

Biuletyn Historii Sztuki
LXXXIII:2021, nr 2
ISSN 00063967

ALEKSANDRA BERNATOWICZ

Warszawa, Instytut Sztuki PAN

ORCID: 0000-0002-9001-0071

*Malarski wystrój pałacu w Radzynie Podlaskim
i rola Jana Bogumiła Plerscha*

*Painting Décor of the Radzyń Podlaski Palace
and the Role of Jan Bogumił Plersch*

Niezachowane wnętrza pałacu Potockich w Radzynie Podlaskim, zaprojektowane przez Jakuba Fontanę, były jedną z ostatnich oryginalnych manifestacji estetyki rokoka w Polsce. Cechowała je oszczędna ornamentacja, wyraźna artykulacja białych boazerii za pomocą złożonych listew, ram i lizen oraz supraporty w fantazyjnych, lecz symetrycznych ramach. Niektóre sale otrzymały dekorację ścienną, wykonaną zapewne w całości – jak wynika ze źródeł archiwalnych – przez Jana Bogumiła Plerscha, głównego (choć nie jedynego) malarza zatrudnionego przy realizacji wystroju pałacowego. Jego dziełem były też najpewniej supraporty, które próbują przypisać konkretnym wnętrzom i zdefiniować ich sens w strukturze całej dekoracji: widoki morskie, krajobrazy górskie, sceny pasterskie oraz kompozycje z owocami i kwiatami zaaranżowane na tle parkowych perspektyw. Te ostatnie najwięcej łączy z martwymi naturami francuskiego malarza Augustina Dubuissona, zdobiącymi Sanssouci i Pałac Królewski we Wrocławiu. Z kolei widoki morskie były najpewniej wzorowane na grafice holenderskiej i stanowiły refleks holandyzmu – mody płynącej z ówczesnej Francji. Tak więc afiliacje francuskie są istotnym rysem malarskiego wystroju pałacu w Radzynie, choć trudno mówić w tym autorskim projekcie Fontany o bezpośrednich wzorach. Niektóre malowidła Plerscha mają metaforyczny charakter i znajdują swe wyraźne ideowe potwierdzenie w dekoracji elewacji pałacowych: idea siedziby rycerza zmanifestowana za pomocą panopliów w polichromii Sali Balowej oraz koncept pałacu jako świątyni piękna i sztuki, czytelny w supraportach zdobiących Bibliotekę, przedstawiających sztuki wyzwolone, a także Architekturę Cywilną i Wojskową. Program ten nawiązywał do toposu *pax et bellum* – heroiczne zasługi przodków zrównoważono podkreśleniem pokojowych inicjatyw ówczesnego właściciela rezydencji – Eustachego Potockiego.

Słowa-klucze: rokoko, ścienne dekoracje malarskie, supraporty, Jan Bogumił Plersch, Jakub Fontana, pałac w Radzynie Podlaskim



The unpreserved interiors of the Potocki palace in Radzyń Podlaski designed by Jakub Fontana were one of the last original manifestations of Rococo aesthetics in Poland. The decoration was characterized by moderate ornamentation, a clear articulation of white panelling with the use of gilded moulds, frames, and pilaster strips, as well as overdoors in fancy, yet symmetrical frames. Some of the rooms were given wall decoration, according to archival records possibly executed entirely by Jan Bogumił Plersch, the main (however not only) painter employed for the palace's décor. He was also most likely the one to execute the overdoors whose affiliation with definite interiors as well as the definition of the significance in the whole decoration structure is undertaken by the Author: seascapes, mountain views, pastoral scenes, and compositions with fruit and flowers shown against park vistas. The latter reveal the closest affinity with still lifes of the French painter Augustin Dubuisson who decorated Sanssouci and the Royal Palace in Wrocław. The seascapes, instead, may have been modelled on Dutch prints, and were a reflection of Hollandism, a vogue imported from France of the time. Therefore, French affiliations are an important feature in the painting decoration of the Radzyń palace, though in Fontana's genuine design no direct model for it can be identified. Some of Plersch's paintings are of a metaphorical undertone, and find their ideological confirmation in the decoration of the Palace's elevation: the idea of a knight's residence manifested with the use of panoplies in the Ball Room polychrome and the concept of a palace as a shrine of beauty and art, clear in the overdoors decorating the Library, and showing liberal arts, as well as Civil and Military Architecture. The programme made reference to the *pax et bellum* topos: heroic accomplishments of the ancestors were balanced by emphasizing peaceful initiatives of Eustachy Potocki, owner of the residence at the time.

Keywords: Rococo, Painting Décor, Wall Paintings, Supraportres (Overdoors), Jan Bogumił Plersch, Jakub Fontana, Radzyń Podlaski Palace

Rokokowe wnętrza pałacu Potockich w Radzynie Podlaskim zaprojektowano – zgodnie z duchem epoki – jako integralną całość. Malowidła ściennie, obrazy zamówione „na miarę” i wkomponowane w supraporty, subtelna, dekoracyjna ornamentacja, białe boazerie urozmaicone *panneaux* w złożonych obramieniach, zwierciadła, kominki – oto przykład dzieła kompletnego. Jego projektant, Jakub Fontana, postępował tak jak inni współcześni mu architekci, którzy dążyli do stworzenia wnętrz przemyślanych w każdym szczególe, reprezentacyjnych, lecz zarazem komfortowych. Artyści pracujący pod kierunkiem Fontany – w tym Jan Bogumił Plersch, zapewne główny, choć nie jedyny wykonawca malarskiej dekoracji pałacu Potockich – realizowali wizję architekta. Jaki był zakres ich twórczej swobody – trudno dziś orzec. Ta kwestia wymaga osobnej refleksji – z dotychczasowych badań nie wynikają bowiem jednoznaczne konkluzje.

Niestety, pierwotny wystrój pałacu nie przetrwał II wojny światowej¹. Obecnie dysponujemy unikatowymi fotografiami Sali Balowej z około 1930 r., pochodzącymi z prywatnej kolekcji², oraz zdjęciami 24 obrazów jako osobnych dzieł; 21 z nich to bezspornie supraporty. Z drobiazgowej analizy fotografii ukazujących fragmentarycznie wnętrza wynika, że w sumie supraport było co najmniej 28 (nie wszystkie zostały osobno sfotografowane), a zapewne więcej, gdyż nie ma żadnej pewności, czy cała dokumentacja ocalała³.

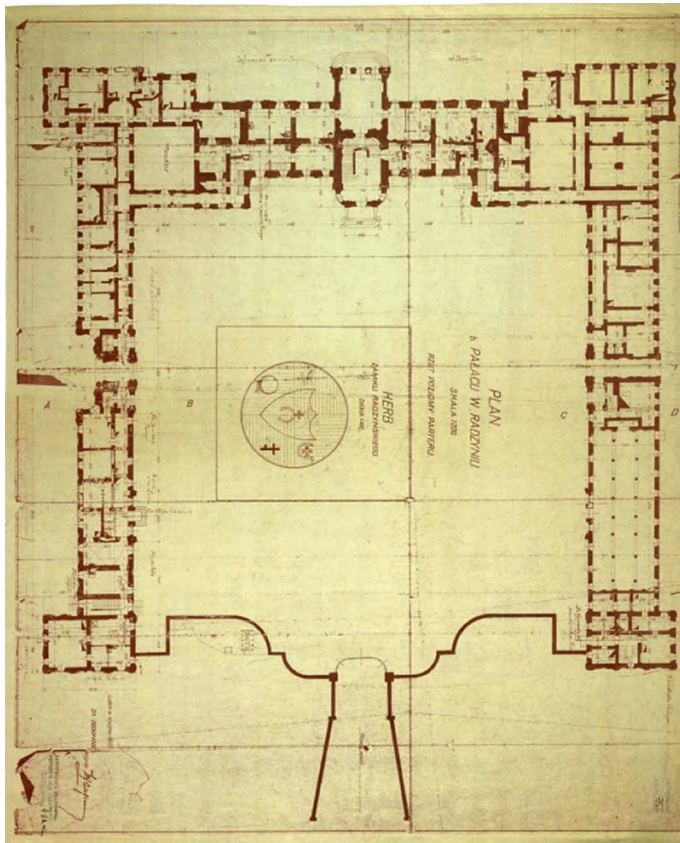
Komplet klisz przedstawiających supraporty oraz wyposażenie niektórych sal wykonano niewątpliwie w związku z restauracją przeprowadzoną w latach 1940–1943⁴, widać bowiem, że obrazy są wyjęte z ram. Na zdjęciach utrwalono zarówno stopień ich zniszczenia przed odnowieniem, jak i stan płócien po zabiegach konserwatorskich. Wydaje się przy tym, że niektóre supraporty znacznie przemaalowano, zacierając ich oryginalne walory

¹ Z dawnego wyposażenia zachowały się jedynie portrety królów oraz antenatów Kąskich i Potockich, przechowywane w pałacu w Wilanowie; por. Krzysztof GOMBIN, „Pałac Eustachego Potockiego w Radzynie Podlaskim jako wyznacznik społecznej pozycji magnata”, *Radzyński Rocznik Humanistyczny* 6 (2008), s. 59–63; Id., *Inicjatywy artystyczne Eustachego Potockiego* (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2009), s. 63–74; Grażyna MICHALSKA, Roman ZWIERZCHOWSKI, ŁUKASZ MICHALSKI, „Radzyń Podlaski. Miasto i rezydencja”, w: *Radzyń Podlaski. Miasto i rezydencja*, red. Grażyna MICHALSKA, Dominika LESZCZYŃSKA (Radzyń Podlaski: Powiat Radzyński, 2011), s. 57; Katarzyna KOLENDO-KORCZAK, Anna OLEŃSKA, Marcin ZGLIŃSKI, „Radzyń Podlaski”, w: *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 8: *Województwo lubelskie*, z. 16: *Powiat radzyński* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2019), s. 149. Portrety te nie stanowiły jednak trwałego wystroju pałacu ani nie były dziełem Plerscha, dlatego też nie zajmuję się nimi w niniejszym artykule.

² W tym miejscu składam serdeczne podziękowania dr Joannie Kowalik-Bylickiej za wszystkie informacje oraz za udostępnienie mi skanów tych unikatowych fotografii, ofiarowanych Archiwum Państwowemu w Lublinie Oddział w Radzynie Podlaskim (dalej: APL: Oddział w Radzynie Podlaskim) przez anonimowego darczyńcę. Zdjęcia te nie były dotąd publikowane.

³ Wszystkie znane mi fotografie supraport znajdują się w Archiwum Fotografii i Rysunków Pomiarowych Instytutu Sztuki PAN. Powstały w latach 1941–1943, gdy pałac w Radzynie Podlaskim zajmowała niemiecka administracja. Oprócz zdjęć dokumentujących malowidła zachowały się również fotografie pokazujące fragmentarycznie wnętrza, na ogół wykonane w latach 20. XX w. Wszystkie zdjęcia były publikowane, lecz tylko niektóre supraporty zostały – sumarycznie – omówione.

⁴ KOLENDO-KORCZAK, OLEŃSKA, ZGLIŃSKI, „Radzyń Podlaski”, s. 152.



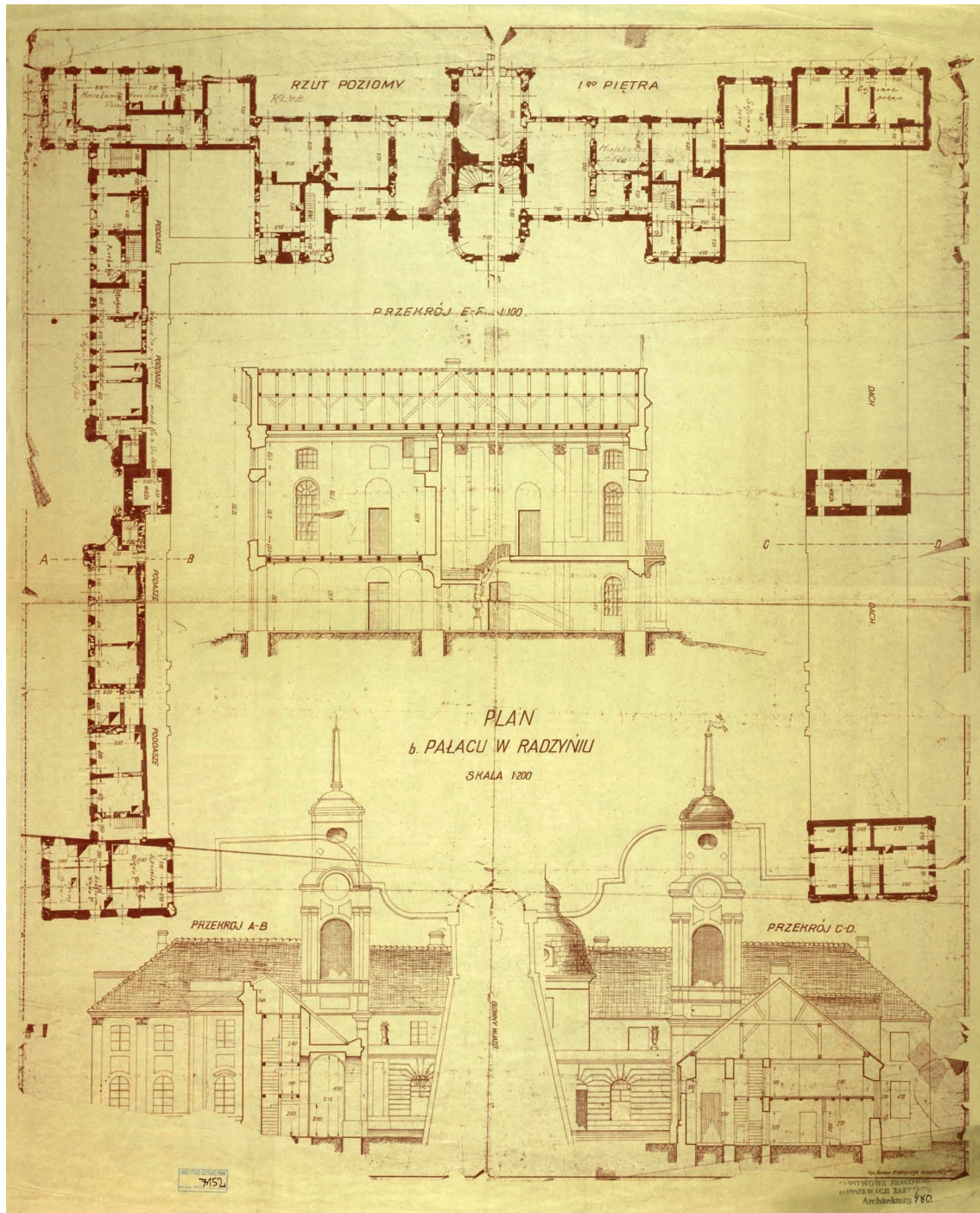
1a. Radzyń Podlaski, pałac Potockich, rzut przyziemia wg projektu adaptacyjnego z 1925 r. Instytut Sztuki PAN, nr inw. 7153

malarskie. Mało wyraziste są także obrazy uchwycone na fotografiach pokazujących wnętrza. Dzięki możliwościom współczesnej techniki cyfrowej udało się odczytać wiele detali. Możliwa stała się zatem wizualizacja dekoracji wnętrz, odtworzenie przestrzennej dyspozycji obrazów i hipotetyczne przyporządkowanie ich określonym pomieszczeniom⁵.

O dekoracji malarskiej pałacu pisało dotąd kilkoro autorów, zawsze jednak przy okazji szerszych rozważań na temat architektury bądź mecenatu Potockich. Najwięcej uwagi tym zagadnieniom poświęcili Aldona Bartczakowa w monografii Jakuba Fontany oraz Krzysztof Gombin, przede wszystkim w rozprawie dotyczącej mecenatu Eustachego Potockiego, a także badaczki historii zbiorów w Radzynie Podlaskim – Krystyna Gutowska-Dudek i Magdalena Gutowska⁶. Pałacowe malowidła Plerscha, zarówno te bezsporne, udokumentowane źródłowo, jak i przypisywane artyście, nie stały się dotychczas przedmiotem osobnego studium. Nie analizowano struktury dekoracji wnętrz, nie próbowano zidentyfikować miejsca i funkcji poszczególnych obrazów. Po raz pierwszy więc podejmuję próbę opisu wystroju malarskiego pałacu, związania niezachowanych supraport z konkretnymi pokojami i zdefiniowania ich ideowego sensu. To są najważniejsze cele artykułu.

⁵ Pragnę serdecznie podziękować pani Annie Wasak, autorce monografii *Radzyń Podlaski. Wielka historia małego miasta* (Radzyń Podlaski: Radzyński Ośrodek Kultury, 2018), popularyzatorce wiedzy o tym mieście, która udzieliła mi wielu istotnych informacji i umożliwiła dokładne obejrzenie pałacu.

⁶ Aldona BARTCZAKOWA, *Jakub Fontana, architekt warszawski XVIII wieku* (Warszawa: PWN, 1970), s. 78, 82, 83–84, 104–106; GOMBIN, *Inicjatywy artystyczne Eustachego Potockiego*, s. 49–50, 79, 90, 91; Krystyna GUTOWSKA-DUDEK, Magdalena GUTOWSKA, „Zbiory pałacu w Radzynie Podlaskim – relikty minionej świetności”, w: *Radzyń Podlaski. Miasto i rezydencja*, s. 137–146. Ostatnio, supraporty wzmiankował Zbigniew MICHALCZYK, „Malarstwo w Rzeczypospolitej czasów Szymona Czechowicza – problemy środowiska. Ze szczególnym uwzględnieniem malarstwa sztalugowego”, w: *Geniusz baroku. Szymon Czechowicz (1689–1775), Kraków, Muzeum Narodowe w Krakowie, 16 X 2020 – 28 III 2021*, red. Andrzej BETLEJ, Tomasz ZAUCHA (Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2020), s. 96–97.



1b. Radzyń Podlaski, pałac Potockich, rzut piętra wg projektu adaptacyjnego z 1925 r. Instytut Sztuki PAN, nr inw. 7152

Krótki zarys dziejów pałacu

O architektonicznych walorach pałacu w Radzynie (il. 1a–1b), a także o dziejach tego obiektu pisało wielu autorów⁷. Reasumując poczynione przez nich ustalenia, przypomnę tylko te, które wydały mi się najistotniejsze z punktu widzenia tematu artykułu.

⁷ Przede wszystkim: BARTCZAKOWA, *Jakub Fontana, architekt warszawski XVIII wieku*; Alicja LUTOSTAŃSKA, „Rysunki

Pałac stał się własnością Eustachego Potockiego w grudniu 1741 r. po jego ślubie z Marianną Kątską, która odziedziczyła tę rezydencję wraz z dobrami radzyńskimi. W latach 1749–1759 według projektu i pod ścisłym nadzorem Jakuba Fontany przeprowadzono gruntowną przebudowę zamku wzniesionego w poprzednim stuleciu zgodnie z koncepcją Augustyna Wincentego Locciego dla Stanisława Antoniego Szczuki, dziadka Marianny Kątskiej. Powstał trójskrzydłowy pałac z reprezentacyjną fasadą rozcłonkowaną trzema trójosiowymi ryzalitami, zakomponowany według francuskiego schematu *entre cour et jardin*. Prostopadle do dwukondygnacyjowego korpusu głównego umieszczono skrzydła boczne zakończone pawilonami. Piętnastoosiową elewację ogrodową wyróżnia w partii środkowej okazały ryzalit z parami pilastrów w wielkim porządku.

Potoccy pozostali właścicielami posiadłości do 1799 r., a po śmierci Eustachego i Marianny (oboje zmarli w 1768), Radzyń przypadł w udziale jednemu z ich synów, Stanisławowi Kostce Potockiemu, który jednakże 4 maja 1783 r. odstąpił posiadłość swemu bratu, Janowi Nepomucenowi Potockiemu. Ten zaś sprzedał pałac Sapiehom – Aleksandrowi i Annie z Zamoyskich, która w 1818 r. urządziła tu szkołę elementarną. Od roku 1824 nominalnymi właścicielami rezydencji, zarządzanej nadal przez Sapieżynę, była jej córka Anna Zofia wraz z mężem, księciem Adamem Jerzym Czartoryskim. Ponieważ po powstaniu listopadowym Czartoryscy udali się na emigrację, pałac został w 1834 r.⁸ sprzedany Antoniemu Korwin Szubowskiemu. Posiadłość pozostawała w rękach tej rodziny do 1920 r. – wówczas Bronisław Korwin Szubowski przekazał rezydencję Skarbowi Państwa⁹.

Wydaje się, że aż do wybuchu I wojny światowej ruchome wyposażenie pałacu pozostało prawie nienaruszone. W 1915 r. oddziały rosyjskie zrabowały wartościowe obrazy, portrety królów polskich oraz XVII-wieczne gobeliny¹⁰. Niektóre elementy wyposażenia wywiózł sam właściciel w obawie przed zniszczeniem pałacu (m.in. prawdopodobnie fragmenty oryginalnych boazerii, które nigdy nie zostały odnalezione)¹¹.

W 1926 roku, na mocy aktu notarialnego, wojsko, dotychczasowy użytkownik pałacu, przekazało rezydencję państwu polskiemu. W okresie międzywojennym rozlokowano tu

Jean Joseph Vinache i geneza pałacu w Radzynie Podlaskim”, *Biuletyn Historii Sztuki* 29, nr 1 (1967) s. 58–63; EAD., „Pałac w Radzynie Podlaskim. Etapy kształtowania się rezydencji na tle rozwoju przestrzennego miasta”, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 22, nr 3 (1977), s. 209–235; Artur BADACH, „Klasyczne wzorce i rokokowe innowacje w dekoracjach kilku rezydencji polskich w XVIII wieku”, *Biuletyn Historii Sztuki* 63, nr 1-4 (2001), s. 197, 199, 203–206; GOMBIN, *Inicjatywy artystyczne Eustachego Potockiego* (tamże bibliografia przedmiotu oraz prac autora na temat pałacu w Radzynie); Id., „Das Schloss Eustachy Potockis in Radzyń Podlaski”, w: *Architektur und Kunst in der Ära des sächsischen Ministers Heinrich Graf von Brühl (1738–1763)*, red. Tomasz TORBUS, Markus HÖRSCH (Ostfildern: Thorbecke, 2014), s. 181–195 (*Studia Jagellonica Lipsiensia*, 16); Joanna KOWALIK, „Pałac w Radzynie Podlaskim i jego mieszkańcy”, w: *Radzyń Podlaski. Miasto i rezydencja*, s. 71–99; Roman ZWIERZCHOWSKI, „Radzyń Podlaski. Miasto i rezydencja”, *ibid.*, s. 51–69; Tomasz DZIUBECKI, *Programy symboliczne i funkcje ceremonialne rezydencji magnackich. Puławy – Białystok – Radzyń Podlaski – Lubartów w latach 1730–1760* (Warszawa: 2010); Joanna KOWALIK, *Dobra ziemskie Radzyń. Historia majątku od XVIII do XX wieku* (Lublin: Archiwum Państwowe w Lublinie, Naczelna Dyrekcja Archiwów Państwowych, 2015); Dariusz MAGIER, „Pałac nie tylko Potockich”, *Tygodnik Podlaski*, nr 34 (2015), s. 7; Monika WYSZOMIRSKA, „Fontana Jakub”, w: *Słownik architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV–XVIII wieku*, red. Paweł MIGASIEWICZ, Hanna OSIECKA-SAMSONOWICZ, Jakub SITO (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016), s. 139–140, 143 KOLENDO-KORCZAK, OLEŃSKA, ZGLIŃSKI, „Radzyń Podlaski”, s. 147–162 (tamże pełna bibliografia zespołu pałacowo-ogrodowego w Radzynie Podlaskim).

⁸ W literaturze przedmiotu pojawiają się różne daty: BARTCZAKOWA, *Jakub Fontana, architekt warszawski XVIII wieku*, s. 88 (od 1831 r.).

⁹ O Szlubowskich i ich rządach w Radzynie zob. Bogusław NIEMIRKA, „Ród Korwin Szlubowskich z Radzyna Podlaskiego”, *Radzyński Rocznik Humanistyczny* 4 (2006), s. 7–12; KOWALIK, *Dobra ziemskie Radzyń*, s. 53–71.

¹⁰ Joanna KOWALIK, „Dobra ziemskie Radzyń Podlaski w posiadaniu rodziny Szlubowskich”, *Radzyński Rocznik Humanistyczny* 4 (2006), s. 18.

¹¹ Informacja Joanny Kowalik-Bylickiej oparta na ustnych wspomnieniach krewnej rodziny Szlubowskich.

urzędy administracji państwowej (m.in. posterunek policji i starostwo powiatowe), a wnętrza przystosowano do nowych funkcji¹². Gdy w czasie II wojny w pałacu zainstalowały się władze okupacyjne, przeprowadzono nie tylko dość problematyczną restaurację obrazów, ale także prace konserwatorskie i remontowe całego założenia rezydencjonalnego¹³. W 1944 r. uciekający przed Armią Czerwoną Niemcy podpalili archiwum pałacowe. Jaki był los supraport – nie wiadomo. Nie jest wykluczone, że zostały zabezpieczone i wywiezione z Polski, albo gdzieś ukryte. W pesymistycznym wariacie spłonęły razem z pałacem.

W 1949 r. zainicjowano projekt zabezpieczenia i rekonstrukcji pałacu¹⁴, a na początku lat 50. XX w. podjęto ostateczną decyzję o odbudowie rezydencji i zamysł ten szczęśliwie urzeczywistniono. Nie odtworzono jednak wystroju wnętrz. Od lat 80. XX w. prowadzono remonty i prace konserwatorskie na terenie całego zespołu rezydencjonalnego. Obecnie planowany jest gruntowny remont wnętrz pałacowych¹⁵.

Malarze zatrudnieni przy dekoracji wnętrz

Dla Eustachego Potockiego pracował zespół rzemieślników i artystów: rzeźbiarzy, sztukatorów i malarzy. Modernizacja ciągnęła się wiele lat między innymi dlatego, że kierujący „fabryką” pałacową Jakub Fontana jako wzięty architekt prowadził jednocześnie kilka budów (m.in. pałaców Branickich w Białymstoku i na warszawskim Podwału). Z kolei Potocki bywał niewypłacalny, co w oczywisty sposób opóźniało tempo robót. Oprócz Jana Bogumiła Plerscha zatrudniał malarza pozłotnika Zielenieckiego, „malarczyka” Orzechowskiego, z którego jednak był niezadowolony i postanowił go oddalić¹⁶, oraz okazjonalnie nieznanych z imienia i nazwiska malarzy warszawskich¹⁷, a także Redtlerową, czyli Annę Marię Kitzinger, żonę rzeźbiarza Johanna Chrisostomusa Redtlera¹⁸, specjalizującą się w malowaniu materiałów obiciowych, w tym jedwabnych, i tapet¹⁹. W 1755 r. zamówił w Warszawie obrazy u renomowanego artysty saskiego Daniela Ernsta Poltza²⁰.

¹² W okresie międzywojennym zespół pałacowy był dość zniszczony i w związku z tym przeprowadzono prace konserwatorskie; por. Jerzy SIENNICKI, „B. Pałac Szlubowskich w Radzynie”, *Wiadomości Konserwatorskie*, nr 13 (1929), s. 49–50. Niestety, autor nie wspominał o malarskim wystroju pałacu.

¹³ W Deutsches Dokumentationszentrum für Geschichte, Bildarchiv Foto w Marburgu (<https://www.uni-marburg.de/de/fotomarb>) znajduje się kilkanaście zdjęć pałacu w Radzynie Podlaskim, niestety nie ma wśród nich wnętrz pałacowych. Fotografie były wykonywane przez niemieckich historyków sztuki w 1933 r., a także w czasie II wojny. Zob. <https://www.bildindex.de/ete?desc=Radzy%C5%84+Podlaski&action=queryupdate&index=obj-all>

¹⁴ Zob. APL Oddział w Radzynie Podlaskim, zespół archiwalny nr 38/6, Starostwo Powiatowe w Radzynie Podlaskim z lat 1944–1950, sygn. 514, s. 126–127: *Protokół z posiedzenia Komisji Konserwatorskiej Zabytków Architektonicznych w Warszawie z 1949 r.* W protokole tym wspomniano o „licznych” zdjęciach pałacu, którymi dysponuje komisja, pochodzących z okresu, gdy nie był jeszcze uszkodzony w trakcie działań wojennych. Trudno rozstrzygnąć, czy jest tu mowa o fotografiach znanych nam obecnie, czy też o innych, dziś zaginionych.

¹⁵ Prace zostały rozpoczęte w maju 2021 r.

¹⁶ Archiwum Narodowe w Krakowie (dalej: ANKr), Archiwum Potockich z Krzeszowic (dalej: AKPot), rkps 3223, s. 180 nlb: list Eustachego Potockiego do żony z 11 II 1761; AKPot nr 3219, s. 974: list Marianny Potockiej do męża z 10 IX 1761.

¹⁷ ANKr, AKPot, rkps 3223, s. 153: list Eustachego Potockiego do żony z 6 XII 1760.

¹⁸ Ponieważ w swych ostatnich publikacjach Jakub Sito, monografista rzeźbiarza, używa formy nazwiska „Redtler” (zamiast dotychczas obowiązującego „Redler”), będę posługiwać się tym nowym wariantem, umotywowanym archiwalnie.

¹⁹ Taka sugestia została sformułowana przez: Katarzyna MIKOCCA-RACHUBOWA, „Redlerowa”, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 8 (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2007), s. 272. Zob. GOMBIN, *Inicjatywy artystyczne Eustachego Potockiego*, s. 57.

²⁰ Właściwe nazwisko malarza brzmi Poltz; zob. Zuzanna PRÓSZYŃSKA, „Poltz Daniel Ernest”, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 7 (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2003), s. 387–388 (w I tomie *Słownika* odsyłacz

Jan Bogumił Plersch trafił do Radzyna jako protegowany swego wuja, Jakuba Fontany²¹. Trudno sobie wyobrazić lepszą rekomendację dla młodego, początkującego artysty. Plersch niedawno powrócił z Wiednia, gdzie pod koniec 1750 r. podjął studia malarskie w Kaiserliche Hofakademie der Maler, Bildhauer und Baukunst²². Nie wiadomo wprawdzie jak długo tam pozostał, lecz należy przyjąć, że w Polsce pojawił się najwcześniej w 1752, a może nawet w 1753 r., gdyż studia w akademii trwały na ogół od dwóch do trzech lat.

Praca dla Potockich to, jak sądzę, debiutancka realizacja zaledwie dwudziestodwuletniego malarza. Gdyby Plersch nie był siostrzeńcem Fontany, zapewne nigdy nie otrzymałby w tak młodym wieku równie prestiżowego zadania. W znanych źródłach dotyczących pałacu jego nazwisko pojawia się po raz pierwszy w 1754 r.²³ W grudniu artysta ukończył bowiem „pikture” dużej „Sali Dolnej” na parterze w ryzalicie środkowym od ogrodu, za co otrzymał 200 dukatów²⁴. W czerwcu następnego roku ponownie przyjechał do Radzyna²⁵, aby malować dekoracje ściennie w dwukondygnacyjowej Sali Balowej na piętrze oraz w drugiej sali, bliżej nieokreślonej. To już było poważne wyzwanie artystyczne. Praca zajęła mu cztery miesiące – dekoracja obu wnętrz została ukończona w końcu września 1755 r. Nie obyło się bez perturbacji – malarz „w połowie pikture” był tak dalece „z wiwendy nie kontent”, że chciał porzucić pracę i wrócić do Warszawy²⁶. W każdym razie wynagrodzenie artysty wyniosło ponownie 200 czerwonych złotych (inaczej dukatów)²⁷. W sierpniu zaproponowano mu malowanie kaplicy pałacowej, lecz ani

od nazwiska „Bolc”/”Bolz” s. 205, 206); BARTCZAKOWA, *Jakub Fontana, architekt warszawski XVIII wieku*, s. 84 (jako Bolz, Bolc); KOLENDO-KORCZAK, OLEŃSKA, ZGLIŃSKI, „Radzyń Podlaski”, s. 150 (jako Boltz).

²¹ Potwierdza to m.in. list Jakuba Fontany do Eustachego Potockiego, w którym architekt dziękuje mu za „protekcję Plersza”; zob. ANKr, AKPot nr 3212: list z 30 VIII 1759; por. GOMBIN, *Inicjatywy artystyczne Eustachego Potockiego*, s. 123.

²² Jan Bogumił Plersch zapisał się do akademii wiedeńskiej 19 XII 1750 r.; zob. Anna STRASZEWSKA, Ferdinand GUTSCHI, „Studenci z ziem dawnej Rzeczypospolitej w Akademii der bildenden Künste w Wiedniu. Wypisy z ksiąg immatrykacyjnych”, w: *Artyści z ziem dawnej Rzeczypospolitej w Akademii der bildenden Künste w Wiedniu 1726–1938* (w przygotowaniu). W aktach akademii zapisano, że już 10 XII przyszedł malarz zamieszkał na parterze domu zajezdnego przy kościele franciszkanów w Wiedniu; por. Jakub SITO, *Wielkie warsztaty rzeźbiarskie Warszawy doby saskiej. Modele kariery – formacja artystyczna – organizacja produkcji* (Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, 2013), s. 304. W każdym razie Plersch rozpoczął studia zapewne dopiero na początku 1751 r.

²³ Plersch był w Radzynie Podlaskim już na początku września – świadectwem list burgrabiego radzyńskiego Adama Woźniackiego, który zawiadamia Eustachego Potockiego o niesprecyzowanym zamówieniu Plerscha i Redtlera „na przyszyły Łukowski jarmark w pewnej kwocie przyznanej”; zob. Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie (dalej: AGAD), Archiwum Publiczne Potockich (dalej: APP), nr 170/I, s. 341: list z 6 IX 1754. Ponieważ w Łukowie odbywały się dwa jarmarki rocznie, a jeden przypadał w święto Narodzenia NMP, czyli 8 IX (por. Antoni WINTER, *O początkach miasta Łukowa*, <http://lukow-historia.pl>, [dostęp 29 VII 2020]), można przypuszczać, że w cytowanej korespondencji chodziło o ten właśnie termin. Prawdopodobnie Plersch i Redtler zamawiali sobie aprowicację do Radzyna. Z kolei w liście S. Jastrzębskiego z 13 IX 1754 r. mowa jest o 10 dukatach, jakie otrzymał Plersch od Adama Woźniackiego (taką samą kwotę dostał Redtler), zapewne zaliczkę. Obaj artyści daremnie upominali się o 40 dukatów (AGAD, APP nr 170/I, s. 829). W liście z 14 IX 1754 Jastrzębski wspominał, że Plersch maluje w Sali Dolnej (ibid., s. 796).

²⁴ APP, nr 170/I, s. 507: list burgrabiego Adama Woźniackiego do Eustachego Potockiego z 6 XII 1754; Źródła te przytaczają (bez podania stron): BARTCZAKOWA, *Jakub Fontana, architekt warszawski XVIII wieku*, s. 78; GOMBIN, *Inicjatywy artystyczne Eustachego Potockiego*, s. 49.

²⁵ AGAD, APP nr 170/II, s. 265: list Johanna Friedricha Kranasa do Eustachego Potockiego z 8(?) VI 1755; 263–264: list Adama Woźniackiego do Eustachego Potockiego z 8 VI 1755.

²⁶ AGAD, APP nr 170/II, s. 276: list Adama Woźniackiego do Eustachego Potockiego z 31 VII 1755. Na ten list powołuje się też BARTCZAKOWA, *Jakub Fontana, architekt warszawski XVIII wieku*, przyp. 64, s. 110.

²⁷ AGAD, APP nr 170/II, s. 702-703: list Adama Woźniackiego do Eustachego Potockiego z 28 IX 1755. Por. BARTCZAKOWA, *Jakub Fontana, architekt warszawski XVIII wieku*, s. 82.

Plersch, ani Fontana nie chcieli podjąć się tego zadania i sugerowali zawarcie osobnej umowy, do której ostatecznie wówczas nie doszło²⁸. Na początku października 1755 r. malarz opuścił Radzyń²⁹. Wrócił dwa lata później i w lipcu 1757 r. podjął się dekoracji malarskiej (nie wiadomo, czy polichromicznej) dwóch bliżej nieokreślonych sal oraz kaplicy pałacowej³⁰.

Niestety, nie odnaleziono dotąd żadnych informacji na temat charakteru malowideł ściennych wykonanych przez niego w Sali Dolnej (zwanej później Białą). Pojawiła się sugestia, że umieszczono tu portrety królewskie³¹. Jeśliby istotnie tak było – na co jednak brak poważnych argumentów – malowidła ścienne mogły jedynie fragmentarycznie zdobić wnętrza, ograniczone do dekoracyjnych, zapewne ornamentalnych *panneaux* i sufitu.

W 1763 r. artysta być może znów pracował dla Eustachego Potockiego, ale nie jest jasne w jakim charakterze. Raczej nie jako malarz. Niewykluczone, że nadzorował wykonawców wyposażenia wnętrz (może ze swym ojcem, Johannem Georgiem) lub pośredniczył w sprowadzaniu potrzebnych elementów wystroju. Nie negując ewentualnej roli malarza w tej dziedzinie, uważam, że listy z czerwca i lipca 1763 r. odnoszą się do Plerscha rzeźbiarza³².

O tym, że młody Plersch uczestniczył w nadzorowaniu prac, a może i konsultował niektóre decyzje, świadczy na przykład pozostawiona mu przez Fontanę w sierpniu 1755 r. dyspozycja, „jakim kolorem y wieża y pawilon od ogroda malowane być mają”³³. Niewątpliwie pod okiem swego wybitnego wuja architekta i projektanta wnętrz Jan Bogumił zdobywał doświadczenie, które spożytkuje w późniejszych latach.

W znanych i obecnie dostępnych dokumentach nie ma mowy o innych realizacjach malarza dla Potockich, co oczywiście nie oznacza, że takich prac nie było. Wręcz przeciwnie. Supraporty utrwalone na ocalałych zdjęciach, uznaje się – moim zdaniem słusznie – za dzieła Plerscha³⁴. Przypisywane mu obrazy – przynajmniej w większości – mieszczą się doskonale w stosowanej przez artystę konwencji. Toteż na obecnym – zastrzegam – etapie badań nie ma żadnych argumentów, aby kwestionować tę atrybucję.

W źródłach archiwalnych pojawiają się wzmianki o malowidłach zamówionych do pałacu, nigdzie jednak nie pada nazwisko ich twórcy. I tak, w 1758 r. kontynuowano prace malarskie we wnętrzach, co potwierdzają informacje w korespondencji Potockiego z żoną. Z kolei w marcu 1761 r. w listach do przebywającej w Warszawie Marianny Eustachy

²⁸ AGAD, APP nr 170/II, s. 225–226: list Adama Woźniackiego do Eustachego Potockiego z 9 VIII 1755. Por. BARTCZAKOWA, *Jakub Fontana, architekt warszawski XVIII wieku*, s. 82 oraz przyp. 81, s. 111.

²⁹ AGAD, APP nr 170/II, s. 212, list Adama Woźniackiego do Eustachego Potockiego z 3 IX 1755. Por. BARTCZAKOWA, *Jakub Fontana, architekt warszawski XVIII wieku*, s. 82.

³⁰ ANKr, AKPot, rkps 3221 (d. Pot.D.150 C), s. 679: wzmianka o kontrakcie zawartym z Plerschem w liście Adama Woźniackiego do Eustachego Potockiego, wysłanym z Radzyna 23 VII 1757: „Dokument ugody JP Plersza na Malowanie dwu Sal y kaplicy Inkluduję tu w List [...]”. Niestety, kontrakt z Plerschem dołączony zapewne do listu zgodnie z zapowiedzią Woźniackiego, nie został dotąd odnaleziony. Por. GOMBIN, *Inicjatywy artystyczne Eustachego Potockiego*, s. 50.

³¹ BARTCZAKOWA, *Jakub Fontana, architekt warszawski XVIII wieku*, s. 83. Autorka oparła jednak swe przypuszczenie na XIX-wiecznym opisie Sali Dolnej (Białej). Nie ma więc żadnej pewności, że portrety królewskie znajdowały się tam już za czasów Potockich. Krzysztof Gombin stwierdził wręcz, że mogły one czasowo znajdować się w innym pałacu Potockich i nie wiąże ich z Salą Dolną; por. GOMBIN, *Inicjatywy artystyczne Eustachego Potockiego*, s. 74.

³² ANKr, AKPot, rkps 3214, s. 49: list Friedricha Kotowicza z Warszawy do Eustachego Potockiego z 13 VII 1763; por. GOMBIN, *Inicjatywy artystyczne Eustachego Potockiego*, s. 168; autor uznał, że w liście mowa jest o malarzu. Zob. też: ANKr, AKPot, rkps 3214, s. 63: list F. Kotowicza z 12 VI 1763.

³³ AGAD, APP nr 170/II, s. 296: list Jakuba Fontany do Eustachego Potockiego z 1 VIII 1755.

³⁴ Krzysztof Gombin jako pierwszy uznał zaginione, znane ze zdjęć supraporty za prace Jana Bogumiła Plerscha; zob. GOMBIN, *Inicjatywy artystyczne Eustachego Potockiego*, s. 168. Tę atrybucję powtórzyli kolejni badacze: KOLENDO-KORCZAK, OLEŃSKA, ZGLIŃSKI, „Radzyń Podlaski”, s. 149; MICHALCZYK, „Malarstwo w Rzeczypospolitej czasów Szymona Czechowicza”, s. 97.

wielokrotnie naglił o pilne nadesłanie do Radzyna potrzebnych supraport i obrazów³⁵. Wyraźnie zniecierpliwiony, domagał się „Obrazow alias suportow do dolnych Apartamentów Pani”³⁶. Jak zastrzegł „JMPan Fontana wie, które być mają na gazie malowane, okrągłe”. Wreszcie, na początku kwietnia do Radzyna dotarły wyczekiwane obrazy olejne³⁷. Nie jest też jasne, jakie dzieła zostały wyekspediowane z Warszawy kilka dni później³⁸.

Sprawa ciągnęła się jednak jeszcze w roku następnym, choć nie ma pewności, czy korespondencja nie dotyczyła nowego zamówienia. W marcu 1762 r. Potocki pisał: „Suporty odebrane nie wszystkie do miary malowane, przecież niewiele poprawy potrzebują, także co na gazie potrzebują pilno suplikując Pani Moyej o jak najprędsze za okazją odsłanie”³⁹. A zatem u niezidentyfikowanego malarza (lub malarki) w Warszawie zamówiono supraporty malowane olejno na płótnie oraz – u tej samej osoby lub u innego artysty – w kształcie tond, wykonane na gazie. Wszystkie – jak wynika z korespondencji – były przeznaczone do prywatnych apartamentów Marianny Potockiej mieszczących się na parterze. Czy ich wykonawcą (lub jednym z wykonawców) mógł być Jan Bogumił Plersch, pozostaje na razie kwestią nierozstrzygniętą.

Należy pamiętać o niewyjaśnionej dotąd roli Redtlerowej, wspomianej w przytoczonej przeze mnie korespondencji (zwłaszcza tonda wykonane na gazie, nietypowym podobrazu, mogły być jej dziełem), a także o tym, że obrazy do Radzyna (i również do dolnych apartamentów) malował w 1755 r. Poltz. „[...] obrazy od Bolza [sic!] kupione [...] przyszczupłe” – zawiadamiał swego mocodawcę Fontana⁴⁰. Niestety, nie dysponujemy materiałem porównawczym, umożliwiającym artystyczną kwalifikację znanych ze zdjęć supraport⁴¹. Jedyne obrazy wiązane obecnie z Poltzem to jego wizerunek przechowywany w Muzeum Narodowym w Warszawie, który może być autoportretem, choć pojawiły się sugestie, że został namalowany przez zięcia artysty, Andrzeja Eckelta⁴².

Reasumując: dziełem Jana Bogumiła Plerscha (potwierdzonym archiwalnie) były: dekoracje ścienne Sali Dolnej (1754), malowidła w Sali Balowej, które (nie wiadomo, czy w sposób odpowiadający rzeczywistej technice) nazwano freskowymi i w sąsiedniej sali, może jadalnej (1755), a także w dwóch niezidentyfikowanych salach (1757) oraz hipotetycznie w kaplicy. Wydaje się zresztą, że tej ostatniej pracy artysta ani wówczas, ani nigdy później nie wykonał. Z kolei zaginione i znane obecnie wyłącznie ze zdjęć supraporty to obrazy wprawdzie nieudokumentowane źródłowo, lecz atrybuowane Plerschowi i charakterystyczne dla jego stylu. Nie przesądzając zatem ostatecznie autorstwa, skłaniam się do uznania większości obrazów za dzieła artysty. Poważne wątpliwości atrybucyjne budzą

³⁵ ANKr, AKPot, rkps 3223, s. 206: list Eustachego Potockiego z Radzyna z 21 III 1761; s. 209: list z Radzyna z 26 III 1761.

³⁶ ANKr, AKPot, rkps 3223, s. 206: list Eustachego Potockiego z Radzyna z 21 III 1761. Por. GOMBIN, *Inicjatywy artystyczne Eustachego Potockiego*, s. 53.

³⁷ ANKr, AKPot, rkps 3223, s. 221: list Eustachego Potockiego z Radzyna z 4 IV 1761.

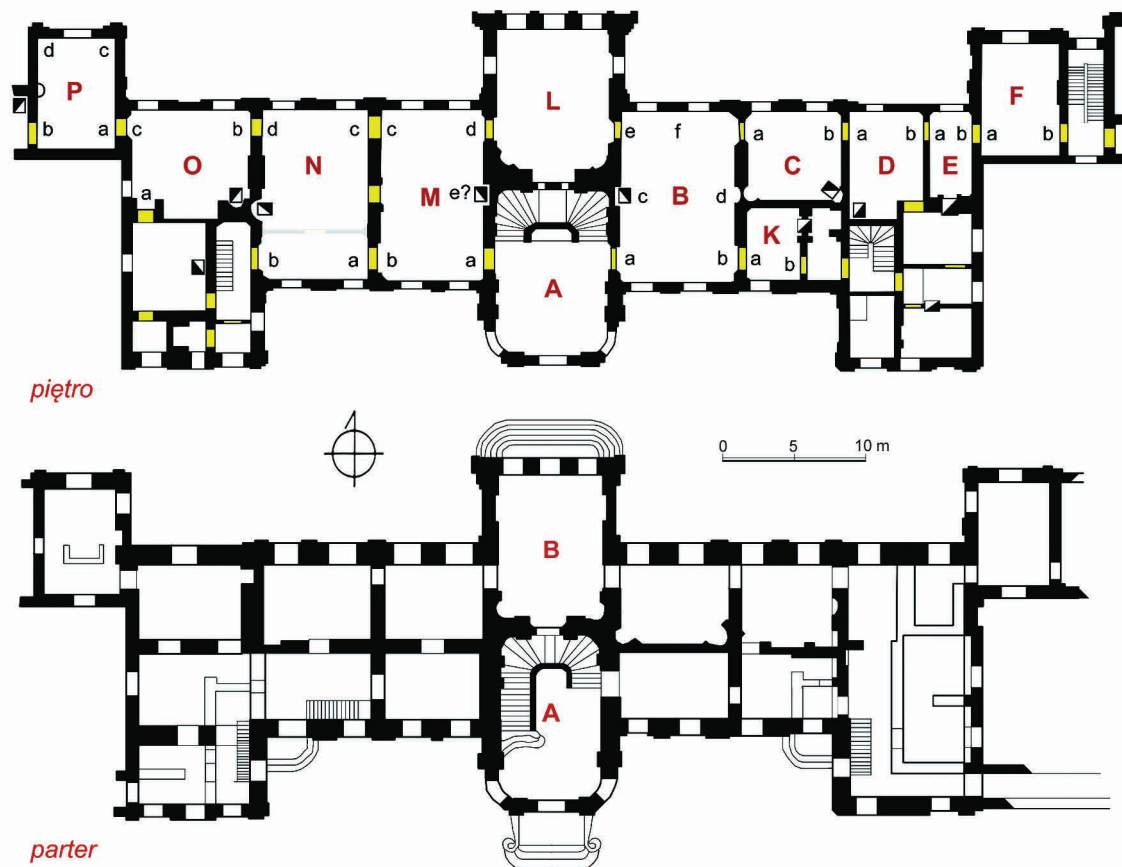
³⁸ ANKr, AKPot, rkps 3212, s. 645: list zarządcy S. Jastrzębskiego do Eustachego Potockiego z 8 (?) IV 1761; oraz s. 648: list S. Jastrzębskiego z 9 IV 1761, informujący o wysłaniu „paki z obrazami”.

³⁹ ANKr, AKPot nr 3223, s. 349: list Eustachego Potockiego z Radzyna z 7 III 1762.

⁴⁰ AGAD, APP nr 170/II, s. 45: list Jakuba Fontany do Eustachego Potockiego z 18 XII 1755. Poltz wykonywał też supraporty do warszawskiego pałacu Potockiego.

⁴¹ Wiadomo, że dziesięć lat później Poltz malował supraporty do pałacu Błękitnego (wówczas Czartoryskich) w Warszawie, które spłonęły w czasie II wojny światowej; zob. Andrzej ROTTERMUND, *Pałac Błękitny* (Warszawa: PWN, 1970), s. 29 (Zabytki Warszawy).

⁴² PRÓSZYŃSKA, „Poltz Daniel Ernest”, s. 387.



2. Rekonstrukcja układu i funkcji wnętrza pałacu Potockich w Radzyń Podlaskim na podstawie rzutu parteru i piętra wg projektu adaptacyjnego z 1925 r. Instytut Sztuki PAN, nr inw. 7153, 7152.

Oprac. Aleksandra Bernatowicz, oprac. graficzne Wojciech Boberski. **Parter:** A. Westybul, B. Sala Dolna. **Piętro:** A. Westybul. B. Sala Jadalna, *Waza z kwiatami na tle parku* (a); *Waza z kwiatami na tle parku?* (b); *Waza z kwiatami* (c); *Waza z kwiatami?* (d) oraz (e i f?). C. Pokój z Leśnym Krajobrazem, (a, b). D. domniemana Sypialnia Potockiej, *Aleja parkowa?* (a); *Aleja parkowa* (b). E. Garderoba, *Widok zatoki morskiej* (a); *Widok portu* (b). F. Pokój ze scenami pasterskimi?, *Pasterka siedząca na łące* (a), *Pasterka siedząca nad potokiem* (b). K. Pokój z Widokami Górkimi?, *Widok górski z ruiną budowli* (a); *Widok górskiej doliny* (b). L. Sala Balowa. M. Sala Czterech Pór Dnia, *Poranek* (a); *Południe* (b); *Wieczór* (c); *Noc* (d). N. Sala Marynistyczna, *Krajobraz nadmorski z mężczyznami grającymi w karty* (a); *Brzeg morski z ruiną świątyni* (b); *Widok nadmorski z galeonem I* (c); *Widok nadmorski z galeonem II* (d). O. domniemana Sypialnia Potockiego, *Kąpiące się kobiety* (a); *Para pasterzy* (b); *Pasterz i pasterka* (c); P. Biblioteka, *Alegoria Sztuki* (a); *Alegoria Kosmografii* (b); *Architektura civilis* (c); *Architektura militaris* (d)

jedynie – według mnie – trzy martwe natury kwiatowe, dotąd niepublikowane, które prawdopodobnie nie miały charakteru supraport (por. il. 20a-c).

Rekonstrukcja programu funkcjonalno-artystycznego wnętrza pierwszego piętra

Jak zaznaczyłam, moim celem jest odtworzenie malarskiej dekoracji pałacu, w tym ustalenie lokalizacji supraport, a zatem przyporządkowanie obrazów znanych z fotografii konkretnym wnętrzom pałacowym. Ponieważ nie wiadomo, gdzie znajdowały się poszczególne

sale, podjęłam próbę rekonstrukcji ich położenia w korpusie głównym na *piano nobile* (il. 2). To niełatwe zadanie, gdyż pierwotne funkcje wielu pokoi paradnych uległy zatarciu wraz z przekształceniami przestrzennymi już w latach 20. XX w., ogołoceniem ścian z boazerii, tapiserii i wyposażenia ruchomego. Zapewne też nie wszystkie tradycyjne i bardzo standardowe nazwy wnętrz, pojawiające się w opisach przedwojennych fotografii, odpowiadały ich wcześniejszym nazwom i funkcjom: Sala Zielona, Sala Kremowa, Mały Salon, Sala z Dianą, Gotowalnia, Pokój Żółty, nie mówiąc o Sali Bufetowej, czy „Sali z telefonami”, określonej tak oczywiście na początku XX w. (albo i później) na fali entuzjazmu nową techniką. Wszystkie te pokoje zdobiły supraporty.

Należy też dodać, że obrazy odnotowane na zdjęciach jako dekorujące tzw. Salę Bufetową (kasyno), niewątpliwie dawną jadalnię, nie zostały osobno sfotografowane (a w każdym razie nie ma ich w zachowanym komplecie klisz), tak więc czytelność tych malowideł jest wyjątkowo problematyczna. W przyporządkowaniu supraport konkretnym wnętrzom starałam się nie sugerować podpisami pod fotografiami, gdyż nie odnalazłam dla nich żadnego źródłowego potwierdzenia.

Podstawę dla podjętej analizy stanowi rekonstrukcja planu pierwszego piętra głównego korpusu rezydencji, przeprowadzona *in situ* i skonfrontowana z zachowanymi fotografiami wnętrz. Ustalając przypuszczalne funkcje poszczególnych pokoi paradnych, wzięłam pod uwagę ich wielkość i wzajemne usytuowanie oraz wyniki dotychczasowych badań architektonicznych. Czytelne do dziś profile otworów drzwiowych – proste lub półokrągłe – pozwoliły przyporządkować im kształty supraport. Pamiętając o tym, że obrazy tego rodzaju odgrywały określoną rolę kompozycyjną we wnętrzu i na ogół były zestawiane przynajmniej parami, starałam się rozszyfrować ich wzajemne ułożenie. Nie wszystkie supraporty udało mi się związać z konkretnymi pokojami. W swoim opisie pomijam – z oczywistych względów – wnętrza o nierozpoznanej dekoracji. Aby ułatwić czytelnikowi lekturę, nadałam rekonstruowanym wnętrzom nazwy, oczywiście uwzględniając przyporządkowane im na planie literowe symbole, oraz sygnalizując określenia funkcjonujące przed II wojną światową, o ile takowe istniały⁴³.

Westybul

Westybul z reprezentacyjną klatką schodową umieszczono na osi od dziedzińca. Na parterze po obu stronach westybulu i Sali Dolnej (B), usytuowanej w trakcie północnym od ogrodu, znajdowały się prywatne, kameralne apartamenty państwa, nazywane w korespondencji Potockich, „apartamencikami” (il. 1a). Doświetlony dwoma rzędami okien, westybul na piętrze połączony jest z pokojami paradnymi od wschodu i zachodu, nie został natomiast w żaden sposób – co należy do rzadkości – skomunikowany z Salą Balową znajdującą się na osi (il. 2/A). Prawdopodobnie dekoracja westybulu i klatki schodowej była ograniczona do rzeźb Redtlera i sztukaterii Josepha (Józefa) Lappena. Nie ma żadnych wiadomości o malowidłach zdobiących to wnętrze, lecz nie należy wykluczać takiej formy dekoracji.

⁴³ Plany, które tu zamieściłam, przechowywane są w zbiorach Instytutu Sztuki PAN. Zarówno rzut poziomy piętra (nr inw. 7152), jak i przyziemia (nr inw. 7153 i 7153a), to zarazem projekty adaptacyjne, wykonane w 1925 r. Plan piętra wykorzystywałam tu częściowo, ograniczając się do jego fragmentu, czyli korpusu głównego. Oba rzuty zostały opublikowane w: Piotr LASEK, Piotr SYPCZUK, *Katalog planów, pomiarów i rysunków architektonicznych w zbiorach Instytutu Sztuki PAN*, red. Wanda MOSSAKOWSKA, t. 8 (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016), s. 48, poz. 341 (rzut przyziemia), poz. 342 (rzut piętra).



3. Jan Bogumił Plersch, dekoracja malarska Sali Balowej w pałacu Potockich w Radzynie Podlaskim, 1755. Fot. anonimowego autora, ok. 1930, APL Oddział w Radzynie Podlaskim

Sala Balowa

Na pierwszym piętrze, nad Salą Dolną, usytuowano okazałą, dwukondygnacyjną Salę Balową skomunikowaną po bokach z dwoma dużymi wnętrzami – jadalnią (z prawej strony) i salonem (z lewej) (il. 2/L). Źródłem światła jest tu sześć okien wychodzących na ogród, rozmieszczonych w dwóch rzędach: trzy okna znajdują się w górnej kondygnacji, w dolnej zaś – trzy *porte-fenêtres*. Na ścianie południowej, na balkonie zaprojektowano lożę dla orkiestry.

Polichromię Sali Balowej możemy odtworzyć jako jedyną spośród udokumentowanych archiwalnie malowideł ściennych Plerscha w Radzynie. Kilka amatorskich przedwojennych fotografii pozwala zorientować się, jak wyglądała dekoracja tego reprezentacyjnego wnętrza. Zdjęcia zostały wykonane podczas remontu polegającego, niestety, na zamalowaniu ścian (il. 3). Dekoracja zdobiła obie kondygnacje – płaszczyzny nad balkonem dla orkiestry, nad oknami i nad *porte-fenêtrami* oraz między nimi⁴⁴. Nie była szczególnie skomplikowana. Główny motyw, powtarzany w różnych wariantach w całej sali, to panoplia, niekiedy z elementami figuralnymi, wkomponowane w skromną

⁴⁴ Dekoracja ścienna zdobiła Salę Balową do 1930 r. Została zamalowana podczas remontu pałacu (w latach 1930–1935); zob. APL, Urząd Wojewódzki Lubelski (1918–1939), Komisja Budowlana, nr 2984: *Sprawy dotyczące remontu pałacu Szlubowskich w Radzynie*, m.in. *Opis mającej się wykonać roboty*, s. 132 („zamalowanie ścian w Sali Balowej na biało”, a także „oczyszczenie sztukaterii gipsowych”); oraz *Protokół Komisji z 27 IX 1929*, s. 236 (harmonogram prac: „usuwanie w Sali Białej [sic!] na chórze szpecącego malowania i pomalowanie farbą olejną na biało”. A więc zamalowano wówczas też malowidła w Sali Dolnej, być może te wykonane przez Plerscha.



4. Jan Bogumił Plersch, dekoracja malarska Sali Balowej w pałacu Potockich w Radzynie Podlaskim, 1755. Fot. anonimowego autora, ok. 1930, APL Oddział w Radzynie Podlaskim



5–6. Jan Bogumił Plersch, dekoracja malarska Sali Balowej w pałacu Potockich w Radzynie Podlaskim, 1755. Fot. anonimowego autora, ok. 1930, APL Oddział w Radzynie Podlaskim

iluzjonistyczną architekturę. W strefie drugiej kondygnacji artysta zastosował uproszczony schemat. Na dole, w narożach po obu stronach *porte-fenêtrów*, namalował okazałe panoplia zajmujące całą wysokość płyciny, a naprzeciw, na ścianach wschodniej i zachodniej, w dwóch iluzjonistycznych wnękach antykizowane rycerskie zbroje. Widoczna jest wprawdzie jedynie malatura ściany wschodniej, lecz niewątpliwie po drugiej stronie – na co wskazuje czytelny zarys – znajdowała się symetryczna kompozycja, ze zmienionymi zapewne szczegółami. Uwieczniona na zdjęciu rycerska zbroja składa się z kirysu z tuniką, zwieńczonego kaskiem z pióropuszem (szyszakiem), oraz z pęku różg liktorskich (il. 4–6).

W Sali Balowej powtórzono więc motywy panopliów znane z rzeźbiarskiej zewnętrznej dekoracji pałacowej autorstwa Redtlera (wieże bramne)⁴⁵, konsekwentnie eksponując pozycję Potockiego i zasługi militarne jego rodu. Eustachy był prawnikiem słynnego hetmana Stanisława „Rewery” Potockiego, pogromcy Kozaków i obrońcy króla Jana Kazimierza. Z kolei dziadek Marianny Kątskiej i założyciel radzyńskiej rezydencji, Stanisław Antoni Szczuka, jako rotmistrz chorągwi husarskiej walczył pod Wiedniem u boku Jana III Sobieskiego, tak jak Marcin Kątski, generał artylerii koronnej, który również brał udział w odsieczy 1683 r. Sam Eustachy Potocki, chociaż nie miał żadnych zasług wojennych, to – oprócz znaczących ról politycznych – pełnił wysokie funkcje wojskowe: w czasie formułowania programu ideowego rezydencji w Radzynie Podlaskim był już generałem lejtnantem kawalerii koronnej oraz rotmistrzem chorągwi pancerniej (od 1759 r. generałem artylerii litewskiej).

Rezydencja Potockich wpisuje się zatem w topos siedziby rycerza⁴⁶. Aluzje do rodzinnej tradycji militarnej w rzeźbiarskiej dekoracji pałacu i kontynuacja tych wątków w najbardziej reprezentacyjnym, a zarazem stosunkowo dostępnym wnętrzu pałacowym, są znamienne. Próg Sali Balowej miało szansę przekroczyć najwięcej prominentnych osób, które dzięki dekoracji malarskiej otrzymywały czytelny przekaz o pozycji pana domu oraz patriotycznych zasługach przodków – zarówno Eustachego, jak i Marianny.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że obrazując panoplia obaj artyści – malarz i rzeźbiarz – korzystali z tych samych wzorów. Analizując rzeźby Redtlera, Jakub Sito zwrócił uwagę na wiedeńskie inspiracje artysty⁴⁷. Niewykluczone, że i Plersch sięgał po podobne modele, przekładając je na język malarstwa. Zagadnienie to wymaga jeszcze szczegółowych badań, choć niezmiernie konwencjonalny charakter tej ornamentальной dekoracji utrudnia wskazanie konkretnych wzorów.

Sala Czterech Pór Dnia (dawna Sala Zielona)

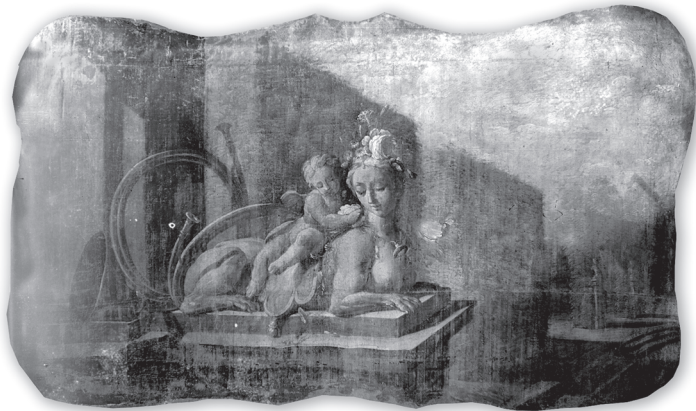
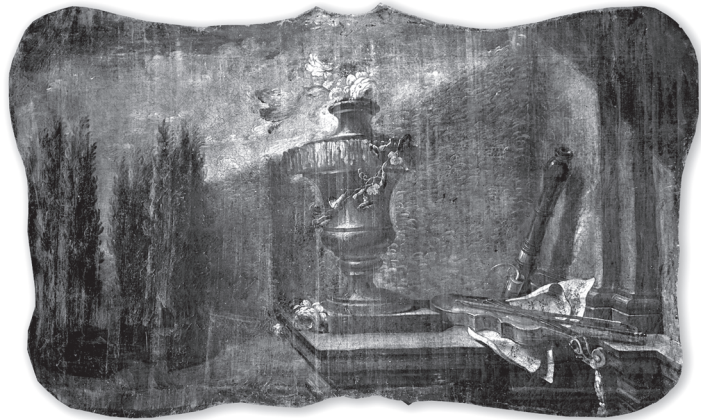
W bezpośrednim sąsiedztwie *Sali Balowej* znajduje się duże wnętrze zajmujące całą szerokość piętra po zachodniej stronie westybulu, czyli – jak sądzę – w apartamentach Potockiego (il. 2/M). Dyspozycja ta jest całkowicie zgodna z kurtuazją heraldyczną, gdyż rzeźbiona kompozycja wykonana przez Johanna Chrisostoma Redtlera⁴⁸ i umieszczona

⁴⁵ O rzeźbiarskiej dekoracji pałacu w Radzynie Podlaskim obszernie: Jakub SITO, „Fenomen rzeźb Johanna Chrisostoma Redtlera”, w: *Radzyna Podlaska. Miasto i rezydencja*, s. 104–117.

⁴⁶ Na temat symboliki dekoracji rzeźbiarskiej zob. Krzysztof GOMBIN, „Gloryfikacja Potockich i Kątskich w rzeźbiarskiej dekoracji pałacu w Radzynie Podlaskim. Przyczynek do badań nad treściami ideowymi rezydencji Eustachego Potockiego”, w: *Muzea-rezydencje w Polsce. Materiały sesji naukowej zorganizowanej w Muzeum Zamoyskich w Kozłowie 14–16 października 2004* (Kozłówek: Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, 2004), s. 505–515; Id., *Inicjatywy artystyczne Eustachego Potockiego*, s. 81–111 (o interesującym mnie wątku heroiczno-militarnym – s. 82–88).

⁴⁷ SITO, „Fenomen rzeźb Johanna Chrisostoma Redtlera”, s. 102–103.

⁴⁸ Zob. SITO, „Fenomen rzeźb Johanna Chrisostoma Redtlera”, s. 105–106.



7a–d. Jan Bogumił Plersch,
 a. Poranek, b. Południe,
 c. Wieczór, d. Noc, supraporty
 w Sali Czterech Pór Dnia
 w pałacu Potockich w Radzynie
 Podlaskim, olej, płótno,
 po 1755. Fot. anonimowego
 autora, 1941, Instytut Sztuki
 PAN, nr neg. 35659, 35661,
 35663, 35665

na fasadzie głównego korpusu pałacu zawiera – po prawej stronie (heraldycznej) kartusz herbowy pana domu (Pilawa), czyli rodu Potockich, po lewej zaś żony Eustachego, Marianny, a zatem Kąskich (Brochwicz).

Salę Czterech Pór Dnia oświetlają cztery okna: dwa od ogrodu i dwa od dziedzińca. Przypuszczam – biorąc pod uwagę czytelne do dziś profile drzwi – że wewnątrz zdobiły cztery czworoboczne supraporty zbliżone do prostokąta, o identycznych, nieregularnych konturach, spójnej stylistyce i symbolice. To właśnie pomieszczenie należy zatem zidentyfikować jako dawną Salę Zieloną. Niestety, nie są mi znane fotografie tego wnętrza, dysponuję jedynie zdjęciami supraport (il. 7a–d).

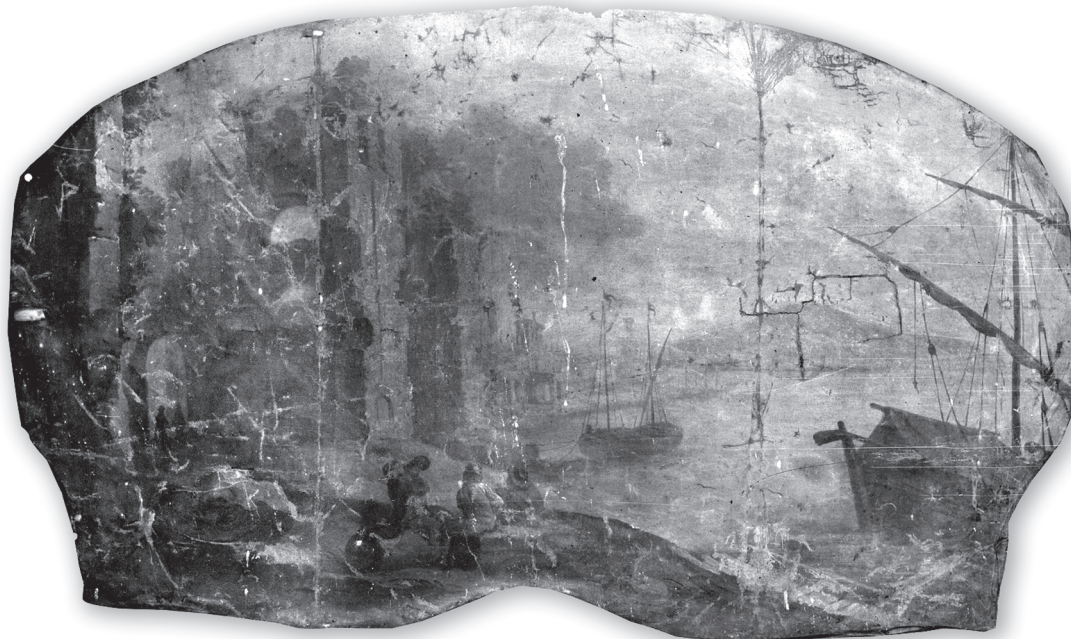
Wszystkie wspomniane obrazy zawierają element ogrodowej scenerii, stanowiącej tło dla głównego motywu przedstawionego na pierwszym planie. W trzech supraportach jest to martwa natura, w czwartej – posąg sfinksa. Uznano, że są to alegorie czterech pór dnia, co istotnie wydaje się słuszne. Oto obraz, który stanowi metaforę Poranka. Z lewej strony kompozycję zamyka fragmentarycznie ukazana kolumna, zaś do jej cokołu przylega balustrada na której – w lewej partii obrazu – stoi donica z kwitnącymi kwiatami, prawdopodobnie pomarańczy. Nieco głębiej widoczne są akcesoria myśliwskie: ładownica z prochem i strzelba oparta o ziemię. W tle, z prawej strony namalowano ogrodowy postument z rzeźbą Neptuna (il. 7a). W prawej części alegorycznego wyobrażenia Południa, na cokole kolumnowego portyku, widzimy zaaranżowaną typową martwą naturę, składającą się z patery, na której ustawiono talerz z filiżanką i nożem, oraz z owoców: ogromnego, przekrojonego na pół arbuza, gruszki, jabłka i winogron (il. 7b). W tym przypadku szczególnie dotkliwy jest brak koloru, stan zachowania i techniczne parametry fotografii sprzed niemal osiemdziesięciu lat. Nie sposób bowiem ocenić materii przedstawionych przedmiotów i owoców, a tym samym umiejętności artysty w przekazaniu fakturalnych, fizycznych własności rzeczy. W głębi kompozycji zaznaczono schody wiodące na ogrodowy taras i rozciągający się park. Podobnie została zaaranżowana supraporta przedstawiająca Wieczór. Tu głównym elementem martwej natury zakomponowanej na ogrodowej balustradzie jest wielka waza opleciona kwitnącymi kwiatami i rozłożone obok muzyczne akcesoria: nuty oraz instrumenty, czyli skrzypce i flet. Lewą część obrazu wypełnia park i aleja widoczna pośród drzew (il. 7c). I wreszcie Noc. Tę supraportę potraktowano inaczej niż pozostałe. Na ogrodowym tarasie, na tle przystrzyżonych szpalerów spoczywa kobiecy sfinks, którego głowę przystrajają kwiaty. Na jego grzbiecie przysiadło putto. Postaciom Nocy towarzyszą trąbka i waltornia (il. 7d).

Sala Marynistyczna (dawna Sala z Dianą)

W amfiladzie, obok Sali Czterech Pór Dnia znajduje się kolejne duże wnętrze zajmujące całą szerokość piętra, oświetlone czterema oknami – dwoma od ogrodu i dwoma od dziedzińca (il. 2/N). Należy je – jak sądzę – zidentyfikować jako dawną Salę z Dianą. Na podstawie zachowanych zdjęć fragmentarycznie ukazujących wnętrze, można określić jego dekorację, skomponowaną z supraport o motywach marynistycznych. Na jednej z fotografii (il. 8) udało się rozpoznać bardzo zniszczoną supraportę w kształcie nieregularnego owalu, przedstawiającą mężczyzn zapewne grających w karty nad brzegiem zatoki morskiej. Za nimi, w lewej części kompozycji, widoczny jest zarys budowli, w głębi zabudowania i prawdopodobnie latarnia morska. Z prawej strony, w zatoce ograniczonej zarysowanymi w dali górami, namalowano statki (il. 9a). Przyjęłam



8. Sala Marynistyczna w pałacu Potockich w Radzynie Podlaskim, fragment wnętrza z dekoracją nadproża (Krajobraz nadmorski z mężczyznami grającymi w karty), supraporta (a), olej, płótno. Fot. anonimowego autora, 1939, Instytut Sztuki PAN, nr neg. 13103



9a–d. Jan Bogumił Plerch, a. Krajobraz nadmorski z mężczyznami grającymi w karty, b. Brzeg morski z ruiną świątyni, c. Krajobraz nadmorski z galeonem I, d. Krajobraz nadmorski z galeonem II, *supraporty w Sali Marynistycznej w pałacu Potockich w Radzynie Podlaskim*, olej, płótno, po 1755. Fot. Józef Edward Dutkiewicz, 1941, Instytut Sztuki PAN, nr neg. 35707, 35653, 35651, 35706



hipotetycznie, że supraporta ta znajdowała się nad drzwiami w trakcie od dziedzińca (il. 2/N/a)⁴⁹.

Wśród pozostałych widoków morskich w formie wydłużonego nieregularnego owalu, widocznych na ocalałych zdjęciach, *pendant* do omówionego wyżej obrazu stanowił najpewniej znacznie prostszy w kompozycji brzeg morski z ruiną świątyni z prawej strony i statkiem z lewej (il. 2/N/b). Na pierwszym planie przedstawiono tu mężczyzn grających w karty, ku którym zbliża się wieśniaczka z dzbankiem na głowie (il. 9b). Malarz powtórzył motyw mężczyzn siedzących na nabrzeżu i grających w karty, lecz zarazem wprowadził odwrotny schemat kompozycyjny, umieszczając główną scenę w lewej części supraporty. Nie sposób nie zauważyć, że obraz ten cechuje pewna nieporadność, widoczna zwłaszcza w niezgodnym z zasadami perspektywy rysunku *tempietta*, ukazanego na górze nad zrujnowaną świątynią. Niewykluczone, że ta supraporta (i kilka o innej tematyce) została przemałowana w okresie międzywojnia lub podczas konserwacji w latach 40. XX w.

Wątek marynistyczny pojawia się jeszcze w dwóch obrazach o formie czterolistnej – nieregularnych czworoboków zbliżonych do kwadratu. Jak wynika z fotograficznej dokumentacji oba dekorowały tę samą salę, uzupełniając dwie omówione wyżej owalne supraporty. Ich kompozycja jest zredukowana do okrętu i skromnego sztafażu figuralnego. W jednym z nich (il. 2/N/c) okazały galeon z rzeźbioną syreną podtrzymującą latarnię umieszczony jest w prawej części kompozycji, w pobliżu na brzegu namalowano armaty, zaś w części lewej – mężczyźni stojących na brzegu (il. 9c); w supraporcie drugiej (il. 2/N/d) schemat jest odwrotny – częściowo widoczny galeon, który naprawiają robotnicy zajmuje lewą partię obrazu, zaś grupka dyskutujących mężczyzn znajduje się z prawej strony (il. 9d).

Domniemana Sypialnia Potockiego

Wnętrze sąsiadujące w amfiladzie z Salą Marynistyczną zajmuje mniejszą powierzchnię i usytuowane zostało w trakcie północnym. Oświetlone jest dwoma oknami wychodzącymi na ogród (il. 2/O). Możliwe, że pomieszczenie to, przed II wojną nazywane Małym Salonem, pierwotnie było sypialnią Eustachego Potockiego. Tu, jak sądzę, mogły znaleźć się supraporty o motywach pastoralnych. Seria zwana umownie „pasterską” liczyła – na podstawie dostępnych fotografii – pięć obrazów o zróżnicowanych konturach. Przypuszczam, że trzy supraporty w kształcie czteroliścia zdobiły jedno z wnętrz w apartamentach pana domu (np. domniemaną sypialnię). Jedna z supraport (widoczna na fotografii) ukazuje trzy kobiety zażywające kąpieli w jeziorze lub stawie otoczonym lasem, zaskoczone pojawieniem się mężczyzny (lewa część kompozycji); może jest to scena mitologiczna, a może po prostu pasterska (il. 10a).

Zapewne kolejna supraporta w tym wnętrzu (b) ukazywała parę pasterzy siedzących pod drzewem zajmującym lewą część kompozycji (il. 10b), trzecia zaś – z nieco bardziej rozbudowanym sztafażem – przedstawiała także pasterkę (z prawej strony) i pasterza (z lewej) zastygłych w wystudiowanych teatralnych pozach, uzupełniających się wzajemnie (il. 10c). Mężczyzna, zwrócony *en trois quarts* do swej towarzyszki, przytrzymuje za uzdę dwa konie; kobieta siedzi naprzeciw niego, wyginając dość karkołomnie jedną rękę

⁴⁹ Supraporta została sfotografowana nad zamkniętymi drzwiami, a we wnętrzu brak jakichkolwiek elementów identyfikujących. Wydaje się, że okno znajduje się z prawej strony, co sugerowałoby trakt od strony dziedzińca. Może to być więc supraporta a lub b. Oczywiście nie można wykluczyć, że jest to trakt od ogrodu, a wówczas oglądamy supraportę c lub d. Ponieważ muszę zaakceptować jakieś porządkujące założenie, przyjmuję, że zdjęcie pokazuje supraportę a.



10a–c. Jan Bogumił Plersch? a. Kąpiące się kobiety, b. Para pasterzy, c. Pasterz i pasterka, supraporty w domniemanej Sypialni Potockiego w pałacu Potockich w Radzynie Podlaskim, olej, płótno, po 1755.
Fot. anonimowego autora, 1941, Instytut Sztuki PAN, nr neg. 35637, 35640, 35639



za głową. W głębi widać stadko owiec. Obraz wydaje się całkowicie i nieudolnie przemalowany, prawdopodobnie według pierwotnej kompozycji, lecz z zatraceniem jej artystycznych walorów. Trzeba podkreślić, że wszystkie obrazy o motywach pastoralnych były w wyjątkowo złym stanie, co zarejestrowały zachowane zdjęcia. Nie można wykluczyć, że malarską dekorację tego wnętrza uzupełniała czwarta supraporta w formie czteroliścia. Nie odnalazłam jednak na dostępnych fotografiach żadnego obrazu, który mógłby stanowić *pendant* do wyżej wspomnianych kompozycji.

Biblioteka

We wszystkich dotychczasowych opracowaniach Bibliotekę, tak jak pozostałe pokoje należące do pana domu, lokowano na piętrze od wschodu⁵⁰, co jednak budzi moje wątpliwości. Z tej strony bowiem znajdowało się zaplecze gospodarcze: dziedziniec, w bocznym

⁵⁰ Według Bartczakowej biblioteka znajdowała się w pawilonie wschodnim (czy raczej w alkierzu wschodnim) głównego korpusu pałacu, autorka nie podała jednak podstawy źródłowej tej tezy; zob. BARTCZAKOWA, *Jakub Fontana, architekt warszawski XVIII wieku*, s. 104. Inni badacze powtarzają jej pogląd.



11. Jan Bogumił Płersch, Alegoria Sztuki, supraporta w Bibliotece w pałacu Potockich w Radzynie Podlaskim (a), olej, płótno, po 1755. Fot. anonimowego autora, 1941, Instytut Sztuki PAN, nr neg. 35642

skrzydle powozownia (kuchnia mieściła się w osobnym budynku), a to raczej wyklucza usytuowanie na piętrze księgozbioru. Moim zdaniem Biblioteka mieściła się w zachodniej części traktu od ogrodu (il. 2/P). Dyspozycja przestrzenna czytelna na planie wskazuje jednoznacznie na duże pomieszczenie narożne od zachodu (obecnie przedzielone ścianą) z jednym oknem, o powierzchni około 68 m², które jako jedyne na piętrze mogło pełnić taką funkcję. Dodatkowym argumentem potwierdzającym prawdopodobieństwo urządzenia tu biblioteki i archiwum są przewody kominowe z hemisferyczną niszą, w której obecnie znajduje się piec wykonany w XX w. Analogiczne pomieszczenie po stronie wschodniej pozbawione jest przewodów kominowych, a zatem najpewniej pełniło funkcję pokoju letniego.

Jacques-François Blondel w swoim *De la distribution des maisons de plaisance*, dziele, z którego niewątpliwie korzystano wznosząc pałac w Radzynie Podlaskim, zalecał



12. Jan Bogumił Plersch, Alegoria Kosmografii, supraporta w Bibliotece w pałacu Potockich w Radzynie Podlaskim (b), olej, płótno, po 1755. Fot. anonimowego autora, 1941, Instytut Sztuki PAN, nr neg. 35646

w gabinecie przeznaczonym do studiów i lektury (a więc także w bibliotece) dekorację prostą⁵¹, aby nie rozpraszać niepotrzebnie uwagi czytelnika. Nie wiemy, niestety, jak dokładnie wyglądał ten pokój, a tym samym, czy i w jakim stopniu uwzględniono postulaty francuskiego teoretyka. Zapewne, jak wynika z korespondencji, sufit zdobiła iluzjonistyczna kopuła⁵² oraz sztukaterie wykonane przez Lappena.

Jeśli samo usytuowanie Biblioteki jest dyskusyjne, to już zdobiące ją obrazy nie budzą żadnych wątpliwości. Ta pewność wynika zarówno z opisów pod zachowanymi fotografiami,

⁵¹ Jacques-François BLONDEL, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, t. 1 (Paris: Chez Charles Antoine Jombert, 1737), s. 189.

⁵² AGAD, APP nr 170/II: list Adama Woźniackiego do Eustachego Potockiego z 22 IX i 3 X 1755; podają za: BARTCZAKOWA, *Jakub Fontana, architekt warszawski XVIII wieku*, s. 110.

jak i z treści malowideł. Otóż cztery supraporty zdobiące niegdyś Bibliotekę to alegorie: Sztuki i Astronomii (Kosmografii) – obie w kształcie czworoboków o zaokrąglonych narożach (czteroliścia), oraz Architektury *civilis* i Architektury *militaris*, którym artysta nadał fantazyjną formę nieregularnych wieloboków. Ponieważ – jak wynika z rzutu piętra – do Biblioteki wiodło dwoje drzwi, dwie supraporty musiały znaleźć się na przeciwnych ścianach. Taka praktyka nie należała bynajmniej do rzadkości.

Z uwagi na wyjątkowo spójny i jednoznaczny charakter malowideł zdobiących Bibliotekę, program treściowy tego wnętrza omówię – tak jak w przypadku Sali Balowej – razem z zagadnieniami formalnymi.

Alegoria Sztuki (a) to wielopostaciowa scena, w której występują trzy kobiety w towarzystwie dzieci (il. 11). Upozowana frontalnie niewiasta z paletą w dłoni dotyka pędzlem umieszczonego obok niej obrazu. To oczywista alegoria malarstwa, wyposażona w atrybuty zalecane w kompendiach ikonologicznych. Cesare Ripa pisze, że naszyjnik z maską zdobiący damę oznacza nierozdzielność malarstwa i imitacji – pojmowanej jako naśladowanie natury – złączonych łańcuchem wzajemnych związków. Malarz żywi się ideami zaczerpniętymi z natury, z każdej rzeczy biorąc to, co pozwoli mu uchwycić podobieństwo⁵³. Maskę odnosi się tu zapewne do abstrakcyjnej idei powstającej w wyobraźni artysty, dyscyplinowanej koniecznością wierności naturze. Zarys słabo widocznej kompozycji rozpiętej na sztalugach pozwala na ostrożną sugestię, że postać przedstawiona na płótnie to albo Eol, bóg wiatrów w koronie na głowie, swobodny malarski cytat z personifikacji Zimy pędzla Jerzego Eleutera Siemiginowskiego, zdobiącej Antykamerę Króla w pałacu wilanowskim⁵⁴, albo Jowisz z malowidła sklepiennego Sali Kamiennej w Nymphenburgu pędzla Johanna Baptista Zimmermanna (1755–1757). Te dwa tropy wskazują nie tyle na bezpośrednią malarską inspirację, co raczej na korzystanie z jednego źródła graficznego. Każdy z wskazanych wyżej artystów dokonał własnej interpretacji tego samego, jak się wydaje, wzoru. Troje dzieci towarzyszących personifikacji Malarstwa reprezentuje Rysunek jako nieodłączny element i podstawę sztuki malarskiej. Kobieta z dżumą, mierząca atletyczny męski posąg ustawiony na postumencie, to personifikacja Rzeźby, zaś niewiasta grająca na harfie, stojąca w głębi obrazu – to upostaciowana Muzyka.

Taką samą formę – czworoboku o zaokrąglonych krawędziach – artysta nadał personifikacji Astronomii (czy raczej Kosmografii, której celem jest opisywanie świata), zapewne umieszczonej nad przeciwnymi drzwiami (il. 12). W tym przedstawieniu występują dwie kobiety. Jedna, prawdopodobnie Minerwa (choć ma skrzydełka na głowie)⁵⁵, siedzi zwrócona frontalnie do widza, w ręce opartej na stole trzyma cyrkiel. Obok niej na posadzce położono globus i księgi. Za stołem, na którym poczesne miejsce zajmuje astrolabium, stoi niewiasta trzymająca tablicę zapisaną cyframi. Przygląda się rachunkom, pozostając w wyraźnej relacji z siedzącą kobietą, która unosi palec lewej dłoni – tak jakby obie rozprawiły właśnie nad jakimś matematycznym rozwiązaniem. Uśmiech malujący się na twarzy damy ze skrzydełkami na głowie pozwala przypuszczać, że doświadcza

⁵³ Zob. Cesare RIPA, *Iconologie, Ou Explication Nouvelle De Plusieurs Images, Emblèmes, Et Autres Figures Hieroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs différentes, & des Passions humaines*, t. 2 (Paris: chez Mathieu Guillemont, 1643), s. 182–184, il. s. 182.

⁵⁴ Por. Wojciech FIJAŁKOWSKI, *Królewski Wilanów* (Warszawa: Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, ca. 2006), il. 61. Scena namalowana przez Siemiginowskiego była inspirowana opisem króla Eola z *Eneidy* Wergiliusza (ibid., s. 77).

⁵⁵ Podobne skrzydełka mają personifikacje Horografii (RIPA, *Iconologie*, il. s. 191) i Matematyki (ibid., il. s. 179). W *Iconologii* Ripy postać ze skrzydełkami to *furor poetico*; tu jednak nie ma wieńca laurowego, może jest to więc wersja geniuszu naukowego.



13c-d. Jan Bogumił Plersch, c. Alegoria Architektury civilis, d. Alegoria Architektury militaris, supraporty w Bibliotece w pałacu Potockich w Radzynie Podlaskim (c i d), olej, płótno, po 1755. Fot. anonimowego autora, 1941, Instytut Sztuki PAN, nr neg. 35644, 35644

radości tworzenia. Interesujący jest zarys postaci na cokole kolumny w prawej części obrazu, stopień nieczytelności tego fragmentu kompozycji utrudnia jednak dokładne określenie charakteru przedstawienia.

Alegoria Architektury *civilis* to kolejny obraz zdobiący Bibliotekę pałacową (il. 13c). Dama, ukazana frontalnie we wdzięcznym kontrapoście, wskazuje cyrklem na fasadę budowli zarysowaną na obrazie stojącym za jej plecami (niewykluczone, że zasugerowano na nim elewację pałacu w Radzynie). Towarzyszące jej putto trzyma młotek, pion i węgielnicę. Na ziemi leżą rozrzucone księgi i kapitel joński, obok zaś – jak można domniemywać – fragment trzonu kolumny. W głębi widoczna jest budowa. Niestety, słaba czytelność fotografii utrudnia identyfikację przedstawionej architektury. *Pendant* do tego obrazu o wielobocznym, nieregularnym konturze, stanowi Architektura *militaris* (il. 13d). Artysta powtórzył tu ogólną koncepcję kompozycji Architektury *civilis* oraz sposób rozmieszczenia poszczególnych elementów obrazu, aby główne postacie tworzyły uzupełniającą się parę: jeśli dama personifikująca architekturę cywilną zajmuje prawą (a heraldycznie lewą) część pola obrazu, to postać uosabiająca architekturę wojskową umieszczona została w lewej partii kompozycji (a heraldycznie prawej). Dzięki temu oba obrazy mogły harmonijnie uzupełniać się w przeciwległych supraportach i podkreślać wrażenie przemyślanej całości. W alegorii Architektury *militaris* powtórzony został obraz, na którym – dla odmiany – widoczny jest pięciokąt sugerujący bastion obronny, któremu przyglądają się mali pomocnicy Minerwy. Jeden z nich trzyma na ramieniu oskard, zaś w drugiej ręce łopatę. Bogini – według Ripy niewiasta poważna i mężna⁵⁶ – w antykizowanym hełmie i zbroi z lwem na naramienniku siedzi na lufie armatniej, za nią leży otwarta księga, obok liniał, zaś na ziemi stoi trójkąt mierniczy; na płycinie kolumny widoczny jest – słabo czytelny – zarys starcia bitewnego. Jaskółka, która przysiadła na ramie obrazu, przypomina budowniczym fortyfikacji, aby zachowali równowagę i piękne proporcje⁵⁷.

Zwrócono uwagę, że wątek Architektury *civilis* i *militaris*, który pojawił się w dekoracji rzeźbiarskiej na zachodniej bramie pałacu, stanowi poniekąd zapowiedź programu malarskiego we wnętrzu rezydencji. Być może motyw ten związany był, co zauważył Krzysztof Gombin, z toposem *pax et bellum*⁵⁸. W takim przypadku wojskowe dystynkcje Eustachego Potockiego i waleczne czyny jego antenatów zasugerowane w rzeźbach Redtlera i na ścianach Sali Balowej⁵⁹, zostałyby zrównoważone przez zasługi polityczne położone dla pokoju. Właściciel Radzyna to nie tylko rycerz obdarzony cnotą męstwa i odwagi (*Virtus Heroica*), lecz także cierpliwy budowniczy. A Biblioteka – miejsce szacunku dla wiedzy i pokojowych dokonań człowieka doskonale nadawała się do wyrażenia tego rodzaju aspiracji. Zgodnie z tradycją ikonograficzną wyróżniono tu zalety umysłu i wykształcenia. Wybrano, choć bez ortodoksji, alegorie sztuk wyzwolonych tworzące *quadrivium*. Oprócz czterech kanonicznych: Muzyki, Geometrii, Arytmetyki i Astronomii (Kosmografii), wprowadzono Malarstwo, Rzeźbę i Architekturę. A zatem dekoracja supraport to pochwała intelektu i mocy twórczej.

Przy okazji przypomnę, że księgozbiór Eustachego i Marianny Potockich – przechowywany w różnych rezydencjach właścicieli (m.in. w Radzynie) – zapoczątkował Biblio-

⁵⁶ RIPA, *Iconologie*, s. 189, il. s. 188. Por. też Minerwę zobrazowaną w: Joachim von SANDRART, *Iconologia Deorum, oder Abbildung der Götter, Welche von den Alten verehret worden* (Nürnberg: Gedruckt durch C.S. Froberger, in Verlegung des Authoris, 1680), s. 126a.

⁵⁷ RIPA, *Iconologie*, s. 189.

⁵⁸ GOMBIN, *Inicjatywy artystyczne Eustachego Potockiego*, s. 91.

⁵⁹ O symbolice dekoracji rzeźbiarskiej wspominałam przy okazji Sali Balowej i tam podałam stosowną literaturę.

14. Jan Bogumił Plersch, Waza z kwiatami na tle parku, *supraporta* w Sali Jadalnej w pałacu Potockich w Radzynie Podlaskim (a), olej, płótno, po 1755.

Fot. anonimowego autora, 1939, Instytut Sztuki PAN, nr neg. 13098



tekę Wilanowską⁶⁰. Eustachy Potocki niewątpliwie odziedziczył niektóre książki po swych rodzicach, Jerzym i Konstancji z Podbereskich. Z kolei Marianna Potocka stała się właścicielką księgozbioru swego dziadka, podkanclerzego litewskiego Stanisława Antoniego Szczuki, na który składały się przeważnie współczesne mu, czyli XVII-wieczne wydania autorów polskich z dziedziny prawa, dyplomacji, historii i strategii wojskowej (m.in. dzieła Stanisława Hozjusza, Pawła Piaseckiego czy Kazimierza Zawadzkiego). Sama Marianna gromadziła głównie współczesną literaturę francuską, w tym powieści, memuary, a jako wielbicielka teatru i tłumaczka – dramaty i komedie. Katalog książek pochodzących z Radzyna *Livres dépareilles et autres qui n'ont de place dans les armoires à Radzin en 1781*, sporządzony zapewne przez Stanisława Kostkę Potockiego liczy 213 pozycji⁶¹. Trzeba jednak stwierdzić wprost: w ocalałym księgozborze Eustachego i Marianny Potockich pochodzącym z Radzyna (a także w katalogu z 1781 r.) nie ma wydawnictw poświęconych sztukom pięknym⁶². Co nie oznacza, że ich nie było.

Sala Jadalna

W dużym wnętrzu zajmującym całą szerokość piętra (il. 2/B), sąsiadującym z Salą Balową od wschodu, niewątpliwie znajdowała się jadalnia. Źródłem światła są tu cztery okna: dwa usytuowane od ogrodu, dwa od dziedzińca. Salę Jadalną zdobiło przynajmniej pięć, a może nawet sześć *supraport* (il. 2).

Jedna z nich, w formie nieregularnego czworoboku zbliżonego do prostokąta (il. 2B/a), uwieczniona jest na fotografii z 1929 r. Przedstawia wazę z kwiatami na wysokim

⁶⁰ O Bibliotece Wilanowskiej, w tym księgozbiórach Szczuków, Kąskich i Potockich zob. Jadwiga RUDNICKA, *Biblioteka wilanowska. Dwieście lat jej dziejów (1741–1932)* (Warszawa: Biblioteka Narodowa, 1967); Joanna KOWALIK, *Rezydencja Potockich w Radzynie – zbiory biblioteczne i archiwalia w świetle zachowanych dokumentów*, w: *Muzea-rezydencje w Polsce*, s. 521–523; Edyta OWORUSZKO, „Pozostałości księgozbioru Potockich z Radzyna w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie”, *Radzyński Rocznik Humanistyczny* 12 (2014), s. 61–95.

⁶¹ RUDNICKA, *Biblioteka wilanowska*, s. 30.

⁶² Wspomina o tym też Krzysztof Gombin; zob. GOMBIN, *Inicjatywy artystyczne Eustachego Potockiego*, s. 169.



15. Pokój z Leśnym Krajobrazem w pałacu Potockich w Radzynie Podlaskim.
Fot. anonimowego autora, ok. 1915, Instytut Sztuki PAN, nr neg. 113654

postumencie, zaaranżowaną na tle parkowego pejzażu, zasugerowanego w prawej części kompozycji. W części lewej namalowano fragment architektury – widać wolutę i prawdopodobnie trzon kolumny (il. 14)⁶³. Niestety, nie dysponujemy osobnym zdjęciem tego obrazu. *Vis à vis*, nad przeciwnymi drzwiami, musiała znajdować się kompozycja w tym samym kształcie i o paralelnych motywach (il. 2B/b). Jej fragment odbija się w lustrze, nad którym z kolei w supraporcie o trójlistnym kształcie (il. 2B/c) namalowano również wazę z kwiatami, z prawej strony ograniczoną dekoracyjną wolutą, z lewej zaś prawdopodobnie drzewami. Można się tylko domyślać, że głównym motywem pozostałych supraport w tym wnętrzu (il. 2B/e, 2B/f) nad drzwiami w trakcie od ogrodu, a także ewentualnie nad drugim, niewidocznym zwierciadłem (il. 2B/d) były dekoracyjne wazy z kwiatami.

Pokój z Leśnym Krajobrazem

Pokój z dwoma oknami wychodzącymi na ogród, sąsiadujący od zachodu z Salą Jadalną, znajduje się w trakcie północnym. Jego pierwotne przeznaczenie nie jest jasne – prawdopodobnie pełnił funkcję salonu (il. 2/C). Można go identyfikować z pokojem, zwanym przed II wojną „salą stołową” i udokumentowanym na dwóch fotografiach wykonanych w różnym czasie: starszej, gdy na ścianach tego wnętrza wisiały jeszcze tapiserie (il. 15), oraz późniejszej z lat 20. XX w. (il. 16). Oba zdjęcia pokazują to samo ujęcie, w kierunku wschodnim. Na drugim, znacznie lepszej jakości, widać dość dokładnie supraportę w ramie

⁶³ W latach 20. XX w. w tym wnętrzu urządzono salę bufetową i kasyno, o czym świadczą podpisy pod zdjęciami.



16. Jan Bogumił Plersch, supraporta w Pokoju z Leśnym Krajobrazem w pałacu Potockich w Radzynie Podlaskim (b), olej, płótno, po 1755.
Fot. anonimowego autora, 1939, Instytut Sztuki PAN, nr neg. 13099

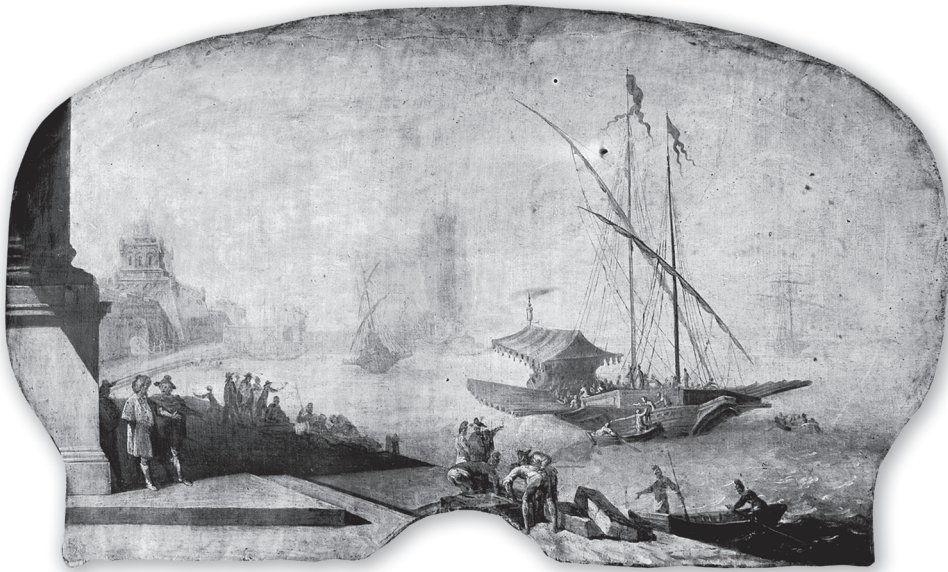
o formie czterolistnej, przedstawiającą stadko jeleni na leśnej polanie (il. 2/C/b). Niestety, w dostępnej dokumentacji obraz ten nie ma osobnej fotografii. Można przyjąć, że nad przeciwległymi, niewidocznymi na zdjęciu drzwiami wiodącymi do Sali Jadalnej znajdowała się supraporta w takiej samej ramie i o pokrewnym temacie (il. 2/C/a).

Domniemana Sypialnia Potockiej

Kolejny pokój usytuowany w trakcie ogrodowym części wschodniej, oświetlony jednym oknem, mógł pełnić funkcję damskiej sypialni (il. 2/D). To jednak tylko przypuszczenie. Na omówionym wyżej zdjęciu przedstawiającym sąsiedni Pokój z Leśnym Krajobrazem (por. il. 16), w amfiladzie przez uchylone drzwi można rozpoznać supraportę w następnym wnętrzu, czyli właśnie w domniemanej damskiej sypialni, przedstawiającą aleję parkową z posągami i zapewne wazę z kwiatami w lewej części kompozycji (b). Ten motyw pojawił się już w Sali Jadalnej. Niewątpliwie i tu supraporta miała swój odpowiednik (a) nad przeciwległymi drzwiami (il. 2/D).

Garderoba

Niewielkie wnętrze sąsiadujące z domniemaną Sypialnią Potockiej, oświetlone jednym oknem od ogrodu, to zapewne garderoba (il. 2/E), na przedwojennych zdjęciach



17b–a. Jan Bogumił Plersch, b. Widok portu, a. Widok zatoki morskiej, supraporty w Garderobie w pałacu Potockich w Radzynie Podlaskim, olej, płótno, po 1755.
Fot. Józef Edward Dutkiewicz, 1941, Instytut Sztuki PAN, nr neg. 35708, 35711

nazywana Gotowalnią⁶⁴. Jej dekorację można zrekonstruować dzięki przywoływanej tu już parokrotnie fotografii ukazującej Pokój z Leśnym Krajobrazem (por. il. 16). Jeśli bardzo uważnie przyjrzymy się temu wnętrzu, to dostrzeżemy w amfiladzie, za domniemaną Sypialnią Potockiej, dolną część supraporty zdobiącej następny pokój, czyli właśnie Garderobę (il. 2/E/b). To jeden z obrazów marynistycznych, o nieregularnym owalnym wykroju. Na szczęście dysponujemy jego osobnym zdjęciem. Przedstawia port i fragment

⁶⁴ Tak zostało określone wnętrze, w którym znajdowała się scena portowa; zob. m.in. GUTOWSKA-DUDEK, GUTOWSKA, „Zbiory pałacu w Radzynie Podlaskim”, s. 146. Niewątpliwie tej kompozycji (którą określiłam roboczo symbolem a), musiała towarzyszyć przynajmniej jedna supraporta b.



18a. Jan Bogumił Plersch, Widok górski z ruiną budowli, supraporta w Pokoju z Widokami Górskimi (K?) w pałacu Potockich w Radzynie Podlaskim (a), olej, płótno, po 1755. Fot. anonimowego autora, 1941, Instytut Sztuki PAN, nr neg. 35650



18b. Jan Bogumił Plersch, Widok górskiej doliny, supraporta w Pokoju z Widokami Górskimi (K?) w pałacu Potockich w Radzynie Podlaskim (b), olej, płótno, po 1755. Fot. anonimowego autora, 1941, Instytut Sztuki PAN, nr neg. 35647



19a. Jan Bogumił Plersch, Pasterka siedząca na łące, supraporta w Pokoju F (?) w pałacu Potockich w Radzynie Podlaskim (a), olej, płótno, po 1755. Fot. anonimowego autora, 1941, Instytut Sztuki PAN, nr neg. 35655

budowli z widocznym monumentalnym filarem dominującym w lewej części kompozycji. Uwagę widza przykuwają dwaj mężczyźni prowadzący ożywioną rozmowę – jeden w stroju holenderskim, drugi w egzotycznym zawoju na głowie. Z prawej strony robotnicy załadowują łódź, w zatoce widoczne są galeony, zaś w głębi latarnia morska (il. 17b).

W Garderobie przewidziano jeszcze miejsce na drugą supraportę i był to niewątpliwie widok portowy pomyślany jako *pendant*: ze skromniejszym sztafażem figuralnym, skomponowany według odwrotnego schematu (il. 2/E/a). Przedstawia brzeg ograniczony z prawej strony fragmentarycznie pokazaną budowlą z prześwitem bramnym. Dwaj dżentelmeni ubrani na holenderską modłę toczą rozmowę, w pobliżu siedzą mężczyźni w egzotycznych strojach, zapewne Chińczycy. Na pierwszym planie leżą armaty, z lewej strony robotnicy portowi noszą ładunki, które umieszczają w łodzi. W zatoce widoczny jest galeon i dwie łodzie żaglowe, w głębi na cyplu latarnia morska i zabudowania portowe. Na horyzoncie



19b. Jan Bogumił Plersch, Pasterka siedząca nad potokiem, supraporta w Pokoju F? w pałacu Potockich w Radzynie Podlaskim (b), olej, płótno, po 1755. Fot. anonimowego autora, 1941, Instytut Sztuki PAN, nr neg. 35657

mającą góry schodzące do morza (il. 17a). Porównując obie kompozycje można sobie wyobrazić, że wisiały tak, aby uzupełniać się wzajemnie, a więc niewątpliwie *vis à vis*.

Pokój z Widokami Górskimi

Wśród przedwojennych nazw wnętrz pałacowych pojawia się tzw. Sala Kremowa. Jak wynika z dwóch fotografii zdobiły ją supraporty z motywem górzystego krajobrazu, zamknięte w formie wydłużonego czworoboku o dwóch zaokrąglonych narożach. Lokalizacja tego wnętrza stwarza jednak obecnie poważne trudności. Hipotetycznie rzecz ujmując, pokój ten mógł znajdować się w sąsiedztwie Sali Jadalnej w trakcie południowym, gdyż proste profile otworów drzwiowych były przygotowane do takiego właśnie kształtu supraport (il. 2/K). Przyjmuję więc roboczo, że był to Pokój z Widokami Górskimi.



20a–c. Autor nieustalony, a. *Martwa natura kwiatowa*, b. *Martwa natura kwiatowa*, c. *Martwa natura kwiatowa*, dawny Pokój Żółty w pałacu Potockich w Radzynie Podlaskim. Fot. anonimowego autora, Instytut Sztuki PAN, nr neg. 35630, 35632, 35654



Jedna kompozycja przedstawia ruinę masywnej budowli (zamku?) górującej nad okolicą. Na tle prześwitu bramnego rysuje się sylwetka jeźdźca, zaś na pierwszym planie dostrzec można fragment drewnianej kładki, po której porusza się jakaś postać (il. 18a). Druga supraporta ukazuje górską dolinę z potężnymi drzewami na skałach i wodospadem (il. 18b). W tle widoczny jest zarys wsi lub miasteczka. Na skale zaś, z prawej strony, mającą trudne do identyfikacji postaci – zapewne mężczyzna poruszający się konno, stojąca kobieta i prawdopodobnie trzecia osoba (mężczyzna?). Niestety, stopień zniszczenia obu płócien uniemożliwia bardziej szczegółową analizę, skazując nas na domysły.

Według Aldony Bartzakowej dekorację tego wnętrza uzupełniały krajobrazy morskie, jednak autorka nie doprecyzowała podanej wiadomości⁶⁵. Zważywszy, że scen maryni-

⁶⁵ BARTZAKOWA, *Jakub Fontana, architekt warszawski XVIII wieku*, s. 105.

stycznych (zarejestrowanych na znanych zdjęciach) było sześć i – jak wynika z mojej analizy – zaaranżowano je w Sali Marynistycznej (N) i w Garderobie (E), powyższa sugestia nie znajduje potwierdzenia. Nie można jednak wykluczyć, że w pałacu były jeszcze jakieś inne widoki morskie, których fotografie zaginęły.

Supraporty i malowidła z wnętrza nieokreślonych

Dekoracja pozostałych wnętrzy czytelnych na planie nie jest znana. Tymczasem w ocalałej dokumentacji fotograficznej są jeszcze dwie supraporty, które niewątpliwie zostały zakomponowane jako *pendants*, a zatem musiały zdobić jeden pokój, na przykład w apartamentach kobiecych. Przed II wojną znajdowały się w „sali z telefonami”, jednak nie udało mi się zidentyfikować tego wnętrza na planie. Mogłaby to być na przykład sala F (il. 2/F). We wspomnianych supraportach o kształtach wachlarzy kominkowych ukazano sceny z serii „pasterskiej” (przywołane w opisie domniemanej Sypialni Potockiego). Jedna z nich przedstawia pasterkę siedzącą na łące, zwróconą w lewą stronę i dojącą krowę; przed kobietą stoi dwoje dzieci (il. 19a). Druga supraporta prezentuje kobietę siedzącą nad potokiem w analogicznej pozycji jak na poprzednim obrazie, lecz zwróconą w przeciwnym kierunku, zaś na dalszym planie – mężczyznę pasącego owce (il. 19b). Obok każdej pasterki malarz zaimprovizował małe martwe natury: w scenie pierwszej jest to kosz z serwetą i wiktuałami, w drugiej – duży, przewrócony dzban, fałdy długiej sukni i prawdopodobnie kamienie, choć w tym miejscu kompozycja jest mało czytelna. Obie sceny rozgrywają się w górzystym krajobrazie. Wydaje się, że obie są zręcznie malowane, z uchwyceniem połysku materii czy światła padającego na dzban. Oczywiście formułowanie sądów na temat artystycznych wartości obrazów znanych jedynie z fotografii sprzed kilkudziesięciu lat jest – zdaję sobie z tego sprawę – mocno ryzykowne.

Wśród zachowanych fotografii są jeszcze trzy bardzo zniszczone obrazy niewiadomego autorstwa, przedstawiające typowe martwe natury kwiatowe, które raczej nie pełniły funkcji dekoracji nadproży (il. 20a-c). Nie jest też wykluczone, że pochodziły z wcześniejszego wyposażenia pałacu. Brakuje niestety zdjęć, które pokazywałyby ich miejsce w konkretnym wnętrzu. Z opisów figurujących pod dwiema fotografiami (il. 20a-b) wynika, że znajdowały się one w tzw. Pokoju Żółtym. Na razie jednak nie udało mi się ustalić położenia tego wnętrza.

Wnętrza pałacu w Radzynie a tradycja rokoka

Gdy Jakub Fontana modernizował pałac Potockich w Radzynie Podlaskim, rokoko – jako ugruntowana konwencja stylowa – panowało w europejskich siedzibach od ponad dwóch dekad. Wnętrza pałacu w Radzynie – postrzegane jako jednoznacznie rokokowe – wpisują się w ogólnoeuropejską tradycję dekoratorską. I jakkolwiek trudno jest wskazać konkretne wzory, jakimi posłużył się Fontana, warto, jak sądzę, skonfrontować pokrótce jego koncepcję z kilkoma wcześniejszymi realizacjami.

O oryginalnym charakterze dekoracji radzyńskiej decyduje oszczędność ornamentacji wkomponowanej w strukturę architektoniczną z klarownymi podziałami uzyskanymi za pomocą lizen, ram i płyt. Złożone motywy *rocaille* i akantowej wici zdobiły wertykalne *panneaux* białej boazerii wokół drzwi, okien i luster oraz w narożach sufitu nad fasetami. W niektórych salach w boazeryjne płaszczyzny wmontowano tkaniny, o czym przekonują zdjęcia. Obrazy – jak wynika z zachowanych fotografii – znajdowały się przede wszystkim

w supraportach i nad lustrami. Zaprojektowane do konkretnych wnętrz stanowiły stały element ich wystroju, podporządkowany ściśle artykulacji dekorowanych płaszczyzn, mimo że należały do kategorii obrazów sztalugowych malowanych na płótnie.

Fantazyjne, nieregularne kształty supraport zdobiących niegdyś pałac Potockich należały do standardowego repertuaru dekoracyjnego, stając się znakiem rozpoznawczym nowego stylu. Ich formy przypominają chińskie wachlarze kominkowe – tak modne w połowie XVIII w.⁶⁶ Wieloboczne, trójlistne, zbliżone do owalu, czworoboczne – trudne są do opisanego za pomocą przyjętych pojęć geometrycznych. Niektóre swym kształtem przywodzą na myśl liście z ówczesnych kompendiów botanicznych. Wymyślone przez projektantów kapryśne rami „tableaux chantournés” deformowały tradycyjne, regularne pole obrazowe i determinowały nowy sposób komponowania scen malarskich⁶⁷.

Nic nie wiemy o malowidłach plafonowych w pałacu Potockich. Wydaje się, że poza biblioteką, i może – klatką schodową, Salą Dolną oraz Balową – zrezygnowano z tego rodzaju dekoracji.

Jak wiadomo najwcześniejszym importem francuskiego rokoka w Polsce był słynny *Grand Cabinet* – obstalowany w 1734 r. (a może nawet już na początku lat 30.) przez Franciszka Bielińskiego u Juste Aurèle Meissonniera w Paryżu⁶⁸. Mimo że prezentuje koncepcję wnętrza różną od wizji Fontany, warto mu poświęcić kilka słów. W 1735 r. kompletny gabinet wyposażony w boazerie, kominki, lustra i malowidła zaaranżowano w pałacu marszałka przy ul. Królewskiej w Warszawie. Dekoracja nie przetrwała, lecz znane są ryciny przedstawiające to wnętrze⁶⁹, a także projekty ściennych dekoracji malarskich i obrazów. Pokazują salon o bardzo bogatej, fantazyjnej ornamentacji, ozdobiony wielkoformatowymi malowidłami w asymetrycznych ramach. Płynne linie podziałów architektonicznych zdominowane są przez motyw *rocaille* i pełnoplastyczne girlandy kwiatowe. Choć koncepcja zaprezentowana przez Fontanę w pałacu Potockich oparta została na czytelnych podziałach i skromnej ornamentacji, to jednak *Grand Cabinet* stanowił niewątpliwie punkt odniesienia dla wszystkich tych architektów i ich arystokratycznych klientów w Polsce, którzy pragnęli nowości. Paryski nabytek Bielińskiego, symbol prestiżu

⁶⁶ Za zwrócenie mi uwagi na związek specyficznych form supraport z chińskimi wachlarzami kominkowymi bardzo dziękuję Jolancie Różalskiej.

⁶⁷ Termin „tableaux chantournés” pojawił się po raz pierwszy w broszurze paryskiego Salonu w 1738 r.; zob. David PULLINS, „«Quelques misérables places à remplir». Locating Shaped Painting in Eighteenth-Century France”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 80, nr 4 (2017), s. 549. Autor wnikliwie rozważa specyfikę kategorii „zakrzywionych/wygiętych obrazów”.

⁶⁸ O zamówieniu Bielińskiego pisało wielu autorów, m.in. Stanisław LORENTZ, „Projets pour la Pologne de J.A. Meissonnier”, *Biuletyn Historii Sztuki* 20, nr 2 (1958), s. 186–198; Juliusz A. CHROŚCICKI, „Meissonnier’s Designs for Polish Magnates”, w: *Polish and English Responses to French Art and Architecture: Contrasts and Similarities. Papers Delivered at the University of London/University of Warsaw History of Art Conference, January and September 1993*, red. Francis AMES-LEWIS (London: Birkbeck College, University of London, Department of History of Art, 1995), s. 87; Katie SCOTT, *The Rococo Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth Century Paris* (London: Yale University Press, 1996), il. s. 42–43. Wiele nowych ustaleń dotyczących pracy Meissonniera dla polskich magnatów opublikował: Peter FUHRING, *Juste-Aurèle Meissonnier. Un génie del rococo 1695–1750* (Torino-Londra: U. Allemandi, 1999). Zob. też: Samanta POPOW, „Meissonnierowski salon Franciszka Bielińskiego – historia rokokowej dekoracji dworu magnackiego”, w: *Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, red. Teresy KOSTKIEWICZOWA, Agata ROČKO (Warszawa: DiG, 2005), s. 295–320 (tamże wcześniejsza bibliografia). Autorka przedstawia hipotezę (s. 307), że Bieliński mógł złożyć zamówienie u Meissonniera już na początku lat 30. Zwraca też uwagę na rolę, jaką odegrało m.in. to wnętrze w popularyzacji koncepcji rokokowych dekoracji w Polsce.

⁶⁹ *Oeuvre de Juste Aurèle Meissonnier Peintre, Architecte et Dessinateur de la Chambre et Cabinet du Roi* (Paris: chez Huquier, 1748).

i francuskiego *goût moderne*, dostępny był – co istotne – dla ważnych osobistości przybywających do pałacu przy Królewskiej. Umożliwiła to lokalizacja gabinetu na parterze w apartamentach marszałka, który przyjmował tu między innymi zagranicznych posłów. Toteż znaczenie tego wnętrza – nie w sensie kopiowanego wzoru, lecz jako źródła świeżych idei i nowatorskiej małej architektury – wydaje się bardzo istotne.

Jakub Fontana dobrze znał nie tylko *Grand Cabinet* w warszawskiej siedzibie Bielińskich (w 1744 r. podjął się przecież przebudowy tego pałacu⁷⁰), ale i inne realizacje Juste-Aurèle Meissonniera. W Paryżu architekt był dwukrotnie – w 1732 i w 1747 r., towarzysząc swemu protektorowi Bielińskiemu, a zatem zaledwie kilka lat przed realizacją projektów dla Radzyna⁷¹. Niewykluczone, że już podczas swego pierwszego pobytu zetknął się z francuskim mistrzem, a może nawet praktykował w jego paryskim studio⁷².

Styl Fontany, architekta wykształconego we Francji oraz w Rzymie, jest bardzo indywidualny i odrębny⁷³. Wydaje się, że niekiedy szukał on inwencji w projektach Nicolas Pineau, w mniejszym stopniu u Jacquesa-François Blondela⁷⁴. Interpretował je jednak w wybitnie autorski sposób – myślę tu oczywiście o projektach wnętrz – czego świadectwem są niezachowane realizacje w pałacu Branickich w Białymstoku⁷⁵ i na warszawskim Podwalu⁷⁶. Fontana kierował przebudową tych rezydencji w tym samym czasie, gdy pracował dla Potockich w Radzynie. Wszystkie te wnętrza wyróżniał paralelny sposób artykulacji ścian, białe boazerie i subtelna ornamentacja z aplikacjami motywu *rocaille*.

Wnętrza radzyńskie różnią się istotnie także od drugiej polskiej realizacji Meissonniera, a mianowicie od ekskluzywnego Złotego Salonu (*Salon d'Or*) przeznaczonego do pałacu księstwa Czartoryskich w Puławach. Mimo że *Salon d'Or*, który powstał dziesięć lat później, prezentuje znaczne uspokojenie formy w porównaniu z salonem Bielińskich. Zamówiony przez Marię Zofię z Sieniawskich i Aleksandra Augusta Czartoryskich w 1748 r., został również wykonany w Paryżu i sprowadzony do Polski już po śmierci francuskiego artysty (zm. 1750)⁷⁷. Sądząc z publikowanych rycin projektowych Meissonniera

⁷⁰ O przebudowie pałacu Bielińskich, m.in. BARTCZAKOWA, *Jakub Fontana, architekt warszawski XVIII wieku*, s. 132–135; SITO, *Wielkie warsztaty rzeźbiarskie Warszawy doby saskiej*, s. 277–278; Monika WYSZOMIRSKA, „Architekt Jakub Fontana w służbie marszałka Franciszka Bielińskiego”, *Biuletyn Historii Sztuki* 81, nr 3 (2019), s. 507–511.

⁷¹ WYSZOMIRSKA, „Fontana Jakub”, s. 138. Fontana był wówczas w Lunéville, Paryżu, a także w Dreźnie. O jego relacjach z marszałkiem Bielińskim jako głównym protektorem początkującego architekta wspomina Wojciech BOBERSKI, „Fontana (Fontanna, Fontani) Jakub (Giacomo)”, w: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 27 (München-Leipzig: de Gruyter, 2004), s. 124.

⁷² Jacek GAJEWSKI, „Nagrobek Jana Tarły w Warszawie i zagadnienia jego rekonstrukcji (mała architektura w twórczości Jakuba Fontany; Plersch i warsztat)”, *Arteria. Rocznik Wydziału Sztuki Politechniki Radomskiej* 10 (2012), s. 89–91.

⁷³ O francuskiej formacji architekta, a także o rzymskim pierwiastku w jego twórczości zob. Jakub SITO, „Warszawscy rzeźbiarze czasów saskich w roli projektantów”, *Biuletyn Historii Sztuki* 81, nr 3 (2019), s. 369–370.

⁷⁴ Na przykład Jacques-François Blondel poświęcił wiele uwagi dyspozycji przestrzennej obrazów, w tym supraport, oraz ich formom i proporcjom.

⁷⁵ BARTCZAKOWA, *Jakub Fontana, architekt warszawski XVIII wieku*, s. 113–118. O roli Jakuba Fontany w Białymstoku zob. Anna OLEŃSKA, *Jan Klemens Branicki, „Sarmata nowoczesny”. Kreowanie wizerunku poprzez sztukę* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2011), s. 121–125, 129, 130; o rokokowym wystroju – s. 127–128.

⁷⁶ BARTCZAKOWA, *Jakub Fontana, architekt warszawski XVIII wieku*, s. 119, 123–124.

⁷⁷ Na temat zamówienia Czartoryskich zob. m.in.: Stanisław LORENTZ, „Projekty J.A. Meissonniera dla Puław”, w: *Puławy* (Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 1962=Teka Konserwatorska, 5); Irena MALINOWSKA, „Kilka przyczynków do historii stosunków artystycznych między Polską a Francją w 1 poł. XVIII w.”, w: *Muzeum i twórca. Studia z historii sztuki i kultury ku czci prof. Stanisława Lorentza* (Warszawa: PWN, 1969), s. 113–129; CHROŚCICKI, „Meissonnier's Designs for Polish Magnates”, s. 85–94. O nowych ustaleniach dotyczących Złotego Salonu zob. Jakub SITO, „Złoty Salon Juste-Aurèle Meissonniera w Puławach w świetle nieznanych materiałów archiwalnych”, w: *Polska i Europa w dobie nowożytnej. L'Europe moderne: nouveau monde, nouvelle civilisation? / Modern Europe – New World, New*

oraz innych przekazów wizualnych przywoływanych przez badaczy, snycerka Złotego Salonu – przy zachowaniu podobnych podziałów boazerii – była skromniejsza niż w salonie Bielińskich, a ornamentacja nie rozsądzała dekorowanej struktury⁷⁸. Malowidła w nieregularnych ramach wypełniały supraporty i przestrzeń nad lustrami. Najbogatszą dekorację artysta zaproponował w fasacie salonu, zdobionej obrazami i ciężkim pełnoplastycznym ornamentem. Zważywszy na skomplikowane okoliczności finalizacji zlecenia, nie wiadomo jednak, co ostatecznie znalazło się w Puławach. Dwa rysunki inwentaryzacyjne *Salon d'Or*, wykonane około 1760 r. przez Johanna Sigmunda Deybla mł., pokazują koncepcję dekoracji lżejszej, o czytelnych podziałach architektonicznych, pozbawionej przeskalowanych, monumentalnych kartuszy na osiach gzymsu fasady⁷⁹.

Jednak rzeczywiste podobieństwo, jak trafnie zauważyła już Aldona Bartczakowa, łączy wnętrza rezydencji w Radzynie z rysunkami projektowymi Johanna Sigmunda Deybla st., który w latach 1730–1736 przebudowywał pałac w Puławach⁸⁰. Jego rozwiązania różnią się znacznie od wspomnianych propozycji Meissonniera. Zbliżona do Radzyna jest artykulacja ścian dwóch wnętrz (na parterze i na pierwszym piętrze), oszczędny dobór motywów ornamentalnych, delikatność i przejrzystość dekoracyjnej struktury. Możliwe, że Fontana znał rysunki dokumentujące puławską rezydencję Czartoryskich.

Tymczasem oprócz wspomnianych ekskluzywnych paryskich importów począwszy od lat. 40. XVIII w polskich pałacach powstawały skromniejsze adaptacje rokoka. Zachowały się fragmenty wystroju co najmniej dwóch wnętrz z warszawskiego pałacu Kazimierza Czartoryskiego (później Tarnowskich), usytuowanego na rogu ulicy Karowej i Krakowskiego Przedmieścia. Są to dwie supraporty ze scenami *fêtes-galantes* w bogatych rocailowych ramach oraz biała boazeria artykułowana złożonymi listwami i ornamentami. Jej projektant nie przewidział obrazów w supraportach, lecz złożone ornamentalne kompozycje. Snycerka jest tu bogatsza niż w Radzynie, ale linearyzm i przejrzystość architektonicznej struktury są na pewno bliższe dekoracji pałacu Potockich, aniżeli realizacje Meissonniera⁸¹. Boazerie pochodziły zapewne z różnych wnętrz rezydencji, a jedna z nich prawdopodobnie powstała nieco później.

Nieznani pozostają zarówno projektant (lub projektanci) oraz wykonawca (lub wykonawcy) boazerii, jak i malarz *fêtes galantes*⁸². Ostrożne przypuszczenie – odnośnie do

Civilisation? Prace naukowe dedykowane Juliuszowi A. Chrościckiemu, red. Tadeusz BERNATOWICZ et al. (Warszawa: Arx Regia. Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego, 2009), s. 571–578 (tamże wcześniejsza literatura); Dorota MOLIŃSKA, „Le projet du Salon d'Or de J.A. Meissonnier, un chef-d'oeuvre du style «rocaille» français en Pologne”, *Artium Quaestiones* 21 (2010), s. 63–85.

⁷⁸ Por. *Oeuvre de Juste-Aurèle Meissonnier*, k. 84, 85, 86, oraz projekt plafonu (plansza nr 90).

⁷⁹ Zob. SITO, „Złoty Salon Juste-Aurèle Meissonniera w Puławach”, s. 576. Album rysunków inwentaryzacyjnych autorstwa Johanna Sigmunda mł., dotyczących pałacu w Puławach, w tym dokumentujących salon zaprojektowany przez Meissonniera, znajduje się w Ermitażu (Sankt Petersburg).

⁸⁰ BARTCZAKOWA, *Jakub Fontana, architekt warszawski XVIII wieku*, s. 105, il. 92, 93, 94.

⁸¹ W miejscu, w którym stał pałac Tarnowskich (a wcześniej Kazimierza Czartoryskiego), zbudowano u schyłku XIX w. hotel Bristol. Oryginalne boazerie pochodzące z dawnego pałacu Czartoryskiego eksponowane są obecnie w Apartamencie księcia Stanisława Poniatowskiego (w Pokoju Towarzyskim oraz Antyszambrze przed nim) w południowym skrzydle Zamku Królewskiego w Warszawie (dawniej znajdowały się w Muzeum Narodowym), a także w kamienicy Pod Gigantami (Strzałeckich) w Alejach Ujazdowskich 24. Tam też znajdują się dwie supraporty pochodzące z wystroju tego pałacu; zob. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tarnowski_Palace_in_Warsaw, wszystkie fotografie boazerii i supraport z pałacu Czartoryskich/Tarnowskich wykonane przez M. Tarnowskiego.

⁸² Na temat tej dekoracji zob. Bożenna MAJEWSKA-MASZKOWSKA, „O warszawskiej siedzibie Stanisława Lubomirskiego. Problem adaptacji barokowego pałacu w dobie Oświecenia”, w: *Muzeum i twórca*, s. 403, 413, il. 10, 11; EAD., *Mecenat artystyczny Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej 1736–1816* (Wrocław: Ossolineum, 1976), s. 131 (Studia z historii

23. *Augustin Dubuisson*,
Martwa natura,
Drugi Pokój Gościnny
w pałacu Sanssouci
w Poczdamie, olej, płótno,
ok. 1747. Repr. wg
Hans-Joachim Giersberg,
Schloss Sanssouci.
Die Sommerresidenz
Friedrichs des Grossen,
Berlin 2005, il. 227



boazerii eksponowanych obecnie w Zamku Królewskim – wysunęła Samanta Popow, sugerując, że projektantem czy też autorem wzoru mógł być Nicolas Pineau⁸³.

W latach 1743–1744 pojawiły się w Warszawie kolejne wnętrza zreformowane w duchu francuskiego *goût moderne* – tym razem w siedzibie monarszej, czyli w pałacu Saskim. Pojęcie o ich wyglądzie dają jedynie trzy projekty autorstwa Carla Friedricha Pöppelmanna odnoszące się do Gabinetu królowej Marii Józefy. Na rysunkach saskiego architekta widać białe boazerie, bogate snycerskie złączenia, rozdrobnioną artykulację ścian i wyraźnie wyodrębniony cokół⁸⁴. Nie wiadomo, jaki zakres miały prace modernizacyjne prowadzone wówczas w innych wnętrzach pałacu Saskiego⁸⁵. Niezależnie jednak od skali tego przedsięwzięcia, rokokowy wystrój – choćby fragmentaryczny – stołecznej siedziby Augusta III z pewnością usankcjonował prestiż nowego stylu wśród polskich elit.

Poszukując podobnych rozwiązań warto zwrócić uwagę na letnią siedzibę Fryderyka II, czyli Sanssouci. Twórca pruskiej rezydencji, Georg Wenceslaus von Knobelsdorff, w dziedzinie ornamentyki i aranżacji wnętrz korzystał z propozycji Jacquesa-François Blondela,

sztuki, 22). Badaczka wysunęła hipotezę, że boazeria zaaranżowana w kamienicy Pod Gigantami jest późniejsza od tej eksponowanej w Zamku Królewskim i mogła powstać dopiero w latach 60. XVIII w.

⁸³ POPOW, „Meissonnierowski salon Franciszka Bielińskiego”, s. 318, il. 15.

⁸⁴ Carl Fiedrich Pöppelmann, projekt dekoracji ściany, b. d., ok. 1744; zob. Walter HENTSCHEL, *Die sächsische Baukunst des 18 Jahrhunderts in Polen* (Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1967), s. 268, il. 330, 331; Tadeusz BERNATOWICZ, „Nowe spojrzenie na pałac Saski”, *Spotkania z Zabytkami*, nr 2 (2007), s. 15 (tu reprodukcja projektu ściany z kominkiem).

⁸⁵ SITO, „Carl Fiedrich Pöppelmann”, w: *Słownik architektów i budowniczych środowiska warszawskiego*, s. 364.

Gabriela-Germain Boffranda i Meissonniera⁸⁶. Do porównań z Radzyniem skłania jednak nie wystrój wnętrz – w Sanssouci oparty na bujnej, ciężkiej od złota, rozwibrowanej wersji rokoka – lecz obrazy, ich obramienia i miejsce we wnętrzach. A ściślej te malowidła, które były dziełem malarzy francuskich: Charlesa Sylva Dubois, Antoine Pesne i przede wszystkim Augustina Dubuisson. Wnętrza dekorowane przez tych artystów powstały około 1747 r., a więc zaledwie kilka lat przed radzyńskimi (il. 23).

Obramienia obrazów w pałacu Potockich – niebagatelny element rokokowego wnętrza – kierują uwagę ku kolejnej rezydencji pruskiego władcy. Otóż w Pałacu Królewskim (Trakt Fryderyka II) we Wrocławiu⁸⁷ supraporty namalowane przez Augustina Dubuissona, wcześniej działającego w Sanssouci, uzyskały wprawdzie formy fantazyjne, lecz symetryczne, jak nieco później, kontury obrazów zaprojektowane przez Fontanę w Radzynie. Oczywiście, supraporty we Wrocławiu zostały wykonane w innej skali, proporcjonalnej do ogromnych wnętrz nowej monarszej rezydencji, podczas gdy podobnie zaaranżowane obrazy w niższych, XVII-wiecznych apartamentach radzyńskich, są mniejsze i mają format bardziej horyzontalny.

Wnętrza wrocławskiego Traktu Fryderyka II prezentują wersję rokoka powściągliwego, lecz zarazem monumentalnego, co wynika w znacznej mierze ze skali architektury. Podobnie jak w Radzynie czytelne są tu podziały boazerii: strefa cokołowa oraz wertykalne listwy lub wąskie płyciny. W Pałacu Królewskim zrezygnowano nawet z dekoracji drzwi – w rezydencji Potockich, przypomnę, ozdobionych subtelną ornamentacją. Natomiast fasety (Sypialnia) i szczególnie sufity (Sala Przyjęć) wrocławskiej rezydencji uzyskały bardzo bogatą dekorację w postaci złotych, aplikowanych ornamentów⁸⁸.

A zatem, żadne z przywołanych wnętrz, zaaranżowanych w latach 30., 40. i 50. XVIII w. nie stanowiło jednoznacznego wzoru dla rozwiązań zaprezentowanych przez Jakuba Fontanę w Radzynie, choć można odnaleźć analogie w ogólnej strukturze dekoracji⁸⁹. Jego pomysły są szczególnie odległe od bogatych, fantazyjnych, często atektonicznych i nieregularnych propozycji Meissonniera. Z kolei z rokokiem fryderycjańskim, a zwłaszcza z jego późną wersją, łączy Fontanę powściągliwa forma i umiar w ornamentacji. Ostateczny efekt dekoracyjny jest jednak zgoła inny: w pałacu Potockich rokoko ocaliło swoją subtelną i intymną, kameralny charakter.

Jan Bogumił Plersch: przypuszczalne inspiracje i artystyczny kontekst

W radzyńskim pałacu Potockich istotną rolę w harmonijnym komponowaniu wnętrz odegrały obrazy. Nie tylko ich fantazyjne kształty, o czym była już mowa, lecz także tematyka i artystyczna koncepcja malowideł. Warto zauważyć, że na przykład charakter kompozycji nad drzwiami w Sali Jadalnej – martwej natury zainscenizowanej na tle parku i elementów architektury – koresponduje nastrojem, elementami ikonografii, wreszcie

⁸⁶ Tilo EGGELING, *Raum und Ornament. Georg Wenceslaus von Knobelsdorff und das friederizianische Rokoko* (Regensburg: Schnell & Steiner, 2003), s. 21.

⁸⁷ Pałac Królewski we Wrocławiu został dobudowany (1751–1753) do zakupionego przez Fryderyka II pałacu Spätgena; zob. Konstanty KALINOWSKI, „Wrocławska rezydencja Fryderyka II”, *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie* 3 (1984), s. 25, 38, 41, 44. Ostatnio na ten temat interesujący i obszerny artykuł napisał Arkadiusz WOJTYŁA, „La noble simplicité – wrocławska rezydencja Fryderyka II Hohenzollerna a zjawisko klasycyzacji rokoka”, *Biuletyn Historii Sztuki* 82, nr 2 (2020), s. 239–272.

⁸⁸ Por. WOJTYŁA, „La noble simplicité – wrocławska rezydencja Fryderyka II Hohenzollerna”, s. 250, il. 1, 3.

⁸⁹ Rola Jakuba Fontany jako projektanta wnętrz zasługuje na obszerne omówienie, które wykracza poza zakres tematyczny tego artykułu. Zagadnieniu temu zamierzam poświęcić osobne studium.

kształtem z alegorycznymi supraportami zdobiącymi Salę Czterech Pór Dnia, usytuowaną symetrycznie, po drugiej stronie westybulu (por. il. 2B/a; il. 14; il. 2M, il. 7a–d).

Niewątpliwie, wszystkie supraporty z motywem martwych natur najwięcej łączy z obrazami francuskich malarzy dekorujących Sanssouci. Idealizowane, komponowane pejzaże pędzla Dubois, zdobiące Małą Galerię i Pokój Gościnny w Sanssouci, oraz Antoine Pesne (w Sali Koncertowej), a zwłaszcza alegoryczne martwe natury Dubuisson'a na tle parkowego pejzażu, zaaranżowane w tzw. Drugim Pokoju Gościnnym, budzą uprawnione skojarzenia z supraportami w pałacu Potockich, szczególnie z obrazami zdobiącymi Salę Czterech Pór Dnia. Jakkolwiek trudno tu mówić o transmisji tych samych wzorów, to – pomijając analizowane już kwestie obramień i funkcji obrazów we wnętrzu – koncept, forma, ikonografia i alegoryczny charakter skłaniają do analogii⁹⁰.

Należy podkreślić, że Augustin Dubuisson, nadworny malarz Fryderyka II, berliński akademik, a prywatnie szwagier Antoine Pesne, dekorował nie tylko Sanssouci, ale także inne rezydencje monarchy (m.in. Charlottenburg i Rheinsberg) oraz wspomniany Pałac Królewski we Wrocławiu. I tu jego dziełem były – inspirowane wcześniejszymi o kilka lat dekoracjami w pałacu Sanssouci – supraporty z motywami martwych natur z owocami i kwiatami zaaranżowanych w plenerze⁹¹.

Nie sposób określić – na obecnym etapie badań – w jakim stopniu o temacie i artystycznej formie tych obrazów – tak bliskich supraportom ze wspomnianych wyżej pruskich rezydencji – decydował sam Plersch. Mógł czerpać inspiracje z dekoracji wykonanej przez francuskich artystów w pruskim Sanssouci – może z autopsji, a może za pośrednictwem tych samych wzorów⁹². Rozważając ten ostatni wariant, warto wziąć pod uwagę pobyt młodego malarza zdążającego do Wiednia – w Augsburgu, owej „europejskiej fabryce obrazów”⁹³, gdzie miał szansę zapoznać się z najnowszymi rycinami francuskimi bądź z ich licznymi repetycjami, kompilacjami i trawestacjami⁹⁴.

Obok rozbudowanych kompozycji z wazami kwiatów lub owoców zainscenizowanych na tle parkowych perspektyw, innym tematem malarskim podjętym w supraportach pałacu Potockich były widoki morskie. Ze zdjęć zaprezentowanych w tym artykule wynika, iż było ich sześć. Nie sposób jednak arbitralnie uznać, że znamy wszystkie fotografie. Jak starałam się pokazać, widoki morskie zdobiły co najmniej dwa wnętrza: Salę Marynistyczną i Garderobę. Wszystkie przedstawiają nabrzeża portów, zapewne wyimaginowanych. Cztery obrazy mają identyczny nieregularny, owalny wykrój, dwa zaś zamknięte są w kształcie czteroliścia (czworoboku zbliżonego do kwadratu).

Związek supraport o tematyce morskiej z grafiką holenderską jest oczywisty. Niektóre sceny mogły być inspirowane kaprysami marynistycznymi Abrahama Storcka⁹⁵. Malując widoki tego rodzaju, Plersch korzystał zapewne z konkretnych wzorów, poddawał

⁹⁰ Hans-Joachim GIERSBERG, *Schloss Sanssouci. Die Sommerresidenz Friedrichs des Grossen* (Berlin: Nicolai, 2005), s. 358–359.

⁹¹ Por. WOJTYŁA, „La noble simplicité – wrocławska rezydencja Fryderyka II Hohenzollerna”, il. 6, 7, 15.

⁹² Jacques-François Blondel na planszach odnoszących się do dekoracji pokojów paradnych zasugerował dwa widoki z ruinami lub mitologiczne; zob. BLONDEL, *De la distribution des maisons de plaisance*, s. 77–78 (plansze 72, 73) oraz s. 78–79 (plansze 75, 76).

⁹³ *Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit*, red. John Roger PAAS (Augsburg: Wißner, 2001=Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen, 21).

⁹⁴ O augsburskim ośrodku graficznym zob. Zbigniew MICHALCZYK, *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem baroku* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016), s. 73–98.

⁹⁵ Por. np. port śródziemnomorski, <https://pictorem.com/profile/Abraham.Storck> [dostęp 20 III 2020].

je dekompozycji i innym trawestacjom, mógł też powtórzyć je dość dosłownie, co wydaje się najbardziej prawdopodobne w przypadku dwóch supraport w formie czteroliścia (Sala Marynistyczna) o wyraźnie holenderskiej proveniencji wzorów. Ale i w tym przypadku nie należy tracić z oczu ówczesnej Francji. To stamtąd płynęła w XVIII w. moda na holandyzm rozumiany jako fascynacja grafiką i malarstwem, zwłaszcza idealistycznymi lub italianizującymi pejzażami. We francuskich pracowniach wykonywano liczne pastisze i imitacje XVII-wiecznego malarstwa holenderskiego, a także ich wierne graficzne odwzorowania. W radzyńskim pałacu dwa górskie krajobrazy i przynajmniej dwie sceny pasterskie (sala F) nasuwają skojarzenia z kompozycjami XVII-wiecznych holenderskich italianistów, szczególnie z malarstwem Nicoalesa Berchema, spopularyzowanym w wielu rycinach. Spośród artystów współczesnych Plerschowi, sceny pasterskie bliskie są niektórym obrazom Francesca Zuccarellego, który tak chętnie malował pastisze XVII-wiecznych mistrzów holenderskich⁹⁶.

Warto zauważyć, że oprócz dekoracji biblioteki w pałacu Potockich nie ma korelacji pomiędzy funkcją wnętrza a treściami malowideł. Niewątpliwie taki związek istniał jeszcze w kaplicy, lecz jej wystrój pozostaje nieznan. Większość supraport pełniła natomiast – podobnie jak w innych rezydencjach – funkcję dekoracyjną, przyczyniając się do zasugerowania pożądanego nastroju. Sądzę, że taka właśnie rola przypadła scenom z pasterkami, górkim krajobrazom, a może nawet widokom morskim, choć te ostatnie miały często rys symboliczny. Budziły skojarzenia z metaforyczną podróżą człowieka przez życie, ryzykownymi wyprawami w nieznaną i poszukiwaniem w spokojnych portach wytchnienia przed burzami, które niesie los (*tempestas fortunae*). Stąd tego rodzaju obrazy mogły znaleźć się zarówno w apartamentach pana domu (Sala Marynistyczna), jak i jego żony (Garderoba). Jednak mariny zdobiące pałac Potockich to raczej portowe sceny rodzajowe.

Namysł nad ideową wykładnią malowideł pozwala natomiast dostrzec w niektórych spośród nich elementy spójne z zewnętrzną dekoracją rzeźbiarską. I tak, opisana i zinterpretowana przez badaczy idea siedziby rycerza zamanifestowana w rzeźbach Redlera⁹⁷, została wzmocniona dekoracją Sali Balowej pędzla Jana Bogumiła Plerscha, skomponowaną z panopliów, a więc zdominowaną przez wątek heraklejski. Zapanował tu niepodzielnie duch chwały rodów Potockich i Kątskich, nie pozostawiając miejsca na inne, bardziej niefrasobliwe motywy. Galeria portretów antenatów oraz polskich władców (jeśli te ostatnie istotnie były eksponowane w pałacu)⁹⁸, która, jak zaznaczyłam na początku, nie jest przedmiotem mojego artykułu, stanowiła uzupełnienie konceptu siedziby rycerza i jego znakomitych kolidacji.

Drugi istotny wątek programowy, wyrażony w dekoracji rzeźbiarskiej i przełożony na język malarstwa, to idea pałacu jako świątyni piękna i sztuki⁹⁹. Czytelny jest w Bibliotece,

⁹⁶ Por. np. Francesco Zuccarelli, *Krajobraz pastoralny*, olej, płótno, ok. 1740–1750, Ca'Rezzonico, Wenecja, https://artsandculture.google.com/asset/paesaggio-con-la-mungitura-francesco-zuccarelli/fAEJULmjethl_Q?hl=it

⁹⁷ Przede wszystkim: GOMBIN, *Inicjatywy artystyczne Eustachego Potockiego*, s. 81–88; SITO, „Fenomen rzeźb Johanna Chrisostoma Redlera”, s. 115.

⁹⁸ GOMBIN, *Inicjatywy artystyczne Eustachego Potockiego*, s. 69, 74. Autor przypuszcza, że portrety przodków mogły znajdować się w westybulu. Miejsce wyeksponowania wizerunków królewskich w czasach Potockich nie jest jasne. Por. przyp. 31 niniejszego artykułu.

⁹⁹ Jerzy KOWALCZYK, „Les modèles français dans l'art polonais à l'époque de rococo”, *Polish Art Studies* 14 (1992), s. 53–54. Autor odnalazł rycinę, która posłużyła Fontanie jako wzór dla ukształtowania fasady zachodniego skrzydła pałacu w Radzynie Podlaskim. Jest to przedstawienie elewacji frontowej pałacu jako Świątyni Architektury, zamieszczone w traktacie Charles'a-Etienne'a BRISEAUX, *L'art bâtir maisons de campagneuses* (Paris: Chez Prault Pere, 1743).

którą Plersch ozdobił alegorycznymi supraportami przedstawiającymi sztuki wyzwolone, oraz Architekturę Cywilną i Wojskową. Odwołanie się do Architektury *civilis* i *militaris* (w posągach na bramie zachodniej i w malowidłach Plerscha) mogło stanowić nawiązanie do toposu *pax et bellum*¹⁰⁰. W ten sposób, jak sądzę, wojenne zasługi przodków właścicieli pałacu zostały zrównoważone przez pokojowe inicjatywy Eustachego Potockiego.

Los obszedł się bezwzględnie z wystrojem rezydencji w Radzynie Podlaskim. I nie jest to, niestety, przypadek wyjątkowy. Rokoko jako uwieńczenie wyrafinowanej sztuki życia, nie budziło aprobaty następnych pokoleń. W dziele unicestwiania tych filigranowych, subtelných form, swoją destrukcyjną rolę odegrały wojny, niepokoje społeczne, a często po prostu nowy gust, który odrzucał rokoko jako synonim wyjątkowo złego smaku. W Radzynie strata jest tym większa, że autorski projekt Fontany zrealizowany przez jego utalentowanych współpracowników, był jedną z ostatnich manifestacji estetyki rokoka w Polsce.

¹⁰⁰ GOMBIN, *Inicjatywy artystyczne Eustachego Potockiego*, s. 91.

Painting Décor of the Radzyń Podlaski Palace and the Role of Jan Bogumił Plersch

Immediately following his studies at the Kaiserliche Hofakademie der Maler, Bildhauer und Baukunst in Vienna, Jan Bogumił Plersch, the future painter of King Stanislaus Augustus, was employed to work on the interior decoration in the Radzyń Podlaski Palace of the Potockis. He owed this prestigious commission to the outstanding architect who happened to be his uncle: Jakub Fontana, responsible for the residence interior's alteration and modernization in the spirit of Rococo.

In the paper the unpreserved painting décor of the Radzyń Podlaski Palace is discussed; its main, though not the only creator, was Jan Bogumił Plersch. The confirmed archival works attributable to the artist are murals: on the ground floor in the Lower Room (1754), on the *piano nobile* in the Ball Room and in the adjacent room, possibly a dining room (1755), in two unidentified interiors (1757), and hypothetically in the chapel. Based on some unique, previously unpublished photographs from 1930, we are aware of what the two-storeyed Ball Room, composed of panoply motifs, looked like. Regrettably, the character of the remaining polychromes continues obscure.

Based on the stylistic analysis, it is assumed that apart from the wall paintings Plersch also painted overdoors, today known only from photographs, mostly executed in 1940–43 (in the course of a questionable conservation of the paintings). In total, the interiors were decorated with at least 28 overdoors in fanciful irregularly shaped framings. They were compositions featuring fruit and flowers arranged against the backdrop of park vistas, sea views, mountain landscapes, and pastoral scenes.

It is the description and visualization of the Palace's painting decoration that is the main goal of the Author. For the first time an attempt has been made to associate particular supraportes, known merely from photographs, with respective interiors. Since it remains unknown where rooms of different functions were placed, their location was reconstructed within the *corps de logis*. Trying to identify the supposed functions of the *piano nobile* rooms, I considered their size and mutual position, resorting to the results of to-date architectural studies. Still clear moulds of the doorways allowed to assign overdoors' shapes accordingly.

Furthermore, the artistic context of the Rococo decoration of the interiors of the Potocki Palace in Radzyń Podlaski is discussed, and so are the inspirations

that Jakub Fontana as the designer and Plersch as the painter of the supraportes may have had.

It seems that none of the interiors of the period served as a direct model for Fontana. The architect was perfectly familiar with J.A. Meissonnier's famous works for Polish magnates: Franciszek Bieliński or Zofia and August Czartoryski; he may have even trained in Meissonnier's Paris studio in 1747.

However, the style Fontana presented in Radzyń is highly individual and distinct. It shows moderation, limited ornamentation, clear divisions of the panelling accentuated with gilded frames and moulds. The largest number of analogies of the concepts of the Radzyń interiors can be found with the design drawings for the Puławy Palace executed for the Czartoryskis in 1730–36 by Johann Sigmund Deybel the Elder (the album with the drawings at the Hermitage, Sankt Petersburg). Meanwhile, the overdoors' framings: fancy, yet symmetry-subdued, hint at two residences of Frederick II: Sanssouci, and the Royal Palace (Frederick II's Tract) in Wrocław.

The painting concept of the still lifes arranged against park vistas by Jan Bogumił Plersch is also most closely connected with the overdoors in both Prussian residences. It is particularly the allegories of the Four Times of the Day that incite associations with the still lifes by Augustin Dubuisson, ca 1747, in the so-called Second Guest Room in Sanssouci as well as the overdoors in the Wrocław Royal Palace (1752–53). To say that it was a transmission of the same models would be an overstatement, however the concept, form, iconography, allegorical character, framing contour, and the function of the paintings within suggest an analogy.

This trace is strictly related to the artistic training background of Fontana, an architect educated not only in Rome, but also in Paris, the possible contact with Juste-Aurèle Meissonnier, and an excellent knowledge of pattern books of contemporary French designers. Even the seascapes in the overdoors of the Potocki Palace inspired most likely by 17th-century Dutch prints, were a reflection of Hollandism, the fashion inflowing at the time from France.

At the current stage of research it is hard to assess to what extent Plersch himself had a say on the topic and the artistic form of the discussed paintings. He may have found inspiration in the decoration executed by French artists in Prussian Sanssouci, known to him either from autopsy or maybe through the same patterns.

A separate topic tackled in the paper is the issue of the meaning layer of the paintings. Some motifs decorating the Palace elevations are evidently continued in its interiors, which allows to suppose that they played a significant role in the residence's ideological programme. And so, the idea of a knight's residence manifested in the sculptures by Johann Chrisostom Redtler was boosted by the wall decoration in the Ball Room painted by Plersch: the panoplies presented there refer to the courage and military accomplishments of the ancestors of the Potocki and Kątski families.

The second essential programme motif is the idea of a palace as a shrine of beauty and art, particularly clear in the Library which Plersch decorated with allegorical overdoors presenting liberal arts, as well as Civil and Military Architecture. The reference to the latter idea (in the statues in the western gate and in Plersch's paintings) most likely alluded to the *pax et bellum* topos. In the Author's view presented in the paper, that was the way to balance in the Palace decoration the heroic accomplishments of the ancestors with the peaceful initiatives of Eustachy Potocki, owner of the residence at the time.

Translated by Magdalena Iwińska

Bibliografia:

Bartczakowa, Aldona. *Jakub Fontana, architekt warszawski XVIII wieku*. Warszawa: PWN, 1970.

Chrościcki, Juliusz A. "Meissonnier's Designs for Polish Magnates." W *Polish and English Responses to French Art and Architecture: Contrasts and Similarities. Papers Delivered at the University of London/ University of Warsaw History of Art Conference, January and September 1993*, redakcja Francis Ames-Lewis, 85–94. London: Birkbeck College, University of London, Department of History of Art, 1995.

Eggeling, Tilo. *Raum und Ornament. Georg Wenceslaus von Knobelsdorff und das friederizianische Rokoko*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2003.

Giersberg, Hans-Joachim. *Schloss Sanssouci. Die Sommerresidenz Friedrichs des Grossen*. Berlin: Nicolai, 2005.

Gombin, Krzysztof. *Inicjatywy artystyczne Eustachego Potockiego*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2009.

Gombin, Krzysztof. "Das Schloss Eustachy Potockis in Radzyń Podlaski." W *Architektur und Kunst in der Ära des sächsischen Ministers Heinrich Graf von Brühl (1738–1763)*, redakcja Tomasz Torbus, Markus Hörsch, 181–195. Ostfildern: Thorbecke, 2014.

Gutowska-Dudek, Krystyna, i Gutowska Magdalena. "Zbiory pałacu w Radzynie Podlaskim – relikty minionej świetności." W *Radzyń Podlaski. Miasto i rezydencja*, redakcja Grażyna Michalska, Dominika Leszczyńska, 137–170. Radzyń Podlaski: Powiat Radzyński, 2011.

Kowalik, Joanna. "Rezydencja Potockich w Radzynie – zbiory biblioteczne i archiwalia w świetle zachowanych dokumentów." W *Muzea-rezydencje w Polsce. Materiały sesji naukowej zorganizowanej w Muzeum Zamoyskich w Kozłowie 14–16 października 2004*, 517–524. Kozłówek: Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, 2004.

Lorentz, Stanisław. "Projets pour la Pologne de J.A. Meissonnier." *Biuletyn Historii Sztuki* 20, nr 2 (1958): 186–198.

Popow, Samanta. "Meissonnierowski salon Franciszka Bielińskiego – historia rokokowej dekoracji dworu magnackiego." W *Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, redakcja Teresa Kostkiewiczowa, Agata Ročko, 295–320. Warszawa: DiG, 2005.

Pullins, David. "Quelques misérables places à remplir. Locating Shaped Painting in Eighteenth-Century France." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 80, nr 4 (2017): 544–571.

Sito, Jakub. "Złoty Salon Juste-Aurèle Meissoniera w Puławach w świetle nieznanych materiałów archiwalnych." W *Polska i Europa w dobie nowożytnej. L'Europe moderne: nouveau monde, nouvelle civilisation?/ Modern Europe – New World, New Civilisation? Prace naukowe dedykowane Juliuszowi A. Chrościckiemu*, redakcja Tadeusz Bernatowicz et al., 571–578. Warszawa: Arx Regia. Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego, 2009.

Sito, Jakub. "Fenomen rzeźb Johanna Chrisostoma Redlera." W *Radzyń Podlaski. Miasto i rezydencja*, redakcja Grażyna Michalska, Dominika Leszczyńska, 101–119. Radzyń Podlaski: Powiat Radzyński, 2011.

Wojtyła, Arkadiusz. "La noble simplicité – wrocławska rezydencja Fryderyka II Hohenzollerna a zjawisko klasycyzacji rokoka." *Biuletyn Historii Sztuki* 82, nr 2 (2020): 239–272.

Wyszomirska, Monika. "Architekt Jakub Fontana w służbie marszałka Franciszka Bielińskiego." *Biuletyn Historii Sztuki* 81, nr 3 (2019): 499–528.