

Ewa Kręglewska-Foksowicz

**ZE STUDIÓW NAD SZTUKĄ WIELKOPOLSKI*)
W CZASACH JANA III**

Ostatnia ćwierć XVII w. była w Wielkopolsce okresem bardzo pomyślnym i obfitującym w interesujące rozwiązania architektoniczne, nie tylko sakralne, lecz - wbrew temu, co się nieraz przyjmuje - również rezydencjonalne. Nowsze badania wykazały, że wiele spośród pałaców uważanych za XVIII-wieczne w zasadniczym zrębie pochodzi właśnie z ostatniego dwudziestolecia XVII w.^{1/} Dla niektórych można wskazać bądź formalne, bądź wręcz źródłowe związki z ośrodkiem stołecznym.

Jednym z najokazalszych i jednocześnie najwcześniejszym z tej grupy był pałac Konarzewskich w Chocieszewicach, włączonych obecnie do wsi Pępowo. Wzniesiony w siedemdziesiątych latach XVII stulecia dla Adama Konarzewskiego^{2/}, fundatora wspaniałego zespołu Filipinów na Świętej Górze pod Gostyniem, reprezentował na terenie Wielkopolski typ założenia tyłmanowskiego. Zgeometryzowany układ, z wielką salą na przestrzał w drugiej, reprezentacyjnej kondygnacji, i z czterema narożnymi alkierzami, jest czytelny mimo XVIII-wiecznej przebudowy i późniejszych przekształceń wewnątrz /il.1/. Wielkie, kwadratowe w rzucie alkierze od frontu obniżono w XVIII stuleciu; pierwotnie miały one zapewne charakter wież flankujących fasadę, podobnie, jak w Nieborowie. Ryzalit elewacji frontowej, częściowo przesłonięty dostawianym w XVIII w. gankiem, jest zwieńczony trójkątnym tympanonem, charakterysty-

cznym elementem ślepego portyku, wprowadzonym przez Tylmana z Gmeren do polskiego budownictwa rezydencjonalnego^{3/}. Założenie wzbogacone było kanelami, z których jeden przebiegał tuż pod elewacją ogrodową /il.2/. Nie wiemy, u kogo zamówił Konarzewski projekt na kościół świętogórski, który zaczęto wznosić jako założenie podłużne z transeptem, zaniechano po jego śmierci w 1676 r. na rzecz centralnego układu projektu Longheny, przywiezionego z Wenecji przez Zofię z Opalińskich, wdowę po fundatorze^{4/}. Zapewne tylko wykonawcą i autorem sztukaterii najstarszej części kościoła był Andrzej Catanzzi, brat Jerzego, którego Józef Szymon Belotti polecał opatowi Zapelskiemu w Łądzie, jako realizatora swego projektu^{5/}. Zainteresowania Adama Konarzewskiego dla spraw architektury^{6/} oraz bliskie związki rodzinne z Zofią Opalińską Herakliuszową Lubomirską czynią dość prawdopodobną hipotezę o autorstwie Tylmana z Gmeren lub Belottiego w odniesieniu do pałacu chocieszewickiego. Wydaje się, że mógł to być raczej Belotti, którego obecność w Wielkopolsce jest potwierdzona źródłowo w Rydzynie i w Łądzie. Świata wymowę, także dla zagadnienia kontaktów artystycznych domu Konarzewskich, miała galeria portretów zanotowana w ich pałacu, wśród których wymienia się m.in. wizerunki króla Jana III i jego małżonki, Adama Konarzewskiego, króla Stanisława Leszczyńskiego, ks. prymasa Radziejewskiego, a wreszcie - opata łądzkiego^{7/}. W wymienionych tu osobach, dla których pracowali bądź Tylman, bądź Belotti, rysuje się krąg mecenatu obejmującego również Wielkopolskę.

Dwie inne realizacje typu tyłmanowskiego, już z lat dziewięćdziesiątych, nie zachowały się: XVII-wieczne pałace w Krotoszynie i Baszkowie znany tylko z opisów^{8/}. Były to znów założenia o zgeometryzowanym układzie, z salą na przetrzał i dwoma alkierzami od frontu. W Krotoszynie prowadziły na piętro schody "dwoiste". Zofia Kęmbłowska wskazała na białe związki wojewody Franciszka Gałęckiego, właściciela Krotoszyna, uczestnika wyprawy wiedeńskiej, z dworem Jana III. Stąd nie dziwią w tamtejszym pałacu plafony z malowidłami, odnoszącymi się do wypraw wojennych Sobieskiego. Właścicielami Baszkowa byli Leszczyńscy, których związki z dworem Jana III znalazły artystyczne spogon w ich rezydencji w Rydzynie, stwierdzonym źródłowo dzieło Józefa Szymona Balattiego^{9/}.

Zamek rydzynski, budowany po 1682 r., opisał w 1695 r. dość dokładnie w swoim "Dzienniku" opat paradyski, Paweł Sapieha^{10/}. Zapewne nie tylko sufity Pallonięgo i "entré do ogrodu" kierzyły się biskupowi z rezydencją królewską. To źródło naprowadza na różniczne analogie siedziby wielkopolskich magnatów ze sztuką średnia stołecznego. Zamek, wzniesiony z wykorzystaniem relikwów średniowiecznego założenia, miał zapewne zgodnie z wolą zleceńdawcy, wojewody Rafała Leszczyńskiego, przypominać ich redowę siedzibę w Lesznie, zniszczoną w 1656 r.^{11/} Architekt bardzo zgrabnie zastosował przebrzmiały już, aeriłański schemat "in modo di fortezza"^{12/}. Relikty średniowieczne uniemożliwiły wtopienie alkierzowych wież, przez co nabrały one silniejszego wyrazu pseudo-obronnego. Było to zgodne

z armackimi upodobaniami epoki, które nakazały również otoczyć zamek fosą, jakiej nie miało nawet średniowieczne założenie rydzynskie, okoloną bagnami^{13/}. W XVII w. foasy przebiegały znacznie bliżej elewacji, dlatego zamek sprawiał wrażenie stojącego na wodzie. Szerokie kanały ujmowały również bardzo rozległy ogród. Sztuka wyrównała tu niedostatki ubogiego krajobrazu, otaczającego pedmiejską siedzibę Leszczyńskich. Czy jednak można określić ją - zgodnie z typologią Jerzego Kowalczyka - jako "villa in modo di castello"?^{14/} Najwyższy podówczas w Wielkopolsce, bo czterokondygnacyjny budynek, mieścił bardzo różnorodne funkcje: gospodarcze, mieszkalne, reprezentacyjne, a także - we wchodnim skrzydle ogrodowym - bardzo rozbudowany program rekreacyjny /il.3/. Ciekawe, iż nie wzniesiono dla tych celów osobnego pawilonu, lecz wtopiono ten na poły fantastyczny zespół w surową bryłę zamku. Do zespołu rekreacyjnego należały dwie łaźnie: "Chłodna" i "Letnia", oraz łączące je okazałe pomieszczenie - rodzaj antykamery i grotę. Wnętrza ozdobione były rzeźbami figuralnymi w niszach, lustrem, malowaniem i prawdziwymi muzejkami. "Chłodna łaźnia", usytuowana w ołkierzu północno-wschodnim, miała dodatkowe wyjście na dwór. "Letnia łaźnia" zaopatrzona była w urządzenia ogrzewcze^{15/}. Grotę wspomina Sapieha w swoim opisie dwukrotnie: "entré do ogrodu z statkami na kształt wilanowskiego nad grotą", a po raz drugi w związku z alkową na pierwszym piętrze: "Item pokój z alkowem, gdzie sypiają/.../ i grotę w samym alkowem, gdzie we zwierciadle widać wszystkie wsie"^{16/}. Wydaje się w świetle

lustracji z początków XVIII w., że nie było dwóch grot, tylko jedna przez dwie kondygnacje. Musiały tam istnieć przyścienne schodki, prowadzące z alkowy w dół, gdzie znajdowała się fontanna i wyjście do ogrodu^{17/}. Forma dwukondygnacyjowej grotki inspirowana była zapewne centralną salą łazienki Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, zwana również "Grotą"^{18/}. Samo jednak połączenie funkcji alkowy z grotką w jednym wnętrzu było interesującym pomysłem. Może istniały podobne koncepcje w rozwiązaniach alkow w specjalnych wydawnictwach Le Pautre'a, które zanotował Stanisław Mossakowski w księgozbiornie Tylmana z Gameren^{19/}, a może jest to oryginalna belottiowska konjunkcja pewnych stołecznych rozwiązań, jaką w założeniu rydzynskim zaobserwujemy jeszcze wielokrotnie. Za alkową z grotką znajdowała się kaplica. To sąsiedztwo przestaje dziwić, jeśli wspomniemy ogrodowy pawilon łazienki królewskiej w Żółkwi, w którym również znajdowała się kaplica^{20/}. Wyjście z tego zespołu wewnątrz do ogrodu mogło w pierwotnej redakcji rzeczywiście przypominać wileńskie zejście z jednego poziomu tarasu ogrodowego na drugi. Zdobrzyli je postacie gladiatorów. Ryzalit przy zejściu do ogrodu jest jedynym zachowanym do naszych czasów reliktem XVII-wiecznego wystroju sławacji /il.4/. Należy do niego m.in. supraporta, wykonana na różowo barwionym narzucie wapiennym /il.5/. Panopliowa kompozycja, podobnie jak w t.zw. Sali Rycerskiej, oparta jest na równie zagęszczonych kompozycjach Le Pautre'a /il.6/. Bardzo interesujące są osadzone na bocznych konsolach głowy; po lewej - satyra, po prawej - świetna głowa wojownika z u-

stami otwartymi do krzyku, w wieńcu laurowym i hełmie, ponad którym wychylił się gryf. Po obu stronach supraporty w kwadratowych płycinach między oknami pierwszego i drugiego piętra znajdowały się malowane sceny figuralne, których treść poznamy po odsłonięciu spod XX-wiecznych tynków /il.7/. Sam pomysł łączenia na elewacji malarstwa figuralnego z wystrojem sztukatorskim, odesobniony w Wielkopolsce, - inspirowany był rozwiązaniem ogrodowej elewacji pałacu w Wilanowie, a także dekoracją południowej fasady Łazienki ujazdowskiej. W każdym razie sceny mitologiczne w dwóch płycinach widoczne na odkrytej przez Marka Kwiatkowskiego inwentaryzacji szwedzkiej^{21/}, wydają się być najbliższą analogią dla rydzyskich malowideł. Szwedzki rysownik zanotował również kalorytykę wnętrza łazienkowskich, jak podaje M.Kwiatkowski - dość nasyconą w dolnej części groty, wyżej zaś utrzymaną w białej tansacji^{22/}. To rzusa dodatkowe światło na kwestię barwienia dekoracji stiukowej we wnętrzach. W Rydzynie tradycyjnie malowało się też fasety, np. w Gabinetach Kryształowym i w Sali Czterech Pór Roku; brak było jednak potwierdzenia zarówno w źródłach, jak i w przeprowadzonej analizie laboratoryjnej. Przykład Łazienek obok Wilanowa świadczy jednak o tym, że bogactwo stiuków z końca XVII w. mogło być dodatkowo podkreślane dość silną kalorytyką i złoceniami.

Z fantastycznym, na poły bajkowym zespołem Łazienek i groty we wschodnim skrzydle zamku rydzyskiego łączyła się pod względem formalnym t.zw. Sala Morska; do niedawna uważana za nieudolną pracę Graffa z lat osiemdziesiątych XVIII

w. i dlatego, podobnie jak sąsiednia Sala Czterech Pór Roku, w ogóle nie uwzględniana w badaniach nad wystrojami z XVII w.^{23/} Położona po północnej stronie sali balowej należała do apartamentu pana. Jej ósmioboczny kształt powstał pod wpływem salonu tancerki St. W. Lubenirekiego; zbliżone są także proporcje obu wnętrz i sposób artykulacji ścian przy pomocy wyszukanych płycin /il.8/. Wydaje się jednak, że dekoracja sztukatorska plafonu rydzynieckiego przechodziła częściowo na ściany, granice były bardziej płynne, tak, jak to widzimy w ośrodku wejścia do sali balowej. Obecne sztywne pedziesiąki bezserii pochodzą z ręki Graffa, który w latach osiemdziesiątych XVIII w. tak niefortunnie uzupełnił dekorację lustro plafonu. Plafon pozbawiony pedziesiąków, potraktowany został jako płaska kopuła, opięta szprycami, w którą złapane podwodny świat: wóświekle bijące kopytami hippokampy i meraidy trąbiące na słona w muszle. Ekapresja i poruszenie nie ma sobie równej w żadnej współczesnej dekoracji w Pałacu. Konie meraidy wykonane według tego samego modelu i zapewne tą samą ręką, co konie na fasacie w wilanowskiej Sypialni Króla, wzorowane są niewątpliwie na greckiej dekoracji z motywem wody na sztychach Le Pautre'a /il.10/. Jego hippokampy też są ujęte en trois quart, pyski mają rozwarste, a nogi zakończone płetwami. Bardzo zbliżone w formie konie wilanowskie są ujarzmione przez wydatne rany fałszy i symetrycznie rozbieżne duże tendy z puttami, dla których Mariusz Karpewicz znalazł wzory antyczne^{24/}. W Rydzynie kompozycja była swobodniejsza, bardziej dynamiczna, bajkowa.

Motyw naraid dmęcych w muszle powtórzono z dekoracji płycin na elewacji groty w Warszawie, reprodukowanej w specjalnym albumie ze sztychami Le Pautre'a z 1672-1673 r. /il.9,11,12/.^{25/}

W alkierzu przy Sali Morekiej mieścił się Gabinet Chiński^{26/}, w koncepcji - znów import z Wilanowa. Do tegoż zespołu apartamentowego pana należała Sala Czterech Pór Roku, której Dalber dał złę sławę, jako klopskiej robocie Kösslera, współpracującego z K.M.Frantzem w latach czterdziestych XVIII w.; w rzeczywistości rzeźby były tylko przez niego uzupełniane. Dzięki źródłom z początku XVIII w. wiemy, że sala ta pochodziła z czasów Leszczyńskich^{27/}. Tędy wśród sztukaterii wypełnione były alegoriami kontynentów pędzla Pallonięgo^{28/}. Dekoracja stiukowa Sali Czterech Pór Roku, zarówno figuralna, jak i ornamentalna, była najsłabsza wśród XVII-wiecznych wnętrz rydzyskich. Interesujący jest tylko fakt, że jej pełnoplastyczne postacie w rogach fasady były oparte na koncepcji Wielkiej Sieni w Wilanowie, na co już swego czasu zwracałem uwagę^{29/}. Sposób posadowienia i ruch podtrzymujących plafon postaci bliski jest wilanowskiemu alegoriom wiatrów, przypięsnych ostatnio sztukatorowi Antoniemu^{30/} /il.13,14/.

Między apartamentami pana w zachodniej części skrzydła północnego a apartamentem pani w północno-wschodnim narożu zamku znajdował się westibul /zwany w lustracjach "Salą Posadową" dla pełnoplastycznych rzeźb figuralnych w niszech/, mający analogie przede wszystkim w westibulu warszawskiego pałacu Krasińskich. Badania architektoniczne ujawniły owe nisze na rzeź-

by w liczbie ośmiu zgodnie z XVIII-wiecznym opisem^{31/}. Okna musiały się znajdować powyżej wnęk konchowych tak, jak to widzimy na pięknych obrazach, wyobrażających scenę dworską w jednej z rezydencji Leszczyńskich, którą coraz bardziej jestem skłonna identyfikować z Rydzyną /il.15/. Te wspaniałe sale, mimo przerysowania proporcji, mają nastrój wnętrza rydzyńskich. Z innych wnętrz, wzorowanych niewątpliwie na rezydencji królewskiej w Wilanowie, był Gabinet Kryształowy w alkierzu, bardzo bliski proporcjami wilanowskiemu Gabinetowi Zwierciadlanemu, jak również motywami sfinkсів, które w Wilanowie przypisuje się Abrahamowi Parisowi^{32/} /il.16/. Na północnej i południowej stronie fasady występowały putta i grające wśród girland - świetny przykład "manneru flamingowych dzieci", jaką zaprezentował Locciem nieznanemu z imienia statuarium^{33/}. Putta o główkach głęboko osadzonych, jakby pozbawione szyi, są identyczne tak w Wielkiej Alkowie /błędnie zwanej Salą Teatralną/, jak w Sali Rycerskiej odchylające kotarę w zwieńczeniu kaminika, ze stiukowym portretem biskupa Bogusława Leszczyńskiego^{34/} /il.17/. Dekoracja panopliowa wykazuje całkowitą zależność od wzorów graficznych, przede wszystkim znów Le Pautre'a. Ostatnia z sal w smfiladzie na piano nobile, to Wielka Alkova /il.18/, którą Karpowicz wiąże z Mistrzem Przedsiönka warszawskich łazienek^{35/}. Otóż wydaje się, że dekoracja rydzyńskiej sali nie wyszła spod dłuta jednego autora. Obie części sali są doskonałe, z tym, że pierwsza jest bardziej konwencjonalna, a druga z jakże charakterystyczną stiukową kotarą, rozsuwaną

przez putta, - reprezentuje najwyższy kunszt. Plafon właściwej alkowy cechuje znów przenikanie się elementów dekoracyjnych, zupełnie w duchu manierystycznej groteski, o wyraźnych wpływach niderlandzkich, szczególnie w przepięknych postaciach aniełów-neroid, których skrzydła przechodzą w masekeryony. Silną wymowę miały klasycyzujące popiersia kobiece na tła muszli, gładkością polerowanej powierzchni i wytwornością przypominające rzeźby w marmurze. Popiersia rydzyńskie w muszlach mają analogie w popiersiach kobiecych w przedśionku łazienki ujazdowskiej. Znakiem rozpoznawczym artysty jest subtelna granulacja tła, kontrastująca z gładkością rzeźby figuralnej.

Niczego nie wiemy o wystroju XVII-wiecznym największej sali rezydencji Leszczyńskich - sali balowej /il.19/. Biskup Sapieha pisze o niej krótko: "Czwartą część occupavit sala przez 3 piętra"^{36/}. Wydaje się, że sala nie była wówczas jeszcze wykończona, w przeciwnym wypadku bowiem autor "Dziennika" poświęciłby jej więcej uwagi. Z nieco późniejszych lustracji wynika, że sala miała w sumie 41 okien, po siedem w trzech strefach z każdej strony^{37/}. Patrząc na proporcje sali /10 m wys./ i układ późniejszych okien, czy wnęk konchowych, które je z biegiem czasu zastąpiły, - widzimy, że trzy kondygnacje, które zanotował Sapieha, były zupełnie prawdopodobne, choć faktycznie odpowiadały wysokości tylko trzeciej i czwartej kondygnacji. Było to rozwiązanie nie mające analogii we współczesnych założeniach polskich. Inspiracją mogła tu być słynna "Złota Sala" ratusza w Augsburgu,

dzieło Eliasza Holla z pierwszej ćwierci XVII w., również o trzech strefach okien, w tym jednej z okienkami owalnymi, jakich domyślam się również w Rydzynie. Biorąc pod uwagę trasę wędrówki Belottiego przez południowe Niemcy, można tę tezę przyjąć za prawdopodobną^{38/}.

W świetle tego, co dotąd powiedziano, można chyba uznać zamek rydzyński za najbardziej interesujące dzieło architekta królewskiego, Józefa Szymona Belottiego. Może dalsze badania pozwolą w przyszłości precyzyjniej ustalić jego auterstwo przy wykonywaniu dekoracji sztukatorskiej, trudne obecnie do wyodrębnienia wobec wszędzie wyczuwalnej zespołowości pracy sztukatorów, realizujących zapewne jego koncepcje^{39/}.

Wobec nie zachowania się w Rydzynie malowideł XVII-wiecznych i braku dobrej dokumentacji fotograficznej małej ich części, jaka przetrwała do 1945 r., nie wydaje się możliwe ustalenie programu treściowego dla całego zespołu wnętrz rydzyńskich, jak to uczynił Wojciech Fijałkowski dla Wilanowa^{40/}.

Z zespołem sztuków zamku rydzyńskiego wiąże się, jak to już zauważył W. Dalbor, nagrobki Bogusława i Rafała Leszczyńskich w farze w Lesznie^{41/}. Monografista Pompea Ferrariego podkreślał wielkie walory przestrzenne nagrobków, zamykających perspektywę kulisowego przejścia przez ciąg bocznych kaplic /il.20/. W. Dalbor zanalizował złudne efekty perspektywiczne, uzyskane przez ustawienie w głębi niszy nagrobkowej figur coprawda znacznie mniejszych, lecz na cokołach wyższych, niż z przodu /il.21/. Sklepienie w niszach obniża się i zwęża ku ty-

łowi, co potęguje efekty perspektywiczne. Dzięki "Diariuszowi" Sapielhy wiemy już, że nagrobki powstały przed wprowadzeniem Ferrariego; na początku 1695 r. notuje Sapieha w farze leszczyńskiej /nie wykończonej jeszcze po śmierci jej fundatora, bpa żuckiego Bogusława Leszczyńskiego/: "gdzie jego Mauzoleum trumna miedziana złocień /sic! / sztuki pobielaney opus piękne i bogate /.../". Widać więc, że zgodnie z pierwotnym zamysłem twórcy, w głębi niszy stać miały ozdobne trumny. Podobną rolę odgrywał sarkofag w tyłmanowskim projekcie ołtarza perspektywicznego^{42/}, ostatnio uznany za projekt nagrobka^{43/}. Alegoryczne postaci mogły powstać trochę później, albo raczej były w nagrobku wojewody Rafała później uzupełnione /po zniszczeniach w 1707 r./; występują tu bowiem atrybuty związane z urzędem podkarpackiego koronnego, który Leszczyński uzyskał dopiero na krótko przed śmiercią w 1703 r. Bardzo interesujące i przynoszące najwięcej skojarzeń z kompozycją grup Saturna i Chronosa na ogrodowej elewacji pałacu wilanowskiego są zwieńczenia nagrobków leszczyńskich w formie kotar spływających spod kartuszy herbowych /il.22/. Putta, o wyraźnych reminiscencjach nagrobka Vryburcha, dzieła François Duquesnoy, pochodzą zapewne z ręki autora kotary i pięknego plafonu w rydzyskiej Wielkiej Alkowie. Wskazuje na to również subtelny sposób opracowania "granulowanego" tła nisz nagrobkowych. Znakomite skrót w ujęciu główek, wdzięczne i swobodne ruchy, obserwujemy również w postaciach puttów na obramieniu figury św. Jana Nepomucena, uchodzącej na ogół za późniejszą^{44/} /il.23/. Zarówno na nagrobkach, jak i w rzeźbie

z Nepomucenem, występują te same putta o puciołowatych buziach z cofniętym podwójnym podbródkiem z dołeczkiem i oczyma o ciężkich, jak gdyby spuchniętych powiekach; szyje są wydłużone, główki ujęte w nieprawdopodobnych skrótach. Bardzo interesujące w swym zabawnym pomysśle jest putto w hażmie w zwieńczeniu nagrobka Rafała Leszczyńskiego, podpatrzone zapewne w schldterowskich puttach na nagrobku Stanisława Daniłowicza w Żółkwi. Schldter wykonał rzeźby figuralne nagrobków w Warszawie, gdzie mógł je widzieć autor putta leszczyńskiego, jeśli nie oglądał ich później, już w Żółkwi^{45/}. Nie można oczywiście wykluczyć pierwowzoru graficznego. Postacie anioła przy kartuezu w nagrobku biskupa i śmierci w nagrobku podakarbiego, o wydłużonych proporcjach i małych głowach, we wdzięcznym, jakby ślizgającym się ruchu, przypominają anioły podtrzymujące herb Śreniewa nad wejściem do kościoła czerniakowskiego w Warszawie, są jednak od nich chyba znacznie lepsze. Tej samej ręki może być wspomniana już figura św. Jana Nepomucena w Lesznie, bodaj najlepsza rzeźba figuralna tego czasu w Wielkopolsce. Wysmukłe proporcje, mała głowa i kobiecy wdzięk świętego były swego czasu przyczyną wiązania tej rzeźby nawet z okresem rokoka^{46/}. Wydaje się jednak, że jest ona integralnie związana z resztą całej kompozycji, na pewno współczesnej obramieniem nagrobków Leszczyńskich. Autorem projektu tej grupy stiuków mógł być Szymon Belotti, gdyż brak jakichkolwiek przesłanek, aby je przypisać Janowi Catenazzemu, z którym E. Linette wiąże autorstwo architektury kościoła. Wykonawcami było conajmniej dwóch sztukatorów, na co wskazują odmienne typy fizjonomiczne. Jedyne pewną rzeźbę

figuralną Belettiego jest, jak się zdaje, Madonna Passawska na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie. Trudno jest porównywać rzeźbę wolnostojącą, kamienny posąg kobiety, ze stiukową figurą św. Jana Nepomucena w Lesznie. Jednak nastrój lirycznego skupienia, gest oraz potraktowanie szat miękko spływających drobnymi fałdami, mają pewne analogie. Główka Dzieciątka z grupy warszawskiej przypomina putta u stóp Jana Nepomucena. Nawet bardzo drobny, lecz charakterystyczny szczegół: jakby "wyplatanie" podstawy posągu Madonny, widzimy w muszli nad głową świętego, a także w muszli plafonu rydzyńskiej Wielkiej Alkowy. Ten sam motyw pojawia się także w zamknięciu konchowych wnęk na filarach kościoła w Łądzie, gdzie Mariusz Karpowicz domyśla się również ręki Belettiego /we współpracy z innymi sztukatorami/^{47/}. Wydaje się to zupełnie oczywiste, gdyż Belotti realizował tu na zlecenie opata Zapolekiego własny projekt architektoniczny. Występujące we fryzach łądzkich groteskowe putta, przerastające dołem w rozwichrzony akant, znamy z obramień ołtarzy bocznych w kościele bernardynów na Czerniakowie, wykonanych według rysunku zachowanego w zbiorach projektów Tylmana z Gameren^{48/}. Sklepienia prezbiterium i ramion transeptu kościoła w Łądzie pokrywa bogaty, dość drobno, lecz bardzo precyzyjnie cięty ornament z motywami groteski, oplatającej nieumiarowe w kształcie, malowane tonda. Speseń cięcia, swoisty horror vacui, a także nieregularny kształt melowanych pól, jest bardzo bliski dekoracji sklepień kościoła bernardynów na warszawskim Czerniakowie i wskazuje na wspólne autoretwo sztukaterii.

Wracając do fary w Lesznie, należy podkreślić całkowitą odrębność w stosunku do nagrobków dekoracji fryzów, kapiteli, chóru organowego i innych elementów wystroju architektury. Wielki, dynamiczny liść akantu, w który wplecione są główki i postacie puttów /niezbyt zresztą udanych, o wystraszonych jakby, głęboko osadzonych oczach/, wykonała ta sama ręka, co stiuki kościoła cysterskiego w Przemęcie i u Filipinów w Gostyniu. Na te analogie zwrócił już uwagę Preibisz^{49/}, a szerzej zagadnienie rozbudował E. Linette. On też znalazł źródłowe uzasadnienie tego faktu w napisie na kartuszu w Przemęcie: "Perilluetris ac reverendus dominus Alexander Koszanowski, Abbas, Sacrae Regiae Maiestatis Secretarium, stucatoris adornavit"^{50/}. Opat Koszanowski był do 1691 r. proboszczem kościoła parafialnego w Lesznie, zafanym przyjacielem braci Bogusława i Rafała Leszczyńskich, i tym, który przywitawszy biskupa Sapiechę w Poznaniu zawiózł go do Leszna i Rydzyny.

Wiążące się z tym kręgiem dekoracje w najstarszej części kościoła Filipinów w Gostyniu były przynajmniej w części ręki Andrzeja Catenazziego^{51/}. Wydaje się jednak, że sprawa autorstwa w tej grupie też nie przedstawia się prosto /il.24/.

Pewne ślady działania warsztatów rydzysko-leszczyńskich i gostyńskich znajdujemy w pałacu Radomickich w Konarzewie pod Poznaniem. Na ryzalicie ogrodowym występują motywy syren i delfinów, obejmujących popiersia kobiet z koszami kwiatów i owoców na głowie. Wyczuwa się dobre wzory tej dekoracji. Ryzalit ogrodowy w Konarzewie, przypominający niektóre "bezpordkowe" elewacje Tylmana /np. w Starym Otwocku/, wiązał się ze zmianą kon-

cepcji architektonicznej z odejściem od manierystycznego projektu, według którego przed 1690 r. wykonano fasadę i elewacje boczne^{52/}. Autorem ryzalitu był Jan Adam Stier z Rydzyny, notowany w "Expensach" konarzewskich w latach 1696-1697^{53/}, a więc wkrótce po realizacji zamku rydzynskiego. W owym czasie większość rzemieślników sprowadzał Andrzej Radomicki z Rydzyny i z Leszna; niektórzy byli wówczas zatrudnieni przy budowie i ozdabianiu poznańskiego kościoła jezuitów. Tak przedstawiała się zapewne sprawa sztukatora Wojciecha Bianco, zatrudnionego w 1699 r.^{54/}, z którym można łączyć sztukaterie w najlepszych salach na piętrze pałacu w Konarzewie /il.25/, o mięsistym skancie, zbliżonym do dekoracji fryzów leszczyńskich, przemęckich i gostyńskich. Bianco z Konarzewa może być krewnym lub też tym samym Bianco, którego źródło jezuickie notuje razem z Janem Catenazzi i malarzem Denkwartem jako "Bianco Italus cum aliis Italis atque Germanis". Anna Dobrzycka identyfikuje jezuickiego sztukatora z Giovannim Battistą Bianco, który pracował z warsztatem Carlonich w St. Florian w Austrii oraz w Passawie^{55/}. Artysta zniknął z tamtejszych źródeł na przeciąg kilkunastu lat /1686-1703/, aby potem znów się tam pojawić. Anna Dobrzycka przypuszcza, iż w tym właśnie czasie pracował w Polsce, podobnie jak inny rzeźbiarz i malarz z tego zespołu, Giovanni Battista Colombo, którego ściągnięto na dwór Jana III ok. 1690 r. i który zmarł w Warszawie ok. 1700 r.^{56/}. Pewne partie dekoracji ornamentalnej u jezuitów poznańskich, a także w kościele gostyńskim, w szczególności naturalistyczne fryzy z drobnutkich, lecz bardzo plastycznych owoców, czy kwia-

tów, spotyka się u Carlonich. Wydaje się, że otwiera się tu droga do uchwycenia również pewnych odrębności, - może także wśród stiuków warzawskich, w autorstwie warzawców północno-włoskich, filtrowanych przez nieco inne wpływy, niż te miały miejsce w wypadku artystów sprowadzonych na dwór Jana III z Rzymu.

Przypisy,

- / Niniejszy artykuł jest fragmentem przygotowywanej przez autorkę większej pracy na temat wystroju sztu-katorskiego w XVII/XVIII w. w Wielkopolsce.
- 1/ E. Kręglewska - Foksovicz, Rezyden-cje barokowe w Wielkopolsce /w druku/.
- 2/ E. Kręglewska - Foksovicz, Pałac w Pępowie. Studium historyczno-architektoniczne, 1974, maszynopis w Oddz.PP.PKZ w Poznaniu, oraz tamże aneks: Badania architektoniczne, 1976. Na tradycjonalizm rzutu pałacu i możliwość wzniesienia tego obiektu przez Konarzewskich wskazywała już Z. Ostrowska - Kębłowska, Architektura pałacowa drugiej połowy XVIII w. w Wielkopolsce, Poznań 1969, s.49.
- 3/ S. Mossakowski, Tylman z Gamenen, archi-tekt polskiego baroku, Wrocław-Kraków-Warszawa-Gdańsk 1973, s.31-34; M. Karpowicz, Sztuka Warszawy drugiej połowy XVII w., Warszawa 1975, s.42.
- 4/ E. Linette, Jan Čatenazi i jego dzieło w Wielko-polsce, Poznań 1973, s.32, oraz t e n ż e, Oratorium Filipinów na Świętej Górze w Gostyniu, 1967, maszynop. w Oddz.PP.PKZ w Poznaniu.
- 5/ K. Malinowski, Muratorzy wielkopolscy dru-giąj połowy XVII w., Poznań 1948, s.152.
- 6/ A. Miłobędzki, Z prac nad syntezą architek-tury polskiej XVII w., "Rocznik Hist.Szt", t.XI, s.64.
- 7/ W. Stachowska, Wypisy archiwalne do wsi Cho-cieszewice i Pępowo, maszynopis udostępniony mi uprzej-mie do pracy nad monografią pałacu.
- 8/ Z. Ostrowska - Kębłowska, o.c., s.34-35.
- 9/ E. Kręglewska - Foksovicz, Rydzyna. Urbanistyka i zabytki, Poznań 1969.
- 10/ "Dziennik codzienny" opata paradyskiego, ks.Pawła Sa-piehy, AGAD, Arch.Radz. Dz.II rkp 60, k.205 /por. M.

K a r p o w i c z, Działalność Michelangela Palloni-
niego w Polsce, Warszawa 1967, s.76 przyp.72/.

- 11/ Zaginiona rycina, wyobrażająca ostroskrzydłowy zam-
ek z narożnymi basztami, która zdobyła kartę tytu-
łową panegiryku S. T w a r d o w s k i e g o p.t.
"Pałac Leszczyński", Leszno 1543, odnosić się mogła
tylko do Leszna, gdyż Rydzyna w owym czasie nie na-
leżała jeszcze do Leszczyńskich. Poza tym zarówno
znajdująca się na tej samej karcie rycina z panora-
mą miasta Leszna, jak i sam tytuł panegiryku, wska-
zują, że przekaz odnosił się do rodowej siedziby Le-
szczyńskich. Pisałam o tym obszerniej w studium hi-
storyczno-architektonicznym p.t. Pałac Sułkowskich w
Lesznie, 1969, maszynopis w Oddz.PP.PKZ w Poznaniu.
- 12/ Obszerna analiza tego typu założenia zob. J. K o -
w a l c z y k, Sebastiano Serlio a sztuka polska,
Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, s.182-183, tam-
że krytyczny rozbiór mojej wcześniejszej wypowiedzi
na temat serliańskiej genezy rydzynskiego założenia.
- 13/ T. M a k i e w i c z, Badania archeologiczne pała-
cu w Rydzynie, "Wiad.Archeologiczne", 1976, z.3, s.354.
- 14/ J. K o w a l c z y k, Wille w Polsce w XVI w. i pier-
wszej połowie XVII stulecia, "Kwart.Archit.i Urb.", r.
XXI, 1976, z.4, s.277-322.
- 15/ Wizja z 1715 r., APP.Rel.Gr.Wschowa nr 159 f.390;
wizja z 1738 r., APP.Rel.Gr.Kościeln nr 173 f.22.
- 16/ P. S a p i e h a, "Dyariusz", o.c., s.205.
- 17/ Por.Przyp.15.
- 18/ M. K w i a t k o w s k i, Początki warszawskich ła-
zienek w świetle nowych materiałów, "Biul.Hist.Sztuki",
r.XXII, 1960, z.1, s.78-79.
- 19/ S. M o s s a k o w s k i, Księgozbiór architekta Tyl-
mana z Gameren, "Biul.Bibl.Jagiellońskiej", t.XIII, 1961
/1963/, s.31. Obszerne omówienie wpływu rycin Le Pau-
tre'a na kształtowanie wnętrza i dekoracji Tylmana -
- zob. t e n ż e, Tylman z Gameren, o.c., s.63-65.
- 20/ T. M ań k o w s k i, Mecenat Jana III w Żółkwi, "Pra-
ce Kom.Hist.Sztuki", t.IX, 1948, s.136. Wypowiedź te-
go autora, dotycząca braków w literaturze na temat u-
kształtowania łazienek i ich roli w życiu dworskim,

zachęciła mnie do podania tak obszerniej informacji o zespole rydzyskim; pcr. też M. Gębarko-wicz, Szkice z historii sztuki XVII w., Toruń 1966, s.217 - uwagi krytyczne o wnioskach T. Mańkowskiego.

- 21/ M. Kwiatkowski, Początki warszawskich Łazienek, o.c., s.79.
- 22/ J.w., s.83.
- 23/ L. Preibisz, Zamek i klucz rydzyski, Poznań 1938, s.100; W. Dąbora, Pompeo Ferrari, Poznań 1938, s.31. Na sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki w październiku 1968 r. wygłosiłam komunikat p.t. Demniamane prace A.Schlütera dla Leszczyńskich. Tam po raz pierwszy, w oparciu o analizie przeze mnie wizje z początku XVIII w., sformułowałam stwierdzenie, że położona w północnym skrzydle zamku Sala Czterech Pór Roku /przypisywana przez W. Dąborę Küsslerowi i datowana na ok.1740 r./ oraz Sala Morska /wiązana przez W. Dąborę i L. Preibisz z działalnością Graffa w latach osiemdziesiątych XVIII w./ - mają faktycznie wystrój sztukatorski z końca XVII w. i powstały w kręgu działania A.Schlütera, co było zgodne z ówczesną, pochodzącą od T. Mańkowskiego, atrybucją wystroju rzeźbiarskiego Wielkiej Sieni i Sypialni Króla w Wilanowie. Moje spostrzeżenia sformułowałam znacznie ostrożniej w pracy p.t. Rydzyna /o.c./ w następujących słowach: "Ogólną koncepcję dekoracji tej sali zapożyczono z Wielkiej Sieni pałacu wilanowskiego, którą w literaturze wiąże się z osobą Andrzeja Schlütera [...]", a dalej wskazywałam na podobieństwa formalne samych figur w obu pałacach. Następnie pisałam: "Również dekorację t.zw.Sali Morskiej w Rydzynie trzeba łączyć z warsztatem Schlütera, je ś l i /podkr. E.K.-F./ jego dziełami są sztukaterie Sypialni Króla w Wilanowie!"
- 24/ M. Karpowicz, Sztuka Warszawy, o.c., s.169-170, przyp.9, il.78, 79.
- 25/ "Grotte de Versailles" - tytuł na okładce; egzemplarz bez karty tytułowej w zbiorach Bibl.Kórnickiej. Uprzejmie dziękuję kustoszowi zbiorów, mgr Ewie Wojewodziance, za wskazanie mi tej pozycji wśród niezinventaryzowanej jeszcze części zasobów.
- 26/ Lustracja z 1715 r., f.391, i z 1737 r., f.224. Sa-

piecha w "Dyariuszu", o.c., omyłkowo łączy w jedno salę w "octanguł" z przyległym "Gabinetem Chińskim".

- 27/ Lustracja z 1715 r., f.391: "W tym pokoju okien cztery oalych, osoby z gipsu na czterech rogach i nad kominem nadtluczone". Zob. E. K r ę g l e w s k a - F o k s o w i c z, Rydzyna, o.c., s.34.
- 28/ M. K a r p o w i c z, Działalność M.A.Palloniego, o.c., s.77
- 29/ E. K r ę g l e w s k a - F o k s o w i c z, Rydzyna, o.c., s.34-36.
- 30/ W. F i j a ł k o w s k i, Wilanów, Warszawa 1973, s. 22; szersze omówienie zob. M. K a r p o w i c z, Sztuka Warszawy, o.c., s.177.
- 31/ E. K r ę g l e w s k a - F o k s o w i c z, Zamek w Rydzynie, Wnioski z badań architektonicznych, 1972, maszynopis w Oddz.PP.PKZ w Poznaniu; Lustracja z 1715 r., f.391-v: "Tamże na Małej Sali między pokojami [..] osoby z gipsu przy ścianach wszystkie poposwane [..]"; Lustracja z 1738 r., f.223: "Na Małej Sali [..] 8 osób z gipsu zepsowanych [..]". Zaginione w ostatniej wojnie obrazy J. B o k h a r d t łączy z Leszczyńskim ze względu na herb Wieniawa nad drzwiami: por. t e j ż e, Z badań nad zagadnieniem mecenatu i zbiorów artystycznych w Polsce za czasów Jana III, "Biul.Hist.Szt.i Kult.", r.VIII, 1946, s. 251-252, oraz Zaginione obrazy w zbiorach Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, "Sprawozdania PTPN", Poznań 1947.
- 32/ E. K r ę g l e w s k a - F o k s o w i c z, Rydzyna, o.c., s.35-36; W. F i j a ł k o w s k i, Wnętrze pałacu w Wilanowie, Warszawa 1977, s.12, przyp.26.
- 33/ J. S t a r z y Ń s k i, Wilanów, Dzieje budowy pałacu za Jana III, Warszawa 1976, s.98: list Loccego z dn.31.IX.1681.
- 34/ Lustracja z 1715 r., f.391: "[..] nad kominem konterfekt JW Biskupa ś.pamięci nieboszczyka Łuckiego z gipsu zrobiony potłuczono [..]".
- 35/ M. K a r p o w i c z, Sztuka Warszawy, o.c., s.186, wyraża tu możliwość jednego autorstwa dla tej sali i Gabinetu Kryształowego. T.zw. Sala Teatralna była w rzeczywistości Sypialnią Pani, w lustracjach zwana

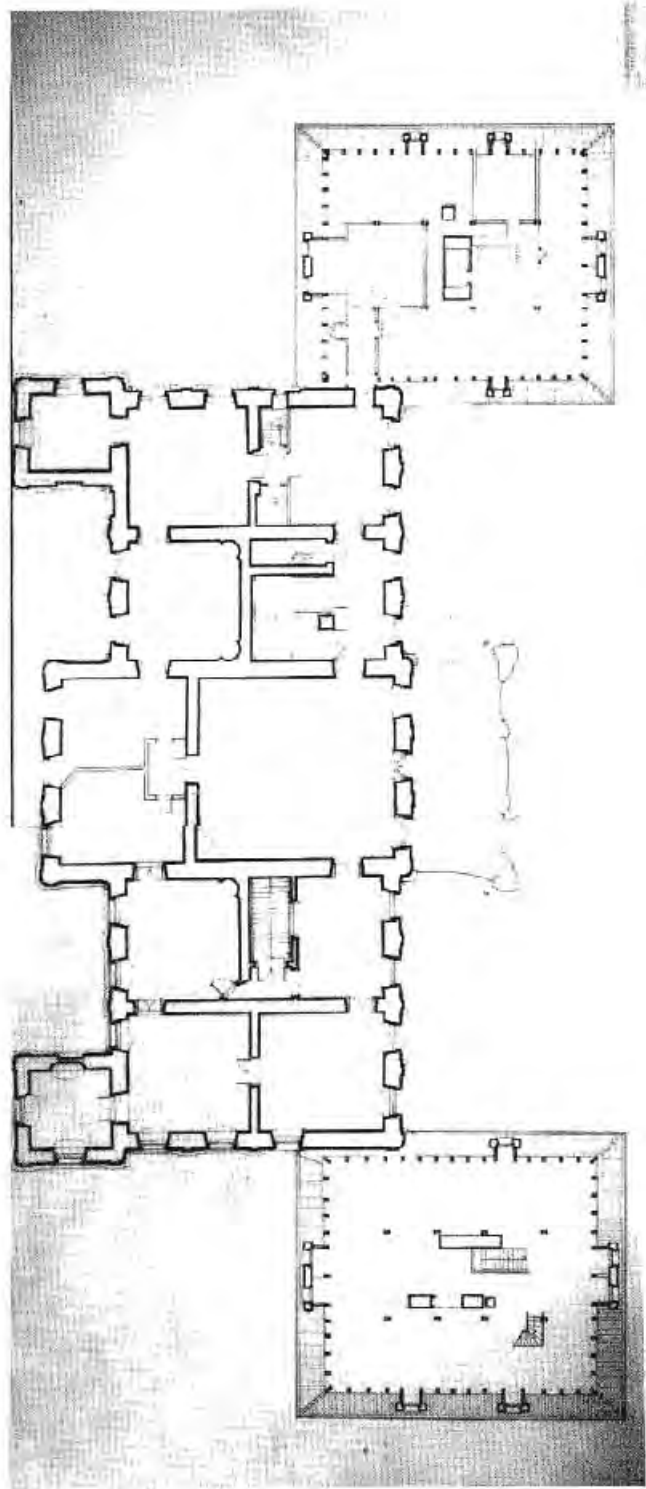
"Wielką Wałkownią". Zapewne te sale miał na myśli M. K a r p o w i c z w lakonicznej uwadze na marginesie dyskusji w związku z artykułem S. L o r e n t z a p.t. Materiały do historii karmelitów na Krakowskim Przedmieściu „Rocznik Warsz.„ r.III, 1962, s.55; K a r p o w i c z podaje nieściśle tom rocznika/. Uwaga nigdzie później nie cytowana /nawet przez autora/ brzmi, jak następuje: "Wreszcie stiuki 'włoskie' we wschodnim skrzydle zamku w Rydzynie /zniszczone w 1945 r./ przypisywane przez W. D a l b o r a projektowi Pompeo Farrarięgo, trzeba również uznać za pracę grupy warszawskiej". Wspomniany już zespół wewnątrz w skrzydle północnym, uchodzący w literaturze przedwojennej za dzieło XVIII stulecia, nie był przez tego autora brany pod uwagę.

- 36/ P. S a p i e h a, "Dyariusz", o.c., s.205.
- 37/ Lustracja z 1715 r., f.392. Jednego okna w narożniku pd.-wsch. brakowało, może była tam wnęka; do ściany sali dobijał w tym miejscu dach ganku I piętra skrzydła pd.
- 38/ Dziękuję uprzejmie prof.Adamowi Miłobędzkiemu za wskazania mi tej analogii.
- 39/ Przypisywanie przez E. K o w a l c z y k o w ą całej dekoracji rydzyskiej Bellottiemu wydaje się ryzykowne; por. t e j ż e autorki, Kościół św.Krzyża w Warszawie. Monografia architektoniczna, "Rocz. Warsz.", r.X, 1971, s.19, oraz t e j ż e, Kościół św.Krzyża, Warszawa 1975, s.19.
- 40/ W. F i j a l k o w s k i, "Regia solis erat". Ze studiów nad symboliką dekoracji pałacu w Wilanowie, "Biul. Hist.Sztuki", r.XXIX, 1974, s.22-41; t e n ż e, Wnętrze pałacu w Wilanowie, o.c., s.63-74.
- 41/ W. D a l b o r, Pompeo Ferraro, o.c., s.50-51, wskazuje na rzymskie analogie nagrobków.
- 42/ Geneza takich rozwiązań perspektywicznych omówiona przez S. M o s s a k o w s k i e g o, Tylman, o.c., s.89, tamże reprodukowany projekt ołtarza /nr 290/.
- 43/ M. K a r p o w i c z, Sztuka Warszawy, o.c., s.52.
- 44/ Katalog zabytków sztuki, t.V, z.12: Powiat Leszczyński, Warszawa 1975, s.23, il.228.

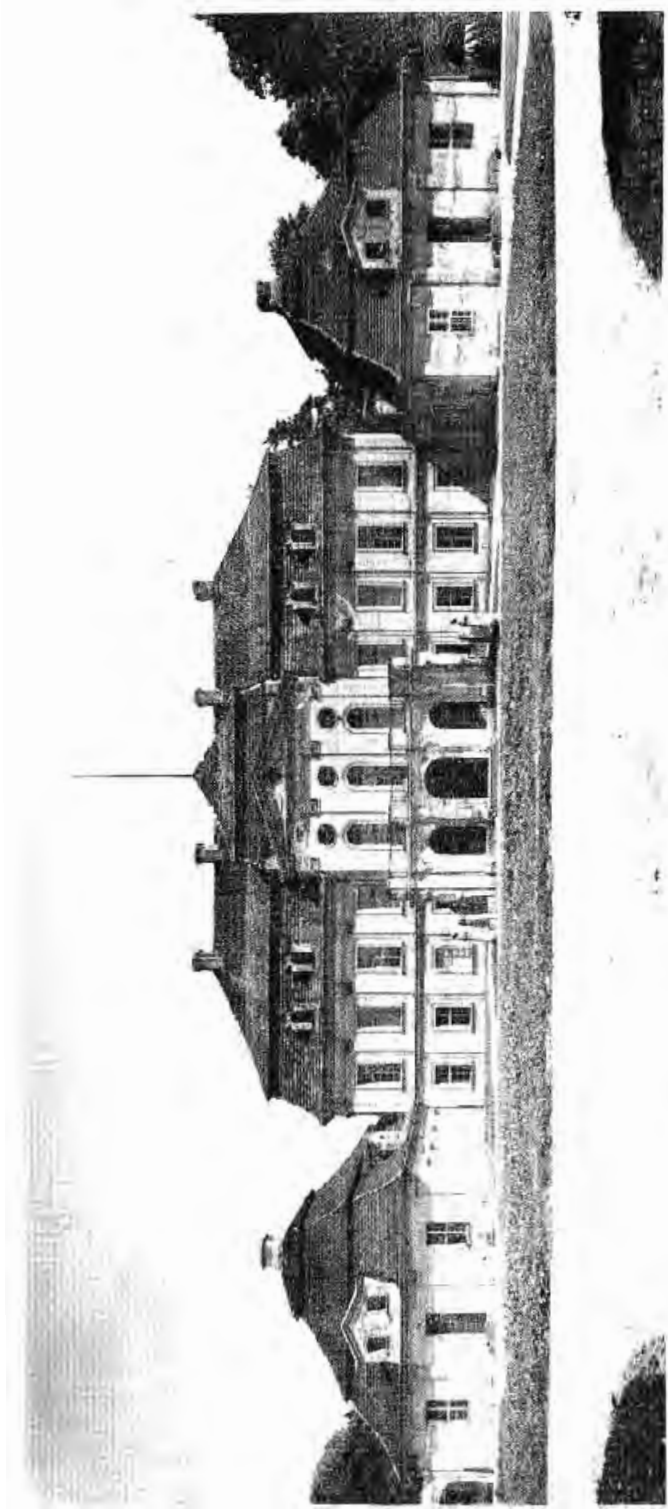
- 45/ T. M a ś k o w s k i, Nieznane rzeźby Schlütera, "Dawna Sztuka", r.II, 1939, s.219-234, - podkreśla stały przepływ artystów między stolicą a Żółkwią.
- 46/ M. A n d r u s z k i e w i c z, Figura św.Jana Nepomucena w farze laszczyńskiej, /praca magisterska z 1951 r., maszynopis w Uniw.im.A.Mickiewicza w Poznaniu/, łączy ją z twórczością M.Donnera.
- 47/ M. K a r p o w i c z, Sztuka Warszawy, o.c., s.197-198.
- 48/ Zob. S. M o s s a k o w s k i, Tylman, o.c., il.174.
- 49/ L. P r a i b i s z, Zamek, o.c., s.43.
- 50/ E. L i n e t t e, Jan Catenaci, o.c., s.98.
- 51/ J.w., s.32-33 i 75.
- 52/ E. K r ę g l e w s k a - F o k s o w i c z, Pałac w Konarzewie, opr.1964, zaktualiz.1976, maszynopis w Oddz.PP.PKZ w Poznaniu.
- 53/ Biblioteka Kórnicka, rkp.1488.
- 54/ J.w., w Słowniku Artystów Polskich i obcych w Polsce działających, t.I, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1971, s.151, figuruje jako Wojciech Bianki.
- 55/ A. D o b r z y c k a, Ze studiów nad dekoracją kościoła pojezuickiego w Poznaniu, "Sprawozdania PTPN", r.XV, 1948, s.90 i nn. Jest to skrót zaginionej niestety pracy magisterskiej.
- 56/ J. K o w a l o s z y k, Słownik Artystów Polskich, o.c., s.366.

S P I S I L U S T R A C J I

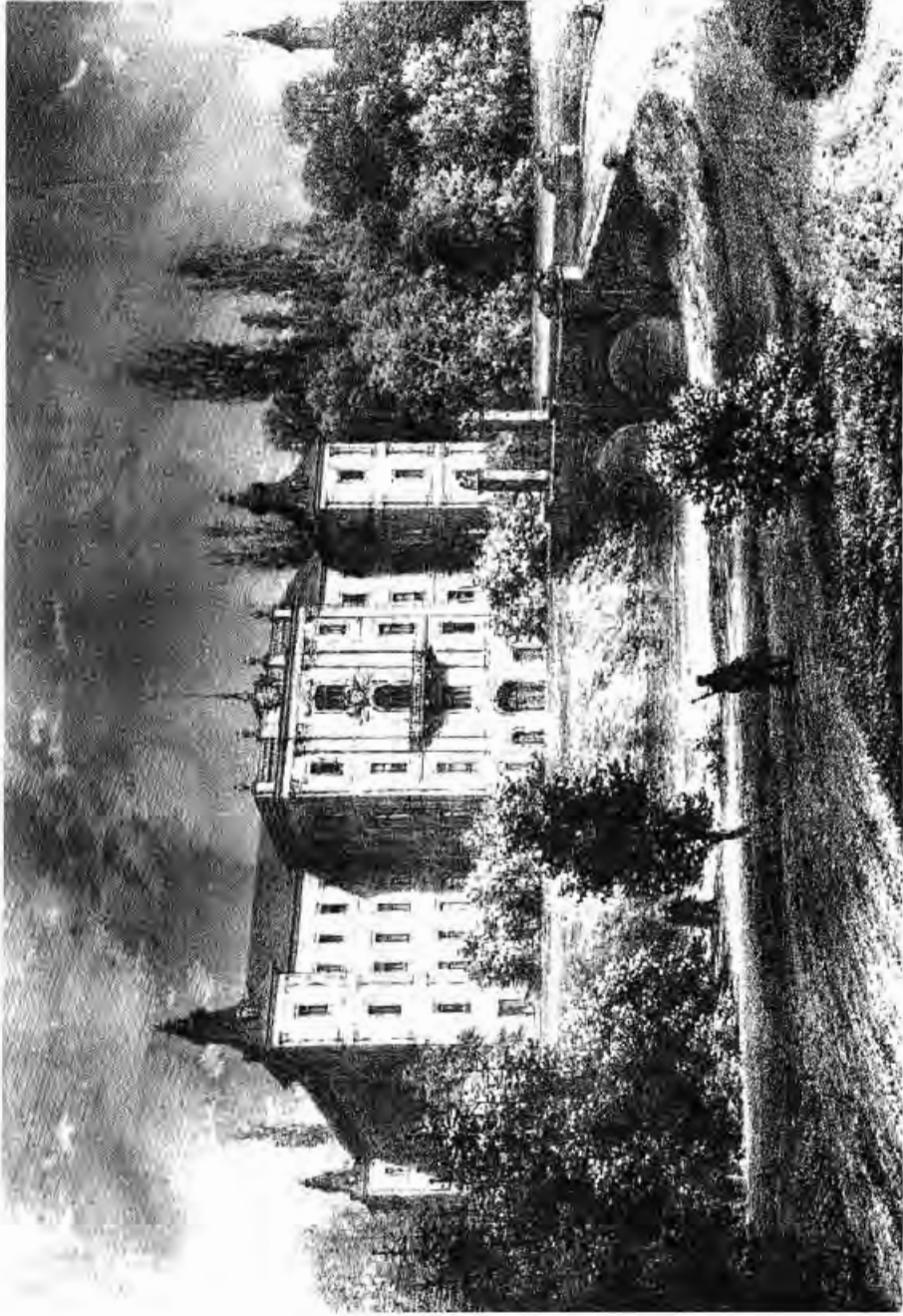
1. Pępowo-Chociszewice. Rzut piętra pałacu wg pomiaru W.Preisa, 1973 r.
2. Pępowo-Chociszewice. Widok pałacu od frontu.
3. Rydzyna. Widok zamku wg N.Ordy.
4. Rydzyna. Zamek, ryzalit z wejściem od ogrodu.
5. Rydzyna. Zamek, fragment supraporty nad wejściem od ogrodu.
6. J.Le Pautre. Projekt supraporty.
7. Rydzyna. Zamek, rzut II piętra wg pomiaru M.Świątkiewicza, 1920 r.
8. Rydzyna. Zamek, Sala Moreka.
9. Rydzyna. Zamek, Sala Moreka, fragment dekoracji fasady.
10. J.Le Pautre. Ornament groteskowy z motywem wody.
11. Rydzyna. Zamek, Sala Moreka, fragment dekoracji fasady.
12. J.Le Pautre. Dekoracja płyciny na sławacji grotty w Wersalu.
Wg ryc. w albumie "Grotte de Versailles", 1672.
13. Rydzyna. Zamek, Sala Czterech Pór Roku, fragment dekoracji plafonu
z alegorią Jesieni.
14. Rydzyna. Zamek, Sala Czterech Pór Roku, fragment dekoracji plafonu
z alegorią Lata.
15. Wnętrze jednego z pałaców Leszczyńskich /Rydzyna?/ wg zaginionego
obrazu ze zbiorów PTPN.
16. Rydzyna. Zamek, Gabinet Kryształowy, fragment dekoracji plafonu.
17. Rydzyna. Zamek, Sala Rycerska, fragment dekoracji fasady i plafonu.
18. Rydzyna. Zamek, plafon w Wielkiej Alkowie.
19. Rydzyna. Zamek, Sala Balowa. Stan po zabezpieczeniu.
20. Leszno. Fara. Perspektywa przejścia przez boczne nawy, zamknięte
nagrobkiem Bogusława Leszczyńskiego.
21. Leszno. Fara, nagrobek Bogusława Leszczyńskiego.
22. Leszno. Fara, zwieńczenie nagrobka Bogusława Leszczyńskiego.
23. Leszno. Fara, figura św. Jana Nepomucena.
24. Goatyn. Kościół oo. filipinów. Fragment dekoracji na sklepieniu
prezbiterium.
25. Konarzewo. Pałac. W. Bianco?/. fragment dekoracji sztukatorskiej
w sali na piętrze.



1. Pępowo-Chocieszewice. Rzut piątego palacu wg pomiaru W. Preisa z 1973 r. Fot. R. Kanikowski, PKZ-Poznań.



2. Pępowo-Chocieszewice, Widok pałacu od frontu, Fot. M. Ruszkowski, PKZ-Poznań



3. Rydzyna. Widok zamku wg N. Ordy.



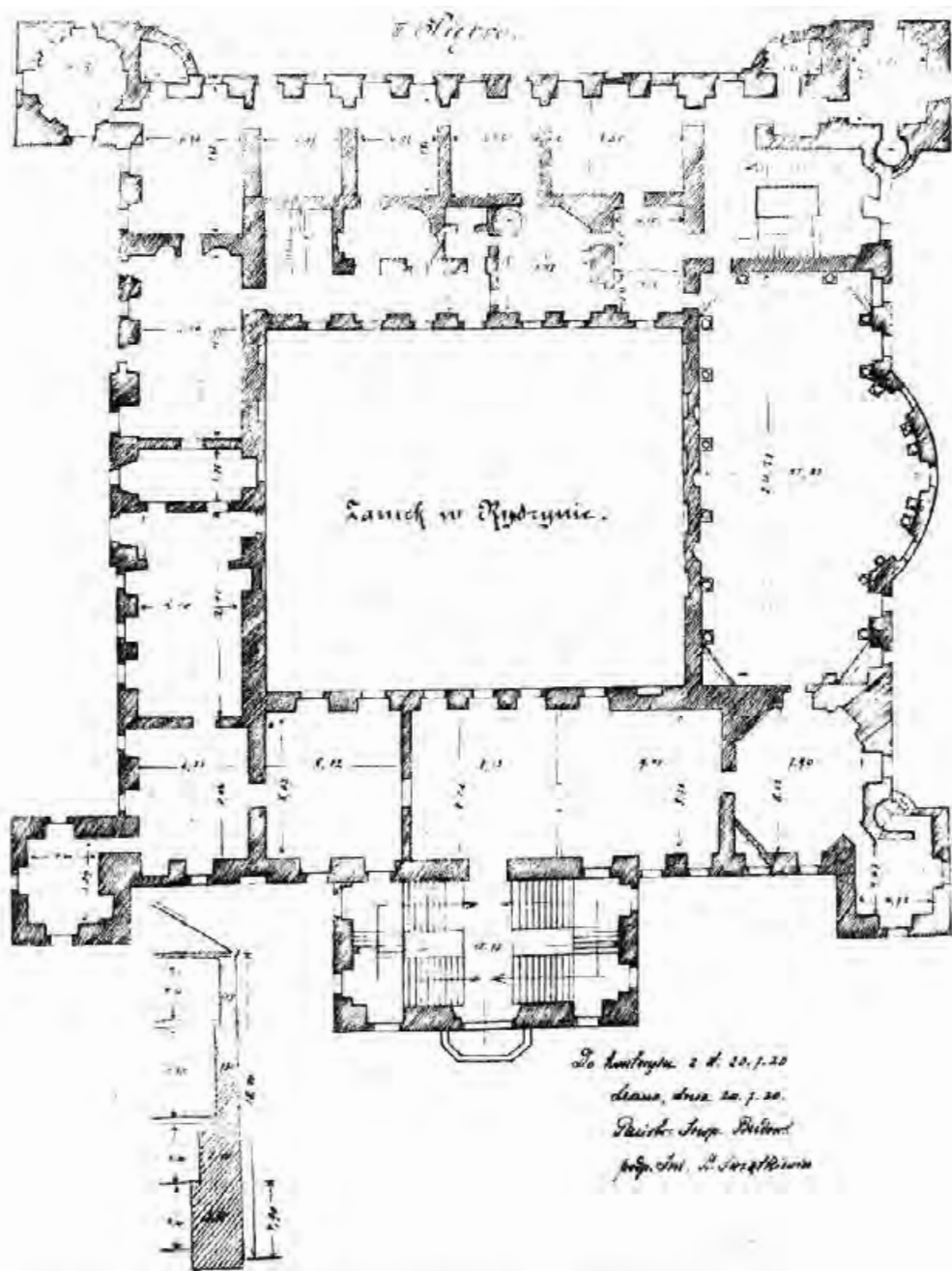
4 Rydzyna. Zamek, ryzalit z wejściem od ogrodu, Fot. R.S. Ulatowski, 1927/8.



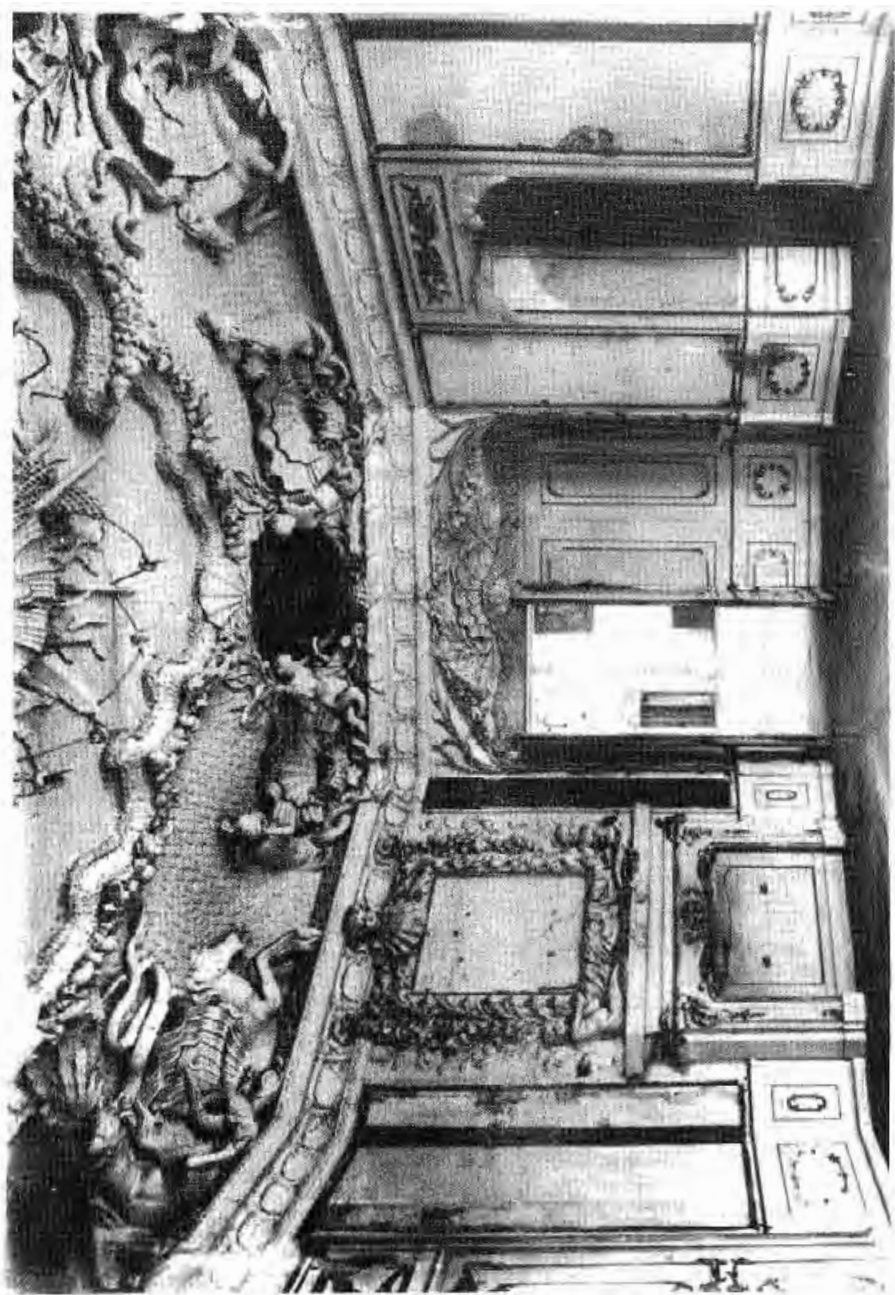
5. Rydzyna. Zamek, fragment supraporty nad wejściem do ogrodu. Fot. E. Kreglewska-Foksowicz.



6. J. Le Paivre. Projekt supraporty. Ze zbiorów Gab. Grafiki Muzeum Narodowego w Poznaniu. Fot. R. Kamkowski. PKZ-Poznań.



7 Rydzyna. Zamek. rzut II piętra wg pomiaru M. Świątkiewicza z 1920 r.



8. Rydzyna, Zamek. Sala Morska. Fot. IS PAN, ok. 1914.



9. Rydzyna, Zamek. Sala Morska, fragment dekoracji fasady. Fot. R. Kamikowski, PKZ-Poznań.



10. J. Le Pautre. Ornament groteskowy z motywem wody. Ze zbiorów Gabinetu Grafiki Muzeum Narodowego w Poznaniu. Fot. R. Kanikowski. PKZ-Poznań.



11. Ryzyna. Zamek. Sala Morska, fragment dekoracji fasady. Fot. R. Kanikowski, PKZ-Poznań.



12. J. Le Pautre. Dekoracja płyciny na elewacji grotty w Wersalu. Rycina z albumu „Grotte de Versailles” 1672. Fot. M. Ruszkowski, PKZ-Poznań.



13. Rydzyna. Zamek. Sala Czterech Pór Roku. fragment dekoracji plafonu z alegorią Jesieni. Fot. R.S. Ulatowski, 1927/8.



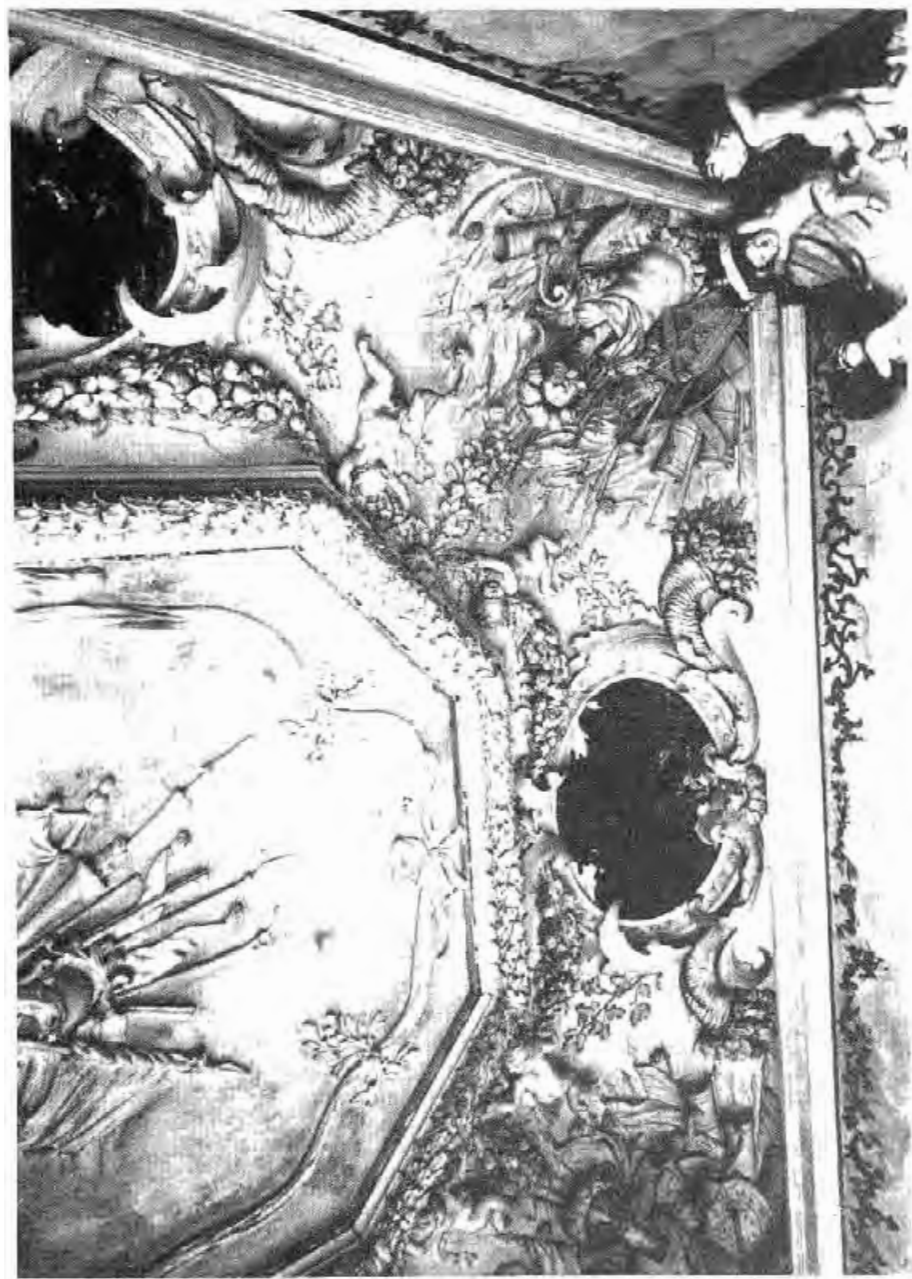
14 Rydzyna, Zamek, Sala Czterech Pór Roku. fragment dekoracji plafonu z alegorią Lata.
Fot. R.S. Ulatowski, 1927-8.



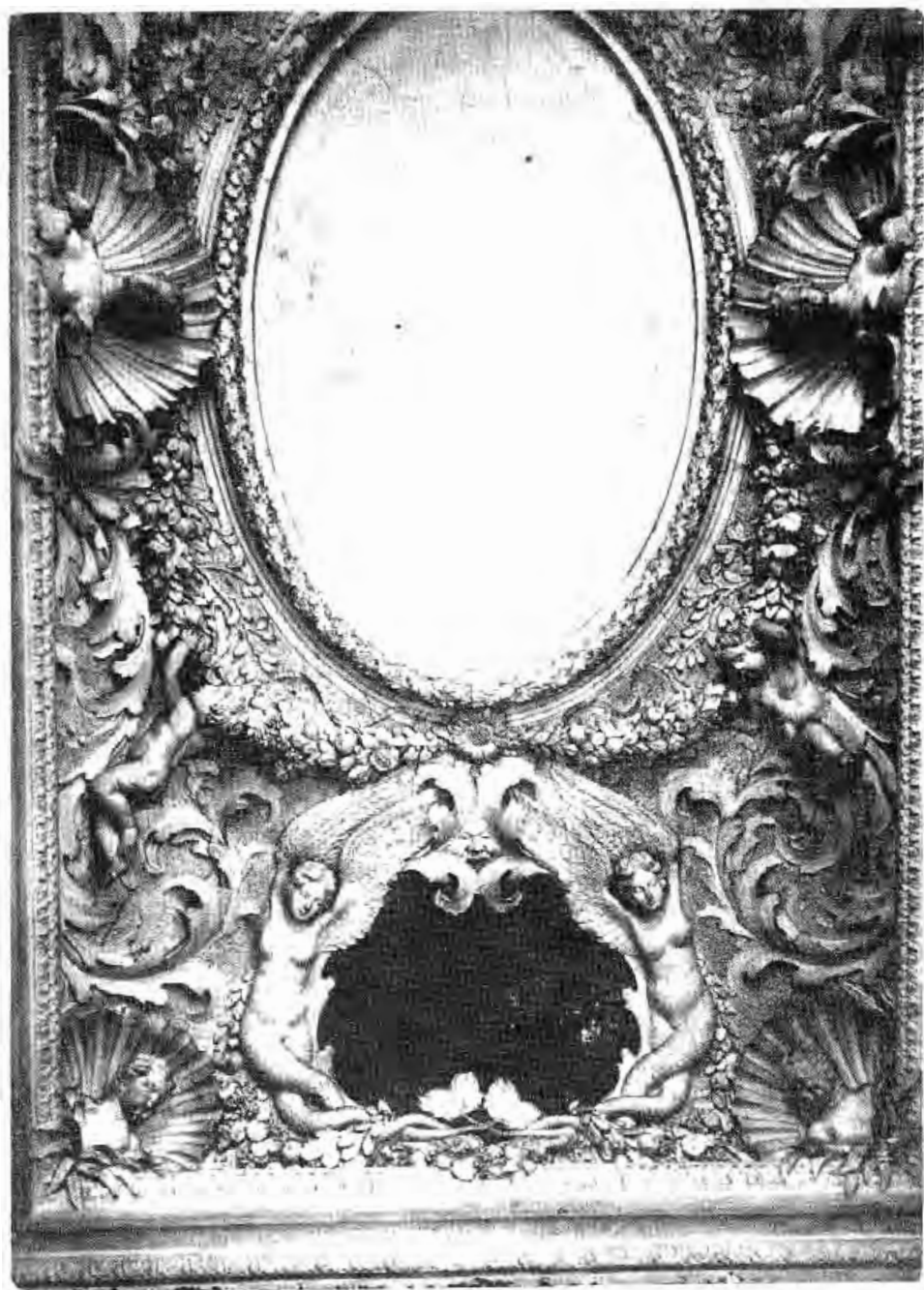
15. Wnętrze jednego z pałaców Leszczyńskich (Rydzyna?) wg zaginionego obrazu ze zbiorów PTPN. Fot. R.S. Ulatowski.



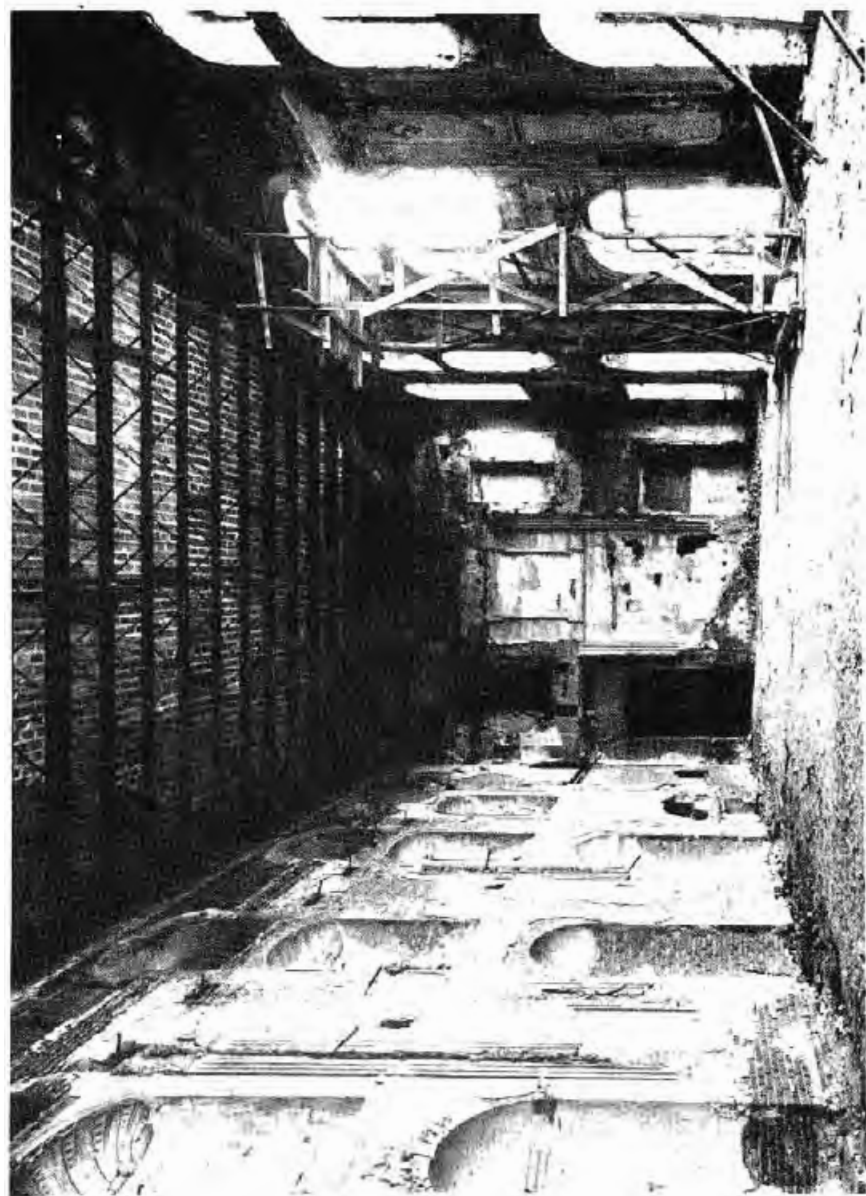
16. Rydzyna. Zamek. Gabinet Kryształowy, fragment dekoracji plafonu. Fot. R.S. Ulatowski, 1927/8



17. Rydzyna. Zamek. Sala Rycerska, fragment dekoracji łasety i plafonu. Fot. R. S. Ulatowski, 1927/8.



18. Rydzyna, Zamek, plafon w Wielkiej Alkowie. Fot. R.S. Ulatowski. 1927/8.



19. Rydzyna, Zamek. Sala Balowa. Stan po zabezpieczeniu. Fot. R. Kamikowski, PKZ-Poznań.



20. Leszno. Fara. Perspektywa przejścia przez boczne nawy, zamknięta nagrobkiem Bogusława Leszczyńskiego. Fot. F. Linette.



21. Leszno. Fara. Nagrobek Bogusława Leszczyńskiego. Fot. E. Linette.



22. Leszno, Fara, Zwieńczenie nagrobka Bogusława Leszczyńskiego. Fot. Z. Czarnecki.



23. Leszno. Fara. Figura św. Jana Nepomucena. Fot. E. Linette.



24. Gostyni. Kościół oo. Filipinów. Fragment dekoracji na sklepieniu prezbiterium. Fot. M. Ruskowski. PKZ-Poznań.



25. Komarzewo. Pałac W. Bianco (?), fragment dekoracji sztukatorskiej w sęli na pigrze. Fot. PKZ-Poznan.