

Ks. JAN NIECIECKI

dr historii sztuki, wykładowca Archidiecezjalnego
Wyższego Seminarium Duchownego w Białymstoku

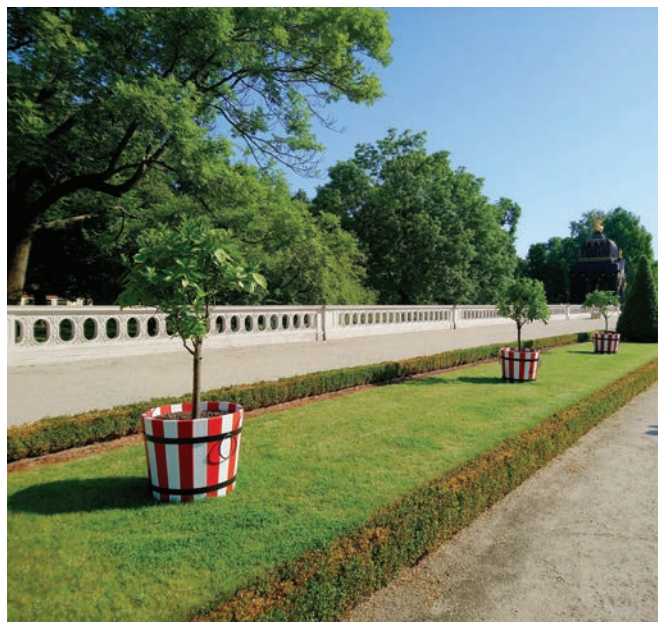
Rekonstrukcja rzeźb na balustradzie w Ogrodzie Branickich w Białymstoku. Propozycja formy oraz ikonografii

Słowa kluczowe: Jan Klemens Branicki, Johannes Chrysostomos Redler, Michael Dollinger, Ogród Branickich w Białymstoku, ogrodowa balustrada, rzeźby ogrodowe, putta ogrodowe, wazy ogrodowe, gloryfikacja, cztery żywioły

Key words: Jan Klemens Branicki, Johannes Chrysostomos Redler, Michael Dollinger, Branicki Garden in Białystok, garden balustrade, garden sculptures, garden puttos, garden vases, glorification, four elements

Rewaloryzacja Salonu ogrodowego przy pałacu Branickich w Białymstoku zbliża się powoli ku końcowi (il. 1). Pozostało jednak jeszcze do wykonania poważne przedsięwzięcie, mianowicie rekonstrukcja kamiennych rzeźb stojących na balustradzie (il. 2) zamykającej Salon od północy – po obu stronach Altany pod Orłem oraz od zachodu – po bokach rzeźb sfinksów. Należy wykonać jeszcze 26 rzeźb: 14 puttów i 12 waz¹. Kontynuacją tych prac będzie w przyszłości rekonstrukcja rzeźb przedłużenia balustrady Salonu na jej odcinku przy Kaskadzie, gdzie powinny stanąć jeszcze rzeźby czterech puttów i dwóch waz. Pozostanie do wykonania 10 waz, zdobiących balustradę wokół Altany pod Orłem, a także dwa posągi gladiatorów na końcu mostu nad kanałem i rzeźby na jego balustradach. Most ten stanowił bowiem optyczne przedłużenie głównej alei ogrodu i ostateczne zamykał Salon od strony Zwierzyńca Jeleni.

To, że rekonstrukcja rzeźb białostockiego Salonu trwa tak długo, nie powinno dziwić – Jan Klemens Branicki potrzebował niemal 20 lat na wykonanie tych samych rzeźb. Ogrodowy Salon hetmana Branickiego był bowiem w XVIII w. ogrodem najbardziej nasyconym rzeźbami w całej Rzeczypospolitej². Mógł on śmiało



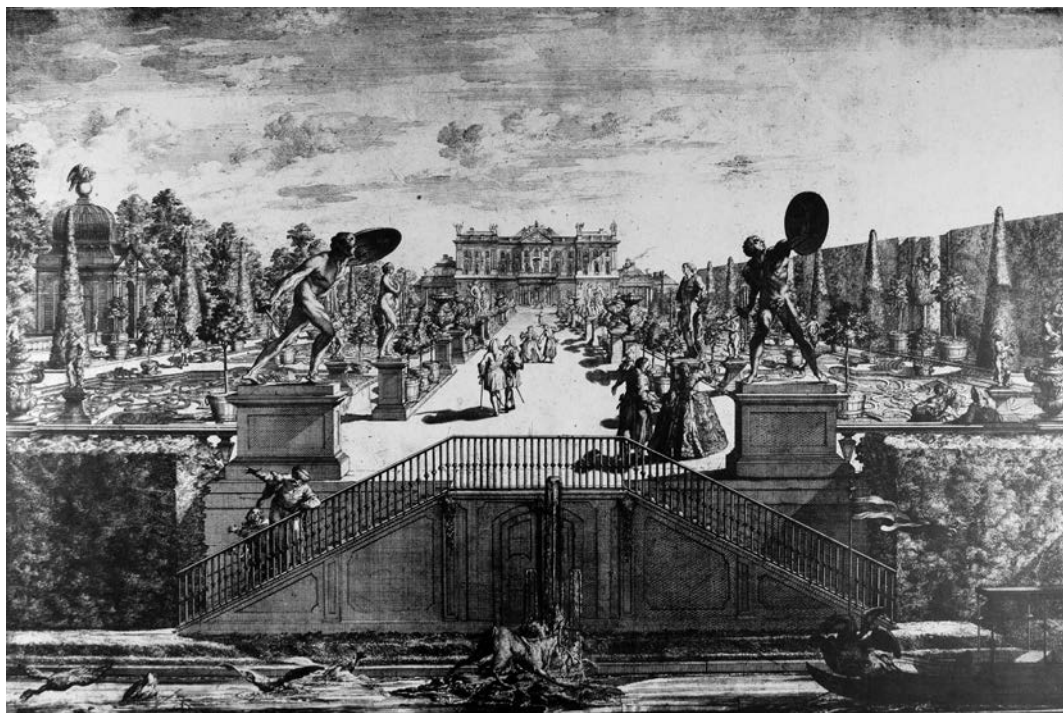
1. Widok na Salon parterów Ogrodu
Branickich od strony kanału.
Fot. K. Przylicki, 2020

**View of the parlour of parterres
of Branicki Garden from the canal
side. Photo by K. Przylicki, 2020**

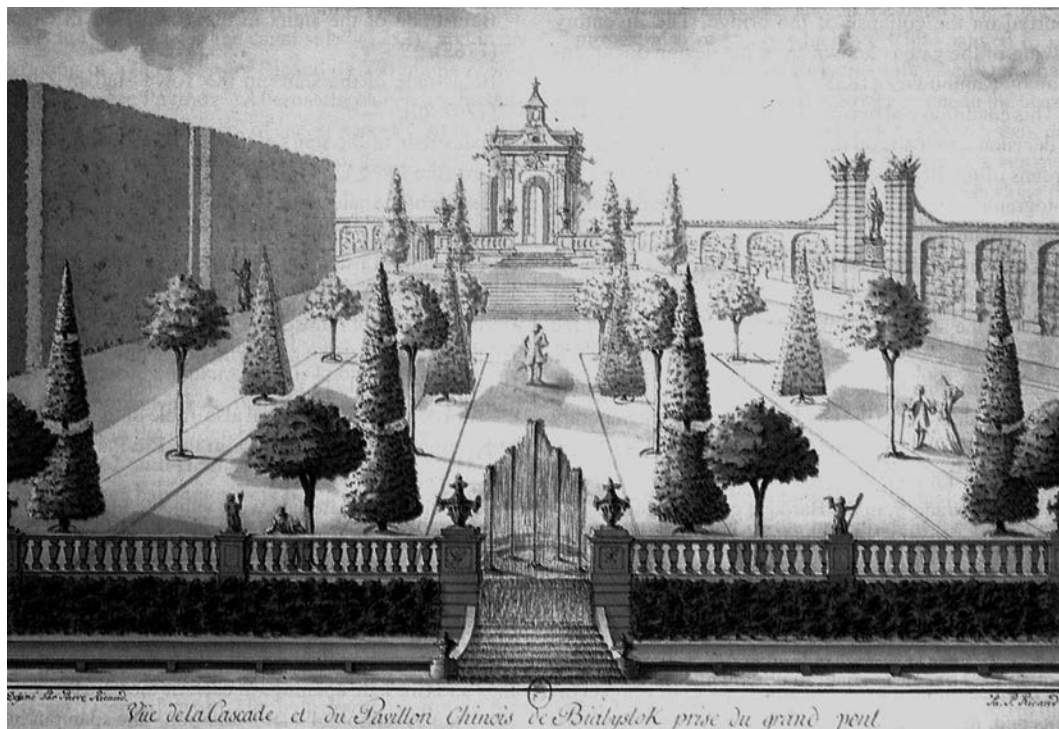
2. Widok na balustradę w Ogrodzie
Branickich. Fot. K. Przylicki, 2020
**View of the Branicki Garden
ballustrade. Photo by
K. Przylicki, 2020**

konkurować z królewskim ogrodem przy Pałacu Saskim w Warszawie, w którym znajdowały się 74 rzeźby³. Ile rzeźb dekorowało w takim razie Salon w Białymstoku? Okazuje się, że równo 80, i to stojących na znacznie mniejszej powierzchni aniżeli w Ogrodzie Saskim. Z tych 80 rzeźb znajduje się już w białostockim Salonie 54⁴. 26 oczekuje zatem jeszcze na rekonstrukcję. Jeśli dodamy do tej liczby jeszcze 37 rzeźb zdobiących elewację pałacu od strony ogrodu⁵ oraz 15 rzeźb związanych z Altaną pod Orłem⁶, liczba ich – 132 – jest niewątpliwie imponująca. Ukazywały one aż 98 postaci ludzkich, mogły więc przekazywać niezwykle rozbudowany program ideowy⁷. A przecież wiele innych rzeźb znajdowało się jeszcze w innych częściach ogrodu, które graniczyły bezpośrednio z Salonem⁸.

Rzeźby na balustradzie otaczającej z dwu stron Salon muszą być zrekonstruowane. Nie ma bowiem jakichkolwiek wątpliwości, że rzeczywiście one istniały. Świadczą o tym liczne źródła pochodzące z XVIII w., w tym nawet ikonograficzny przekaz ukazujący kilka z nich. Rzeźby te są konieczne dla dopełnienia formalnej kompozycji Salonu, gdyż zamykają go z dwóch stron, analogicznie do tego, jak od południa czyni to ściana szpalerów boskietu wraz ze stojącymi przed nią kolumnami i hermami oraz – od strony wschodniej – elewacja pałacu (il. 3).



3. Widok od strony kanału na Salon parterów w Ogrodzie Branickich, rycina, rys. i ryt. M.H. Rentz, proj. J.H. Klemm, ok. 1746-1750 r.
View from the canal side of the Branicki Garden parlour of parterres. Print and drawing by M.H. Rentz, designed by J.H. Klemm, ca. 1746-1750



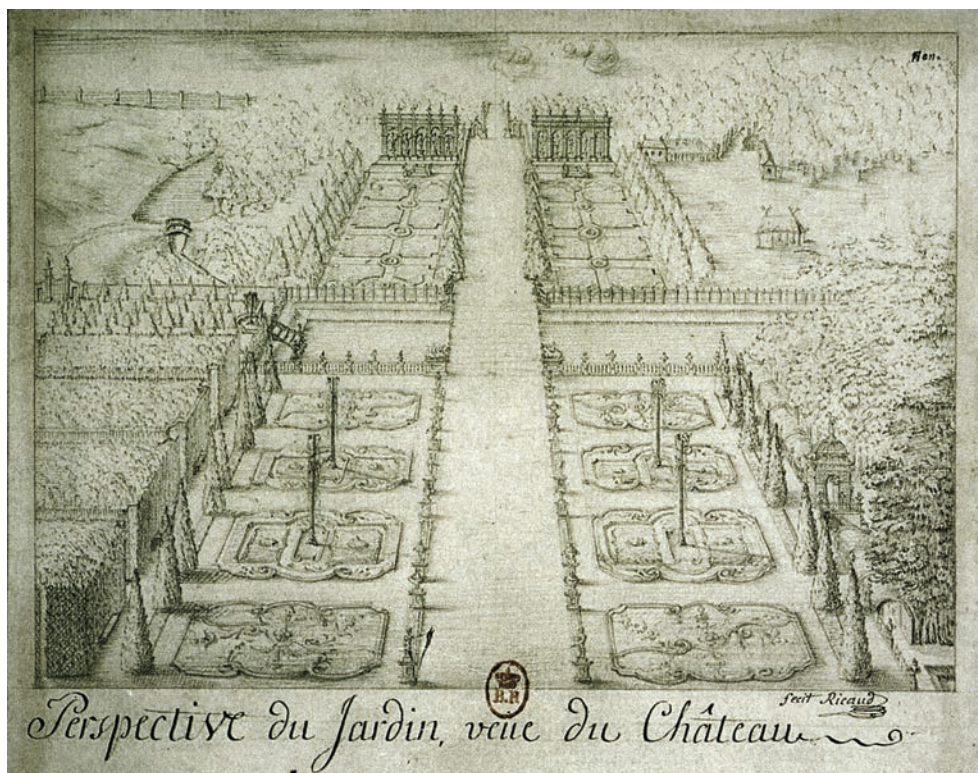
4. Widok na kaskadę i Altanę Chińską w Białymstoku z mostu ogrodowego, rysunek, P. Ricaud de Tirregaille, ok. poł. 1752 – poł. 1754 r.
View of the cascade and Chinese Gazebo in Białystok from the garden bridge.
Drawing by P. Ricaud de Tirregaille, ca. mid-1752–mid-1754

Stanowią one również integralną część ideowego programu Salonu ogrodowego, bez której jego przekaz nie może być w pełni zrozumiały.

O rzeźbach stojących na balustradzie w Salonie rezydencji białostockiej autor niniejszego opracowania wspominał już kilkakrotnie: w roku 2011⁹, 2015¹⁰, 2017¹¹ i 2019¹². W publikacjach tych podawał zwykle krótką ich historię, jak również ogólną charakterystykę prezentowanych przez nie treści. Wzmianki te kończył jednak stwierdzeniem, że rzeźby te wymagają odrębnego opracowania, zawierającego szczegółowe analizy ikonograficzne.

1. HISTORIA RZEźB NA BALUSTRADZIE W OGRODOWYM SALONIE

Balustradę otaczającą z dwóch stron białostocki Salon ogrodowy ustawiono najprawdopodobniej w końcu lat trzydziestych XVIII w., gdy Jan Klemens Branicki rozpoczął realizowanie nowej koncepcji pałacowego ogrodu, projektowanej już 10 lat wcześniej¹³. Balustrada ta była drewniana. Zobaczyć ją można na rycinie Klemma-Rentza z około 1750 r. (rytowanej jednak na podstawie rysunków wy-



5. Widok ogólny ogrodu w Białymstoku od strony pałacu, rysunek, P. Ricaud de Tirregaille, ok. poł. 1752 – poł. 1754 r
General view of the garden in Białystok from the palace side, drawing by P. Ricaud de Tirregaille, ca. mid-1752-mid-1754

konanych przez Michaela Heinricha Rentza w Białymstoku na przełomie lat 1746 i 1747), ukazującej ogrodowy Salon od strony kanału (il. 3)¹⁴ oraz na sporządzonych z natury rysunkach Ricaud de Tirregaille'a z około 1752–1754 r. z widokiem na Kaskadę i Altanę Chińską (il. 4) i na całość Salonu ogrodowego (na tym drugim rysunku zaznaczone są jedynie kontury tralek, il. 5)¹⁵. Inaczej jednak aniżeli na rycinie Klemma-Rentza wyglądały rzeźby na balustradzie w Salonie – stały bowiem na niej wyłącznie drewniane wazy, o czym wiemy z rysunku de Tirregaille'a ukazującego Salon (il. 5). Na rysunku tym widoczne są też wazy, z pewnością drewniane, na balustradzie otaczającej Altanę pod Orłem. Dodajmy, że drewniane wazy ustawiono także około 1752 r. na nowym moście nad kanałem, co można również dostrzec na tym samym rysunku¹⁶.

Na rycinie Klemma-Rentza, która ma w znacznej mierze charakter projektowy¹⁷, na balustradzie przedstawione zostały nie tylko wazy, ale i putta. Rycina ta wskazuje, że w końcu lat czterdziestych XVIII w. (w tym czasie bowiem Rentz sporządził szkice do tejże ryciny) na dworze hetmana Branickiego stworzono nowy program ikonograficzny dla pałacowego ogrodu, wzbogacający wydatnie ideową

wymowę dotychczasowego jego wystroju. Ich treścią była w dalszym ciągu gloryfikacja gospodarza rezydencji. Służyć temu miały ukazane na rycinie rzeźby, których wykonanie było dopiero planowane: putta w parterach i na balustradzie oraz hermy i kolumny (głównie trejażowe) przy boskiecie (il. 3). Rzeźby w parterach i przy ścianie szpalerów odkuto w kamieniu i ustawiono w Salonie w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych XVIII wieku¹⁸. Nieco później wykonano nowe rzeźby na balustradę. Musiano je jednak zrealizować w drewnie, gdyż balustrada pozostawała wciąż drewniana¹⁹. Miało to jednak i swoje dobre strony – dzięki temu, że były z drewna, mogły zostać pozłoczone (tak jak liczne rzeźby w ogrodzie w Wersalu – lecz tam odlane w metalu) i przez to znakomicie korespondowały, formalnie i ideowo, ze złoceniami Altany pod Orłem, która stanowiła zdecydowaną dominantę w tej części Salonu. O tym wszystkim dowiadujemy się z listu z września 1762 r., kiedy to hetman postanowił wymienić drewnianą balustradę, wraz z dekorującymi ją rzeźbami, na kamienną. Jan K. Branicki pisał wówczas do Adama Bukackiego: „Donieść mi, balustrada jak teraz jest, od galerii z strony apartamentów sypialnych moich do trylażowej Altanki czyli Sali, jak jest wysoka. Donieść, począwszy jako wyraziłem od tej galerii mojej aż do Sali trylażowej, wiele jest drewnianych wazów i wiele dzieci złożonych? Jak są wysokie, toż i waze drewniane i jak wysokie dzieci złożone, wyrozumieć to o co proszę, pomierzyć accurate wysokości balustrady i długości, wysokość wazów i dzieci, pomierzwszy wszystko opisać”²⁰. Nie wiemy natomiast, czy wymieniono wówczas na nowe drewniane putta i wazy na balustradzie w pobliżu Kaskady (il. 4), jak również, wykonane zaledwie kilka lat wcześniej, drewniane wazy na moście.

2. KAMIENNE RZEŻBY NA BALUSTRADZIE OGRODOWEGO SALONU

Pierwsze kroki ku temu, by balustradę i stojące na niej rzeźby wymienić na kamienne, poczynione zostały we wrześniu 1762 r., o czym świadczy cytowany wyżej list. Niemal wszystkie istotne informacje o rozpoczynanych pracach zawarte są w liście z 27 grudnia tegoż roku, pisany do Branickiego przez jego warszawskiego burgrabiego, Henryka Lichomskiego. Przytoczmy więc znaczną część owego listu: „Abrys balustraty kamiennej i abrys gromiów odebrałem i listy przy tychże abrysach przyłączone od Pana Porucznika Sękowskiego, jeden list do Pana Redlera, drugi list do Pana Dolingera. Najprzód byłem u Pana Redlera z abrysem balustraty, z której to balustraty wziął miarę cokołu z tego postumentu, na którym stać będą gromie. Abrys gromiów mu oddałem i obligowałem tegoż Pana Redlera, aby też dwa gromie z dobrego kamienia i kształtnie je robił, i żeby też gromie wraz z sześcioma wazami nieodwłocznie według kontraktu zrobione były, drugie zaś sześć w dalszym czasie robić będzie. Co Pan Redler obiecuje, w tym słowa dotrzyma. Tenże abrys balustraty oddałem Panu Dolingerowi, jako i list od Pana Sękowskiego; z tymże Panem Dolingerem mówiłem, aby też balustradę kamienną podług miar abrysu robił i te dwa postumenta pod gromie, aby były też samej wysokości, jako pod wazę, na szerokość powinny być calów 9 i wyeksplikowałem to Panu Dolingerowi, że z drugiej strony Klatki, od gromiów pójdzie balustrada do wazy jednej, tak jak ma odrysowane na abrysie; dlatego i pod tę wazę postument z balustra-

tą zrobiony być powinien. [...] Tenże Pan Dolinger, jak się tylko sanna droga utrze, tak zaraz jedzie do Skały, toż Pan Redler obstatuje przez niego kamienie na gropie, aby były z drugimi wraz kamieniami tu, do Warszawy transportowane”²¹.

Z cytowanego listu dowiadujemy się zatem, że w końcu grudnia 1762 r. przysłano do Warszawy z Białegostoku abrysy kamiennej balustrady tamtejszego ogrodu i przeznaczonych do niej rzeźb, sporządzone zapewne przez białostockiego architekta, Jana Sękowskiego, do których to abrysów dołączone też zostały jego wyjaśnienia. Balustradę oraz postumenty do rzeźb (jednakowe pod wazy i pod „dzieci”) wykonać miał warszawski kamieniarz, Michael Dollinger, rzeźby zaś: dwie „gropie” i sześć waz – Johann Chrysostomus Redler. Realizację pozostałych sześciu waz odłożono na czas późniejszy. Zamawiany odcinek balustrady położony był po obu stronach „Klatki” (Altany pod Orłem) – dłuższy od strony pałacu i krótszy od kanału. Rzeźby figuralne („osóbki”) stanąć miały przy „tryłażowej Altance”. Dollinger obiecywał, że uda się wkrótce do „Skały” (w Kunowie, jak się okaże z kolejnego listu), by zamówić kamienie, które przywiezione będą sanna do Warszawy.

W następnym liście, z 3 stycznia 1763 r., Henryk Lichomski przedstawił prośbę Dollingera, by udostępnić izbę w hetmańskim pałacu jego „czeladzi, dla robienia kamiennych gzymsów i postumentów do balustrady białostockiej”²². List z 24 stycznia skierowany został z kolei przez Branickiego do burgrabiego: „Prosić Pa Dolingiera, aby chciał przyśpieszać z robotą, tak kamienia, jako i balustrady. Że Mi Waść wyrażasz, że mało ma kamienia, wyraż Mu, że potrzeba, aby się za dobrej drogi starał sprowadzić go jako najwięcej, ponieważ moc będzie potrzeba na balustradę, prócz tych 150. łokci. Zaczyn Mu WMP. perswaduj, aby dla swego własnego pożytku starał się o jak najwięcej”²³. Ze słów tych wynika wyraźnie, że w najbliższych latach hetman zamierzał wymienić całą balustradę na kamienną. Z listu pisanego przez Lichomskiego 31 stycznia dowiadujemy się, że z Białegostoku przysłano nowy, zmieniony projekt na balustradę. Czytamy w nim: „Jako te postumenta według terażniejszego abrysu są od dawniejszego abrysu okazalsze i mocniejsze do balustrady, [...] Pan Dolinger w tem trudność czyni, że na takie postumenta

6. Widok rzeźbionej balustrady koło pałacowej galerii w Ogrodzie Branickich, fot. przed 1914. Neg. MBH, nr 10513, 12
View of the sculptural balustrade by the palace gallery in the Branicki Garden, photo pre-1914. Neg. MBH, nr 10513, 12



grubsze kamienie sprowadzać musi"²⁴. W liście tym odnajdujemy jeszcze jedną ważną dla nas informację – w balustradzie mają być wykonane „światłość dziury”²⁵, co potwierdza, że zamówiony jej odcinek ustawiony ma być pomiędzy Altaną pod Orłem a pałacem. Tylko ta część balustrady była bowiem „rznęta w poprzek”, jak czytamy w pośmiertnym inwentarzu dóbr J.K. Branickiego spisany w latach 1771–1772 (dalej: *Inwentarz*)²⁶ i co potwierdzają archiwalne fotografie (il. 6, 7, 8). Tym właśnie odcinkiem balustrady interesował się, jak pamiętamy, również hetman w liście z września poprzedniego roku.

W lutym 1763 r. Branicki przyjechał do Warszawy i mógł osobiście nadzorować tamtejsze prace. Wysyłana stamtąd hetmańska korespondencja zawiera informacje, które mogą nas zaskoczyć. W liście z 23 lutego, skierowanym do Jana Sękowskiego, hetman pisał: „Posyła Lichomski dwa modele od Dolingiera, jeden trudniejszy i ładniejszy, drugi prosty i łatwiejszy, spomędzy których rad bym, aby na pierwszy model robione były gzymsy, i to aby z całego kamienia rozpoczęli kamieniarze, a ten zrobiony gzyms niech tak zostanie, ponieważ by go trzeba sztukować. Pan Dolingier w tym mocno się oszukał, że tak niski dał gzyms i sam to zna, że źle zrobił. Zaczynam pokazać WM Pan kamieniarzom modele i przykaż, aby na trudniejszy model robili, chyba że kamień wyrznięć się, czyli wykuć nie da; to i na prościejszy model niech robią”²⁷. Ten niejasny trochę tekst zrozumiemy lepiej, gdy przeczytamy listy pisane z Białegostoku przez tamtejszego „strzelca”, Adama Bujakowskiego. Pierwszy z nich, z 24 lutego, a więc zaledwie o dzień późniejszy od listu hetmana, minął się z nim w drodze. Czytamy w nim zatem tylko: „Kamienia pod balustradę kamieniarze wyrobili 150 łokci z okładem”²⁸. Odpowiedź na list Branickiego mógł zawierać dopiero następny raport Bujakowskiego, z 10 marca: „Do balustrady gzyms i cokół pod nie, podług przysłanego z Warszawy od Pana Lichomskiego modelu kamieniarze robią”²⁹. Tego samego dnia list do hetmana napisał także Jan Sękowski: „Kamieniarze karnis przerabiają w pierwszym coklu pod balustradę zrobiony i drugi pod tenże przerabiają”³⁰. W kolejnym raporcie Bujakowskiego, z 21 marca, czytamy: „Kamieniarze podług modelu warszawskiego gzyms pod balustradę skończyli, teraz cokół kończą pod tymże”³¹.

Z przytoczonej korespondencji wynika zatem, że również w Białymstoku wykonywano części balustrady. Znajdowały się więc tam sprowadzone ze „Skały” kamienie, nie najlepszej zresztą jakości, oraz obecni byli kamieniarze – też nie najwyższych kwalifikacji, skoro mogli odkuwać tylko dwudzielne cokoły („gzymsy” i „cokoły”; „rznęta w poprzek” balustrada byłaby dla nich zbyt trudna). Kamieniarze ci, odkuwając postumenty do balustrady, wzorowali się na modelu Dollingera, tym, który był „trudniejszy i ładniejszy”. Z cytowanych listów dowiadujemy się także, że hetman podczas pobytu w Warszawie zmienił kolejny raz abrys na balustradę.

Po powrocie Branickiego do Białegostoku Lichomski informował go, w liście z 16 maja, że Dollinger i Redler pojechali do „Skały” „po drugie kamienie należące jeszcze do balustraty białostockiej”. W Warszawie tymczasem „czeladź” kamieniarza pracowała „koło balustraty”, natomiast czeladnik rzeźbiarza „robił koło sześciu wazów”³². Dwa tygodnie później, 30 maja, burgrabia donosił, że Redler już powrócił, a „kamienie na gromie ze Skały na wodzie idą; które kamienie, jak przed-

ko odbierze, tak zaraz będzie zaczynał robotę koło gromiów, a w tych czasach kończyć robotę będzie koło sześciu wazów”. Co do Dollingera, to „żona codziennie się tu go ze Skały spodziewa, bo dla transportowania wodą kamieni musiał się sam przy tem zostać, aby mu przy transportowaniu tychże kamieni zawodu jakiego nie zrobiono, ponieważ w tem już nieraz go oszukano”³³. Zaraz następnego dnia, 1 czerwca, Lichomski napisał kolejny list. Wrócił bowiem także Dollinger, który „w tę sobotę spodziewa się, że mu tu wodą przyjdą kamienie, gdzie zaraz ze wszystką czeladzią pilnie robić będzie koło balustraty białostockiej, jako i teraz koło tejże roboty robi”. Również i „Pan Redler, jak tylko odbierze kamienie z Panem



7. Widok balustrady bez rzeźbienia koło rzeźb sfinksów w Ogrodzie Branickich, fot. przed 1914.

Neg. MBH, nr 10513, 33

View of the non-sculptural balustrade by the sphinx statues in the Branicki Garden, photo pre-1914.

Neg. MBH, no. 10513, 33

8. Widok balustrady bez rzeźbienia przy Kaskadzie w Ogrodzie Branickich, fot. przed 1914. Neg. MBH, nr 2787, 18

View of the non-sculptural balustrade by the Cascade in the Branicki Garden, photo pre-1914.

Neg. MBH, no. 2787, 18



Dolingerem, tak zaraz tenże Pan Redler robić będzie koło gropiów”. Powyższy raport zawiera jeszcze jedną ważną dla nas informację: „na tym samym transporcie idą kamienie na drugą robotę balustraty, co da Bóg doczekać na drugie lato zrobiona być ma. To nie będzie miał tego zawodu, jak miał teraz w transportowaniu kamieni, a najbardziej przez czeladź, która mu się w Skale zbuntowała”³⁴. Dollinger postąpił zatem zgodnie z wcześniejszym zaleceniem hetmana, by zabezpieczyć kamienie na dalsze prace przy balustradzie, które uda się, być może, zakończyć w następnym, 1764 r.

Kilka dni później Branicki, w liście z 4 czerwca 1763 r., polecał burgrabie-mu nająć „dubas lub łodzie wielkie”, by wysłać na nich, między innymi, „kamienie” od Redlera i Dollingera, „jeśli co mają gotowego”³⁵. Lichomski odpowiedział na owo pytanie w liście z 8 czerwca: „Pan Dolingier już będzie miał wiele z kamienia wyrobionego do balustraty białostockiej, to jest najwięcej z postumentów i gzym-sów. Tegoż Dolingiera obligowałem, aby klamry na model z żelaza tu kazał zrobić i na każdym modelu klamrów żeby wyraził, których siła potrzeba będzie. [...] Pan Redler w tem tygodniu sześć wazów skączy, tylko spody do tychże wazów potem dorobi. Co tę robotę, która już jest zrobiona od Pana Dolingiera i od Pana Redle-ra, można transportować na statku wraz z statuą świętej pamięci Czarnieckiego”³⁶.

Z kolejnego listu burgrabiego, pisanego 4 lipca, a więc prawie miesiąc póź-niej, dowiadujemy się, że pojawiły się trudności w realizacji hetmańskiego zamów-ienia: „Pan Dolingier o pieniądzech nic nie może mówić, ponieważ w swojej ro-bocie zawód uczynił i jeżeli mu więcej czeladzi nie przydzie, to daj Boże, żeby tę robotę za całe lato skączył. Co Pan Redler, ile razy u niego jestem, przypominając mu, aby koło gropiów zaczynał robić, to on tyle razy o pieniądzech mówi [...]. Ale ja to uważam, dlaczego on tę robotę odwłaczać chce, bo ma pilną robotę do Ra-dzynia, od dwóch lat kontraktowaną”³⁷. Obawy burgrabiego, ale tylko w stosun-ku do Dollingera, bo nie wobec Redlera, okazały się wszakże przedwczesne. Po trzech tygodniach, 25 lipca, pisał on do Branickiego: „Die 27 Junii donosiłem JO Pa-nu i Dobrodziejowi, wiele Pan Dolingier zrobionej z kamienia balustraty już miał. Najprzód postumentów z gzimsami 8, gzimsów nad balustratę łokci 40, balustra-tej z dziurami łokci 30. Teraz znowu przyrobił Pan Dolingier gzimsów nad balu-stratę łokci 30, balustratę z dziurami łokci 22. Cyratę wyrabianie na tejże balu-stracie wiele przyczyniły roboty. Ale też z temi cyratami wcale jest ozdobnie i też balustratę z dziurami musi Dolingier z twardego kamienia robić z Skały Rozwa-dowskiej. Bo co kamienie przysły wodą z Skał Kunowa, to nie mógł jednej sztuki z dziurami balustratę robić, bo jak dziury chcieli wyrabiać, to się mu zaraz kamień łomał. Pan Redler, jak skączył sześć wazów dla JO Pana i Dobrodzieja, tak dotych-czas koło innych robót robił. Dopiero teraz przyobiecał zacząć robić koło gropiów, które nie obiecuje prędzej zrobić, jak za niedziel cztery”³⁸.

W liście tym znalazło się ważne dla nas wyjaśnienie – zasadnicza część ba-lustrady z wydrążonymi otworami, otoczonymi rzeźbionymi ornamentami (okre-ślanymi w hetmańskiej korespondencji jako „ceraty”), mogła być wykonana jedy-nie z twardego kamienia, pochodzącego ze „Skały Rozwadowskiej”. Nie nadawały się natomiast do tego kamienie „z Skał Kunowa”. Z uwagi tej dowiadujemy się

przy okazji, że wymieniana we wcześniejszych listach „Skała” to kamieniołom w Kunowie nad rzeką Kamienną, niedaleko od Gór Świętokrzyskich.

Kolejne dwa listy, w których jest mowa o balustradzie, zostały wysłane z Warszawy we wrześniu 1763 r. i zawierają informacje o kończeniu prowadzonych tam prac. W pierwszym z listów, z 21 września, Henryk Lichomski donosił Branickiemu, że czeladnicy Dollingera „na S: Michał ze wszystkim też balustratę skączą” (czyli na 29 września), zaś „u Pana Redlera gromie w pakach już są upakowane”³⁹. Potwierdzał to pisarz Karol Szuszkowski w drugim z listów, pisany 24 września: „P. Dolingier balustradę na termin Święto Michalski deklaruje skończyć [...]. Balustrada, jak ze wszystkim skończona będzie, to napiszę po flisów”⁴⁰. Następne listy, donoszące o pracach przy balustradzie, pochodzą dopiero z 1766 r.

Tak więc pierwsza część zamówienia na kamienną balustradę do Białegostoku została zrealizowana w 1763 r., co mogliśmy szczegółowo prześledzić w przywołanych wyżej 20 listach. W warszawskim warsztacie Michaela Dollingera wykonano tę część balustrady, która była „rznęta w poprzek”, z tym że pewien odcinek jej cokołu odkuli kamieniarze białostoccy. W Warszawie zamówione też zostały żelazne klamry, potrzebne do spinania poszczególnych elementów balustrady. Tu również, w warsztacie Johanna Chrysostomusa Redlera, wyrzeźbiono sześć kamiennych waz i kilka, także kamiennych, figur puttów, przeznaczonych na balustradę.

W następnym, 1764 r., zapowiadanych prac przy balustradzie nie kontynuowano. Powrócono do nich jesienią 1765 r., a więc po dwu latach. W kwietniu 1764 r. Jan Klemens Branicki, wskutek zbrojnej interwencji Katarzyny II, musiał bowiem, po nieudanej próbie uzyskania korony polskiej, opuścić kraj i zamieszkać na węgierskim Spiszu. Jego dobra zostały zasekwestrowane. Dzięki zabiegom dyplomacji francuskiej oraz wstawiennictwu żony Izabeli, siostry króla Poniatowskiego, mógł po pół roku wrócić do Białegostoku⁴¹. Odzyskał także swe dobra oraz utracone urzędy. Po czym, prawdopodobnie jesienią 1765 r., wznowił przerwane inwestycje.

Stąd też 20 stycznia 1766 r. Karol Szuszkowski mógł donieść hetmanowi z Warszawy: „Resztę kamiennych gzymsów sztuk 6 odesłałem na podwodach”⁴². W kolejnych dwu listach pisarza, z kwietnia tego roku, mowa jest o Redlerze. 23 kwietnia Szuszkowski napisał tylko, że nie zastał go w domu⁴³. Natomiast tydzień później, 28 kwietnia, był już w stanie przekazać o rzeźbiarzu konkretne informacje: „P. Redler sztukator podejmuje się wazy kamienne robić podług dawnego kontraktu, to jest jedna sztuka po tynff. 130, i abrys na te wazy ręką JOWM Pana Dobrodzieja podpisany pokazywał mi. Jednak do kontraktu prędzej nie przystąpi, póki mu P. Dolingier kamieni z Gór nie przystawi, o które pisać będzie, a Pan Dolingier teraz ma się znajdować w Wołczynie i dopiero, jak będzie miał, natenczas kontrakt podpisze z opisaniem terminu, na który czas te wazy skończone być mają”⁴⁴. Jest jeszcze jeden list, z 16 marca 1767 r., w którym wspomniany jest Redler i wykonywany przez niego postument pod wazę⁴⁵. Nie ma jednak pewności, czy chodzi tu o wazę na balustradę. Nawet jeśli powyższa wzmianka odnosiłaby się do takiej właśnie wazy, to nie wiadomo, o którym odcinku balustrady byłaby tu

mowa – postument pod wazę, wykonywany w warsztacie Redlera, nie zaś kamieniarza, wskazywałby raczej na balustradę nad Kaskadą.

O przebiegu drugiego etapu prac przy kamiennej balustradzie posiadamy więc bardzo mało informacji. Wiemy jednak, że prace te zostały dokończone. Zawdzięczamy to pośmiertnemu inwentarzowi dóbr Branickiego, sporządzonemu w latach 1771–1772, który zawiera taki oto opis balustrady: „Na tejże stronie, gdzie Altanka tryłażowa, idzie balustrada kamienna biało malowana na podmurowaniu, która zaczyna się od samej galerii Pałacu, a ciągnie się aż do muru od Zwierzyńca Wielkiego, drugą połowę tegoż ogrodu opasującego. Taż balustrada wprost w linię, jak idzie Altanka pomieniona, rznęta z jednej strony w poprzek, zaś ku mostowi aż do samego muru od Zwierzyńca, gładka, tylko według rznienia malowana. Na tejże balustradzie stoi osóbek kamiennych dwadzieścia biało malowanych, wazów zaś kamiennych czternaście biało malowanych snycerskiej roboty”⁴⁶.

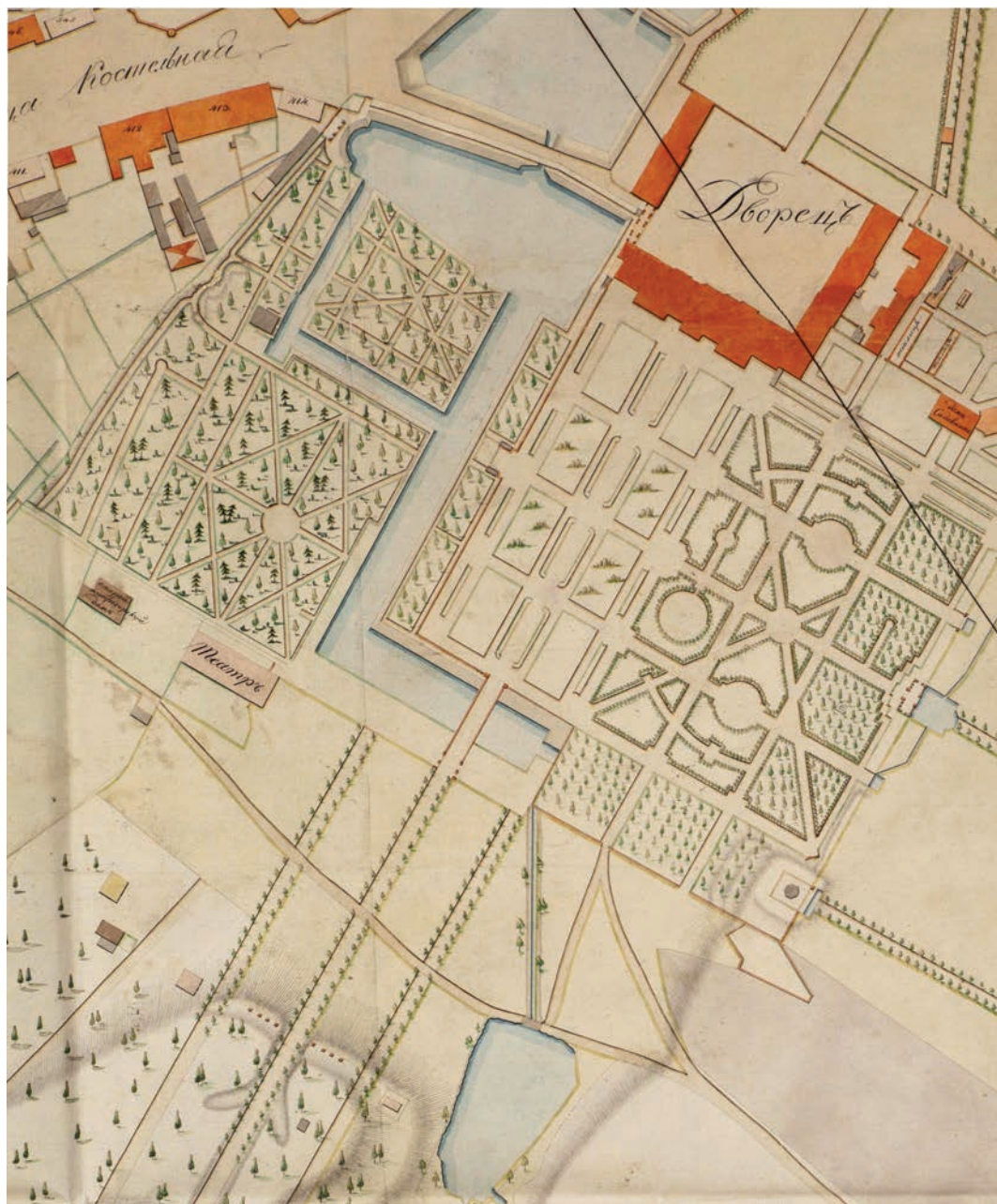
W opisie powyższym znajdujemy zatem potwierdzenie, że balustrada na całej swej długości, a więc od pałacowej galerii aż do muru Zwierzyńca Jeleni, została wymieniona na kamienną (przebieg tejże balustrady prześledzić można na planie z 1810 r., il. 9)⁴⁷. Z *Inwentarza* dowiadujemy się również, że część balustrady była „rznęta”, a więc rzeźbiona, część zaś „gładka” – rzeźbienie zastąpione w niej zostało iluzjonistycznym malowaniem, „według rznienia” (zobaczyć to można na archiwalnych fotografiach, il. 6, 7, 8)⁴⁸. Podana jest w nim także liczba kamiennych rzeźb, które zdobiły balustradę: 14 waz i 20 puttów.

Most, wraz ze stojącą na nim balustradą, potraktowany został w *Inwentarzu* jako odrębny obiekt. Balustradę tę opisano w nim w następujący sposób: „Spisanie balustrady kamiennej na moście pomienionym murowanym w Ogrodzie, która jeszcze nie skończona. Dwa przeszła z dolnemi i górnemi gzymsami i postumentami już zupełne, osadzone na moście; ośmnaście sztuk z wycinanymi dziurami; siedem sztuk ślepych z filonkami; [...] jedna sztuka postumentu całego do obrabiania; pięć sztuk gzymsowych do obrabiania; jeden postument obrobiony; siedem sztuk ślepych z filonkami; dwie sztuk na postumenta; sześć osóbek kamiennych”⁴⁹.

Jak widać, kamieniarskie prace przy balustradzie przeznaczonej na most prowadzone były w Białymstoku. Nic więc dziwnego, że wycięte w niej były wprawdzie „dziury”, ale bez otaczających je rzeźbionych „cerat”. Stanowi to argument dla postawienia hipotezy, że także wcześniejszy odcinek balustrady, ten, który powstał po powrocie Branickiego z wygnania, wykonali białostocki kamieniarze. Tłumaczyłoby to, dlaczego balustrada na tym odcinku była „gładka”, bez rzeźbionych ornamentów, oraz z jakiego powodu nie ma archiwalnych wzmianek o udziale Dollingera w pracach przy tej części balustrady.

Zatrzymajmy się jeszcze przy wymienionych w inwentarzowym opisie balustrady z mostu „sztukach ślepych z filonkami”. Przeznaczone one z pewnością były na te części balustrady, które miały stanąć poza właściwym mostem, na jego odcinkach bezpośrednio za posągami sfinksów oraz pomiędzy mostem a rzeźbami gladiatorów. Cały bowiem ów teren zaliczony został w *Inwentarzu* do „mostu”. Jego przebieg zobaczyć można na starym planie (il. 9).

Inaczej przedstawiała się sprawa z kamiennymi rzeźbami. Wydaje się, że wszystkie rzeźby przeznaczone na balustradę, łącznie z jej odcinkami na moście,



9. Plan miasta Białegostoku, prusko-rosyjski, 1810 r. („petersburski”).
Fragment z Ogrodem Branickich
Prussian-Russian map of Białystok, 1810 (the “St Petersburg” map).
Fragment with the Branicki Garden.

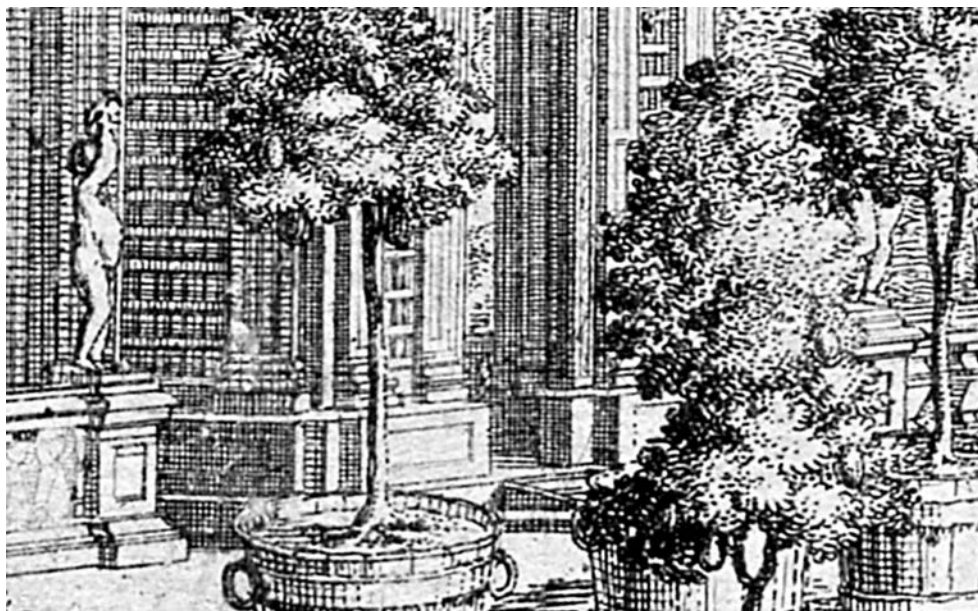
hetman zamawiał u Redlera. Archiwalne potwierdzenie tego znajdują wszystkie wazy oraz kilka „gropiów”, jak również sześć „kamiennych osóbek” z mostu. 9 października 1771 r., a więc w dniu śmierci Jana K. Branickiego, Szuszkowski donosił z Warszawy: „Dnia onegdajszego posłałem stąd 4 figury kamienne w pakach, przy których pisałem list do W. Pana z informacją Pana Redlera, jak te figury dobywać z paków, żeby się która przy dobywaniu nie zepsuła”⁵⁰. Zaledwie dwa dni później ze smutkiem pisał: „Odebraliśmy tu dzisiaj okropną wiadomość o śmierci J. O. Pana”⁵¹. O dalszym ciągu historii puttów z mostu czytamy w liście Karola Szuszkowskiego do Jana Sękowskiego, pisanym w Warszawie 22 VI następnego, 1772 r.: „P. Redler dnia wczorajszego był u mnie, dopominając się tak o respons od JW Generała Mokronowskiego, jako i o pozostałe duk. 45 za robienie figur kamiennych. Z tym P. Redlerem był kontrakt o zrobienie 6 figur za duk. 60, na to wziął przy kontrakcie duk. 15. Figur 4 odesłałem w pakach d. 8 X 1771 r., a 2 figury d. 1 XI eodem anno i przy każdym odesłaniu tych figur pisałem list do W. Pana”⁵². To te właśnie rzeźby wymienione zostały w *Inwentarzu* przy opisie mostu. A więc również wszystkie inne putta na balustradę białostocką wykonał najprawdopodobniej Redler. Nie można wszakże całkowicie wykluczyć, że hetman zamówił część z nich u innego rzeźbiarza, chociażby z Gdańska, jak to już miało miejsce w latach 1748–1752, gdy sprowadzono stamtąd 16 rzeźb do parterów Salonu w Białymstoku i prawdopodobnie osiem puttów do parterów w Choroszczy⁵³.

Dodajmy jeszcze, że *Inwentarz* nie wymienia waz na balustradzie przy Altanie pod Orłem⁵⁴. Zatem wazy ukazane na rysunku de Tirregaille’a (il. 5) były drewniane i gdy uległy zniszczeniu, nie zdążono ich już odkuć w kamieniu.

3. LICZBA I USTAWIENIE RZEŻB NA BALUSTRADZIE W OGRODOWYM SALONIE

W *Inwentarzu* wymienione są 34 rzeźby, które stały na ogrodowej balustradzie (z wyłączeniem balustrady na moście), wśród nich 20 puttów i 14 waz, a więc o dwie rzeźby więcej, aniżeli można ich tam dzisiaj ustawić. Tyle bowiem, 32, jest w obecnej balustradzie postumentów. Widocznie na jakimś odcinku pierwotnej balustrady przeszła były krótsze, więc było ich więcej i co za tym idzie, liczniejsze też były postumenty pod rzeźby. Przyjrzyjmy się zatem rysunkowi de Tirregaille’a, ukazującemu ogrodowy Salon (il. 5). Na balustradzie po zachodniej stronie Altany pod Orłem dostrzec można, łącznie z narożnikiem, dziewięć waz, czyli tyle samo, ile postumentów znajduje się tam dzisiaj. Nie zmieniła się też ich liczba w balustradzie po obu stronach posągów sfinksów, co można zobaczyć na archiwalnym zdjęciu (il. 7). Brakujące dwa postumenty znajdowały się zatem prawdopodobnie na odcinku balustrady pomiędzy Kaskadą a murem Zwierzyńca⁵⁵. Opracowując program rekonstrukcji rzeźb na balustradę, musimy się obecnie dostosować do sytuacji, jaka zaistniała po powojennej odbudowie muru oporowego i wieńczącej go balustrady.

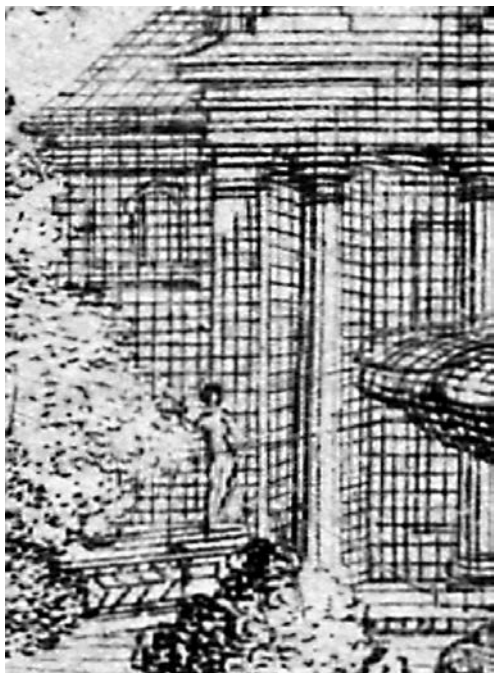
Gdy chodzi z kolei o balustradę na moście, to, jak pamiętamy, w chwili śmierci Branickiego nie była ona jeszcze skończona. Stąd najprawdopodobniej nie wszystkie przeznaczone na nią rzeźby były wówczas gotowe, bowiem sześć kamiennych puttów, które wymienione są w *Inwentarzu*, to zbyt mało, by zapełnić ni-



10. Widok od strony kanału na Salon parterów w Ogrodzie Branickich, rycina, rys. i ryt. M.H. Rentz, proj. J.H. Klemm, ok. 1746–1750 r. Fragment z puttami na balustradzie przy Altanie pod Orłem
View from the canal side of the Branicki Garden parlour of parterres. Print and drawing by M.H. Rentz, designed by J.H. Klemm, ca. 1746–1750. Fragment with puttos on the balustrade by the Arbour under the Eagle

mi wszystkie postumenty mostu pomiędzy sfinksami i gladiatorami. Rzeźb tych – oprócz puttów zapewne też i waz – musiało być więcej. Wskazują na to zarówno dawne plany, z których wynika, że było ich tam 12 lub 10 (np. il. 9), jak również stan obecny mostu, ze zrekonstruowanymi 12 postumentami. Wielce prawdopodobne jest więc, że oprócz sześciu puttów zamówionych u Redlera na balustradzie mostu ustawionych być miało także sześć kamiennych waz, których już nie zdążono wykonać.

Żadna z oryginalnych rzeźb, zdobiących niegdyś balustrady ogrodu w Białymstoku, nie przetrwała do naszych czasów – zniknęły z nich wówczas, gdy rezydencja Branickich stała się własnością imperatorów rosyjskich. Zobaczyć je zatem można jedynie, i to w bardzo ograniczonym zakresie, na XVIII-wiecznych źródłach ikonograficznych: rycinie Klemma-Rentza (il. 3) oraz na dwu rysunkach Ricaud de Tirregaille'a (il. 4, 5). Spróbujmy z nich odczytać, jak rzeźby te były rozstawione. Na rysunku ukazującym ogrodowy Salon (il. 5) wyraźnie widać, że ich usytuowanie powiązane było z czterema poprzecznymi alejkami, biegnącymi z boskietu w poprzek Salonu – rzeźby te, zestawione parami, zamykały ich widok, tworząc jakby bramy. Pozostałe rzeźby ustawione były parami wzdłuż boków parterów lub flankowały Altanę pod Orłem. Spostrzeżenie to odnosi się oczywiście do balustrady północnej.



11. Widok od strony kanału na Salon parterów w Ogrodzie Branickich, rycina, rys. i ryt. M.H. Rentz, proj. J.H. Klemm, ok. 1746–1750 r. Fragment z puttem na balustradzie przy pałacowej galerii

View from the canal side of the Branicki Garden parlour of parterres. Print and drawing by M.H. Rentz, designed by J.H. Klemm, ca. 1746–1750. Fragment with a putto on the balustrade by the palace gallery

12. Widok od strony kanału na Salon parterów w Ogrodzie Branickich, rycina, rys. i ryt. M.H. Rentz, proj. J.H. Klemm, ok. 1746–1750 r. Fragment z puttem na balustradzie wskazującym na pałac i z wazą na balustradzie

View from the canal side of the Branicki Garden parlour of parterres. Print and drawing by M.H. Rentz, designed by J.H. Klemm, ca. 1746–1750. Fragment with a putto pointing to the palace, and a vase, standing on the balustrade

Z ryciny Klemma-Rentza (il. 3) dowiedzieć się natomiast możemy, gdzie na balustradzie stały putta, a gdzie wazy. Na rycinie tej bowiem dopatrzyć się można pięciu puttów i dwu waz, stojących na balustradzie północnej. Dwie inne wazy, znacznie lepiej widoczne, przedstawione są na balustradzie po bokach gladiatorów (il. 3). Zaczniemy od puttów. Dwa spośród nich znajdują się po bokach Altany pod Orłem (il. 10), jedno przy pałacowej galerii (il. 11), natomiast dwa pozostałe zamykają perspektywę poprzecznej alejki, biegnącej między parterami (il. 12, 13). Z kolei wazy, stojące na północnej balustradzie, zobaczyć można po obu stronach Altany: jedną, lepiej widoczną, blisko lewej krawędzi ryciny (il. 3), drugą (właściwie tylko jej pokrywę) dostrzec można wśród zieleni za parą puttów, zamykających poprzeczną alejkę (il. 12). Spostrzeżenia powyższe prowadzą do wniosku, że na północnych odcinkach balustrady (po obu stronach Altany pod Orłem) zestawione parami putta zamykały widok czterech poprzecznych alejek (dwóch pomiędzy parterami i dwóch na obrzeżach) oraz flankowały Altanę⁵⁶, natomiast pary waz znajdowały się przy bokach czterech ogrodowych parterów. Prześla tejsze balustrady były (i są) na tyle szerokie (il. 2), że jest rzeczą niemożliwą, by putta były w stanie nawiązać między sobą



jakiś kontakt (np. il. 10, 13). Względy kompozycyjne wymagają jednak, by putta były lekko zwrócone ku sobie (por. il. 10). W ówczesnych ogrodach bardzo często figury postaci mitologicznych zestawiano w pary męsko-damskie⁵⁷. Podobną tendencję zaobserwować możemy także w odniesieniu do przedstawień dziecięcych⁵⁸. Zatem na białostockiej balustradzie powinny się również pojawiać pary rzeźb: chłopca i dziewczynki.

4. FORMA RZEŹB NA BALUSTRADZIE W OGRODOWYM SALONIE

Z analizowanych źródeł ikonograficznych musimy z kolei odczytać formę rzeźb stojących na balustradzie. W przypadku puttów jesteśmy w tej dobrej sytuacji, że dysponujemy nie tylko ich dość schematycznymi wizerunkami na rycinie (il. 3) i rysunku (il. 4), lecz także rzeźbami puttów odkutymi w połowie XVIII w. dla białostockiego ogrodu w warsztacie J.Ch. Redlera – dwoma chłopięcymi puttami siedzącymi na grzbietach sfinksów (il. 14). Na tych właśnie rzeźbach – ich wyglądzie, jak również wymiarach – wzorowano się przy rekonstrukcji puttów w parterach i powinno to być kontynuowane przy rzeźbieniu puttów na balustradę.

Na rycinie Klemma-Rentza dostrzec można na balustradzie także wazy: dwie dość dobrze widoczne na pierwszym planie przy skrajach ryciny (il. 15, 16) oraz dwie ledwie zauważalne po obu stronach Altany pod Orłem (np. il. 12). Również te drugie są dla nas ważne – niczym się one bowiem nie różnią od dwu waz z pierwszego planu, dowodzą więc, że wszystkie wazy na balustradzie Salonu były takie same. Spójrzmy najpierw na nie (il. 15, 16), po czym przyjrzymy się obu rysunkom de Tirregaille’a (il. 4, 5). Gdy porównamy wazy z ryciny z tymi, które są na rysunkach, dostrzeżemy z pewnością ich podobieństwo, zwłaszcza w zarysach sylwetek. Trudniej natomiast powiedzieć coś o de-



13. Widok od strony kanału na Salon parterów w Ogrodzie Branickich, rycina, rys. i ryt. M.H. Rentz, proj. J.H. Klemm, ok. 1746–1750 r. Fragment z puttem na balustradzie wskazującym na pałac (z niewidoczną głową)
View from the canal side of the Branicki Garden parlour of parterres. Print and drawing by M.H. Rentz, designed by J.H. Klemm, ca. 1746–1750. Fragment with a putto on the balustrade, pointing to the palace (head not visible)



talach, gdyż wazy na rysunkach ukazane są w mikroskopijnej skali (choć wazy, a właściwie ich połówki, na rysunku z Kaskadą są nieco lepiej widoczne, il. 4). Istnieją jeszcze dwa inne przedstawienia drewnianych waz z balustrady Salonu i to nawet nieco wyraźniejsze od poprzednich. Są to pojedyncze wazy stojące na balustradzie przy lewej galerii pałacu, które widnieją na rysunkach ukazujących ogrodową elewację pałacu – wcześniejszego, z drugiej połowy lat trzydziestych XVIII w. (il. 17)⁵⁹ i późniejszego, z czasu tuż po 1750 r.⁶⁰ One również mają sylwetkę bardzo bliską wazom z ryciny Klemma-Rentza. Wszystko zatem wskazuje na to, że Rentz powtórzył na rycinie formę drewnianych waz, stojących wówczas na balustradzie. Powróćmy do ryciny i zestawmy z kolei wazy z balustrady (il. 15, 16) z wazami w alei głównej (il. 3, 18, 19). Okazuje się, że cztery wazy stojące bliżej kanału mają wprawdzie zbliżoną sylwetkę do waz z balustrady i posiadają podobne detale (maski satyrów oraz część ornamentów), żadna z nich nie jest jednak identyczna z tymi z balustrady. Do tych samych wniosków prowadzi porównanie waz z balustrady przedstawionych na rycinie z oryginalnymi XVIII-wiecznymi wazami, stojącymi dzisiaj przy alei głównej (il. 20, 21). Przy rekonstrukcji należy zatem wiernie skopiować wazy z ryciny Klemma-Rentza, przy rzeźbieniu detali wzorując się także na podobnych

14. Rzeźba sfinksa w Ogrodzie Branickich, J.Ch. Redler, 1752. Fot. K. Przylicki, 2020
Sphinx sculpture in the Branicki Garden,
 J.Ch. Redler, 1752. Photo by K. Przylicki, 2020

15. Widok od strony kanału na Salon parterów w Ogrodzie Branickich, rycina, rys. i ryt. M.H. Rentz, proj. J.H. Klemm, ok. 1746–1750 r. Fragment z wazą na balustradzie po prawej stronie ryciny
View from the canal side of the Branicki Garden parlour of parterres. Print and drawing by M.H. Rentz, designed by J.H. Klemm, ca. 1746–1750. Fragment with a vase on the balustrade on the right side of the print

16. Widok od strony kanału na Salon parterów w Ogrodzie Branickich, rycina, rys. i ryt. M.H. Rentz, proj. J.H. Klemm, ok. 1746–1750 r.

Fragment z wazą na balustradzie po lewej stronie ryciny

View from the canal side of the Branicki Garden parlour of parterres. Print and drawing by M.H. Rentz, designed by J.H. Klemm, ca. 1746–1750. Fragment with a vase on the balustrade on the left side of the print



fragmentach w zachowanych wazach. Te ostatnie bowiem, a przynajmniej część z nich, wyszły również spod dłuta Redlera⁶¹.

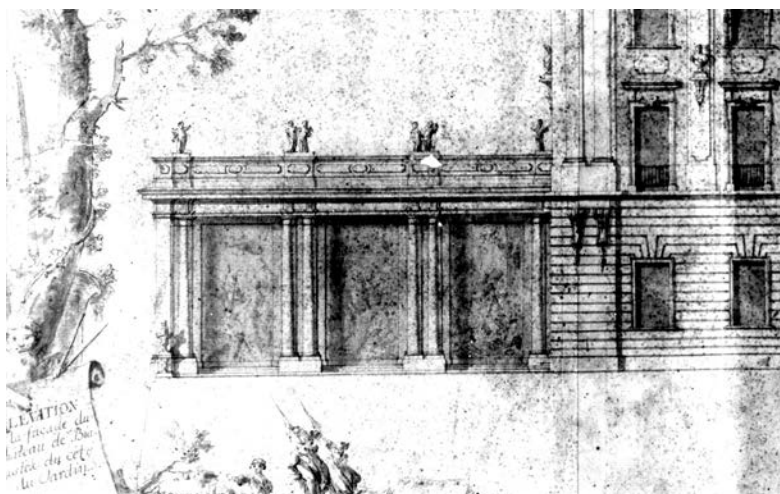
Ustalając wielkość omawianych waz, należy wziąć pod uwagę wysokość balustrady, a wyznaczając wzajemne proporcje wysokości waz i balustrady, należy się odwołać do ryciny Klemma-Rentza (il. 3). Wazy na balustradzie były mniejsze od waz stojących w alei głównej, co widać na rysunku de Tirregaille'a (il. 5). Nic w tym dziwnego – wazy w alei znajdowały się przecież pomiędzy rzeźbami „dorosłych” bogów olimpijskich, stały też na wyższych postumentach (il. 3), podczas gdy wazy na balustradzie ustawione były pomiędzy „dziećmi” i miały niższe postumenty. Podobnie zresztą jak sąsiadujące z nimi putta w parterach. Wielkość waz na balustradzie dostosowana była więc do wysokości postumentów i do znajdujących się w pobliżu rzeźb.

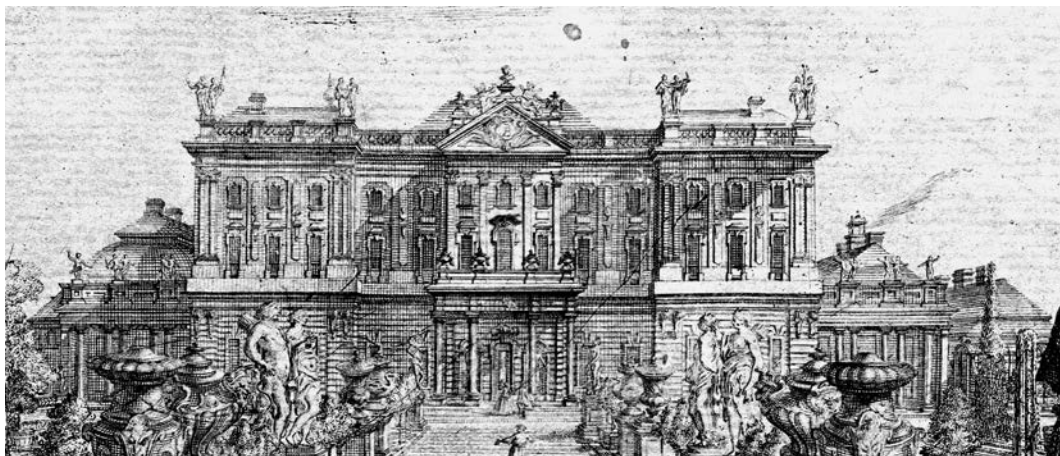
Z białostockim Salonem ogrodowym łączy się bezpośrednio taras otaczający Altanę pod Orłem, poszerzając go nieco od strony północnej. Zamyka go z trzech

17. J.S. Deybel, projekt elewacji ogrodowej pałacu w Białymstoku, ok. 1737, przerys z lat siedemdziesiątych XVIII w. Fragment z lewą galerią.

Neg. IS PAN, nr 9026
J.S. Deybel, elevation design of the Palace in Białystok, ca. 1737, redrawn in the 1770s.

Fragment with the left gallery.
Neg. IS PAN, no. 9026





18. Widok od strony kanału na Salon parterów w Ogrodzie Branickich, rycina, rys. i ryt. M.H. Rentz, proj. J.H. Klemm, ok. 1746-1750 r. Fragment z pałacem i wazami w alei głównej
 View from the canal side of the Branicki Garden parlour of parterres. Print and drawing by M.H. Rentz, designed by J.H. Klemm, ca. 1746-1750. Fragment with the Palace and the main avenue vases

stron metalowa balustrada, którą pierwotnie zdobiły wazy. Wydaje się zatem rzeczą właściwą, by w tym miejscu naszych rozważań zatrzymać się także przy tych wazach. Istniejąca współcześnie balustrada przy Altanie posiada 10 postumentów – tyle też być powinno kamiennych waz (il. 22). Na rysunku de Tirregaille'a (il. 5) wazy te są zaledwie widoczne, można jednak spostrzec, że ich sylwetki są takie same jak waz z balustrady Salonu. Wazy przy Altanie są zdecydowanie mniejsze od waz z alei (il. 5). Czy są także mniejsze od waz z balustrady Salonu – trudno to stwierdzić na podstawie przywołanego rysunku. Rekonstruowane wazy z tarasu Altany powinny być jednak prawdopodobnie od nich mniejsze, gdyż ich postumenty są chyba trochę węższe, poza tym znajdują się bliżej siebie. Tworzą odrębny zespół, znacznie oddalony od najbliższych waz z kamiennej balustrady, mogą się więc od nich nieco różnić. Sumując: ich wielkość trzeba dostosować do istniejących obecnie postumentów. Wazy otaczające Altanę mają powtarzać zarówno sylwetkę, jak i dekorację sąsiednich waz, tę ostatnią wszakże w miarę upraszczając. Przy ich projektowaniu wzorować się będzie można na wazach zrekonstruowanych po wojnie przy tympanonie pałacu od strony dziedzińca⁶².

Na przedłużeniu balustrady, przed Altaną Chińską, znajdowały się jeszcze dwie wazy, które flankowały Kaskadę. Znamy je z rysunku de Tirregaille'a (il. 4). Były wówczas drewniane, stały na drewnianych również (jak i cała balustrada), szerokich postumentach i były większe od pozostałych waz z balustrady (il. 4). Postumenty te przetrwały przebudowę Kaskady w 1756 r.⁶³, ich formę powtórzono podczas wymiany balustrady na kamienną (il. 8), w tej samej skali zrekonstruowano je też po II wojnie. Nie wiemy, jak wazy te wyglądały, gdy odkuto je w kamieniu. Nie pozostaje nam zatem nic innego, jak zrekonstruować je zgodnie z ich przedstawieniem na rysunku de Tirregaille'a (il. 4), a więc, jak już o tym była mowa, powtó-

19. Widok od strony kanału na Salon parterów w Ogrodzie Branickich, rycina, rys. i ryt. M.H. Rentz, proj. J.H. Klemm, ok. 1746–1750 r. Fragment z wazami w alei głównej

View from the canal side of the Branicki Garden parlour of parterres. Print and drawing by M.H. Rentz, designed by J.H. Klemm, ca. 1746–1750. Fragment with the main avenue vases

ryć formę waz z ryciny Klemma-Rentza (il. 15, 16), powiększając jedynie ich skalę oraz, być może, modyfikując nieco ich detale⁶⁴.

5. IKONOGRAFIA PUTTÓW NA BALUSTRADZIE W OGRODOWYM SALONIE

A. Putta na balustradzie w ogrodowym Salonie

Przypatrzmy się obecnie ukazanym na rycinie Klemma-Rentza pięciu puttom stojącym na północnej balustradzie, po obu stronach Altany pod Orłem (il. 3). Mimo iż są słabo widoczne, można odczytać ich upozowania, w trzech zaś wypadkach również trzymane przez nie atrybuty, choć, trzeba przyznać, nie do końca w sposób pewny.

Zacznijmy od pary puttów zamykających widok jednej z dwu poprzecznych alejek biegnących wśród parterów. Alejka ta położona jest pomiędzy Altaną pod Orłem a pałacem (il. 3). Obie rzeźby widać na rycinie za lewym gladiatorem: pierwsza, za Altaną, widoczna jest nad puttem-alegorią znaku zodiaku Skorpiona (il. 13), druga, bliżej pałacu – nad puttem-alegorią znaku zodiaku Wagi (il. 12). Nogi obu puttów zakrywają na rycinie korony drzew kubłowych, u pierwszego z puttów nie widać również głowy. Oba putta prezentują niemal identyczne upozowania – jedno i drugie zwrócone jest w stronę prawą (ku kanałowi), ale uniesione na wysokość piersi ich prawe ręce skierowane są w lewo, w kierunku pałacu, na który wskazują palcem. Różnie ułożone są tylko ich lewe ręce – putto drugie w uniesionej lekko ręce trzyma jakiś przedmiot o kształcie owalu (il. 12) – prawdopodobnie wieniec laurowy, natomiast ręki putta pierwszego nie widać (il. 13) – może nią podpira swój lewy bok?

Putta te należały zatem do rzeźb, spotykanych często w baroku, które zwracały się ku patrzącym, chcąc nawiązać z nimi kontakt i o czymś im powiedzieć – zwrócić na coś uwagę czy coś skomentować. Putta na wprost poprzecznej alejki pomiędzy parterami wyraźnie zachęcały, by spojrzeć na pałac, zwłaszcza na popiersie, wieńczące jego tympanon, ukazujące Jana Klemensa Branickiego





20. Kamienna waza z satyrami
w Ogrodzie Branickich,
J.Ch. Redler, ok. poł. XVIII w.
Fot. K. Przylicki, 2020

**Stone vase with satyrs in the
Branicki Garden, J.Ch. Redler,
ca. mid-18th century.
Photo by K. Przylicki, 2020**



21. Kamienna waza ze smokami
w Ogrodzie Branickich,
J.Ch. Redler, ok. poł. XVIII w.
Fot. K. Przylicki, 2020

**Stone vase with dragons in the
Branicki Garden, J.Ch. Redler,
ca. mid-18th century. Photo by
K. Przylicki, 2020**

(il. 18)⁶⁵. Z kolei trzymany przez putto laurowy wieniec miał mówić, że hetman jest godzien, by jego skronie były nim uwieńczone. Putta te prezentują zatem wątek ideowy głoszący gloryfikację gospodarza rezydencji, Branickiego, hetmana wielkiego koronnego i pana krakowskiego.

Przyjrzyjmy się następnie dwóm kolejnym puttom, które stoją po obu stronach Altany pod Orłem (il. 10). Oba zwrócone są lekko ku Altanie. Putto z lewej strony widoczne jest w całej postaci, lecz tylko z boku, u putta po stronie prawej zobaczyć można niestety jedynie nogi, resztę ciała zakrywa bowiem korona drzewka kubłowego. Zatrzymajmy się przy putcie stojącym po lewej stronie. W uniesionej wysoko prawej ręce trzyma ono ptaka o rozłożonych skrzydłach, lewa ręka natomiast jest niewidoczna (prawdopodobnie opuszczona jest ona wzdłuż korpusu). Ptak ów nie powinien w tym miejscu dziwić – Altana była przecież wolierą dla ży-

wych ptaków, zamieszkujących jej górną część. Kopułę tę wieńczyła nadto rzeźba orła, króla tychże ptaków.

Ostatnia spośród pięciu figuralnych rzeźb z balustrady Salonu znajduje się na końcu balustrady, przy pałacowej galerii. Jest tak mała, że właściwie prawie jej nie widać (il. 11). Można wszakże dostrzec, że ukazana jest w całej postaci, a także że posiada dziwne proporcje – przypominają one bowiem bardziej osobę dorosłą aniżeli dziecko. Gdy jednak zestawia się ją z rzeźbami zdobiącymi elewację pałacu, które przecież znajdują się w tej samej odległości od patrzącego, okazuje się, że jest ona podobnej wielkości, co putta na attyce galerii, a znacznie mniejsza od dorosłych postaci z attyki pałacowego korpusu (il. 18, 19). Zatem rzeźba ta w rzeczywistości ukazywała kolejne putto, a tylko błąd sztycharza nadał jej kształt osoby dorosłej. Zauważyć także możemy, że postać ta prawą ręką unosi płonącą pochodnię, w lewej zaś trzyma na wysokości brzucha jakiś przedmiot, chyba owalny. Lewą jej nogę przysłania częściowo coś o nieregularnym kształcie, co kojarzy się z istotą żywą. Być może jest to siedzący łabędź o długiej, wyciągniętej szyi. Jeśli tak jest, to owym przedmiotem w lewej ręce byłaby zapewne muszla lub jakieś owalne naczynie, napełnione wodą. Rzeźba ta prezentowałaby wówczas alegorie ognia (pochodnia) oraz wody (łabędź, naczynie z wodą) – dwóch żywiołów (inaczej: elementów), zestawianych często razem w ikonograficznych programach tamtego czasu. Rozpoznanie powyższe uprawnia nas do uznania ptaka trzymanego przez putto przy Altanie za alegorię kolejnego elementu, powietrza. Zdaje się to potwierdzać wieńczący Altanę orzeł, posłaniec Jowisza, będący jednocześnie alegorią tego boga, którego w epoce nowożytnej kojarzono z żywiołem powietrza⁶⁶.

Wiemy już zatem, że putta na balustradzie ogrodowego Salonu ukazywały gloryfikację gospodarza rezydencji, hetmana Branickiego, a także alegorie czterech elementów. To, że te drugie treści zostały właściwie rozpoznane, potwierdzają analogiczne rzeźby z ogrodu w Wersalu. W tak zwanym „Nowym parterze wodnym”, urządzonym przed elewacją pałacu, w narożach obu znajdujących się tam wodnych basenów ustawiono zostało osiem grup puttów i amorków. Stanowiły one najważniejszy w Wersalu czasów Ludwika XIV zespół rzeźb ukazujących postacie dziecięce. Prezentowały one – o czym pisze Stéphane Pincas – cztery żywio-



22. Widok na Altanę pod Orłem od strony kanału w Ogrodzie Branickich. Fot. K. Przylicki, 2020
View of the Arbour under the Eagle from the canal side in the Branicki Garden.
Photo by K. Przylicki, 2020



ły: ziemi, powietrza, ognia i wody⁶⁷. Z rzeźb wersalskich, dzięki temu, że były rytowane (por. il. 33 z il. 23 – przedstawienie, jak to przy rytowaniu, odwrócone)⁶⁸, czerpano wzorce w całej ówczesnej Europie, wiadomo też, że naśladowano je również w ogrodzie białostockim⁶⁹.

B. Putta na balustradzie przy kaskadzie

Istnieją poszlaki, że motyw czterech elementów, i to zestawianych po dwa, pojawił się w ogrodzie białostockim już wcześniej, jeszcze przed programem ideowym Salonu z lat 1746/1747. Na wykonanym z autopsji rysunku Ricaud de Tirregaille'a, ukazującym Kaskadę przed Altaną Chińską, przedstawione są bowiem na balustradzie dwa putta, które prawdopodobnie ukazywały cztery żywioły (il. 4). Balustrada i znajdujące się na niej rzeźby były w owym czasie jeszcze drewniane. Zostały one później, w latach sześćdziesiątych XVIII w., wymienione wraz z całą balustradą na kamienne⁷⁰. Nie wiemy jednak, jak wtedy wyglądały. Nie jest zresztą wykluczone, że powtórzono wówczas ich pierwotną ikonografię. Niezależnie od tego, jak było rzeczywi-

23. S. Thomassin, rycina ukazująca grupę rzeźb puttów z girlandami w „Nowym parterze wodnym” w ogrodzie w Wersalu. S. Thomassin, *Recueil des statues, groupes, fontaines, termes, vases et autres magnifiques ornements du chateau et parc de Versailles*, La Haye 1724, il. 172, s. 424

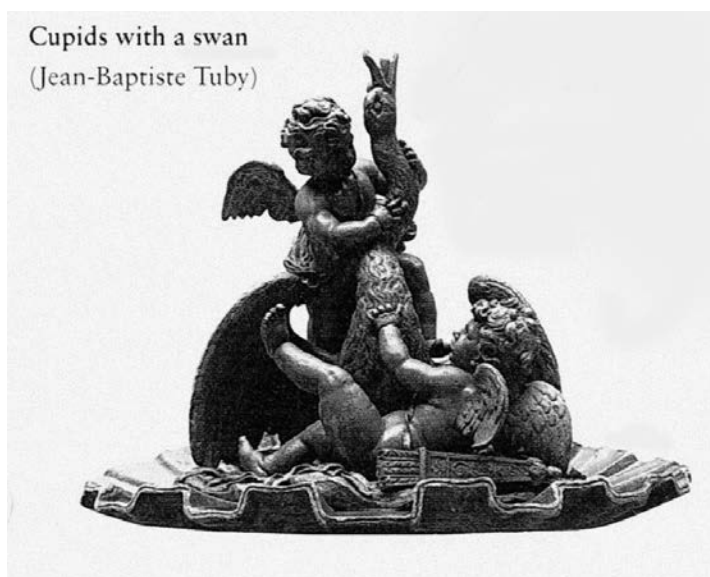
S. Thomassin, print showing a group of puttos with garlands in the „New Water Parterre” in Versailles.

S. Thomassin, *Recueil des statues, groupes, fontaines, termes, vases et autres magnifiques ornemens du chateau et parc de Versailles*, La Haye 1724, il. 172, p. 424

24. Grupa rzeźbiarska ukazująca putto z gryfem w dawnym boskiecie „Teatr wodny” w ogrodzie w Wersalu, 1674. S. Pincas, *Versailles. The history of the gardens and their sculpture*, London 1996, s. 240

Sculpture group showing a putto with a griffin in the old „Water Theater” grove in the Gardens of Versailles, 1674. S. Pincas, *Versailles. The history of the gardens and their sculpture*, London 1996, p. 240

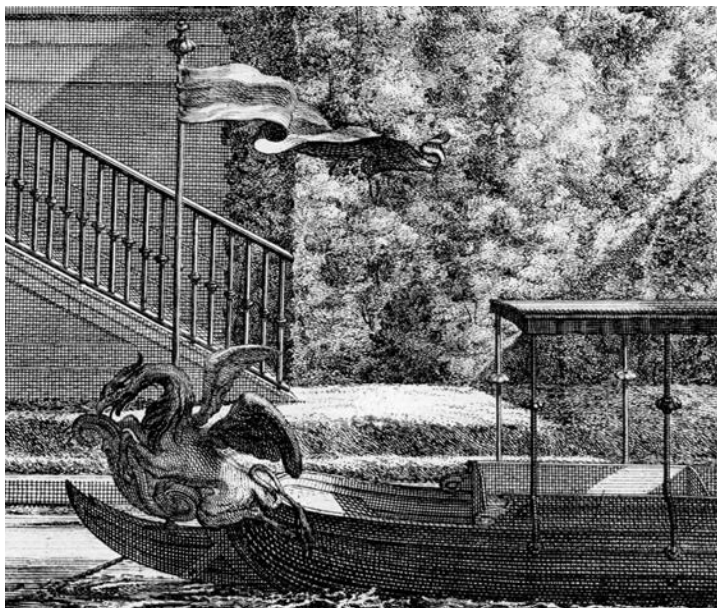
25. Grupa rzeźbiarska ukazująca putto z łabędziem w dawnym boskiecie „Teatr wodny” w ogrodzie w Wersalu, 1674. S. Pincas, *Versailles. The history of the gardens and their sculpture*, London 1996, s. 240
- Sculpture group showing a putto with a swan in the old „Water Theater” grove in the Gardens of Versailles, 1674.** S. Pincas, *Versailles. The history of the gardens and their sculpture*, London 1996, p. 240



ście, putta z rysunku de Tirregaille'a mają dla nas duże znaczenie – są bowiem najbardziej czytelnym przekazem ikonograficznym z czasów hetmana Branickiego ukazującym putta z ogrodowej balustrady. Oba putta na omawianym rysunku (il. 4) skierowane są frontalnie w kierunku mostu. Wspierają się, jakby w półprzysiadzie, o niewielką skałę. Putto z prawej strony Kaskady trzyma w prawej ręce, uniesionej na wysokość barku, płonącą pochodnię, lewą ręką, wyciągniętą w bok, przytrzymuje wiosło, które wsparte jest o ziemię. Z kolei putto z lewej strony unosi w lewej ręce, niezbyt wysoko, niewielki róg obfitości, w prawej zaś trzyma coś niewielkiego, trudnego do identyfikacji. Gdy uznamy, że trzy rozpoznane atrybuty wskazują na żywioły – wiosło na wodę, płonąca pochodnia na ogień, a róg obfitości na ziemię – wówczas czwarty atrybut musi odnosić się do powietrza (mógłby być nim na przykład ptaszek). Gdyby interpretacja powyższa była prawdziwa, mielibyśmy jeszcze jeden przykład występowania w Białymstoku tematyki czterech elementów, i to bardzo wczesny.

*

Putta z balustrady potwierdzają zatem wyrażone wyżej przekonanie, że w białostockim ogrodzie znajdowały się przedstawienia alegorii żywiołów nie tylko w parterach Salonu (pomiędzy alegoriami znaków zodiaku), lecz również i na balustradzie. To, że żywioły zestawiane były w ówczesnych przedstawieniach według stałej reguły: po dwa elementy, zawsze te same, potwierdzają rzeźby stojące niegdyś w wersalskim boskiecie „Teatru wodnego”. Były to dwie grupy rzeźbiarskie, które flankowały początek alei: po prawej stronie dwa putta bawiące się z gryfem (il. 24), po lewej zaś – dwa putta igrające z łabędziem (il. 25)⁷¹. W zestawieniach tych gryf stanowił alegorię powietrza i ziemi, natomiast łabędź – ognia i wody⁷².



26. Widok od strony kanału na Salon parterów w Ogrodzie Branickich, rycina, rys. i ryt. M.H. Rentz, proj. J.H. Klemm, ok. 1746–1750 r. Fragment ze statkiem z rzeźbą gryfa
View from the canal side of the Branicki Garden parlour of parterres. Print and drawing by M.H. Rentz, designed by J.H. Klemm, ca. 1746–1750. Fragment with a ship and a griffin statue

Może to zaskakiwać, ale te same alegorie można również odkryć w „Wersalu” białostockim. Na tutejszym stawie była bowiem para łodzi, z których jedna ozdobiona była rzeźbą łabędzia, druga zaś gryfa (il. 26)⁷³. Wydaje się wielce prawdopodobne, że również w tym przypadku chodziło o zestawienie alegorii elementów, według tej samej zasady, jaką zastosowano we francuskim Wersalu. Utwierdza nas to jeszcze bardziej w przekonaniu, że na balustradzie w białostockim ogrodzie znajdowały się alegorie żywiołów, łączonych niekiedy po dwa w jednej rzeźbie lub w grupie rzeźbiarskiej.

C. Rzeźby na balustradzie w programie ideowym białostockiego ogrodu

Wiemy zatem na podstawie źródeł ikonograficznych, jakie treści prezentowały putta z balustrady w białostockim ogrodzie: gloryfikację Jana Klemensa Branickiego oraz alegorie czterech żywiołów. Dokonana identyfikacja upozowań i atrybutów puttów obejmuje jednak tylko pięć rzeźb z balustrady, właściwie jedynie cztery. Jak mamy zatem zrekonstruować pozostałe 10 puttów? By nie popełnić przy tym jakichś błędów, spójrzmy jeszcze na kontekst ideowy, w którym się one znajdowały.

Najogólniej mówiąc – w ogrodzie pałacowym w Białymstoku panował wszechwładnie program gloryfikacji Jana Klemensa Branickiego. Wszystkie inne treści tam prezentowane były mu podporządkowane, ubogacając go jednak, a nawet wyostrażając. Dzięki włączeniu hetmana w wymowę alegoryczną ukazanych wątków – wyniesienia Herkulesa na Olimp oraz powrotu złotego wieku za Cezara Augusta – heroizacja Branickiego podniesiona została w białostockim ogrodzie wręcz do apoteozy, a więc ubóstwienia, rozumianego, oczywiście, na sposób an-



27. Postument rzeźby Herkulesa zabijającego smoka z dziedzica pałacu Branickich, J.Ch. Redler, 1758. Fragment z palmą i wieńcem laurowym. Fot. K. Przylicki, 2020
Plinth of the statue depicting Hercules fighting the dragon from the Branicki Palace court, J.Ch. Redler, 1758. Fragment with a stain and a laurel wreath. Photo by K. Przylicki, 2020



28. Postument rzeźby Herkulesa zabijającego smoka z dziedzica pałacu Branickich, J.Ch. Redler, 1758. Fragment z palmą, gałązką laurową i chustą. Fot. K. Przylicki, 2020
Plinth of the statue depicting Hercules fighting the dragon from the Branicki Palace court, J.Ch. Redler, 1758. Fragment with a palm, a laurel twig, and a shawl. Photo by K. Przylicki, 2020

tyczny. Ideę tę zdaje się oddawać dość wiernie zdanie wyjęte z *Eneidy* Wergiliusza (ks. IX, w. 641): „*Sic itur ad astra*” („Tak gwiazd się dosięga”)⁷⁴, co miało tu znaczyć: hetmanowi za trudy poniesione dla ojczyzny przysługuje wyniesienie do gwiazd. Ilustrowały to, poza popiersiem Branickiego na pałacowym tympanonie, również rzeźby w parterach Salonu, które ukazywały alegorie znaków zodiaku oraz czterech pór roku i czterech elementów. „Osóbki” na balustradzie, głoszące chwałę hetmana gestami i prezentowanymi atrybutami (w tym także czterech żywiołów), przekazywały tę samą ideę.

Przedstawiając propozycję ikonografii rekonstruowanych puttów z ogrodowej balustrady, wystarczy się zatem ograniczyć do rozpoznanych w źródłach gloryfikujących wątków, bez rozszerzania ich o dodatkowe treści. Rzeźby te – cztery „osóbki” widoczne na rycinie Klemma-Rentza, jak również 10 pozostałych puttów – muszą się poza tym wpisywać formalnie w zespół istniejących w ogrodzie rzeźb dziecięcych, z którymi powinny tworzyć integralną całość. W Salonie znajdują się już bowiem dwa putta dosiadające sfinksy (rzeźbione przez J.Ch. Redlera), szereg puttów zrekonstruowanych po wojnie na podstawie XVIII-wiecznych rysunków pałacowej elewacji (na attykach galerii i przy popiersiu hetmana), a także wykonane w ostatnich latach alegoryczne „osóbki” w parterach.



6. PROPOZYCJA IKONOGRAFII I FORMY
REKONSTRUOWANYCH PUTTÓW
Z BALUSTRADY SALONU OGRODU
W BIAŁYMSTOKU

A. Zasady ogólne projektowania
rzeźb na balustradę

Zanim zaproponujemy treść i formę puttów, przypomnijmy poczynione wcześniej ustalenia odnoszące się do waz. Na balustradzie, zamykającej z dwóch stron Salon, winno zatem stanąć 12 jednakowych waz, przy których wykonaniu wzorować się należy na rycinie Klemma-Rentza (il. 15, 16). Przy rzeźbieniu ich detali odwoływać się trzeba do analogicznych fragmentów w XVIII-wiecznych wazach z alei środkowej (np. il. 20, 21). Natomiast dwie duże wazy z balustrady przy Kaskadzie powinny się zrekonstruować na podstawie rysunku de Tirregaille'a (il. 4). Ponieważ ukazane są tam one niezbyt wyraźnie, powtórzyć można formę waz z ryciny Klemma-Rentza (il. 15, 16), powiększając jedynie ich skalę i modyfikując nieco ich detale. Przy odtwarzaniu 10 waz otaczających taras przy Altanie pod Orłem za wzór posłużyć mogą wazy wykonane po wojnie, choćby te, które ustawione są na pałacowym tympanonie od strony dziedzińca.

29. Grupa rzeźb puttów z ptakiem i gestem
wskazywania w „Nowym parterze wodnym”
w ogrodzie w Wersalu, 1685–1690. Fot. K. Przylicki, 2014

**Sculpture group of puttos with a bird
and a pointing gesture in the „New Water Parterre”
in the Gardens of Versailles, 1685–1690.
Photo by K. Przylicki, 2014**

30. Grupa rzeźb puttów w wodotrysku
w „Alej wodnej” w ogrodzie w Wersalu, 1669–1670.
Fot. M. Jackowski, 2013

**Sculpture group of puttos in the „Water Walk”
fountain in the Gardens of Versailles, 1669–1670.
Photo by M. Jackowski, 2013**



31. Canaletto, *Ulica Miodowa*, 1777. Po prawej pałac J.K. Branickiego. M. Wallis, *Canaletto – malarz Warszawy*, Warszawa 1983, il. 9
Canaletto, *Miodowa Street*, 1777. To the right: J.K. Branicki's Palace. M. Wallis, *Canaletto – malarz Warszawy*, Warszawa 1983, il. 9

32. Grupa rzeźb puttów z łabędziem w „Nowym parterze wodnym” w ogrodzie w Wersalu, 1685–1690. S. Pincas, *Versailles. The history of the gardens and their sculpture*, London 1996, s. 96
Sculpture group showing a putto with a swan in the „New Water Parterre” in the Gardens of Versailles, 1685–1690. S. Pincas, *Versailles. The history of the gardens and their sculpture*, London 1996, p. 96



33. Grupa rzeźb puttów z girlandami w „Nowym parterze wodnym” w ogrodzie w Wersalu, 1685–1690.
Fot. K. Przylicki, 2014

Sculpture group of puttos with garlands in the „New Water Parterre” in the Gardens of Versailles, 1685–1690. Photo by K. Przylicki, 2014

34. Grupa rzeźb puttów z płonącym rogiem w „Nowym parterze wodnym” w ogrodzie w Wersalu, 1685–1690. Fot. K. Przylicki, 2014
Sculpture group of puttos with a flaming horn in the „New Water Parterre” in the Gardens of Versailles, 1685–1690. Photo by K. Przylicki, 2014

35. Grupa rzeźb puttów z roślinami wodnymi w „Nowym parterze wodnym” w ogrodzie w Wersalu, 1685–1690. Fot. K. Przylicki, 2014
Sculpture group of puttos with water plants in the „New Water Parterre” in the Gardens of Versailles, 1685–1690. Photo by K. Przylicki, 2014

Gdyby kiedyś doszło do rekonstrukcji balustrad i rzeźb na moście – na odcinku pomiędzy sfinksami i gladiatorami – to wazy, w liczbie 12, podobnie jak i środkowa część balustrady, powinny być takie same jak balustrada i wazy w ogrodowym Salonie. Chyba że udałoby się, co jest mało prawdopodobne, odkryć pierwotne treści, prezentowane przez sześć „osóbek” – wówczas należałoby wykonać owe putta i już tylko sześć waz.

Powróćmy do puttów. Zestawiane być one powinny zasadniczo (bo zdarzać się będą wyjątki) parami – chłopiec z dziewczynką, w większości przypadków zwróceniu ku sobie. Upozowanie ich ma być naturalne, lecz niepozbawione dynamiki, zaznaczone też być powinny, mimiką i gestykulacją, ich stany psychiczne. A więc podobnie jak kształtował swe postacie J.Ch. Redler, główny wykonawca rzeźb dla Branickiego. „Osóbki” te, prawie zawsze nagie, przysłonięte będą po części niewielkimi perizoniami i girlandami, przytrzymywanymi czasem taśmami. Towarzyszyć im będą atrybuty mające gloryfikować hetmana – wprost lub poprzez alegorie żywiołów. Najważniejsze spośród gloryfikujących atrybutów odnaleźć możemy na pałacowym tympanonie z popiersiem hetmana, ukazanym na trzech, różniących się pomiędzy sobą, XVIII-wiecznych rysunkach ogrodowej elewacji pałacu (np. il. 18). Zo-



36. Grupa rzeźb puttów z wieńcem trzymanym nad głową w „Nowym parterze wodnym” w ogrodzie w Wersalu, 1685–1690. Fot. K. Przylicki, 2014
Sculpture group of puttos holding a wreath above their heads in the „New Water Parterre” in the Gardens of Versailles, 1685–1690. Photo by K. Przylicki, 2014

37. Grupa rzeźb z puttem dmącym w muszlę w „Nowym parterze wodnym” w ogrodzie w Wersalu, 1685–1690. Fot. M. Jackowski, 2013
Sculpture group with a putto blowing a shell in the „New Water Parterre” in the Gardens of Versailles, 1685–1690. Photo by M. Jackowski, 2013

baczyć tam zatem możemy palmy, wieniec laurowy i kwietne girlandy oraz towarzyszące im gesty puttów wskazujące na tego, komu atrybuty te są przeznaczone. Po przeciwnej stronie ogrodu alegorykę tę kontynuują girlandy w rękach puttów z grzbietów sfinksów (il. 14). Dodajmy, że owe dwie „osóbki” należą jednocześnie do grona puttów z balustrady. Znaczne rozszerzenie liczby owych atrybutów przynoszą postumenty posągów Herkulesa, które znajdują się na pałacowym dziedzińcu. Widnieją tam płaskorzeźbione chusty, gałązki laurów i palm, wieńce laurowe i girlandy laurowe oraz odwrócony róg obfitości (il. 27, 28). Przy komponowaniu wszystkich tych atrybutów, jak również wspomnianych wcześniej namiatek stroju nagich puttów, wzorować się oczywiście należy na wymienionych wyżej białostockich rzeźbach z XVIII wieku. Atrybuty czterech elementów, częściowo znane nam już z białostockich źródeł ikonograficznych, można bez trudu uzupełnić, gdyż dość często pojawiają się w sztuce nowożytnej. We wszystkich tych przypadkach pomocne też być mogą, niezawodne jak zwykle, wzorce z ogrodu wersalskiego (il. 29–30, 32–37).

Pierwszą grupę rzeźb na balustradzie stanowią putta, które bezpośrednio zaangażowane są w głoszenie chwały J.K. Branickiego. Na rycinie Klemma-Rentza widoczne są dwie takie figurki (il. 12, 13). Proponuję jednak, by puttów takich było więcej. Podobną wymowę powinna mieć, moim zdaniem, przede wszystkim druga para figurek zamykających perspektywę poprzecznych alejek, a także dwie „osóbki” stojące na balustradzie na wprost pałacu, do czego zdają się skłaniać putta z girlandami siedzące na sfinksach. Putta te mają skierowywać uwagę spacerujących po ogrodzie w kierunku pałacu i wieńczącemu go popiersiu hetmana oraz ukazywać im atrybuty: wieńce laurowe oraz gałązki lauru i palmy, mające głosić chwałę Branickiego. Wzorce takich gestów – wskazywania palcem lub uważnego przyglądania się – znaleźć można w dwu zespołach dziecięcych rzeźb w ogrodzie wersalskim: w „Nowym parterze wodnym” (il. 29)⁷⁵ i w „Alei wodnej” (il. 30)⁷⁶.

Drugą grupę tworzą dwa putta stojące po bokach Altany pod Orłem. One również widoczne są na rycinie Klemma-Rentza, jedno z nich nawet dość wyraźnie (il. 10). Zwrócone są ku Altanie, a więc i ku sobie, w rękach trzymają ptaszki. I tu także przydatna być może jako wzór rzeźba z Wersalu, znajdująca się w „Nowym parterze wodnym” (il. 29)⁷⁷.

Szczególne miejsce wśród rzeźb zdobiących białostocką balustradę ogrodową zajmują putta stojące na obu narożnikach przełamującej się tu dwukrotnie balustrady. Tworzą one zarazem jakby ramę odcinka balustrady, który zamyka ogrodowy Salon, gdy się nań patrzy od strony pałacu. Rzeźby te powinny mieć zatem mocniejszą formę niż inne putta. Podobne rozwiązanie zastosowane zostało w atyce pałacu Branickiego w Warszawie, co widać na obrazie Canaletta (il. 31)⁷⁸. Proponuję więc na te miejsca dwie rzeźby, do których inspiracja zaczerpnięta została ze wspominanych już obiektów z boskietu „Teatr wodny” w Wersalu (il. 24, 25)⁷⁹ oraz z przywoływanych już także dekoracji statków z Białegostoku (il. 26). Byłyby to zatem pojedyncze putta zabawiające się z gryfem i łabędziem, stanowiącymi zarazem alegorie czterech elementów.

Zaproponowanie ikonografii pozostałych czterech puttów sprawiło najwięcej trudności. Chodzi o „osóbki” uzupełniające pary rzeźb stojących na wprost

skrajnych poprzecznych alejek – od strony pałacu i przy narożnej figurze z gryfem. Jedna z tych rzeźb, przy samej galerii, ukazana jest, choć niewyraźnie, na rycinie Klemma-Rentza (il. 11). Była o niej już mowa, przypomnijmy więc tylko, że prezentować ma ona alegorie ognia i wody, stąd towarzyszą jej następujące atrybuty: niewielki łabędź, pochodnia i jakieś naczynie z wodą. Za wzór takiego łabędzia posłużyć może jedna z rzeźb w wersalskim „Nowym parterze wodnym” (il. 32)⁸⁰. Wspomniane trudności dotyczą zatem trzech pozostałych puttów. Zaproponowałem, by wyposażać je w takie atrybuty, które prezentować będą jednocześnie treści gloryfikujące i alegorie elementów uzupełniających sąsiadujące z nimi żywioły. A więc podobnie jak dwa putta na rycinie Klemma-Rentza (il. 3), prezentujące alegorie elementów powietrza i ziemi, kojarzyć się mogą także z innymi treściami⁸¹. Zatem para puttów przy galerii miałaby atrybuty powietrza (figurka dmąca w muszlę, np. il. 37⁸²) oraz ziemi (kwietne girlandy, np. il. 32⁸³). Natomiast „osóbka” w pobliżu narożnika z gryfem trzymałaby odwrócony róg obfitości, z wysypującą się jego zawartością (tak zwany róg Herkulesa) – atrybut gloryfikacji i zarazem alegoria żywiołu ziemi, która dopełniałaby tu alegorię powietrza, prezentowaną przez putta trzymające ptaki przy Altanie pod Orłem.

Według zbliżonej zasady proponuję ikonografię dwóch skrajnych „osóbek” po prawej stronie balustrady przy Kaskadzie. Tak jak zostało to odczytane z rysunku de Tirregaille’a (il. 4), dwa putta, które przysiadły po bokach Kaskady, trzymają atrybuty czterech żywiołów. Ponieważ przy tym odcinku balustrady dominuje woda, dwie „osóbki” z prawej strony powiązane zostały z elementem wody i dopełniającym go żywiołem ognia. Ich atrybutami mogą być zatem rośliny wodne oraz płonący róg (por. il. 34, 35⁸⁴).

Wydawałoby się, że rzeźby na balustradę – putta i wazy – powinny być, tak jak pozostałe rzeźby w białostockim ogrodzie, odkute w piaskowcu i pobielone. Jak jednak wyglądałyby one na balustradzie, wprowadzie wykonanej także z piaskowca, lecz niebielonej? Może więc lepiej, w tym szczególnym przypadku, odkuć je z jaśniejszego kamienia, choćby z tego samego, z którego wykonane już zostały rzeźby do fontann? Wówczas nie trzeba już by było malować ich na biał.

B. Propozycje szczegółowe rekonstrukcji puttów na balustradę (licząc od pałacu)

I. Putta przy pałacowej galerii

1. Stojący w kontrapoście chłopiec, przykrywa go, w niewielkiej mierze, perizonium, podtrzymywane przerzuconą przez ramię taśmą. Prawą ręką unosi na wysokość głowy pochodnię, której płomień układa się niemal poziomo. W lewej ręce trzyma na wysokości bioder owalne naczynie z wodą. Przy lewej nodze, od przodu, przysiadł niewielki łabędź z wyciągniętą ku górze szyją. Por. il. 11, 32.
2. Stojąca, lekko pochylona do przodu dziewczynka, ubrana w krótką cienką szatkę w typie „mokrych szat”, przerzuconą fantazyjnie przez ramiona. Na głowie ma wieniec z kwiatów. W opuszczonych, nieco odstawionych od ciała rękach trzyma girlandę uplecioną z laurów. Por. il. 33, 32.

3. Stojący w kontrapoście chłopiec dmący w muszlę trzymaną w prawej ręce. Ma na sobie perizonium, przerzucone przez odstawioną nieco od korpusu lewą rękę. Por. il. 37.

II. Putta na wprost pierwszej od pałacu alejki między parterami

4. Stojący w kontrapoście chłopiec, przysłonięty niewielkim perizonium, podtrzymywany taśmą. Zwrócony jest, korpusem i głową, nieco w prawo. Prawą ręką, uniesioną do łokcia, wskazuje jednak w lewo, w kierunku pałacu. W lewej ręce, lekko opuszczonej, trzyma wieniec laurowy. Por. il. 12, 30.
5. Stojąca w kontrapoście dziewczynka, zwrócona lekko w lewo, w kierunku chłopca. Ubrana jedynie w kwietną girlandę. Prawą ręką wskazuje na pałac, lewa ręka jest opuszczona. Por. il. 13, 30.

III. Putta przy Altanie pod Orłem

6. Stojąca w kontrapoście dziewczynka, zwrócona nieco ku Altanie. Ubrana w lekkie perizonium, przytrzymywane taśmą. Przygląda się ptakowi o złożonych skrzydłach, którego dwiema rękami przyciska do piersi. Por. il. 10.
7. Stojący w kontrapoście nagi chłopiec, zwrócony lekko ku Altanie. W uniesionej wysoko prawej ręce trzyma ptaka z rozłożonymi skrzydłami. Lewa ręka jest swobodnie opuszczona. Wzniesionymi ku górze oczami patrzy na ptaka. Por. il. 10, 29.

IV. Putta na wprost drugiej od pałacu alejki między parterami

8. Stojąca w kontrapoście dziewczynka, zwrócona lekko w lewo, przygląda się uważnie pałacowi, przysłaniając oczy trzymaną przy czole dłonią lewej ręki. Prawą ręką przytrzymuje malowniczo ułożone perizonium. Por. il. 30.
9. Stojący w kontrapoście chłopiec, również zwrócony w lewo, patrzy na pałac, trzymając przy czole prawą dłoń. Lewą ręką przytrzymuje gałązkę palmy. Przykrywa go, zarzucone przez wiatr, drobne perizonium. Por. il. 30, 33.

V. Putto przed narożnikiem

10. Stojący frontalnie w kontrapoście nagi chłopiec, przytrzymuje przed sobą lewą ręką odwrócony róg obfitości, z którego wysypują się na ziemię plony zbóż, owoce i kwiaty. W prawej, opuszczonej ręce trzyma gałązkę laurową. Por. il. 28.

VI. Putta na narożnikach balustrady

11. Stojący swobodnie chłopiec, zabawiający się z gryfem, który ma wyciągniętą ku górze szyję. Chłopiec ubrany jest w fantazyjnie układające się na plecach perizonium, zawieszone na przewiązanej w kokardkę taśmie. Por. il. 24, 26.
12. Stojący swobodnie chłopiec, zabawiający się z łabędziem, który ma wyciągniętą ku górze szyję. Chłopiec ubrany jest w fantazyjnie ułożone na plecach perizonium, zawieszone na przewiązywanej taśmie. Por. il. 25.

VII. Putta po obu stronach sfinksów

13. Stojący frontalnie w kontrapoście nagi chłopiec, patrzący na pałac. W lewej, nieco opuszczonej ręce trzyma gałązkę palmy, prawą rękę ma swobodnie opuszczoną. Por. il. 35.
14. Stojący frontalnie w kontrapoście chłopiec, patrzący na pałac. Przesłania go tylko girlanda z kwiatów, zawieszona na taśmie. W prawej, uniesionej wysoko rękę trzyma nad głową wieniec laurowy. Dla utrzymania równowagi ma lewą, opuszczoną rękę nieco odstawioną od korpusu. Por. il. 36.

*

PROPOZYCJA REKONSTRUKCJI PUTTÓW NA BALUSTRADZIE PRZY KASKADZIE (posuwając się od narożnego putta z łabędziem)

I. Putta nad Kaskadą

1. Zwrócony frontalnie chłopiec, wspiera się jakby w półprzysiadzie na niewielkiej skale. Biodra przykrywa mu niewielkie perizonium. W lewej ręce unosi, niezbyt wysoko, niewielki róg obfitości, w prawej trzyma przy piersi ptaszka. Por. il. 4.
2. Zwrócony frontalnie chłopiec, wspiera się jakby w półprzysiadzie na niewielkiej skale. Biodra przykrywa mu niewielkie perizonium. W prawej ręce, uniesionej na wysokość barku, trzyma płonącą pochodnię. Lewą ręką, wyciągniętą w bok, przytrzymuje wsparte o ziemię wiosło. Por. il. 4.

II. Putta po prawej stronie

3. Stojący frontalnie w kontrapoście chłopiec. Przesłania go malowniczo układające się perizonium, podtrzymywane taśmami na różnych wysokościach. Prawą ręką unosi wysoko girlandę z roślin wodnych. Lewą, opuszczoną ręką przytrzymuje pęk wysokich roślin wodnych (zwłaszcza tzw. pałek). Por. il. 33, 35.
4. Stojący w kontrapoście chłopiec, zwrócony lekko w prawo, w kierunku Kaskady. W prawo zwróconą ma też głowę. Przesłania go spływające z lewego ramienia malowniczo układające się perizonium. Lewą, uniesioną ręką przytrzymuje płonący róg, którego koniec podtrzymuje prawą ręką na wysokości piersi. Por. il. 34.

BIBLIOGRAFIA

Źródła pisane

1. Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Archiwum Roskie
Akta osobisto-rodzinne i majątkowo-prawne, sygn. 122, *Inwentarz dóbr wszystkich [...] po śmierci Jana Klemensa [...] Branickiego [...] w roku tysięcznym siedemsetnym siedemdziesiątym drugim spisany*
Korespondencja:
4/10, listy A. Bujakowskiego do J.K. Branickiego
11/66, listy H. Lichomskiego do J.K. Branickiego
21/2, listy J[ana] Sękowskiego do J.K. Branickiego

21/3, listy J[ózefa] Sękowskiego do J.K. Branickiego
23/4, listy K. Szuszkowskiego do J.K. Branickiego
72/26, listy K. Szuszkowskiego do W. Matuszewicza
Suplement 19

2. Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie, Archiwum, Teki Glinki, t. 316

Źródła drukowane

[Biłgorajski F.], *Pamiętnik szlachcica podlaskiego*, „Czas” 1876, nr 275; 1877, nr 19.
Owidiusz, *Metamorfozy*, t. 1, przeł. A. Kamieńska, Wrocław 2004.
Thomassin S., *Recueil des statues, groupes, fontaines, termes, vases et autres magnifiques
ornemens du chateau et parc de Versailles*, La Haye 1724.
Wergiliusz, *Eneida*, przeł. T. Karyłowski, Wrocław 2004.

Opracowania

Azzi Visentini M. [Margherita], *Ogród barokowy*, przeł. D. Artymowski [w:] *Ogród.
Forma symbol marzenie*, katalog wystawy na Zamku Królewskim w Warsza-
wie 18 XII 1998 r. – 28 II 1999 r., Warszawa 1998.
Betlej A., *Sibi, Deo, Posteritati. Jabłonowscy a sztuka w XVIII wieku*, Kraków 2010.
Karpowicz M., *Sztuka oświeconego sarmatyzmu. Antykizacja i klasycyzacja w środowisku
warszawskim czasów Jana III*, Warszawa 1986.
Kolda J., *Umělec versus objednavatel. Polská aféra barokního rytce Michaela Heinricha
Rentze (1746–1747)*, „Umění Art” 2016, t. 64, nr 3–4.
Mikocka-Rachubowa K., *Redler Johann Chrysostomos [w:] Słownik artystów polskich
i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, gra-
ficy*, t. 8, Warszawa 2007.
Nieciecki J., *Alegoryczne rzeźby w parterach salonu Ogródu Branickich w Białymstoku,
„Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego”* 2015, t. 2.
Nieciecki J., *Historia Ogródu Dolnego przy pałacu w Białymstoku w czasach Jana Klemen-
sa i Izabeli Branickich. Część I, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Pod-
laskiego”* 2019, t. 2.
Nieciecki J., *Kamienne rzeźby zamawiane przez Jana Klemensa Branickiego w Gdańsku
[w:] Europa – Rzeczpospolita – Prusy Królewskie. Nowożytność*, red. D. Dettlaff,
Bydgoszcz–Puck 2018.
Nieciecki J., „Polski Wersal” – Białystok Jana Klemensa Branickiego, „Biuletyn Historii
Sztuki” 2001, t. 63, nr 1–4.
Nieciecki J., *Rewaloryzacja Ogródu Dolnego w Ogrodzie Branickich w Białymstoku. Pro-
pozycja zakresu i rodzaju prac*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Pod-
laskiego” 2014, t. 20.
Nieciecki J., *Salon parterów w Ogrodzie Branickich w Białymstoku, uwagi związane z je-
go restytucją [w:] Parki i ogrody zabytkowe, ochrona i konserwacja. Ogród Branic-
kich w Białymstoku, historia rewitalizacji. Wydanie pokonferencyjne, Pałac Bran-
nickich w Białymstoku, 8–9 września 2010 r.*, red. A. Pieciul, J. Koller-Szumka,
S. Wicher, Białystok 2011.

- Oleńska A., *Analiza kompozycji i dekoracji ogrodu przy pałacu Jana Klemensa Branickiego w Białymstoku* [w:] *Studia i Materiały: Ogrody*, t. 4(10). *Ogród Branickich w Białymstoku. Badania – Projekty – Realizacja* 1998, Warszawa 1998.
- Oleńska A., *Jan Klemens Branicki „Sarmata nowoczesny”*. Kreowanie wizerunku poprzez sztukę, Warszawa 2011.
- Osiecka-Samsonowicz H., *Agostino Locci (1601 – po 1660). Scenograf i architekt na dworze królewskim w Polsce*, Warszawa 2003.
- Pincas S., *Versailles. The History of the Gardens and Their Sculpture*, London 1996.
- Siewniak M., Mitkowska A., *Tezaurus sztuki ogrodowej*, Warszawa 1998.
- Sito J., *Wielkie warsztaty rzeźbiarskie Warszawy doby saskiej. Modele kariery – formacja artystyczna – organizacja produkcji*, Warszawa 2013.

PRZYPISY

- ¹ Używam określenia „waza”, a nie „wazon” – ta druga nazwa odnosi się raczej do naczynia na kwiaty (M. Siewniak, A. Mitkowska, *Tezaurus sztuki ogrodowej*, Warszawa 1998, s. 273).
- ² Franciszek Biłgorajski wspominał w 1877 r., że w pałacowym ogrodzie w Białymstoku było „przeszło sto posągów, większych i mniejszych, pomieszczonych na balustradowych słupkach kamiennych, przedstawiających różne wyobrażenia mitologiczne, z kamienia ciosowego, stojące na każdej kwaterze gazonowej na postumentach, [...] około labiryntu na wchodzie w ulicę krzyżujące się po dwa wyobrażenia Faunów, Satyrów, Sylwanów” ([F. Biłgorajski], *Pamiętnik szlachcica podlaskiego*, „Czas” 1877, nr 19 [z 25 I], s. 2). Wszystkie wymienione rzeźby – na balustradzie, na gazonach (wcześniejszych parterach) przy labiryncie (boskiecie) – znajdowały się na terenie ogrodowego Salonu.
- ³ Walter Hentschel naliczył na planie Ogrodu Saskiego z 1745 r. aż 71 cokołów rzeźb ogrodowych, w tym 44 w ogrodowych parterach, 24 w boskietach i trzy w Ogrodzie Królowej. Liczbę tę Jakub Sito uzupełnił jeszcze o kolejne trzy rzeźby: dwie w parterach i jedną w Ogrodzie Królowej. Daje to w sumie 74 rzeźby (J. Sito, *Wielkie warsztaty rzeźbiarskie Warszawy doby saskiej. Modele kariery – formacja artystyczna – organizacja produkcji*, Warszawa 2013, s. 185–186). W ogrodzie wersalskim przetrwało do naszych czasów około 400 rzeźb (M. Azzi Visentini, *Ogród barokowy*, przeł. D. Artymowski [w:] *Ogród. Forma symbol marzenie*, katalog wystawy na Zamku Królewskim w Warszawie 18 XII 1998 r. – 28 II 1999 r., Warszawa 1998, s. 119).
- ⁴ W ogrodowym Salonie znajduje się już 18 rzeźb w alei głównej (figury, wazy i sfinksy), 20 puttów w parterach (łącznie z fontannami) oraz 16 rzeźb przy boskiecie (osiem herm i osiem waz na kolumnach).
- ⁵ Korpus główny pałacu od strony ogrodu dekoruje 25 rzeźb (cztery wielkie grupy na attyce, pięć rzeźb na tympanonie, osiem popiersi na ścianach, sześć waz na attyce i balustradzie portyku oraz dwie rzeźby w niszach pod portykiem), natomiast na attykach dwu galerii bocznych znajduje się 12 rzeźb.
- ⁶ Trzy rzeźby dekorowały samą Altanę, poza tym 10 waz stało na otaczającej ją balustradzie.
- ⁷ Uwzględniając fakt, że część rzeźb ukazywała po dwie postacie, można w Salonie doliczyć się 97 postaci (łącznie z popiersiami), z czego w samym ogrodzie było ich 58, na elewacji pałacu 37 i dwie na Altanie pod Orłem.
- ⁸ Oprócz rzeźb zdobiących balustradę przy Kaskadzie, most nad kanałem, boskiet, Salon Włoski, Altanę Chińską wraz z tarasem i biegnącym w jej pobliżu murem Zwierzyńca Jeleni oraz Ogród Dolny, sporo rzeźb znajdowało się w nieistniejących dziś ogródkach w rejonie oranżerii, które znamy tylko ze źródeł archiwalnych (pisanych i kartograficznych). W samym tylko Salonie Włoskim było ich 14.
- ⁹ J. Nieciecki, *Salon parterów w Ogrodzie Branickich w Białymstoku, uwagi związane z jego restytucją* [w:] *Parki i ogrody zabytkowe, ochrona i konserwacja. Ogród Branickich w Białymstoku, historia rewalo-*

- ryzacji. Wydanie pokonferencyjne, Pałac Branickich w Białymstoku, 8–9 września 2010 r., red. A. Pieciul, J. Koller-Szumski, S. Wicher, Białystok 2011, s. 77.
- ¹⁰ J. Nieciecki, *Alegoryczne rzeźby w parterach salonu Ogrodu Branickich w Białymstoku*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego” 2015, t. 21, s. 53–54.
- ¹¹ J. Nieciecki, *Opinia dotycząca rekonstrukcji rzeźb w Ogródzie Górnym i Pawilonie Włoskim w zespole pałacowo-ogrodowym Branickich w Białymstoku* (ekspertyza wykonana na zlecenie Urzędu Miasta), Białystok 2017, s. 4, mps.
- ¹² J. Nieciecki, *Historia Ogrodu Dolnego przy pałacu w Białymstoku w czasach Jana Klemensa i Izabeli Branickich. Część I*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego” 2019, t. 25, s. 67–68, 77.
- ¹³ Tamże, s. 56.
- ¹⁴ Fundacja XX Czartoryskich, Muzeum Narodowe w Krakowie, XV, R. 10, 106, Widok na salon parterów Ogrodu Branickich od strony kanału, miedzioryt. Ustalenia dotyczące czasu powstania rysunków przygotowawczych do ryciny stały się możliwe dzięki odnalezieniu przez Jindřicha Koldę podczas renowacji zabytkowego szpitala w Kuks (w latach 2010–2015) trzech listów, w których jest mowa o pracach Michaela Heinricha Rentza dla Jana Klemensa Branickiego (J. Kolda, *Umělec versus objednavatel. Polská aféra barokního rytce Michaela Heinricha Rentze (1746–1747)*, „Umění Art” 2016, t. 64, nr 3–4, s. 272–285). Za udostępnienie mi tego artykułu pragnę serdecznie podziękować Pani dr Annie Oleńskiej. Rycina ta jest jedną z czterech rycin ukazujących Ogród Górny w Białymstoku, wykonanych przez Rentza na zlecenie hetmana Branickiego. Były one pierwszymi i przez długi czas jedynymi tego typu grafikami w dziejach polskiej sztuki nowożytnej (A. Betlej, *Sibi, Deo, Posteritati. Jabłonowscy a sztuka w XVIII wieku*, Kraków 2010, s. 189–190).
- ¹⁵ Bibliothèque Nationale de France w Paryżu, sygn. R 14555, P. Ricaud de Tirregaille, *Vue de la Cascade et du Pavillon Chinois de Białystok prise du grand pont* („Widok z wielkiego mostu na Kaskadę i Pawilon Chiński w Białymstoku”), rysunek; tamże, sygn. R 14553, P. Ricaud de Tirregaille, *Perspective du Jardin, vue du Chateau* (Widok ogrodu od strony pałacu), rysunek. Uzasadnienie datowania obu rysunków na czas pomiędzy połową 1752 r. a połowę 1754 r. [za:] J. Nieciecki, *Kamienne rzeźby zamawiane przez Jana Klemensa Branickiego w Gdańsku* [w:] *Europa – Rzeczpospolita – Prusy Królewskie. Nowożytność*, red. D. Dettlaff, Bydgoszcz–Puck 2018, s. 150–151, 154. Tę właśnie wcześniejszą, jeszcze drewnianą balustradę, zrekonstruowano w betonie podczas powojennej rewitalizacji ogrodu. Wzorowano się przy tym na rycinie Klemma-Rentza.
- ¹⁶ Nie mogło być inaczej – z raportu Józefa Sękowskiego z 1752 r. wiemy bowiem, iż balustrady na moście były drewniane: „do mostu nowego na kanale są zrobione co potrzeba, balustrady do tego mostu jest zrobionej 200, jesce potrzeba 100, koło który robią [stolarze], bom tak wimiarkował na 300” (Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Archiwum Roskie, Korespondencja [dalej: AGAD, Aros, Kor], 21/3, list J. Sękowskiego do J.K. Branickiego pisany w Białymstoku 15 II 1752 r.). Most był murowany, ale jego balustrady i stojące na nich wazy wykonano z drewna, choćby dlatego, że stanowiły przedłużenie balustrady Salonu. Również balustrada przy Kaskadzie i znajdujące się na niej wazy oraz putta były wówczas drewniane (il. 4).
- ¹⁷ Rentz, sporządzając w Białymstoku rysunek do ryciny, oparł się na dostarczonym mu projekcie (czy raczej projektach) Jana Henryka Klemma, stąd częściowo ukazuje ona stan ogrodu dopiero projektowany. Mówi o tym sygnatura, umieszczona u dołu ryciny: „Inventé par Mons: Klemme – Deseigné à la Viie et Gravé par Rentz in Cuccus-Baad en Boheme”.
- ¹⁸ J. Nieciecki, *Kamienne rzeźby...*, s. 143–154.
- ¹⁹ Nowe drewniane rzeźby na balustradzie wykonali najprawdopodobniej miejscowi dworscy snyce-rze. Jedynie dwa sfinksy, związane z balustradą, wykonano wówczas z kamienia – stanęły one jednak na nowych kamiennych postumentach. Zastąpiły one znajdujące się tu wcześniej dwa posągi gladiatorów (il. 2), które w związku z budową mostu nad kanałem (nieprzewidzianego w projektach z końca lat czterdziestych) przesunięte zostały do ogrodzenia Zwierzyńca Jeleni. Posągi sfinksów powstały w 1752 r. w warszawskim warsztacie Johanna Chrysostomusa Redlera (K. Mikocka-Rachubowa, *Redler Johann Chrysostomos* [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. 8, Warszawa 2007, s. 267).
- ²⁰ AGAD, Aros, Kor, Suplement 19, odpis listu J. K. Branickiego do A. Bujakowskiego pisanego w Warszawie 14 IX 1762 r.

- 21 AGAD, ARos, Kor, 11/66, list H. Lichomskiego do J.K. Branickiego pisany w Warszawie 27 XII 1762 r.
- 22 Tamże, list H. Lichomskiego do J.K. Branickiego pisany w Warszawie 3 I 1763 r.
- 23 AGAD, ARos, Kor, Suplement 19, odpis listu J.K. Branickiego do H. Lichomskiego pisanego w Białymstoku 24 I 1763 r.
- 24 Lichomski pisze dalej: „Ja mu to powiedział, że taka duża robota jedna przy drugiej powinna być akceptowana według kontraktu mu dawnego danego. Grondrys terazniejszego postumentu według abrysu posyłam Panu Porucznikowi Sękowskiemu. Drugi zaś grondrys Pan Dolinger dla siebie ma i dlatego Pan Dolinger grondrys zrobił, żeby postumenta i balustrada na fuszysach tam robiących akuratę podług terazniejszego abrysu mu danego przypadało” (AGAD, ARos, Kor, 11/66, list H. Lichomskiego do J.K. Branickiego pisany w Warszawie 31 I 1763 r.).
- 25 „J. O. Pan i Dobrodziej żadnej odmiany mieć nie chce, tylko tak, jak terazniejszy abrys mu dany, to jest postumentów i światłość dziur balustraty żeby akuratę podług abrysu wszystko to robił” (tamże).
- 26 AGAD, ARos, Akta osobisto-rodzinne i majątkowo-prawne, sygn. 122, *Inwentarz dóbr wszystkich [...] po śmierci Jana Klemensa [...] Branickiego [...] w roku tysięcznym siedemsetnym siedemdziesiątym drugim spisany*, k. 60v.
- 27 Tamże, Suplement 19, odpis listu J.K. Branickiego do J. Sękowskiego pisanego w Warszawie 23 II 1763 r.
- 28 Tamże, 4/10, list A. Bujakowskiego do J.K. Branickiego pisany w Białymstoku 24 II 1763 r.
- 29 Tamże, list A. Bujakowskiego do J.K. Branickiego pisany w Białymstoku 10 III 1763 r.
- 30 Tamże, 21/2, list J. Sękowskiego do J.K. Branickiego pisany w Białymstoku 10 III 1763 r.
- 31 Tamże, 4/10, list A. Bujakowskiego do J.K. Branickiego pisany w Białymstoku 21 III 1763 r.
- 32 Tamże, 11/66, list H. Lichomskiego do J.K. Branickiego pisany w Warszawie 16 V 1763 r. Tego samego dnia hetman polecał Lichomskiemu: „Proszę się dowiedzieć, jeżeli Dolingier i Redler sprowadzili kamienie i jeżeli rozpoczęli robotę dla Mnie, i jeżeli według kontraktu na terminie naznaczonym wygotują” (AGAD, ARos, Korespondencje, Suplement 19, odpis listu J.K. Branickiego do H. Lichomskiego pisanego w Warszawie 16 V 1763 r.).
- 33 Tamże, 11/66, list H. Lichomskiego do J.K. Branickiego pisany w Warszawie 30 V 1763 r.
- 34 Tamże, list H. Lichomskiego do J. K. Branickiego pisany w Warszawie 1 VI 1763 r.
- 35 Tamże, Suplement 19, odpis listu J.K. Branickiego do K. Szuszkowskiego pisanego w Warszawie 4 VI 1763 r. Na statku miały być wysłane przede wszystkim: „statua Czarnieckiego”, kamienne „gradusy” oraz „rury, śruby, klucze od ks. Hempla”.
- 36 Tamże, 11/66, list H. Lichomskiego do J.K. Branickiego pisany w Warszawie 8 VI 1763 r.
- 37 Tamże, list H. Lichomskiego do J.K. Branickiego pisany w Warszawie 4 VII 1763 r.
- 38 Tamże, list H. Lichomskiego do J.K. Branickiego pisany w Warszawie 25 VII 1763 r.
- 39 „Pana Dolingiera ze Skał tu w Warszawie nie masz. Ale zostawił czeladnika starszego, który drugą czeladź tak dysponuje w robocie, jakby sam Pan Dolingier. U tychże czeladzi kamieniarzy codziennie bywam, przykrząc się jem pilnej robocie balustratej i spodziewam się za nadzieją Pana Boga, że na S: Michał ze wszystkim też balustratę skączą” (tamże, list H. Lichomskiego do J.K. Branickiego pisany w Warszawie 21 IX 1763 r.).
- 40 AGAD, ARos, Kor, 23/4, list K. Szuszkowskiego do J.K. Branickiego pisany w Warszawie 24 IX 1763 r.
- 41 A. Oleńska, *Jan Klemens Branicki „Sarmata nowoczesny”*. Kreowanie wizerunku poprzez sztukę, Warszawa 2011, s. 62–63.
- 42 AGAD, ARos, Kor, 23/4, list K. Szuszkowskiego do J.K. Branickiego pisany w Warszawie 20 I 1766 r.
- 43 „Także nie zastałem w domu i Pana Redlera, abym się z nim o robocie wazów kamiennych rozmówił, czyli się podejmie podług przysłanego kontraktu dawniejszego zrobić sześć sztuk waz i na który czas” (tamże, list K. Szuszkowskiego do J.K. Branickiego pisany w Warszawie 23 IV 1766 r.).
- 44 Tamże, list K. Szuszkowskiego do J.K. Branickiego pisany w Warszawie 28 IV 1766 r.
- 45 „Imć Pan Redler śródową pocztą dopiero da rezolucję, kiedy postument do wazy skończony będzie” (tamże, list K. Szuszkowskiego do J.K. Branickiego pisany w Warszawie 16 III 1767 r.).
- 46 *Inwentarz*, k. 60v.

- ⁴⁷ *Plan miasta Białegostoku sporządzony [...] w 1810 r. („petersburski”),* najdokładniejszy z planów pruskich z przełomu XVIII i XIX w. (Państwowe Archiwum Historyczne Rosji w Sankt Petersburgu, f. 283, op. 168, d. 5, *Plan miasta Białegostoku sporządzony na mocy ukazu Białostockiego Rządu Obwodowego przez mierniczego powiatu białostockiego w 1810 r.*; fotokopia w zbiorach Centrum Ludwika Zamenhofa w Białymstoku).
- ⁴⁸ Przy obecnej rewaloryzacji Salonu ogrodowego kamienną balustradę zrekonstruowano w całości jako rzeźbioną, na wzór zachowanych oryginalnych XVIII-wiecznych jej części, ustawionych podczas powojennej odbudowy pałacu na dachu jego korpusu głównego, jako attyki.
- ⁴⁹ *Inwentarz*, k. 60v. Przy powyższym cytowaniu pominięto część elementów balustrady. Wśród nich były „sztuki” określone jako „obrobione”, ale też jako „do obrabiania”.
- ⁵⁰ AGAD, ARos, Kor, 72/26, list K. Szuszkowskiego do W. Matuszewicza pisany w Warszawie 9 X 1771 r.
- ⁵¹ Tamże, list K. Szuszkowskiego do W. Matuszewicza pisany w Warszawie 11 X 1771 r.
- ⁵² Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie, Teki Glinki, teka 316, k. 84.
- ⁵³ J. Nieciecki, *Kamienne rzeźby...*, s. 143–154.
- ⁵⁴ „Altanka Tryłażowa [...] ganek wkoło niej, na którym posadzka kamienna kratą żelazną opasana. Schodząc z Altanki na dół do Dolnego Ogrodu dwoje schodów na obie strony kamiennych, na których jest krata żelazna, spodem wzdłuż schodów na kamieniu osadzona” (*Inwentarz*, k. 60). To nie jedyny taki przypadek zarejestrowany w *Inwentarzu*: również rzeźby dekorujące Salon Włoski nie są w nim wymienione – także one musiały być drewniane i z czasem uległy zniszczeniu (tamże, k. 61v–62).
- ⁵⁵ Na odcinku balustrady przy Kaskadzie obecna długość przesł jest znacznie zróżnicowana.
- ⁵⁶ Spostrzeżenie to znajduje potwierdzenie w opisie Franciszka Biłgorajskiego z 1876 r.: Jan Klemens Branicki „przyozdobił ogród górny w guście włoskim, dolny osuszył kanałami [...]. Od dolnego oddzielił murem, na nim balustradę kamienną, na której mnóstwo postawionych było odpowiednio do przecięć kwater w ogrodzie, posągów mitologicznych, złożonych, z ciosowego kamienia” ([F. Biłgorajski], *Pamiętnik szlachcica podlaskiego*, „Czas” 1876, nr 275 [z 1 XII], s. 1).
- ⁵⁷ W białostockim Salonie ogrodowym pary takie zobaczyć możemy w alei głównej oraz przy ścianie boskietu (hermowe przedstawienia satyrów i bachantek), a także w Altanie pod Orłem (piersia Herkulesa i Hebe).
- ⁵⁸ Według tej zasady zrekonstruowano po wojnie putta na attykach galerii pałacu. W parterach Salonu znajdują się rzeźby zarówno chłopców, jak i dziewczynek – związane jest to jednak z treściami prezentowanymi przez poszczególne znaki zodiaku i pory roku. Jest jeszcze para puttów przy wazach na trejażowych kolumnach przy boskiecie. Natomiast na dwu XVIII-wiecznych sfinksach siedzą tylko chłopcy – wynika to jednak z tego, że oba sfinksy mają twarze kobiece.
- ⁵⁹ Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego [dalej: BUW], neg. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk [dalej: IS PAN], nr 9026, J.S. Deybel, Projekt elewacji ogrodowej pałacu w Białymstoku, ok. 1737, przerys z lat siedemdziesiątych XVIII w.
- ⁶⁰ Gabinet Rycin BUW, neg. IS PAN, nr 9025, Projekt ukazujący połowę elewacji ogrodowej pałacu w Białymstoku, ok. 1752 r. Datowanie opiera się na tym, że na rysunku widoczne są *porte-fenêtres* na parterze pałacu, na które przerobiono wcześniejsze okna. Miało to miejsce w latach 1753–1754, gdy przebudowywano apartamenty na parterze. A także na tym, że na balustradzie przy samej galerii znajduje się jeszcze drewniana waza, a nie projektowane putto. O pracach przy oknach w apartamentach Jana Klemensa i Izabeli Branickich dowiadujemy się z raportów Józefa Sękowskiego do hetmana Branickiego: wykonywano okna i okienne oraz przeznaczone do nich okucia, dekorowano stiukami gify okienne, przywieziono kamienne balkoniki, które miały być przy tych oknach od strony ogrodu, a J.H. Klemm projektował zamykające je kraty (w dwu wariantach), które wkrótce zaczęli wykonywać ślusarze (AGAD, ARos, Kor, 21/3, listy J. Sękowskiego do J.K. Branickiego pisane w Białymstoku 8 XI i 6 XII 1753 r. oraz 27 III, 20 VI i 10 X 1754 r.).
- ⁶¹ Opinia wyrażona przez monografistę J.Ch. Redlera, Jakuba Siłę. Pragnę podziękować Panu Profesorowi za przyjacielskie podzielenie się ze mną tą opinią.
- ⁶² Formę tych waz można będzie powtórzyć przy ozdobienu nimi mostu na kanale ogrodowym, jeśli oczywiście pozostaną na nim obecne balustrady. Gdyby jednak zrekonstruowano na nim kamienne balustrady, które, zgodnie ze stanem istniejącym w czasie spisywania *Inwentarza*, stanowiły

przedłużenie balustrad Salonu, wówczas zarówno balustradę na moście, jak i stojące na niej wazy należy wykonać na wzór tych z Salonu.

⁶³ J. Nieciecki, *Historia Ogrodu Dolnego...*, Część I, s. 65–67.

⁶⁴ Propozycja rekonstrukcji oprawy rzeźbiarskiej samej Kaskady (głowy delfina i otaczających ją ornamentów, il. 8) przedstawiona została w: J. Nieciecki, *Rewaloryzacja Ogrodu Dolnego w Ogrodzie Branickich w Białymstoku. Propozycja zakresu i rodzaju prac*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego” 2014, t. 20, s. 34–35, il. na s. 36–37, 76–78.

⁶⁵ Przy powojennej rekonstrukcji pałacu na ogrodowym tymparonie korpusu głównego pałacu umieszczono popiersie inż. arch. Stanisława Bukowskiego, który projektował odbudowę pałacu, mimo iż w tymparonie widniały inicjały Jana Branickiego („JB”). Rzeźba ta powinna być w przyszłości wymieniona na wizerunek hetmana Branickiego.

⁶⁶ Tak jak Saturn kojarzony był wówczas (za poezją epoki augustowskiej) z żywiołem ziemi, Neptun – wody, a Apollo – ognia (M. Karpowicz, *Sztuka oświeconego sarmatyzmu. Antykizacja i klasycyzacja w środowisku warszawskim czasów Jana III*, Warszawa 1986, s. 98–99).

⁶⁷ S. Pincas, *Versailles. The History of the Gardens and Their Sculpture*, London 1996, s. 97. Rzeźby te odlano w brązie w latach 1687–1690 według modeli wykonanych pomiędzy 1685 a 1688 r. przez dużą grupę artystów. W basenach znajduje się osiem grup, składających się z trzech figurek (razem 24 rzeźby). W basenach są również duże rzeźby, także z brązu: osiem nimf oraz osiem alegorii wielkich rzek Francji (tamże, s. 91–97).

⁶⁸ S. Thomassin, *Recueil des statues, groupes, fontaines, termes, vases et autres magnifiques ornemens du chateau et parc de Versailles*, La Haye 1724, putta na s. 374–394, 416–424.

⁶⁹ A. Oleńska, *Analiza kompozycji i dekoracji ogrodu przy pałacu Jana Klemensa Branickiego w Białymstoku* [w:] *Studia i Materiały: Ogrody* 4(10). *Ogród Branickich w Białymstoku. Badania – Projekty – Realizacja* 1998, Warszawa 1998, s. 38–41; J. Nieciecki, „Polski Wersal” – Białystok Jana Klemensa Branickiego, „Biuletyn Historii Sztuki” 2001, t. 63, nr 1–4, s. 307–308.

⁷⁰ Podczas wymiany rzeźb na balustradzie Salonu w połowie lat pięćdziesiątych XVIII w. musiano też zamienić drewnianą wazę z lewej strony Kaskady (il. 4) na drewniane putto. Waza ta bowiem stała na narożniku i stanowiła wspólną dekorację dla obu odcinków balustrady: przy Kaskadzie i przy sfinksach. Działo się to w czasie, gdy na balustradzie Salonu stały wyłącznie wazy (il. 5). Prawdopodobnie uczyniono to samo i z symetryczną do niej wazą, stojącą po prawej stronie (il. 4), a także z jeszcze jedną wazą, która musiała znajdować się na balustradzie, przy jej styku z murem Zwierzyńca Jeleni. Tak można wnioskować z inwentarza z lat 1771–1772, w którym wymienionych jest 20 kamiennych puttów na całej balustradzie, przy 14 tylko wazach.

⁷¹ S. Pincas, *Versailles...*, s. 240–241. Rzeźby te odlano w 1674 r. według modelu wykonanego przez B. Massou (grupa z gryfem) oraz J.B. Tuby (grupa z łabędziem). Oryginalny wygląd tych grup utrwalił na sztychach w latach 1677–1678 J. Le Pautre. Rzeźby te usunięto z „Teatru wodnego”, gdy za rządów króla Ludwika XVI boskiet ten przekształcono w duchu angielskim (tamże, s. 235).

⁷² Tamże, s. 240. Gryf – zwierzę mitologiczne, będące w połowie orłem, w połowie zaś lwem, łatwo tłumaczy związaną z nim żywiołów powietrza i ziemi. Bardziej skomplikowanie rzecz się ma z łabędziem. Tego, że może on reprezentować nie tylko żywioł wody, lecz także i ognia, nie zrozumie my bez odwołania się do mitologicznej opowieści o Faetonie, synu Apollina (Owidiusz, *Metamorfozy*, ks. I, w. 750–779; ks. II, w. 31–401). Przemianę przyjaciela Faetona, Cygnusa w łabędzia opisuje Owidiusz w ks. II *Metamorfóz* (w. 319–320, 371–381): „Faeton, z włosami w płomieniach, przez przepaść niezmierzoną leci, spada jak gwiazda z pogodnego nieba, [...] przyjmuje go Erydan, [...] Cygnus [...] śpieszy na zielone brzegi Erydanu, płacze, [...] Nagle głos męski cichnie, włosy przechodzą w białe pióra, szyja się wydłuża od piersi, palce czerwona wiąże błona, boki okrywają skrzydła, usta w płaski dziób przechodzą. Powstał nowy ptak – łabędź. [...] szuka jezior i stawów porośniętych. Uciekając od ognia woli na zamieszkanie przeciwny żywioł – wody” (Owidiusz, *Metamorfozy*, t. 1, przeł. A. Kamińska, Wrocław 2004, s. 49–52). Inną wersję przemiany Cygnusa w łabędzia, lecz bez powiązania z ogniem, podaje Owidiusz w ks. XII *Metamorfóz* (w. 133–146). Z kolei Wergiliusz tak o tym pisze w *Eneidzie* (ks. X, w. 189–193): „Cykn [Cygnus] niegdyś, płacząc Faetona, / śpiewał pod cieniem topól, w które jego siostry / Zmieniono, i pieśniami ból swój koił ostry. / W starości, w lekkie pióra odziany łabędzie, / Wśród śpiewu wznosił się z ziemi i w niebo wzbił w pędzie” (Wergiliusz, *Eneida*, przeł.

T. Karyłowski, Wrocław 2004, s. 304–305). O popularności tego mitu w czasach nowożytnych świadczy fakt, że w 1637 r. z okazji ślubu króla Władysława IV oglądano w Warszawie operowe intermedium, w którym ukazana została historia Faetona (H. Osiecka-Samsonowicz, *Agostino Locci (1601–po 1660). Scenograf i architekt na dworze królewskim w Polsce*, Warszawa 2003, s. 68–69, 92–93).

- 73 Nad wielkim stawem na rzece Białej, po lewej stronie pałacu, znajdowały się dwie łodzie: „jedna z łabędziem, druga bez łabędzia” (*Inwentarz*, k. 78). Ta druga łódź, w której podczas spisowania inwentarza brakowało zdobiącej ją rzeźby, ukazana została na wcześniejszej o 20 lat rycinie Klemma-Rentza (il. 26). Widać na niej wyraźnie, że był to gryf, nie zaś łabędź. Wergiliusz opisuje w ks. X *Eneidy* szereg rzeźb, które zdobiły dzioby statków flotylli Eneasza, m.in.: dwa lwy (łódź Eneasza), tygrys, Apollo, Centaur, bóg rzeki Mincjusz oraz Tryton (w. 157, 166, 171, 195, 206, 209).
- 74 Słowa te skierował Apollo do Jula-Askania, syna Eneasza (Wergiliusz, *Eneida*, s. 290). Cytat ten umieścił autor niniejszego artykułu w tytule przygotowywanej pracy na temat treści ideowych białostockiego ogrodu hetmana Branickiego.
- 75 S. Pincas, *Versailles...*, s. 96.
- 76 Tamże, s. 58. W „Alej wodnej” znajduje się 11 niewielkich wodotrysków, w których stoją putta, po trzy w każdym. Rzeźby te odlali w brązie w latach 1669–1670, według projektu Le Bruna, trzej artyści: Lerambert, Legros Starszy i Le Hongre. Putta, określane jako „smarkacze”, symbolizować miały ewolucję na Ziemi – od minerałów, poprzez rośliny i zwierzęta, aż do człowieka (tamże, s. 54–59).
- 77 Tamże, s. 96.
- 78 Pałac J.K. Branickiego widoczny jest na obrazie po prawej stronie. Chodzi o jaśniejsze putta, które znajdują się na narożnikach attyki i w głębi po prawej (ciemniejsze rzeźby w środku ukazują panoplią). O rzeźbach tych: J. Nieciecki, *Kamienne rzeźby...*, s. 138–143.
- 79 S. Pincas, *Versailles...*, s. 240.
- 80 Tamże, s. 96.
- 81 Stąd moje stopniowe dochodzenie do przekonującego odczytania ich ideowego programu. Początkowo identyfikowałem je jako alegorie czterech poezji (J. Nieciecki, *Alegoryczne rzeźby...*, s. 41–54).
- 82 S. Pincas, *Versailles...*, s. 96.
- 83 Tamże, s. 96.
- 84 Tamże.

THE RECONSTRUCTION OF THE BRANICKI GARDEN
IN BIAŁYSTOK BALUSTRADE SCULPTURES.
PROPOSING OF THE FORM AND ICONOGRAPHY

The revalorisation of the Jan Klemens Branicki palace's Baroque Gardens in Białystok is coming to a close. Stone sculptures standing on the balustrade closing the Gardens from the Northern and Western side are still to be renewed – 14 puttos and 12 vases. The continued works will involve reconstructing the sculptures on the Cascade part of the balustrade – 4 puttos and 2 vases, 10 vases on the balustrade around the Eagle Pavilion, and the vases on the canal bridge balustrade. In the 18th century, hetman Branicki's Baroque Gardens were the most sculpture-satiated location in the entire Republic of Poland, so much that it could compete with the Warsaw Saxon Palace's garden. Currently 54 out of the former 80 sculptures are there already. Sources from the 18th century – written and iconographic – prove that the stone sculptures on the garden balustrade actually existed. The balustrade was placed in the Baroque Gardens in the late 1730s. It was wooden then, with wooden vases and, after some time, wooden gilded puttos on it. The balustrade was replaced by a stone one three decades later. It was created in Warsaw – the balustrade itself in Michael Dollinger's masonry workshop, the vases and puttos in Johann Chrysostomus Redler's workshop. Currently there already exists a rebuilt balustrade, with the statues still awaiting reconstruction. The aim of the article is reproducing their form and iconography. On the basis of iconographic sources it was possible to determine that the balustrade puttos depicted hetman Branicki's glorification as well as allegories of the four elements, which was coherent with the garden's ideological program. The end of the article contains general rules concerning the reconstruction of these sculptures, and the reconstruction program of individual puttos.