

WITOLD DOBROWOLSKI
UNIwersytet Warszawski

ŚWIĄTYNIA DIANY W ARKADII KOŁO NIEBOROWA ŚWIĄTYNIĄ NATURY

Helena z Przeździeckich Radziwiłłowa (1753–1821), żona Michała Hieronima Radziwiłła (1744–1831), kasztelana, a z czasem i wojewody wileńskiego, zajmuje poczesne i trwałe miejsce w historii kultury polskiej doby stanisławowskiej. Jej tytułem do sławy jest przede wszystkim park Arkadia. To niewątpliwe dzieło życia księżna zaczęła urządzać przed trzydziestką, a później wzbogacała i rozbudowywała do samej śmierci. Wielkie znaczenie ma pod tym względem również jej kolekcja antyków, najbogatszy polski zbiór rzeźby starożytnej z XVIII w., który jako jedyny w Polsce obejmował oryginalne dzieła greckie, a także rzadkie u nas rzeźby egipskie i egiptyzujące. Ta znaczna kolekcja starożytności została pozyskana przez nią w Petersburgu, zasadniczo dla ozdoby Arkadii i jej pawilonów.

Z powodu zniszczenia innych wyśmienitych założeń parkowych tego czasu (zwłaszcza Powązek, dzieła przyjaciółki księżny Heleny, Izabeli Czartoryskiej, i Mokotowa Izabeli Lubomirskiej) Arkadia jest obecnie jedynym na ziemiach polskich parkiem tworzonym świadomie jako skomentowane literacko dzieło sztuki, wyraz osiemnastowiecznego kultu natury o stosunkowo dobrze czytelnym programie.

Po powiększeniu swych dóbr nieborowskich w 1778 r. o wieś Łupię, położoną nad rzeczką Skierniewką i oddaloną o 5 km od rezydencji Radziwiłłowskiej w Nieborowie, i po zatrudnieniu tak wybitnych architektów, jak Szymon Bogumił Zug i Henryk Ittar, oraz takich malarzy, jak Jan Piotr Norblin, księżna Helena Radziwiłłowa stworzyła w ciągu następnych dziesięcioleci przy ich pomocy jedno z najpiękniejszych założeń parkowych tego typu w Polsce. Wśród malowniczo rozmieszczonych kęp drzew i wielkiego stawu, utworzonego ze spiętrzonych wód rzeczki Skierniewki, wyrosły liczne pawilony (m.in. Grota Sybilli, Chatka Filemona i Baucis, Łuk Kamienny, Świątynia Diany, Przybytek Arcykapłana, Akwedukt, Grobowiec na Wyspie Topolowej, Brama Czasu, Domek Gotycki, Cyrk, Amfiteatr), a wśród drzew zostały rozmieszczone pozyskane z Petersburga antyczne kapitele, ołtarze, stele greckie i fragmenty sarkofagów. Ideowe centrum parku – Świątynia Diany, wzniesiona w porządku jońskim, została bogato udekorowana i wyposażona.

W programie świątyni są zawarte, naszym zdaniem, podstawowe tezy osiemnastowiecznego kultu natury, rezultatu racjonalnego i konsekwentnego zespołu zasad i praw, decydujących o logicznych i etycznych podstawach istnienia i rozwoju życia na ziemi. W jej dekoracji i wyposażeniu przewijają się postaci kilku bóstw antycznych personifikujących kosmiczny obraz świata i warunkujących życie na naszej planecie. Ramy czasowe związane z ruchem ciał niebieskich tworzą Słońce (Apollon), Księżyc (Diana) i Świt (Aurora). Diana, zasadniczo Diana Efeska, jest równocześnie (a raczej przede wszystkim) starą, bliskowschodnią boginią, personifikującą naturę jako płodną matkę i karmicielkę wszystkich stworzeń. Już w starożytności, w wyniku hellenistyczno-rzymskiego synkretyzmu religijnego, została ona utożsamiona z egipską boginią Izydą, której przydała własną postać o wielu piersiach. Związane z bóstwami nieba pojęcie czasu zaznacza się w parku i świątyni obecnością w wielu miejscach akcentów melancholijnej

refleksji nad jego przemijaniem i stwierdzeniem dramatycznej obecności śmierci. Jednakże w osobie utożsamionej z Dianą Efeską Izydy – kochającej siostry i żony, czulej i przyjaznej matki – podkreślona została twórcza i odradzająca się potęga miłości i przyjaźni, a także uwypuklona zasadnicza rola Amora jako czynnika łączącego świat bogów i ludzi, zapewniającego ciągłość życia i jego harmonię oraz budzącego nadzieję na biologiczne odrodzenie.

ELEMENTY MASONSKIE W PARKU I ŚWIĄTYNI DIANY

Helena z Przeździeckich Radziwiłłowa była masonką (il. 1). Od 1783 r. należała do Loży Adopcyjnej (czyli damskiej) Narodowej Wielkiego Wschodu, przekształconej później w Lożę Dobroczyńność Wielkiego Wschodu Warszawy (której nawet przewodniczyła), a od 1807 r. do Loży Adopcyjnej Eden, przypisanej do Wielkiego Wschodu Narodowego Księstwa. Nie jest więc zaskakujące, że w założonym przez nią parku Arkadia koło Nieborowa, w Świątyni Diany i innych parkowych budowlach, w ich dekoracji i wyposażeniu, odnajdujemy wiele elementów powiązanych ściśle z symboliką masonską oraz propagowaniem zasad opartych na rozumie, tolerancji, równości i braterstwie, będących podstawą ideologii wolnomularskiej.

Świątynia Diany (il. 7, 8), zwana także świątynią Salomona¹, Przyrody², Kupidyna³, Miłości⁴ czy Przyjaźni⁵, jest centralnym i kluczowym elementem założenia parkowego, którego stan zachowania pozwala niemal w pełni odczytać programowe intencje właścicielki, będącej w znacznym stopniu jego twórczynią. Park ten, przesycony złożoną i skomplikowaną symboliką, a także rozbudowanymi odniesieniami literackimi, świadczy znakomicie o szerokich zainteresowaniach i wyrafinowanej kulturze arystokratki. Jej zasługi jako mecenasa przesłaniają nam obecnie pomyślne dla rodziny, lecz szkodliwe dla kraju interesowne flirt z władcami Petersburga i Berlina w przededniu ostatecznego rozbioru Polski czy intymne związki księżny z ich ambasadorami. Przypomnienie ich nie jest jednak dziś naszym celem badawczym, choć o tym problemie nie powinno się zapominać. Zwłaszcza gdy przywoływane w Arkadii symbole mówią o szczęściu, jakie można znaleźć w samotnym kontakcie z naturą, o naturalnym prawie człowieka do miłości, o wynikających z praw natury ideałach równości i tolerancji. Maskują one z pewnością osobowość o inteligencji praktycznej i doceniającej przyjemności łoża i stołu⁶, a nie tylko samotne świątynie dumania. Realizowany przez księżnę Helenę program, oparty na zespole wspomnianych cnót, miał być obrazem wyśnionego arkadyjskiego kadru niezepsutej natury, rozkwitającej w baśniowym królestwie Diany i Amora. Jednak był on tworzony długo, od ok. 1780 r. do śmierci księżnej w roku 1821. W ciągu tych czterdziestu lat swobodny hedonizm o nutach sentymentalno-preromantycznych późnego rokoka stop-

¹ List Gioacchino Staggiego do Heleny Radziwiłłowej cytowany przez X.M. Radziwiłła, *Ostatnia wojewodzina wileńska*, Lwów 1898, s. XXV.

² [H. Radziwiłłowa], *Opis Arkadii skreślony przez założycielkę księżnę Radziwiłłową*, tłum. S. Żochowska, „Album Literackie”, t. 1, Warszawa 1848, s. 143–154, [w:] W. Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej. Studium historyczne*, Warszawa 1998, «Studia i Materiały. Ogrody, 5», Aneks I, s. 152: „[...] ogród Filomona stanowi przejście do świątyni, poświęconej przyrodzie”.

³ [K. Biernacka], *Podróż z Włodawy do Gdańska, powrotem do Nieborowa w roku 1816. Opisana w listach Wandy, Eweliny i Leokadii przez Polkę Ko(nstancję) z H(rabiów) Ma(lachowskich) B(iernacką)*, Wrocław 1823, [w:] Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, Aneks V, s. 163: „przybytek Kupidyna, kwiecistym okolony krzewem”.

⁴ Nazwa „Świątynia Miłości” jest słownym odpowiednikiem nazwy „Świątyni Kupidyna”. Por. W. Piwkowski, *Arkadia. Ogród księżny Heleny Radziwiłłowej*, [w:] *Et in Arcadia ego. Muzeum księżny Heleny Radziwiłłowej*. Katalog wystawy, red. T. Mikocki, W. Piwkowski, Świątynia Diany w Arkadii, maj–wrzesień 2001, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum w Nieborowie i Arkadii, Warszawa 2001, s. 52–54, il. na s. 53: autor, bazując na fragmentarycznie zachowanej rzeźbie psa, która mogłaby być używana w ceremoniach loży Mopsa, założył związek księżny z tą lożą, a także analogię między rytmem loży Mopsa (dyspozycja Bramy do Pałacu Miłości), opublikowanym przez L.G. Pérau w Amsterdamie w 1745 r., a arkadyjskim Łukiem Kamiennym i Świątynią Diany.

⁵ K. z Tańskich Hoffmanowa, *Wybór pism*, t. 6, *Opisy różnych okolic Królestwa Polskiego*, cz. 2, Wrocław 1833, [w:] Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, Aneks III, s. 158: „nosi bowiem na przemiany przydomek Dyanny lub przyjaźni”.

⁶ Zapomina się o tym, patrząc na piękną twarz z portretu Bacciarellego dokumentującego jej olśniewającą młodzieńczą urodę. Miała wtedy 29 lat i plafon Norblina z Panteonu był już gotowy: Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, il. II. Do 1812 r. (przekroczyła wtedy sześćdziesiątkę i była matką czterech synów i trzech córek, przedwcześnie zmarłych) odnosi się złośliwy, lecz z pewnością realistyczny jej opis młodego Atanazego Raczyńskiego: „[...] kobieta o swobodnym stylu życia w wieku 60 lat, z dużym brzuchem i nosem usmarowanym tabaką. Towarzyszy jej stangret lub ktoś inny, sprawiający wrażenie kochanka”, za: W. Piwkowski, *Aneks XIII*, [w:] *Nieborów i Arkadia – 70 lat Muzeum. Księga pamiątkowa*, Muzeum w Nieborowie i Arkadii 2015, s. 380.



1. Ernst Gebauer, *Portret Heleny Radziwiłłowej*, 1816, w tle posągi „Pana”, lwa i westalki z arkadyjskiej kolekcji Radziwiłłowej. Muzeum w Nieborowie i Arkadii. Fot. T. Żółtowska-Huszczka

niowo nasycał się klasycystycznymi elementami elegijno-heroicznymi i cytatami z antyku, by na koniec wzbogacić się czysto romantyczną uczuciowością i, istniejącą również wcześniej, refleksją nad śmiercią⁷.

O związkach dekoracji Świątyni Diany z poglądami masonów mówi wprost list Gioacchino Staggiego do księżny Heleny Radziwiłłowej, pisany jeszcze przed ukończeniem wnętrza świątynnych: „[...] j’espère que les ordres, les dessins, les outils pour marmorisateur auront été expédiés selon le desir de Votre Altesse et qu’enfin le déplaisir par la fabrique du temple de Salomon arrivera bientôt à son terme sans que Sir Hiram soit tué par ses ouvriers. Quant aux ornements de plateau du table j’ai l’honneur de joindre un dessin de grandeur naturelle, composé en feuilles du fameux lotus assez mystérieux et analogues aux hiéroglyphes dont les antiquaires se tuent à trouver l’explication [...]”⁸. Można by się oczywiście głowić cóż to za liście lotosu podobne do hieroglifów, ale mniejsza o ten szczegół. Istotne jest to, że na etapie prac nad stiukami we wnętrzu świątyni jej powiązanie z ideami masońskimi było oczywiste i że księżna życzyła sobie, by z tego powodu w wyposażeniu był zaznaczony związek z Egiptem.

Wielu uczonych zajmowało się rozszyfrowaniem masońskich treści skrywanych pod rozbudowaną symboliką Świątyni Diany, jej dekoracji i całego parkowego założenia. Jako pierwsza na tę problematykę zwróciła uwagę Alicja Kępińska. Podstawą była analiza plafonu Norblina (il. 2), zdobiącego kopułkę głównej sali Świątyni, zwanej Panteonem. Przedstawia on skrzydlatą Jutrzenkę – Aurorę, która trzymając krótko w jednej ręce lejce czterech ognistych rumaków Heliosa-Apollona, a w drugiej – płonąca pochodnię, poprzedza jego dzienną wędrówkę po niebie. Trzy putta personifikujące gwiazdy rozchylają piętzące się ciemne chmury symbolizujące nocny mrok. Postać Apollona skrywa się jeszcze za skrajem nieba, lecz skośne promienie, bijące od jego postaci, przecinają zza widnokregu rozległym wachlarzem mroczne niebo.

Kępińska słusznie uznała, że cała budowla poświęcona jest kultowi natury i rozumu i że kluczowe dla zrozumienia jej symboliki jest zastosowane w malowidle Norblina, właściwe masonerii (i całej epoce), symboliczne znaczenie światła jako rozumu i oświecenia jako okresu propagowania mądrości

⁷ Tak Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, *passim*; nieco inaczej tenże autor widzi problem w *Aneksie XIII*, [w:] *Nieborów i Arkadia – 70 lat Muzeum...*, s. 385–386, w którym stwierdza, że obsesja śmierci towarzyszyła księżnie przez całe dojrzałe życie i że daje ona o sobie znać, pod wpływem *Arcadii* Jacopa Sannazzara już w symbolice groty, od której zaczęła budowę Arkadii.

⁸ Zob. przyp. 1.



2. Jan Piotr Norblin, *Aurora powstrzymująca konie Apollona*, ok. 1785, plafon Panteonu Świątyni Diany w Arkadii, fragment. Fot. Archiwum Instytutu Historii Sztuki PAN

i sprawiedliwości. Poprzedzająca Apollona Eos-Aurora, to jest Jutrzenka, personifikacja momentu rodzenia się nowego dnia, byłaby w związku z tym początkiem procesu przewalczania mrocznych zabobonów, inicjującego nową erę panowania światła Rozumu, zwiastunem wieku Oświeconych. O ile dobrze zrozumiałem pięknie napisany tekst Kępińskiej, badaczka uznała, że budowla związana jest z naturą poprzez jej związek z parkiem nazwanym Arkadią, który cały jest przesycony jej kultem, powodowanym zarówno jej pięknem, jak i uczuciami, jakie budzi ona w ludzkiej duszy. Poznanie praw natury, zrozumienie jej celowości i logiki są naturalną podstawą ludzkiej mądrości i sprawiedliwości.

Harmonijna obecność w naturze narodzin i zgonów, jasności i ciemności, natury dzikiej i ułdzonej, poddanych rytmicznemu działaniu czasu, pozwala na wyprowadzanie z naturalnych czynników takich uczuć, jak przyjaźń, potrzeba zrozumienia i miłości, tolerancja. Mit samej Diany, bezlitosnej wraz z Apollonem zabójczynie czternaściorga dzieci nieszczęsnej Niobe, podkreślałby elegijny charakter całości parku. Symboliczne znaczenie Jutrzenki wyprzedzającej dzień, wyobrażonej w „świątyni” poświęconej personifikacji nocy, kładłoby również nacisk na melancholijny, elegijny charakter symbolicznych treści w niej obecnych, odpowiadających podobnemu charakterowi parku, w którym raz po raz spotykamy motywy ewokujące obecność śmierci⁹.

Program Arkadii, w ciągu czterdziestu lat przekształcany i wzbogacany, zmieniał się w zależności od panujących mód i przemian w europejskiej kulturze oraz osobistych doświadczeń i przeżyć księżnej. Włodzimierz Piwkowski, długoletni kurator Muzeum w Nieborowie i Arkadii oraz najwybitniejszy ich dwudziestowieczny znawca, w trakcie swych badań doszedł nawet do wniosku, że Helena Radziwiłłowa przez całe swe dojrzałe życie była owładnięta obsesją śmierci, i że legło to u podstaw programu ogrodu-cmentarza, w którym umieściła mauzoleum swych wcześniej zmarłych córek i w którym chciała być sama pochowana. Najgłębszą metaforą tej idei byłaby, jego zdaniem, grotą, od której księżna zaczęła budowę parku, łączona z grotą arkadyjską opisaną przez Jacopo Sannazzara w poemacie *Arcadia* (1504)¹⁰. Podejmując tę tezę, Włodzimierz Piwkowski przyjął, że mitologiczne rodzeństwo Diana i Apollo personifikują Noc i Dzień, Naturę i Umysł (intelekt), a Świątynia Diany, uosabiającej Noc i Naturę, byłaby przede wszystkim świątynią wstającego Dnia i Intelaktu, to jest epoki oświecenia¹¹.

⁹ A. Kępińska, *Jan Piotr Norblin*, Wrocław 1978, s. 41: „tu (w Arkadii natura) obdarzona została szczególną mocą wywoływania uczuć głębokich i poważnych, w uprawianiu których odczytuje się już angielską i kantowską kategorię »wzniosłości«. Księżna konstruuje emocjonalną osnowę Arkadii z uczuć głębokich, melancholijnych, smutnych, jako antytezę radości i pogody, prowadząc refleksje zwiedzającego ku śmierci”.

¹⁰ Piwkowski, *Aneks XIII*, [w:] *Nieborów i Arkadia – 70 lat Muzeum...*, s. 385–387. W bibliotece nieborowskiej znajdował się bardzo zużyty egzemplarz tego dzieła, głoszącego nieuchronność śmierci i możliwość odrodzenia, poprzez zespolenie z naturą, a w zasadzie z jej prądną, symbolizowaną przez bijące w arkadyjskiej grotcie źródło życia.

¹¹ Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej*, s. 86.



3. Głowa Niobe, fragment posągu z grupy Niobidów, Rzym, II w., według oryginału hellenistycznego. Muzeum w Nieborowie i Arkadii. Fot. T. Żółtowska-Huszcza

Tak rozumując, Diana, jako symbol Nocy i bezrozumnej (?) natury (zabobonu), tudzież śmierci, byłaby zupełnie nieodpowiednio wybraną patronką budowli. Dlaczegoż wolnomularka księżna Helena miałyby w ten sposób czcić boginię, która była personifikacją nocy i dawczynią śmierci? Przecież to z Niobe, nie z Dianą, księżna musiała się łączyć w matczynym bólu po stracie córek, Róży, Anieli i Krystyny. Przechowywana w Panteonie głowa Niobe świadczyłaby o tym wyraźnie¹² (il. 3). Dziewicza Artemida-Diana, zawsze w krótkich, lecz szczelnie przylegających szatach, pozostawała nieczuła na uroki Afrodyty¹³. Była bezlitosna nie tylko wobec Niobe, ale też Kalipso, Akteona czy Tityosa. Zabiła Oriona tylko dlatego, że śmiał pokochać różanopalcą Eos-Aurorę, podobającą się także Zeusowi. Darzyła sympatią jedynie Hippolita¹⁴, ale ten charakteryzował się seksualną czystością, a nawet mizoginizmem¹⁵. Diana była też odpowiedzialna za nagle przypadki kobiecych zgonów¹⁶. Dlaczego miałaby ta zatwardziała dziewica tak

¹² M. Muszyńska, *Głowa Niobe z posągu na nowożytnym biuście*, [w:] *Et in Arcadia ego. Muzeum księżny Heleny Radziwiłłowej...*, s. 145–146, poz. 53 (bibl.); E. Jastrzębowska, *La genesi romana dell'Niobe di Nieborów secondo S.K. Potocki*, [w:] *Archeologia-Letteratura-Collezionismo*, Atti del Convegno dedicato a Jan e Stanisław Kostka Potocki, 17–18 aprile 2007, Roma 2008, s. 249–262. Połączenie głowy z torsem znalezionej odrębnie antycznej kopii jest do dowiedzenia wyłącznie ścisłym dopasowaniem linii oryginalnego przełomu obydwu części. W przypadku głowy, której przełom został przycięty w celu dopasowania do nowożytnego popiersia, próby dowiedzenia pierwotnego złączenia głowy i figury muszą pozostać hipotetyczne, nawet wówczas, kiedy ich proporcje i ustawienie wydają się zgadzać. Słynne dzieła kopiowano wielokrotnie, a to, co znamy, jest zawsze częściowe.

¹³ Eurypides, *Hippolytos uwieczony* (Eurypides, *Tragedie*, t. 1, tłum. J. Łanowski, Kraków 2005, s. 254–317), charakteryzuje zdecydowanie obydwie boginie jako antagonistki.

¹⁴ P. Linart de Bellefonds, s.v. *Hippolytos*, [w:] LIMC, V, 1, s. 445–464, zwłaszcza s. 446.

¹⁵ Eurypides, *Hippolytos*, 616–617; 664–668; Seneca, *Phedra*, 239, 243, 554–579, Seneca, *Fedra*, tłum. A. Świderkówna, Wrocław 2006, s. 47, mówi Hippolytos: „Lecz zła wodzem kobieta. Ta mistrzyni zbrodni / Umie opętać duszę przez jej to rozpustę / Zgliszczą tyłu miast dymią, tyle szczepów w wojnie / Tyle królestw zburzonych i ludów w niewoli...”. Dla piastunki Fedry pasja jej pani jest nie tylko występna, ale i przeciwna naturze: idem, s. 170: „Łam więc prawa natury przez występna żądzę / Niech się rodzą potwory”.

¹⁶ L.A. Stella, *Mitologia greca*, Torino 1956, s. 149–196; L. Kahil, s.v. *Artemis*, [w:] LIMC, II, 1984, s. 618–753. W greckiej mitologii przynajmniej początkowo i Apollo, i Artemis byli w równym stopniu nosicielami śmierci i nieszczęścia: Piękny Apollon nie miał szczęścia do kobiet, podczas gdy jego siostra była do mężczyzn nastawiona zdecydowanie wrogo. E. Simon, *Die Götter der Griechen*, München 1980, s. 148, cytuje tu „psychologizujący” sąd religioznawcy Waltera F. Otto: „Der Spiegel dieser göttlichen Weiblichkeit ist die Natur... freie Natur mit ihrem Glanz und ihrer Wildheit, mit ihrer schuldlosem Reinheit und ihrer seltsamen Unheimlichkeit”.

silnie łączyć się z wcześniejszym jakoby patronem świątyni Kupidynem, że usprawiedliwiłoby to (wbrew licznym akcentom w dekoracji i wyposażeniu) jej późniejsze przemianowanie?¹⁷ Oczywiście zawsze można by argumentować, że ofiary składane *diis malis ne noceant*. Jednak przyjmując to, eliminujemy symboliczny i ideowy konflikt między światłem a ciemnością, istniejący w plafonie Norblina, i optymizm płynący z momentu narodzin nowego dnia czy wiosennego przesilenia związany silnie z kultem natury.

Przyjmując hipotezę o posępnym, „cmentarnym” charakterze programowych treści przesycających całą Arkadię¹⁸, nie tylko podważamy tezę o jej ścisłym związku z niosącym spokój kultem całej Natury, wraz z jej harmonijnym zespoleniem śmierci i życia, tudzież z pozytywnym moralnym charakterem jej praw, podważamy wiarę w historię, opartą na cywilizacyjnym i społecznym postępie, a co za tym idzie – tezę o masońskiej, optymistycznej wymowie plafonu Norblina. Symboliczne znaczenie Świątyni Diany było i pozostało optymistyczne. Optymistyczna jest wiara w właściwości twórcze natury¹⁹, wiara w spokój i szczęście, jakie daje obcowanie z pięknem odnowionej przyrody. Optymistyczna jest przyjaźń, zadokumentowana dekoracją sypialni, optymistyczna jest ponadto i przede wszystkim wiara w miłość, przeżywaną w zgodzie z zasadniczym życiowym i „naturalnym” instynktem, potykającą się niekiedy o przeszkody stawiane na przykład przez rodzinę (Wenus w historii Amora i Psyche) i znoszącą trudy, ale ostatecznie spełnioną. Udzielony symbolicznie legendarnym mieszkańcom Arkadii, to jest Arkadom, azyl (napis w lavatorium: *Których tracki Mars wyzuł z ostatniej posady / Błędne w dom swój Helena przyjmuje Arkady*) przypomina opiekę Diany nad pokonanymi przez Heraklesa i Tezeusza Amazonkami²⁰, wskazując równocześnie na mniej złowrogie motywy w osobowości Diany Efesia. Jej świątynia w Efezie była przecież miejscem azylu, upamiętnionym antycznymi informacjami na temat konkursu na posąg „rannej Amazonki”²¹, bezbronnej i oddającej się pod opiekę bogini. Wreszcie, czy naprawdę posępną obsesję śmierci możemy połączyć z wiarą w odradzające właściwości źródła życia, bijącego w arkadyjskiej grocie opisanej przez Sannazzara? Czy w ogóle możemy ją połączyć z kultem Natury, Matki i Karmicielki, i przekonaniem o jej odnawiającej i odradzającej wiosennej mocy, wpisującej się w naturalny kadr kosmicznego porządku? I z piękną historią Izydy, wytrwałą miłością przewyciężającą śmierć ukochanego Ozyrysa? Umieszczenie mauzoleum córek i planowanie własnego grobu w Arkadii, królestwie odnawialnej i odradzającej się sielankowej przyrody, płynie niewątpliwie z potrzeby przewalczania posępnego przekonania o nieodwracalności śmierci.

Wspomniane trudności z uściśleniem treści programowych dadzą się z łatwością przewyciężyć, jeśli przyjmiemy, że Artemida-Diana, patronka arkadyjskiej świątyni, nie jest w zasadzie tą poznaną z greckich mitów wrogą mężczyznom dziewicą, kochającą polowania, górzyste pustkowia i głusze leśne, złowrogą siostrą Apollona o niosącym śmierć łuku²². Jej charakter odpowiada bardziej Artemidzie Efeskiej (il. 4), jednej ze spadkobierczyń prastarej wschodniej Wielkiej Macierzy, matce i karmicielce wszystkich stworzeń

¹⁷ [K. Biernacka], *Podróż z Włodawy do Gdańska...*, [w:] Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, Aneks V, s. 164: „[...] dowiedziałam się, że świątynia zmieniła poświęcenie i jest świątynią Dianny. Niewiem po co milutki Amorek odstąpił z czasem Diannie tak rozkosznego przybytku [...]”.

¹⁸ Piwkowski, *Aneks XIII*, [w:] *Nieborów i Arkadia – 70 lat Muzeum...*, s. 386.

¹⁹ „Odziedziczywszy prawa swe przyroda, utworzyła z niej samotne i romantyczne ustronie”. [H. Radziwiłłowa], *Opis Arkadii...*, [w:] Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, Aneks I, s. 152. Rzeczywistym twórcą Arkadii byłaby nie sama Radziwiłłowa ani Zug, ani Ittar, lecz Natura, ona sama pomogłaby jej jedynie w przywróceniu jej naturalnych praw.

²⁰ O prawie azylu w sanktuarium efeskim: Tacyt, *Annales* 3, 61, 7; Pausanias, *Perie.*, 7, 2, 7; Heracles Pont., *F. H.G.* 222, frag. 34. Na temat antycznego przedstawienia legendy w świątyni Hadriana w Efezie: R. Fleischer, [w:] *Festschrift F. Eichler*, 1967, s. 37–44, il. 15–16; idem, *Artemis von Ephesos und verwandte Kultstatuen aus Anatolien und Syrien*, Leiden 1973, s. 291–293, pl. 169–170.

²¹ Pliniusz, *Nat Hist.*, 34, 53. W konkursie mieli wziąć udział najsłynniejsi w V stuleciu rzeźbiarze: Fidiasz, Poliklet, Kresilas oraz Kidonos i Fradmon. Rozstrzygnięcie konkursu powierzono samemu jego uczestnikom, którzy za najpiękniejsze uznali oczywiście własne dzieła. Wygrała rzeźba Polikleta, jako najbardziej harmonijna, rzeźbiarze umieścili ją na drugim miejscu. Wśród zachowanych trzech typów kopii Amazonkę Mattei na podstawie świadectwa Lukiana przypisano Fidiaszowi (opiera się na włócznie). Wątpliwości dotyczą Amazonek Polikleta i Kresilasa, choć sąd przypisujący Polikletowi kopię Sosiklesa z Muzeum Kapitołińskiego wydaje się przeważać. Kopie z Berlina, Kopenhagi i Nowego Jorku, wykazujące pewien eklektyzm gustu, byłyby autorstwa Kresilasa. W. Dobrowolski, *Agony artystyczne w starożytności*, [w:] *Olimpijskie konkursy sztuki 1912–1948*. Katalog wystawy, Muzeum Historyczne Miasta Stołecznego Warszawy, 17 marca–30 czerwca 2004, s. 40; M. Weber, *Die Amazonen von Ephesos*, „Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Instituts”, 91, 1976, s. 28–96.

²² Stella, *op. cit.*, s. 178. Kapłanki Artemidy w sanktuarium Ephesii w Efezie musiały być dziewicami, z wyjątkiem *kosméterai* zajmujących się zmiennymi szatami kultowego posągu, a *megabyssos*, główny kapłan bogini płci męskiej, był eunuchem. Te fakty są wyraźnie sprzeczne z tradycją bogini „o wielu piersiach”. R. Fleischer, *s.v. Artemis Ephesia*, [w:] LIMC, II, 1984, s. 756–7. Zob. także przyp. 16.



4. Artemida Efeska, Rzym, II w., z kolekcji Farnese. Museo Archeologico Nazionale di Napoli.
 Fot. Soprintendenza Archeologica di Napoli

pod słońcem, pani (*despotes*) nie tylko dzikich zwierząt, ale i całej Natury, będącej zresztą samą Naturą, utrzymującą świat w rytmicznym i kosmicznym porządku obumierania i odradzania²³.

Religijny synkretyzm, charakterystyczny dla okresu hellenistyczno-rzymskiego, doprowadził do tego, że Artemidę Efeską uznano za Matkę o Wielu Piersiach, żywiącą wszystkie stworzenia, i zidentyfikowano z Ziemią albo Naturą, a tą samą postać połączono również z egipską boginią Izydą, Boginią o Tysiącu Imion, lecz będącą *una quae es omnia dea* i Panią Żywiołów. Znane w renesansie źródła późnoantyczne pomogły w identyfikacji odkrywanych wówczas dzieł antycznych tej formy z Izydą lub z Dianą Efeską, lecz popularność dzieł Plutarcha i Apulejusza oraz szerząca się od 2. połowy XV w. renowacja Egiptu, jako ojczyzny wszelkich sztuk, umiejętności i wierzeń, stały się przyczyną łączenia postaci Diany Efeskiej przede wszystkim z egipską boginią Izydą, której ludy Europy miały zawdzięczać prawa oraz początki rolnictwa, sadownictwa, a także umiejętność wyrabiania chleba.

Niniejszy artykuł poświęcony jest zagadnieniu wszechstronnych związków symboliki Świątyni Diany w Arkadii z postacią Diany Efeskiej, to jest personifikacją Natury, a przez to także i z Izydą, oraz temu,

²³ Porównywalna z Artemis Leukophryene z Magnezji nad Meandrem, Artemis Sardeis, Artemis z Perge, Afrodyta z Afrosdisias. Nie miała ona przez długi czas nic wspólnego z Apollonem, a jej sanktuarium miało być założone przez Amazonki, będące tradycyjnymi przeciwniczkami takich herosów, jak Herakles czy Tezeusz. Fleischer, *loc. cit.*

jak powyższa hipoteza pomaga w rozumieniu wielu innych treści charakteryzujących Świątynię i typowych dla poglądów i idei masonskich.

W jednej z prac poświęconych związkom z wolnomularstwem osiemnastowiecznych parków naturalnych Inessa Swirida napisała: „Świątynia Diany, wraz z całym bogatym wyposażeniem wewnątrz, nie służyła wszakże w swoim czasie jako muzeum, lecz była *sui generis* przestrzenią sakralną, w której ożywał duch świątyni antycznej [...], przybytek wywołujący emocje w atmosferze *sacrum*, w której według słów Delille’a jednoczy się historia i mit, choć epoka Oświecenia umiała już te dwie sfery od siebie oddzielać”²⁴.

Z całym przekonaniem akceptuję to stwierdzenie. Może z pewnym ograniczeniem w stosunku do ostatniego jego członu. Bo czy francuscy jakobini, organizując swe święta Natury i Rozumu, w których imitowali formę świąt chrześcijańskich i odwoływali się do renesansowych i barokowych wyobrażeń dotyczących boskiej i nieśmiertelnej Natury, personifikowanych przez Izydę czy Dianę, rzeczywiście chcieli oddzielić historię od mitu? Czy może wykorzystywali część starych mitów, by budować nowe mity i tworzyć nowe przesady?

OSIEMNASTOWIECZNY KULT NATURY

Wolnomularstwo podjęło i rozwinęło popularną w kulturze europejskiej od czasów starożytności semantyczną asocjację światła, oka i wiedzy. Już starożytni Grecy mówili bowiem „zobaczyłem”, gdy chcieli powiedzieć „wiem”²⁵, chrześcijanie symbolem oka w trójkącie (także popularnym na zabytkach masonskich) wyrażali ideę Wszystkowiedzącego Św. Ducha, a staropolski poeta oświeceniowy ziemię słońce (wówczas często personifikowane przez Heliosa, Apollona czy Ozyrysa) nazywał „okiem dnia pięknego”²⁶. Nie chodziłoby tu jednakże o zdroworoządkowe asocjacje, lecz o filozoficzne uznanie empirii za podstawę orzekania o rzeczywistości. I właśnie dlatego odwrócony od metafizyki wiek XVIII był uznawany także przez adeptów sztuki królewskiej za wiek Rozumu. A osiemnastowieczny empiryzm powiązano ściśle z badaniami naukowymi i upowszechnionym w sztuce kultem personifikowanej Natury.

Świątynia Diany została zbudowana w roku 1780, plafon Norblin namalował ok. 1785, a plafon w Gabinetecie Etruskim powstał znacznie później, na krótko przed rokiem 1800²⁷. Prace w Arkadii Radziwiłłowa prowadziła do śmierci. Nie możemy zapominać że lata 1780–1820 przypadają na czas bezpośrednio poprzedzający wybuch rewolucji francuskiej, lata jej trwania i upadku, czasy napoleońskie i kongresu wiedeńskiego, a w Polsce – na ostatnie 15 lat istnienia pierwszej Rzeczypospolitej, drugi i trzeci rozbiór, Księstwo Warszawskie i początkowe pięć lat Królestwa rządzonego przez cara Aleksandra I. W okresie rewolucji radykalna ideologia jakobinów propagowała ubóstwienie i kult Natury oraz Rozumu, pomocne w przewalczeniu wierzeń chrześcijańskich, zniechęconych za ścisłe związki kleru z feudalną strukturą monarchii. Proklamowanie 7 listopada 1793 r. państwowego i republikańskiego kultu Natury, a także kultu Rozumu wywołało próby przekształcania kościołów w świątynie nowych kultów, w których zasadniczą rolę odgrywały dawne mity i wyobrażenia dotyczące Izidy czy Diany Efeskiej, personifikujących ubóstwioną Naturę. W uroczystości przyjęcia nowego kultu, zorganizowanej w Strasburgu przed dawną katedrą, nad której wejściem rozwieszono hasło *La Lumière après les ténèbres*, zebrany tłum po *baptême civique* wysłuchał hymnu na cześć Natury, śpiewanego przez dziesięciotysięczny chór: „Mère del Univers, éternelle Nature / Le Peuple reconnaît ton pouvoir immortel; / Sur les pompeux débris de l’antique imposture, / Ses mains relèvent ton autel / Par ton culte fleurit la vertu, le genre, / Et l’homme n’est heureux que par tes douces lois / Conduit par la douleur au terme de la vie / Il renaît encore à ta voix”²⁸.

Na rycinach z tego okresu, nawiązujących do renesansowego jeszcze przedstawienia Filozofii Rafaela ze Stanza della Segnatura, tronująca personifikacja *Égalité* wspiera się na figurkach Diany Efeskiej jako

²⁴ I. Swirida, *W poszukiwaniu ukrytych znaczeń. Park naturalny XVIII stulecia a wolnomularstwo*, „Ars Regia”, 2, 1993, nr 2, s. 32.

²⁵ *Słownik grecko-polski*, red. Z. Abramowiczówna, t. 2, Warszawa 1960, s. 28–29.

²⁶ S. Szymonowicz, *Żeńcy*, Zamość 1626; „Żeńcy” i inne sielanki wybrane, oprac. S. Lempicki, Kraków 1948.

²⁷ W. Piwkowski, *Et in Arcadia ego*, [w:] *Et in Arcadia ego. Studia memoriae professoris Thomae Mikocki dicata*, ed. V. Dobrowolski, Varsoviae 2013, s. 27.

²⁸ R. Reuss, *La Cathédrale de Strasbourg pendant la Révolution*, Paris 1888, s. 437, cyt. za: A. Goesch, *Diana Ephesia. Ikonographische Studien zur Allegorie der Natur in der Kunst vom 16–19 Jahrhundert*, „Europäische Hochschulschriften”, Reihe 28, Kunstgeschichte Bd. 253, Frankfurt am Main 1996, s. 177.

Natury²⁹, lub Wolność i Równość podają sobie ręce przed posągiem siedzącej i tak samo przedstawionej bogini natury³⁰. Popularny wśród masonów obraz Izydy jako Natury w postaci Diany Efeskiej, będącej matką kochającą w równym stopniu wszystkie swoje dzieci, propagował ideę równości i braterstwa. Hasła równości i braterstwa znalazły się na rewolucyjnych sztandarach republikańskich oraz na drukach masonskich.

Ubóstwianie natury upowszechniło się wraz z materializmem już w przedrewolucyjnej Francji. Baron d'Holbach w opublikowanej w 1770 r. pracy *Système de la nature* twierdził, że natura, praźródło i praprzyczyna wszystkich rzeczy, jest organizmem materialnym i wiecznym, podległym także prawom celowości i determinizmu. Z natury wywodzą się więc wszystkie zasady moralne. Wyraził również pragnienie, aby Natura, władczyni wszystkich rzeczy, i jej uwielbiane siostry: Postęp, Rozum i Prawda były na zawsze jedynymi bóstwami ludzi.

Ubóstwienie i personalizacja natury nie było wszakże wymysłem przedrewolucyjnych materialistów czy rewolucjonistów francuskich. Już Anthony Ashley Cooper Shaftesbury (1671–1713), angielski filozof-moralista i prekursor deizmu, w trzeciej części swej rapsodii filozoficznej pod tytułem *Moralisci*, opublikowanej w 1709 r., głosił patetycznie chwałę boskiej, dobrej i pięknej Natury, kochającej wszystkich i będącej uosobieniem najwyższej sprawiedliwości, a także najwyższym Twórcą. Choć utwór kładł bardziej nacisk na walory estetyczne niż społeczną sprawiedliwość, brzmiał jednak podobnie do hymnu na cześć natury, śpiewanego w 1794 r. przed katedrą w Strasburgu przez tłum adeptów nowej rewolucyjnej wiary. Pełen uniesienia angielski filozof pisał: „Chwały pełna Naturo! Najpiękniejsze i najwyższe Dobro! Wszecmiłująca i przeurocza! Wszecboska! Ty, której widok ma tyle nieskończonego wdzięku, której badanie przynosi tyle mądrości, a kontemplacja tyle rozkoszy, której każde pojedyncze dzieło przedstawia rozleglejszą scenę i szlachetniejsze widowisko niż to wszystko, co przynosi sztuka [...]. Mądra zastępczyni Opatrzności [...]”³¹. Oczywiście Shaftesbury, jak wielu innych przed nim i liczni po nim, personifikował naturę. Jak zatem filozof angielski ją sobie wyobrażał? Jej opisem uzupełnił (jakżeby inaczej?) wzmiankę o Egipcie: „Niedaleko od nas ta najżyźniejsza z krain, nawodniana i karmiona przez przyjazny i szczodry strumień [Nil – uzup. W.D.], który zanim dotrze do morza rozgałęzia się na wiele odnóg, aby lepiej rozprowadzić bogaty i pożywny muł, którym tak hojnie we właściwym czasie obdarowuje przyległe pola”. I dalej Shaftesbury precyzuje opis: „Piękny to obraz owocującej i bujnej natury, która ogromem swej hojności obdarowuje wszystko i niczym matczynym mlekiem karmi potokami pożywienia swoje radosne dzieci”³². A zatem natura to jakby sprawiedliwa matka, karmiąca mlekiem swych piersi wszystkie własne i jakże liczne dzieci.

Filozof angielski, precyzując obraz natury, korzystał więc z tradycji literackiej sięgającej późnego antyku i przekazów ikonograficznych odnoszących się do początków XVI w., popularnych w renesansie i baroku. Andrea Goesch cytuje przykłady analogicznych do opisanego przez Shaftesbury'ego obrazów upostaciowionej natury, występujących w twórczości Herdera i Goethego³³. Niewyczerpana płodność natury, gwarancja jej nieśmiertelności, a równocześnie rola karmicielki wszystkich stworzeń pokarmem z rozlicznych piersi stały się przyczyną porównania jej do źródła czy też fontanny życia. Grota ze źródłem życia Jacopa Sannazzara, która miała inspirować księżnę Helenę już w początkowym etapie prac nad Arkadią, mieści się w tym renesansowym i barokowym nurcie idei związanych z pojęciem i wyobrażeniem natury.

Jej obraz w formie Diany Efeskiej, z której rozlicznych piersi tryskają na ziemię użyźniające strumienie życiodajnego płynu, został wówczas wykorzystany w projektach fontann ogrodowych. Już w *Hypnerotomachia Poliphili* odnajdujemy drzeworyt z wyobrażeniem Fontanny Nimf o tej właśnie formie³⁴. Wymownym tego przykładem jest szesnastowieczna Fontanna della Natura, która ok. 1611 r. została przeniesiona do środkowej niszy „Organów wodnych”, zainstalowanych w ogrodzie Alessandra d'Este

²⁹ Rycina Jeana-François Janineta i Jeana-Guillaume'a Moitte, *Egalité* z 1793, czy Alexandre'a Fragonarda i Louisa-Jeana Allais z 1794 o tym samym temacie, a także liczne inne w: Goesch, *op. cit.*, il. 156, 157.

³⁰ *Ibidem*, il. 136.

³¹ A.A.C. Shaftesbury, *List o entuzjazmie. Moralisci*, tłum. A. Grzeliński, Toruń 2007, s. 140.

³² *Ibidem*, s. 160.

³³ Goesch, *op. cit.*, s. 171–172, przyp. 12.

³⁴ F. Colonna, *Le Songe de Poliphile* (1499), Paris 1994, il. 23; Goesch, *op. cit.*, s. 104.

w jego willi w Tivoli³⁵ przez Francuzów Lucia Clerichio i Claude'a Venarda³⁶, stając się ważnym elementem urzędnictwa, reprezentującego bodaj najgłośniejszy z przykładów realizacji zasad *Natura artificiosa*. Silny nacisk strumieni wody na zbiorniki, do których te strumienie wpadały, przenosił go na powietrze w rurkach piszczałek organowych, powodując powstawanie dźwięków muzycznych, naśladujących śpiew ptaków tak wiernie, że niektórym turystom z końca XVI w. wydawało się, że słyszą śpiew prawdziwych słowików³⁷. Rzeźba, którą wykorzystano do budowy Fontanny Natury, była trawertynową kopią antycznego posągu Artemidy Efeskiej z kolekcji Farnese (przechowywanego obecnie w Muzeum Archeologicznym w Neapolu; il. 4)³⁸, wykonaną w 1568 r. przez rzeźbiarza Gillis'a van den Vliete i przystosowaną od początku do funkcji fontanny. Ten sam artysta wykonał rycinę ukazującą rzeźbę fontanny w jej pierwotnym ustawieniu³⁹. Fontannę ozdobioną popiersiem bogini z wieloma piersiami odnajdujemy w powstałym w latach 1613–1616 obrazie Rubensa z kolekcji Lichtenstein w Wiedniu⁴⁰, przedstawiającym znalezienie Erichtoniosa przez córki króla Kekropsa. Nad okrągłym zbiornikiem z przelewającą się wodą, między parą delfinów, widoczne jest popiersie bogini, z której licznych piersi tryskają do basenu strumienie wody. Boginię na obrazie Rubensa określa się często jako Dianę ze względu na jej funkcję *kourotrophos*, jako że miała troszczyć się o kobiety w połogu⁴¹ i tym samym opiekować się dziećmi. Jest jednak pewne, że w wypadku zrodzonego z ziemi Erichtoniosa należałoby w niej widzieć raczej personifikację płodnej natury lub ziemi, będącej rzeczywistą matką Erichtoniosa. Zapewne pod wpływem Fontanny Natury z Tivoli Athanasius Kircher zamieścił w drugim tomie *Oedipus Aegyptiacus* (1652) ilustrację urzędnictwa w rodzaju fontanny z przedstawieniem bogini z wieloma piersiami, z których miało wytryskiwać ciepłe mleko do muszlowatego zbiornika (il. 5). Zdaniem Kirchera antycznym autorem działającego w nim mechanizmu, uchodzącego jakoby za magiczne чудо owiane atmosferą egipskich misteriów, miał być Heron z Aleksandrii⁴².

Sława Fontanny Natury z ogrodów Villa d'Este w Tivoli wpłynęła z pewnością na popularyzację postaci Natury (Izydy i Diany Efeskiej) także w programach osiemnastowiecznych europejskich parków i ogrodów. Są one jaskrawym przykładem tendencji do personalizacji natury oraz ówczesnego jej kultu. Ścisłe osobiste związki arystokracji polskiej z arystokracją zachodnioeuropejską i otwartość ówczesnej kultury polskiej na zagraniczne podniety tłumaczą wiele jej zależności i powiązań. Księżna Helena z Przeździeckich Radziwiłłowa nie wojażowała po Francji, Anglii czy Włoszech. Znała jednak dobrze języki francuski, angielski i niemiecki, a także Petersburg, Moskwę, Wiedeń, Drezno i Berlin. Parki w saksońskim Wörlitz⁴³, a zwłaszcza w Poczdamie, wraz z obecnym w nim posągiem natury w kształcie Diany

³⁵ Th. Ashby, *The Villa d'Este at Tivoli*, London 1908; D.R. Coffin, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton, New Jersey 1960; idem, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton, New Jersey 1979; C. Lazzaro, *The Italian Renaissance Garden*, New Haven–London 1990; I. Barisi, M. Fagiolo, M.L. Madonna, *Villa d'Este*, Roma 2003.

³⁶ C. Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli. Ein Beitrag zur Geschichte der Gartenkunst*, München 1966, s. 55; Coffin, *The Villa d'Este at Tivoli...*, s. 17; Goesch, *op. cit.*, s. 103–110.

³⁷ Goesch, *op. cit.*, s. 107.

³⁸ C. Capaldi, *Statua di Artemide Efesia*, [w:] *Le Sculture Farnese*, I. *Le sculture ideali*, a cura di C. Gasparri, Verona 2009, nr 50, s. 113–116 (bibl.).

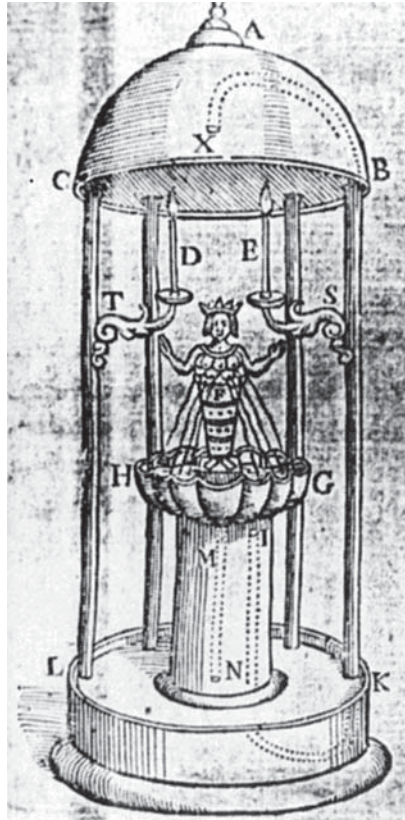
³⁹ Szytych Gillis'a van den Vliete z ok. 1568 r. pokazuje fontannę na jej pierwotnym miejscu. Goesch, *op. cit.*, s. 104, 314, il. 74.

⁴⁰ Szkic do tej kompozycji w Courtauld Collection w Londynie. A. Seilem, *Flemish Paintings and Drawings at 56 Prince's Gate*, London 1955, s. 41–43, nr 22; A. Pigler, *Barockthemen, eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17 und 18 Jahrhunderts*, t. 2 (*Profane Darstellungen*), Berlin 1956, s. 77; J.S. Held, *The Old Sketches of Peter Paul Rubens, a Critical Catalogue*, t. 1, Princeton 1980, s. 318–319, nr 231; M. Jaffé, *Rubens. Catalogo completo*, Milano 1989, s. 208, nr 319; J. Kraftner, *Peter Paul Rubens. The Masterpieces from the Viennese Collections*, Wien 2004, s. 131, nr 29.

⁴¹ Latona miała urodzić Artemidę bez bólu, dlatego w starożytności kobiety cierpiące w czasie porodu wzywały ją na pomoc. Od 2. ćwierci XVI w., począwszy od fresków Giulia Romano w Loggi „Giardino Secreto” w Palazzo Tè w Mantui, gdzie pojawiła się scena narodzin z udziałem bogini z wieloma piersiami – Natury, upowszechniły się w sztuce sceny narodzin z jej udziałem: Goesch, *op. cit.*, s. 54–58, il. 53–55.

⁴² *Ibidem*, s. 104–105.

⁴³ J.S. Curl, *Arkadia, Poland. Garden of Allusion*, [w:] *Garden History*, t. 23, z. 1, London 1995, s. 91–112; autor podkreśla wieloznaczność i bogactwo symbolicznych aluzji, wagę ideologii masonskiej oraz związki ideowe z Wörlitz. Zdaniem Piwkowskiego (*Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, s. 90) związki z Wörlitz są potwierdzone obecnością w jej bibliotece pracy Augusta Rode, *Beschreibung des Fürstlichen Anhalt-Dessauischen Landhauses und Englischen Gartens zu Wörlitz*, Dessau 1788, a także aktywnością w Arkadii Saksończyka Zuga, z pewnością znajdującego Wörlitz. Jednak w jego opinii podobieństwa wiążą się raczej „z powszechnym oddziaływaniem treści ideowych i etosem założeń angielskich, wspólnym dla większości europejskich ogrodów tamtego czasu”.



5. Athanasius Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, 1652. Ilustracja urządzenia w kształcie fontanny tryskającej ciepłym mlekiem – „In ara magnae deorum multimammae” (za A. Goesch, *Diana Ephesia...*, Frankfurt am Main 1996, il. 76)

Efeskiej⁴⁴ i egipskiej piramidy, wykazują pod tym względem wyraźne ideowe podobieństwa. Zresztą zasobna nieborowska biblioteka księżnej⁴⁵, jej własny *Opis Arkadii*, wreszcie osobiste kontakty z autorem *Ogrodów Delille*’em dowodzą długoletnich, dogłębnych i pełnych pasji zainteresowań Radziwiłłowej tematem ogrodów. Nie należy także lekceważyć faktu, iż w dekoracjach Białego Domu i Pałacu na Wyspie w warszawskich Łazienkach, realizowanych na zlecenie króla Stanisława Augusta niemal w tym samym czasie co Świątynia Diany, w obrazie powszechnego kosmicznego porządku dwukrotnie odnajdujemy postać Diany Efeskiej. Przy czym we wcześniej zrealizowanej Sali Jadalnej Białego Domu (il. 6) w porządek, wynikający z mądrości i celowości boskiej natury, wpisała się także masonska ideologia równości i równowagi, będących gwarantem harmonii i stabilności społecznej⁴⁶.

⁴⁴ H. Thiersch, *Arthemis Ephesia. Eine archäologische Untersuchung*, Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philolog. hist. Klasse, 3, Folge nr 12, Berlin 1935, s. 117 i nast., 52, pl. 65,2,3; K. Parlasca, [w:] *Studien zur Religion und Kultur Kleinasiens, Festschrift F.K.Dörner*, Bd. 2, Leiden 1978, s. 681 i nast., pl.166; idem, *Antike Motive in Polnischen Gärten der Goethezeit*, [w:] G. Rothe, A. Ryszkiewicz, *Chodowiecki und die Kunst der Aufklärung in Polen und Preussen, Vorträge der 4. Internationalen Konferenz des „Komitees“ vom 30. XI bis 3. XII 1983 in Wolfenbüttel*, Wien 1986; H. Günther, *Der neue Garten in Potsdam, Führer*, Potsdam 1994, s. 9 i nast., il. s. 8; K. Parlasca, *Die Pyramide und andere ägyptisierende Elemente im Neuen Garten zu Potsdam*, „Pückler Pyramiden Panorama”, Berlin 1999, H. 4, il. 5, s. 81.

⁴⁵ Biblioteka księżnej Heleny była obficie zaopatrzona we współczesne specjalistyczne dzieła zagraniczne na temat sztuki ogrodowej, dzięki którym mogła zyskać odpowiednie podstawy teoretyczne na dobrym europejskim poziomie: Piwowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, s. 54, 58.

⁴⁶ W. Dobrowolski, *Treści masonskie w dekoracji Sali Jadalnej w Białym Domu w Łazienkach*, [w:] *Łazienki Królewskie. Nowe świadectwa – nowe znaczenia*, Muzeum Łazienki Królewskie, Warszawa 2013, s. 35–57; idem, *Program ikonograficzny Sali Jadalnej Białego Domu w Łazienkach Królewskich w Warszawie. Wenus – Izyda – masoneria*, „Rocznik Historii Sztuki”, 37, 2012, s. 201–228; idem, *La Campania felix nell’immaginario massonico della decorazione di una villa a Varsavia dell’ultimo re polacco Stanisław August*, „Territori della Cultura”, 2010, nr 7, s. 16–21. Personifikacja Natury, utożsamiona i z Dianą, i Izydą panteistyczną, przybrała w Białym Domu formę Wenus Anadyomene, analogiczną do formy posągu znalezionej w pompejańskim Iseum. Jej forma jest zatem bliższa wyobrażeniu Natury z *Ikologii* Ripy, a Wenus, jak wiemy, jest matką Harmonii, splodzonej pospołu z Marsem.



6. Jan Bogumił Plersch, medalion z postaciami Natury i Diany Efeskiej nad nocnym widokiem jeziora Averno, ok. 1777, Sala Jadalna Białego Domu, Łazienki Królewskie w Warszawie. Fot. W. Dobrowolski

ŚWIĄTYNIA DIANY

Świątynia Diany, wzniesiona w centrum założenia parkowego na południowo-wschodnim krańcu stawu, ma od strony zachodniej charakter tetrastylosu jońskiego, gdyż jest zwrócona ku stawowi czterokolumnowym portykiem jońskim, wspierającym gładki trójkątny fronton (il. 7). Na architrawie portyku widnieje napis zaczerpnięty z sonetu Petrarcki: *Dove pace trovai d'ogni mia guerra*⁴⁷. Portyk wschodni jest półkolisty, tak że świątynia widziana od Łuku Kamiennego z głównej alei (il. 8 i 25) ma wygląd klasycznego tolosu, nakrytego czterostopniową kopułą, niejako niską piramidą schodkową⁴⁸. Na architrawie portyku była umieszczona pierwotnie parafraza z wiersza Horacego: *M'involo altrui per ritrovar me stessa*. W niszach znajdujących się pod portykiem z obu stron mahoniowych drzwi widniały kamienne rzeźby przedstawiające

⁴⁷ Nieodtworzony przez konserwatorów. Proponowane są różne tłumaczenia. Por. K. z Tańskich Hoffmanowa, *Wybór pism...*, [w:] Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, Aneks III, s. 158, przyp. 2: „Tu pokój po wielu walkach znalazłem”; Piwkowski, *Et in Arcadia ego...*, s. 86, przyp.: „Tu odnajduję spokój po każdej mojej walce”. Możemy więc myśleć o uśmierzonych pięknem natury zmaganiach miłosnych lub dowolnych psychicznych niepokojach. Por. cyt. H. Radziwiłł, *Le Guide*, [w:] X.M. Radziwiłł, *op. cit.*, s. XXVII: „qui de nous n'a pas éprouvé cent fois le besoin de rentrer dans un asyle sacré d'y chercher du secours contre les maux de la vie, souvant même contre la fatigue de ses pénibles jouissances”. Diana Efeska roztaczała opiekę nad Amazonkami, założycielkami jej najsłynniejszej świątyni i miasta Efezu, owym plemieniem kobiet wojowniczek, tradycyjnych przeciwniczek greckich herosów, które, jak gniewna bogini łowów, robiły wszystko, by nie poddawać się władzy mężczyzn. Ok. 430 r. p.n.e. kapłani świątyni efeskiej zorganizowali konkurs na rzeźbę rannej Amazonki podkreślającą świątynne prawo azylu. Idea arkadyjskiego ustronia zapewniającego spokój na łonie natury mogłaby tu się łączyć z ideą bogini natury roztaczającej opiekę nad zwycięzonymi w walce i wymagającymi ochrony. Uczucie litości i zrozumienia dla słabości jest fundamentem humanistycznej miłości bliźniego.

⁴⁸ Por. wyobrażenie Diany Efeskiej stojącej na siedmiostopniowej podstawie w groteskach Rafaelowskich pokrywających filary Loggii Watykańskich. Włączenie motywu w kontekst sugerujący obecność różnych żywiołów, identyfikowałyby go z Naturą czy Ziemią i Izydą, a nie z Dianą, na co wskazywałaby obecność łań przy podstawie. Odnośnie do antycznych pierwowzorów przedstawień Diany Efeskiej z Loggii: Goesch, *op. cit.*, s. 44–46. Motyw bogini wraz z siedmiostopniową podstawą został powtórzony w dekoracji Sali Balowej Pałacu na Wodzie w Łazienkach za Giovannim Volpato, *Loggie di Raffaele nel Vaticano*, Roma 1772: A. Bernatowicz, *Niepodobne do rzeczywistości. Malowana groteska w rezydencjach Warszawy i Mazowsza 1777–1820*, Warszawa 2006, s. 145. Por. J. Miziołek, *Łuk Grecki i Chimera*, [w:] Nieborów i Arkadia – 70 lat Muzeum..., s. 322–331. Zdaniem autora łuk ten powtarza formę Łuku św. Łazarza z via Marmorata w Rzymie i został wykonany najpewniej według ryciny Domenico Prontiego z końca XVIII w., ukazującej go z piramidą Cestiusza w prześwicie. Łuk Grecki w Arkadii w sposób analogiczny do piramidy z ryciny Prontiego obramowuje bryłę Świątyni Diany.



7. Świątynia Diany, widok od strony zachodniej. Fot. Archiwum Instytutu Historii Sztuki PAN



8. Świątynia Diany, widok od strony wschodniej. Fot. Archiwum Instytutu Historii Sztuki PAN

Izydę i Ozyrysa⁴⁹. Z portyku wschodniego wchodzi się do westybulu. Tam, na wprost wejścia, ustawiono w niszy rzeźbę Amora trzymającego lampę, a z czasem także gipsowy odlew Apolla Belwederskiego. Dalej znajdują się: od północy sześcioboczny Gabinet Etruski (il. 9), małe lavatorium z posązką Amora nakazującego milczenie, od południa okrągła Sypialnia. Wybrzuszenie południowej ściany, spowodowane kształtem sypialni, zostało przysłonięte ryzalitem Przybytku Pana⁵⁰ (il. 8), nazwanym tak od umieszczonej w nim rzeźby antycznej uznanej za wyobrażenie tego arkadyjskiego opiekuna pasterzy i trzód o ogromnej i popędliwej seksualnej aktywności⁵¹. Z Sypialni i Gabinetu przechodzi się do zajmującego całą szerokość budowli kwadratowego pomieszczenia nazwanego Panteonem i do portyku zachodniego. Panteon zyskał plafon Norblina z poprzedzającą dzień Jutrzenką (il. 2). Na wprost drzwi zachodnich, między kolumnami korynckimi z marmoryzowanego stiuku, ustawionymi po bokach płytkiej wnęki, stał na dwustopniowym podeście ołtarz poświęcony przyjaźni⁵² (il. 10), a ponad lustrem w jego tle widniała tablica z napisem *Wdzięczność sztuce, hold naturze*. W lustrze tym odbijała się kopia obrazu Amora pędzla Elisabeth Vigée Le Brun, ukryta za krzewami mirtu i jaśminu, skomentowana inskrypcją: *l'Amitié sous sa garde a pris ici l'Amour*. W analogicznych wnękach bocznych, ozdobionych wyobrażeniem liry, stały gipsowe posągi kobiet trzymających wazy⁵³. Radziwiłowa nazywała je westalkami (il. 1 i 11), które także, mimo słów czystości i grożących okrutnych kar, nie zawsze potrafiły się oprzeć pochlebstwom skrzydlatego niecnoty. W Sypialni znajdowały się wykonane przez Norblina, niezachowane do dziś, widoki Powązek, ukochanego ustronia Izabeli Czartoryskiej, przyjaciółki Heleny. Były one przysłonięte zasłoną z zielonej gazy, aby je nieco odrealnić i „przenieść duszę daleko”, by przybliżyć ją do osoby przyjaciółki. Wśród innych pamiątek tej przyjaźni znajdowało się popiersie Czartoryskiej jako westalki, dzieło warszawskiej pracowni zamkowej (?) z ok. 1790 r.⁵⁴ Nad bogatą dekoracją Gabinetu Etruskiego góruje plafon z cyklem scen opowiadających dzieje Amora i Psyche (il. 12), uzupełniony scenami zaczerpniętymi z waz i gemm. Ściany pokryte są przedstawieniami malowanych waz greckich, reprodukującymi poszczególne plansze albumu d'Hancarville'a⁵⁵. Dekorację Gabinetu wykonali pomocnicy Norblina, młodzi malarze Michał Płoński i Aleksander Orłowski, a zapewne także Marcin Norblin, syn Jana Piotra, i Grzegorz Wakulewicz⁵⁶.

Opublikowany w ostatnim czasie opis Arkadii pióra młodego Atanazego Raczyńskiego zawiera interesujące sformułowanie, które z pewnością możemy odnieść do Gabinetu Etruskiego. Opisuje on Arkadię z września 1812 r., kiedy tam bawił ze znajomymi i był oprowadzany przez samą księżną Helenę. Autor wspominał w nim: „Pierwsze [większe – uzup. W.D.] pomieszczenie, do którego wchodzimy, jest wyko-

⁴⁹ Najstarszy inwentarz Arkadii sprzed 1817 r: *Inwentarz w Arkadii*, Nieborów, rkp 152: „w Templu; przy drzwiach Jzys z granitu zł 36.”; *Inwentarze Palacu w Nieborowie i Arkadii 1694–1939*, zebrali i opracowali I. Grzeluk, W. Warchałowski, Warszawa 2012, s. 88, 89: w Templu: w Pokoju Sypialnym: „Lichtarz brązowy z Izydą”. W późniejszych inwentarzach brak jest wzmianek o kamiennych rzeźbach Izydę i Ozyrysa. Być może ukrywają się one wśród kamiennych rzeźb anonimowych bóstw egipskich przechowywanych w świątyni i wycenionych na ok 36 zł: *op. cit.* inw. z 1831 r. (rkp 140), s. 132, poz. 349: „3 ch bożków egipskich z kamienia jasnozielonego zł. 54”; inw. z 1836 r. (rkp 134), *op. cit.*, s. 173, poz. 317–349: „bożek egipski z kamienia, sztuk 2, zł. 76”; inw. z r. 1840 (rkp 163), *op. cit.*, s. 203: poz. 349 „Bożków egipskich z kamienia zielonego 2, zł. 36”; [K. Biernacka], *Podróż z Włodawy do Gdańska...*, [w:] Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłowej...*, Aneks V, s. 163: „Przebac Izisowi Ozyrynowi, że porzucili swój Ipsambu i osiedli w dwóch muszlach facjaty Świątyni Amorka”. Rzeźby się nie zachowały. Warto przytoczyć, że członkiem warszawskiej Łoży Izydę był projektant Świątyni Diany Szymon Bogumił Zug i inne osoby z otoczenia Radziwiłowej: Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłowej...*, s. 88.

⁵⁰ Pełne niepohamowanej zmysłowości bóstwo wiejskie, czczone głównie przez pasterzy arkadyjskich. Już Tańska Hoffmanowa (1833) zauważyła, że jego nieborowska podobizna bardziej przypomina Eskulapa czy Jowisza-Serapisa. Por. T. Mikocki, *Jupiter-Pan-Asklepios. Trzy klasycystyczne interpretacje posągu w Nieborowie*, [w:] *Archeologia i starożytnicy. Studia dedykowane Profesorowi Andrzejowi Abramowiczowi w 70. rocznicę urodzin*, Łódź 1997, s. 211–221; Muszyńska, *op. cit.*, s. 146–147, poz. 55.

⁵¹ Pan, [w:] P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1987, s. 273–274.

⁵² K. z Tańskich Hoffmanowa, *Wybór pism...*, [w:] Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłowej...*, Aneks III, s. 158.

⁵³ H. Radziwiłowa w *Opisie Arkadii*, s. 145, [w:] Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłowej...*, Aneks I, s. 153: „Tam miłość, czatując na westalki, przyjmuje hołdy, których by jej jawnie złożyć nie śmiano”.

⁵⁴ J. Wegner, *Arkadia*, Warszawa 1948, s. 54; W. Piwkowski, *Arkadia. Ogród romantyczny Heleny Radziwiłowej*, Warszawa 1995, s. 86; Piwkowski, *Arkadia. Ogród księżny Heleny Radziwiłowej...*, s. 48–49, 164, poz. 99. Obydwie przyjaciółki ze względu na bujne i swobodne życie erotyczne wymagałyby podobnej przyjacielskiej wyrozumiałości bóstw.

⁵⁵ H.P. Hugues d'Hancarville, *Antiquités tirées du Cabinet de M. Hamilton, envoyé extraordinaire de S.M. Britannique en Cour de Naples*, t. I–IV, Naples–Florence 1767–1776, korzystałem z wydania *The Complete Collection of Antiquities from the Collection of Sir William Hamilton*, Taschen, Köln 2004.

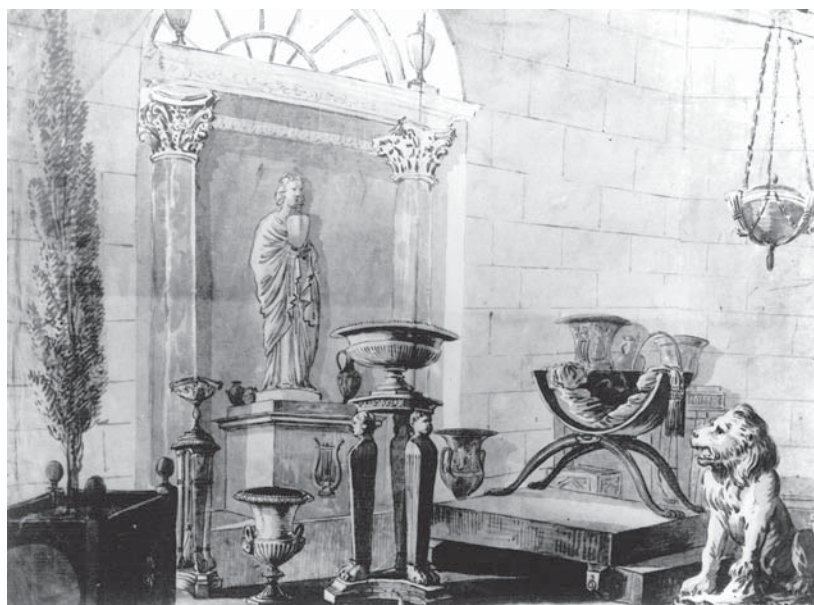
⁵⁶ Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłowej...*, s. 41–47, 86; idem, *Arkadia. Ogród księżny Heleny Radziwiłowej...*, s. 22; T. Grzybkowska, *Ogród Armady arkadyjskiej – Heleny Radziwiłowej*, „Rocznik Historii Sztuki”, 35, 2010, s. 22.



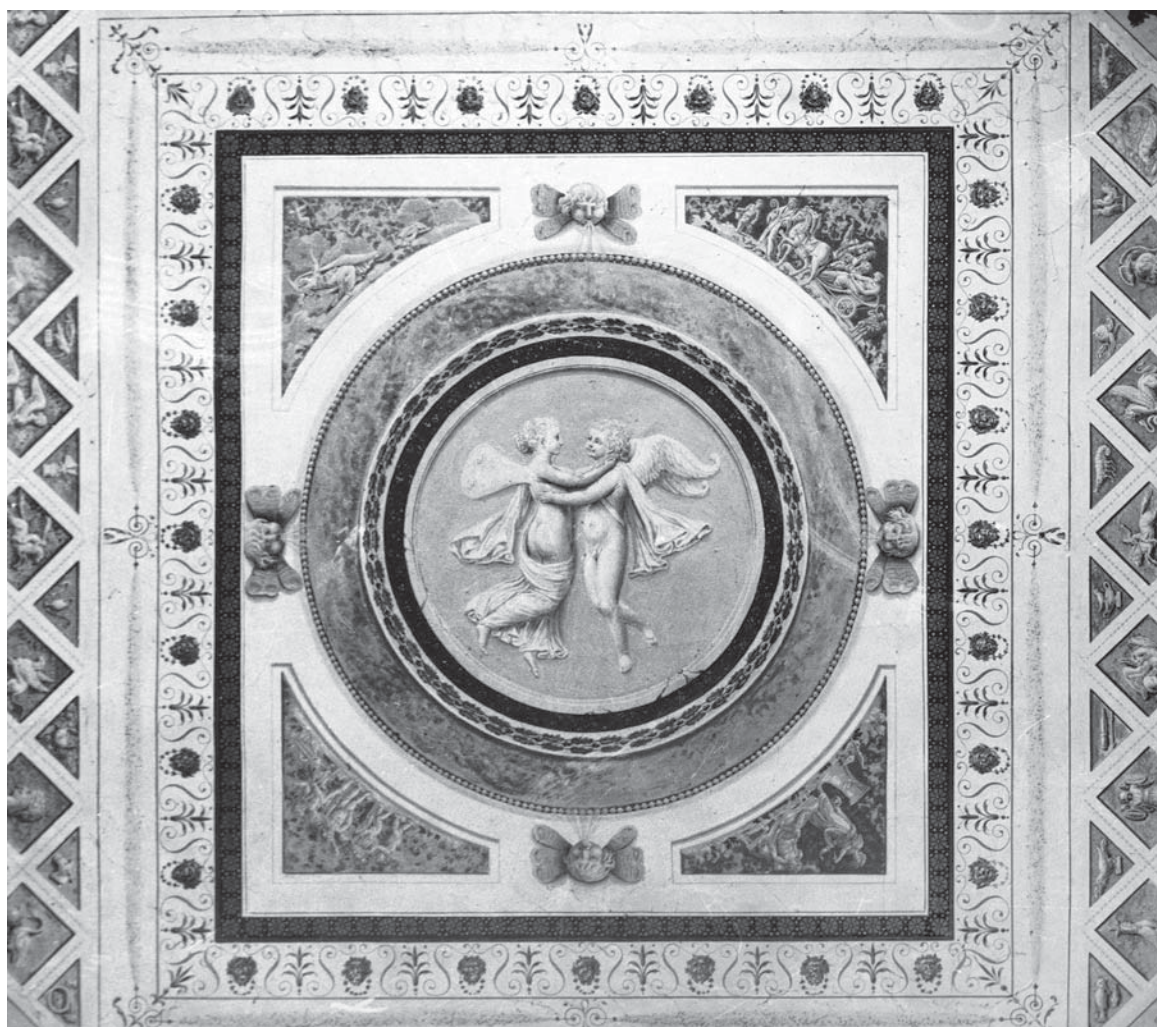
9. Świątynia Diany, Gabinet Etruski i drzwi do lavatorium. Fot. Archiwum Instytutu Historii Sztuki PAN



10. Szymon Bogumił Zug (?), zaginiony rysunek wnętrza Panteonu z ołtarzem przyjaźni w niszy przy ścianie wschodniej. Fot. Muzeum w Nieborowie i Arkadii



11. Szymon Bogumił Zug (?), zaginiony rysunek wnętrza Panteonu z posągiem westalki w niszy ściany południowej.
Fot. Muzeum w Nieborowie i Arkadii



12. Historia Amora i Psyche, sufit Gabinetu Etruskiego w Świątyni Diany. Fot. Archiwum Instytutu Historii Sztuki PAN

nane w stylu egipskim, bowiem znajduje się w nim szereg zabytków z tamtej epoki⁵⁷. Wytłumaczeniem dla „stylu egipskiego” dekoracji byłaby więc obecność w wyposażeniu zabytków egipskich⁵⁸. Ale pewnie nie tylko. Fryzy zoomorficzne zapożyczone z korynckich waz późnoorientalizujących, odnajdywane wśród innych motywów z waz i gemm antycznych zdobiących płaszczyzny ścian i sufitu, mimo ich klasycznej proveniencji, miałyby zgodnie z popularnymi wówczas poglądami charakter egipski. Jeszcze w początkach XIX w. malowane wazy „etruskie” uchodziły za najstarsze przykłady malarstwa europejskiego, a korynckie wazy orientalizujące z ich zoomorficznymi fryzami dokumentowałyby fazę bezpośrednich kontaktów między Egiptem a Etrurią i Italią⁵⁹. W tradycji renesansowej sięgającej Annio da Viterbo, nie przewalczonej jeszcze w XVIII stuleciu⁶⁰, byłby to okres odnoszący się do czasów pobytu Ozyrysa i Izdydy w Europie i Italii, a więc bezpośrednio po potopie. Nie sięgając jednak odległej tradycji anniańskiej, sformułowanie Raczyńskiego możemy wytłumaczyć prościej, odwołując się do nadanego przez Radziwiłłową tym niewielkim, pokrywającym całe ściany na sposób egipski przedstawieniom znaczenia „hieroglifów”, to jest znaków skrywających „święte” treści, o domniemanej wartości symbolicznej i sakralnej.

To wychodząc od analizy zdobiącego Panteon plafonu Norblina z Jutrzenką, Alicja Kępińska zaproponowała związek tego malowidła, a także całej świątyni z ideologią masońską⁶¹. Jej interpretacja została powszechnie zaakceptowana i wszyscy następnii badacze podkreślają związek symboliki świątyni i parku z tą ideologią⁶².

EOS-AURORA Z RUMAKAMI APOLLONA

Scena mitologiczna, którą Norblin namalował w kopułce Panteonu (il. 2), ze względu na treść, miejsce, a także osobę artysty, jest głównym malarskim akcentem całej budowli, jak również ma zasadnicze znaczenie w konstruowaniu jej programu ideowego. Jest oczywiste, że podjęty temat ma związek z ide-

⁵⁷ A. Raczyński, *Diariusz. Opis Arkadii*, [w:] W. Piwkowski, *Aneks XIII*, [w:] *Nieborów i Arkadia – 70 lat Muzeum...*, s. 379.

⁵⁸ S. Jas[iański], *Opisanie Arkadii, wsi Księżnej Heleny Radziwiłłowej przez pewnego cudzoziemca w roku 1815*, „Rozmaitości Warszawskie”, Warszawa 1826, nr 1, [w:] Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, Aneks IV, s. 161: „Były tam pierścienie, naramienniki, kamienie rżnięte, pieczętka, małe z kamienia rżnięte mumie, fauny, stare klucze [...]. Po obu stronach stołu leżały dwa cudnie z karraryjskiego marmuru wyrobione sfinksy”. Podobnie [K. Biernacka], *Podróż z Włodawy do Gdańska...*, [w:] Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, Aneks V, s. 164, wspomina w Gabinetecie obecność „bożków domowych Egipcjan i złomy bronzów korynckich”.

⁵⁹ W. Dobrowolski, *Poglądy Stanisława Kostki Potockiego na wazy w świetle opinii współczesnych*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 34, 1972, nr 2, s. 168–177; idem, *Stanisław Kostka Potocki a greckie wazy malowane*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 50, 1988, nr 1/2, s. 71–81. Jeszcze dla E. Rhysa, autora wstępu [w:] G. Dennis, *The Cities and Cemeteries of Etruria*, London (1846), wyd. bez podania daty (pocz. XX w.), s. 58: „najstarsze wazy »etruskie« zwą się egipskimi, z powodu wschodnich bóstw i chimery na nich przedstawianych, ale w rzeczywistości te wazy nie są ani etruskie, ani wschodnie, ale greckie, późnoorientalizujące i wczesnoarchaiczne”.

⁶⁰ W. Dobrowolski, *La Peinture étrusque dans les recherches du XVIIIe siècle*, „Archeologia”, 39, 1988, s. 35–67. Na temat mitu o pobycie Ozyrysa i Izdydy w Italii: J. Baltrušaitis, *La ricerca di Iside. Saggio sulla legenda di un mito*, trad. A. Bassan Levi, Milano 2010, s. 121–137 (wyd. oryg. *La Quête d'Isis. Essai sur la légende d'un mythe*, Paris 1985).

⁶¹ Kępińska, *op. cit.*, zwłaszcza rozdz. *Norblin w świątyni Natury i Prawdy*, s. 43–46.

⁶² Curl, *op. cit.*, s. 91–96: park klasycyzno-romantyczny; natura parku zmodyfikowana sztuką. Zarówno Helena Radziwiłłowa, jak i Zug i Norblin byli masonami. Powiązania ideowe z parkiem w Wörlitz; Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, s. 86–90: metafora masońskiej „odbudowy” powiązana z estetyką ruin. Częste w Arkadii napomknienia o odradzaniu, odnowie, odbudowie etc. Atrybuty Diany-księżyc, Apollona-słońce – podstawowymi rytami dwu pierwszych stopni inicjacji masońskiej. Skojarzenie nazwy świątyni z nazwami łóz: Wielki Wschód Polski, Wschodząca Jutrzenka, Wschodzące Słońce. Zrozumiały zatem temat plafonu Norblina, orientacja świątyni; przeciwstawienie architektury Przybytku Arcykapłana – świątyni; idem, *Arkadia. Ogród księżny Heleny Radziwiłłowej...*, s. 50–55: powiązanie planu ogrodu z planem łoży obrządku Mopsa; K. Załęski, *Ogrody wolnomularzy w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku*, „Rocznik Historii Sztuki”, 34, 2009, s. 95–107: w ślad za Kępińską, plafon świątyni to przeciwstawienie Nocy (Diana) i Dnia (Apollo), jednoznaczny ze stopniami ucznia i czeladnika; księżyc a słońca; światła Ducha i światła Materii, dwu fundamentalnych postaci Bytu; widok przez Łuk Kamienny wykazuje związek z ryciną frontispisu *Constitution of the Free-Masons* J. Andersona z 1772, Słońce symbolem prawdy, męstwa, sprawiedliwości i siły twórczej; J.Z. Lichański, *Arkadia koło Nieborowa. Homagium dla romantyzmu*, „Rocznik Historii Sztuki”, 34, 2009, s. 81–93: ogród romantyczny, inspirowany Rousseau i ideami, także masońskimi, poezji Eduarda Younga; miejsce Opisu Arkadii Heleny Radziwiłłowej w poemacie Delille’a; J.Z. Lichański, *Puławy i Arkadia w ogrodach Jacques’a Delille’a*, [w:] *W stronę Francji... Z problemów literatury i kultury polskiego Oświecenia*, red. E.Z. Wichrowska, Warszawa 2007, s. 286–295; Grzybewska, *op. cit.*, s. 5–42: ogród ma charakter edukacyjny, w Konstytucji Andersona podkreśla się metodę doskonalenia przez sztukę; wpływy idei J.J. Rousseau, Eduarda Younga, Salomona Gessnera, Jacques’a Henri Bernardin de Saint-Pierre’a, *Pawła i Wirginii*; klucz do świątyni połączeniem kaduceusza z tyrsosem, symbolem Natury i Intelaktu; Norblin, Z. Vogel, Z. Frey – masonami.

ami wolnych mularzy. Dobitnie na to wskazują takie nazwy łóz, jak Wielki Wschód Polski, Wschodząca Jutrzenka czy Wschodzące Słońce. Moment początku dnia i związana z nim symbolika rozpoczynania i odnowy są scharakteryzowane jednoznacznie, lecz już stosunek Diany-księżycy do Aurory-Poranka i tej ostatniej do Apollona-Heliosa rysują się dość dwuznacznie. Księżna Helena wspomniała Aurorę „powodującą” rumaki zaledwie wschodzącego słońca⁶³. Ludwika Radziwiłłowa mówi o Jutrzence prowadzącej słońce na rydwanie⁶⁴. Podobnie dla Klementyny z Tańskich Hoffmanowej Jutrzenka prowadzi wóz słońca. Zdaniem Leonarda Chodźki Jutrzenka wyprowadza konie Apollona⁶⁵, a według Leona Dembowskiego bogini otwiera wrota dniowi⁶⁶.

Cóż zatem konkretnie przedstawia malowidło Norblina? Widzimy na nim duży krąg kopuły pochmurnego nieba, przecięty rozszerzającym się wachlarzem promieni bijących od postaci Heliosa-Apollona (il. 13). Jego samego tudzież jego wozu nie widać, jednak ogniskowa promieni pozwala nam zlokalizować miejsce przebywania boga słońca z tyłu, za wyobrażoną sceną, nieco z lewej jej strony, poza linią horyzontu. Białe wierzchowce pędzą więc jakby bez wozu i woźnicy z kierunku jego przebywania w lewą stronę kadru. Postać skrzydlatej Jutrzenki wydaje się lecieć przed nimi, trzymając krótko przy pysku lejce dwu środkowych rumaków, z intencją skorygowania albo powstrzymania ich gwałtownego biegu. Ale czy scena ta może przedstawiać na przykład wyprowadzanie koni Apollona z niebiańskiej stajni, by je podprowadzić i zaprząć do wozu Heliosa-Apollona? Wydaje się, iż gwałtowność ich pędu i jego kierunek od domniemanego miejsca przebywania Apollona przeczyłyby tej interpretacji. Umieszczenie w centrum kompozycji i samodzielność akcji Aurory czynią oczywiście tę boginkę główną protagonistką całej kompozycji.

Naszym zdaniem pomocą w zrozumieniu sceny byłby ewentualny związek Aurory z innymi stałymi elementami wyposażenia Panteonu, to jest z płonącym ołtarzem przyjaźni, ustawionym w niszy naprzeciw wejścia od strony zachodniej (il. 10), z posągami westalek z nisz bocznych (il. 1 i 11) oraz z kopią Amora Vigée Le Brun ukrytą za drzewkami pomarańczy, mirtów i jaśminów i widoczną jedynie w lustrzanym odbiciu za ołtarzem. Obraz ten Teresa Grzybkowska zidentyfikowała jako kopię portretu Henryka Lubomirskiego jako Geniusza Sławy, dziś znajdującego się w Gemäldegalerie w Berlinie⁶⁷. Obok niej, księżna poleciła umieścić napis: *L'amitié sous sa garde a pris ici l'Amour*. Przykucnięty Amor-Henryczek Lubomirski, choć dzięki trzymanej koronie jest określony jako zwycięzca, zdaje się w rzeczywistości ukrywać lub czaić. Opiekuńcza przyjaźń tego skrywającego się, lecz zwycięskiego Amora odnosiłaby się do westalek przez niego nakłonionych do zakazanej miłości. Kopułka z malowidłem góruje zatem nad jednolitą przestrzenią, w której miłość łamiąca śluby lub zasady, a przez to skryta i niebezpieczna, może liczyć na przychyłność, to jest na przyjazną wyrozumiałość i tolerancję. Płonący ołtarz jest więc ołtarzem przyjaźni⁶⁸.

Uwzględniając zatem fakt, iż w Panteonie dominuje, jak się wydaje, temat miłości i przyjaźni, możemy założyć, iż także malowidło z kopuły wiąże się z tą problematyką, najprawdopodobniej poprzez odwołanie do pełnej sceny najpopularniejszego wówczas epizodu mitologicznego, którego Aurora-Eos jest bohaterką. Byłaby to scena zejścia Aurory na ziemię w celu połączenia się z Kefalosem, mężem Prokris, lub z Tithiose. Norblin z pewnością doskonale znał rycinę będącą ilustracją do *Metamorfoz* Owidiusza z wyobrażeniem Aurory zstępującej o świcie na ziemię, by przybliżyć się do śpiącego w lesie Kefalosa (il. 14), w którym się zakochała. Scenę rytował Augustin de Saint-Aubin według rysunku François

⁶³ [H. Radziwiłłowa], *Opis Arkadii...*, [w:] Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, Aneks I, s. 153.

⁶⁴ [L. Radziwiłłowa], *Pamiętniki ks. Radziwiłłowej (Ludwiki ks. Pruskiej). Czterdzieści pięć lat mojego życia (1770–1815)*, tłum. K. Białecka, t. 1, Warszawa 1912, [w:] Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, Aneks II, s. 156.

⁶⁵ L. Chodźko, *Arcadie*, [w:] *La Pologne historique...*, t. 1–2, Paris 1835–1838, [w:] Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, Aneks IX, s. 171.

⁶⁶ L. Dembowski, *Moje wspomnienia*, t. 1, Petersburg 1898, [w:] Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, Aneks VI, s. 166.

⁶⁷ Grzybkowska, *op. cit.*, s. 24. P. de Nolhac, *Louise Élisabeth Vigée-Lebrun*, Deckers–Snoeck 2015, s. 89, nie wspomina ani jednego obrazu artystki z obecnie przechowywanych w zbiorach polskich. Por. B. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej*, Wrocław 1976, s. 57, 304, il. 28; A. Ryszkiewicz, *Les Portraits polonais de Madame Vigée-Lebrun. Nouvelles données pour servir à leur identification et histoire*, „Bulletin du Musée National de Varsovie”, 20, 1979, nr 1, s. 16–42; D. Juszczyk, H. Małachowicz, *Zamek Królewski w Warszawie. Malarstwo do 1900. Katalog zbiorów*, Warszawa 2007, s. 309, poz. 192.

⁶⁸ K. z Tańskich Hoffmanowa, *Wybór pism...*, [w:] Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, Aneks III, s. 158.



13. Jan Piotr Norblin, plafon w Panteonie Świątyni Diany, ok. 1785.
 Fot. Archiwum Instytutu Historii Sztuki PAN



14. Aurora schodząca z bigi do śpiącego Kefalosa, ryt. Augustin de Saint-Aubin według rys. François Bouchera.
 Ilustracja do wyd. *Metamorfoz* Owidiusza z lat 1767–1771. Fot. Muzeum Łazienki Królewskie

Bouchera i została ona wykorzystana do zilustrowania wydania *Metamorfoz* z lat 1767–1771⁶⁹. Ryciny z tego wydania posłużyły Norblinowi do wykonania wraz z uczniami na zlecenie Adama Kazimierza Czartoryskiego serii obrazów olejnych do Szkoły Rycerskiej, której ksiączę był komendantem⁷⁰. Nie wiadomo, ile obrazów zostało wówczas wykonanych. Wiemy, że do 1914 r. w pałacu Czartoryskich w Sieniawie znajdowało się ich jeszcze ponad sto, podczas gdy ilustracji w tym wydaniu *Metamorfoz* było 139. Jest zatem prawdopodobne, że Norblin nie tylko znał dobrze rycinę de Saint-Aubina, ale że mógł też namalować obraz wyobrażający tę scenę. Fresk Norblina jest inny niż rysunek Bouchera. Na rysunku pierwszy plan zajmują śpiący Kefalos i zstępująca ku niemu Eos-Aurora, drugi plan zajmuje wyobrażenie bigi, to jest dwukonnego wozu, utrzymywanego na miejscu przez putta – personifikację gwiazd, którym Aurora przekazała lejce przed zejściem na ziemię do Kefalosa. Nad bigą, w jasnej przerwie między piętrzącymi się chmurami nocy, widnieje pogodne niebo przecięte promieniami pozostałego jeszcze poza linią horyzontu Apollona-Heliosa. Malując plafon, malarz ograniczyłby się wyłącznie do strefy nieba, dominującej nad powierzchnią pomieszczenia. Plafon arkadyjski, o ile nasza supozycja jest słuszna, przedstawiałby moment, w którym Aurora powstrzymuje konie Apollona-Heliosa (il. 2) (ona sama nie potrzebuje wozu, gdyż jest skrzydlata), by przedłużyć tym samym czas porannego mroku na intymne zbliżenie do ukochanego, pozostające poza niedyskretnym zasięgiem „oka dnia pięknego”.

Sama Noc sprzyjałaby więc zakochanym. Nie byłoby to zgodne z charakterem Diany, siostry Apollona, w zasadzie nieprzyjaznej mężczyznom, ale odpowiadałoby naturze Artemidy Efeskiej, spadkobierczynie i następczyni wschodniej Wielkiej Macierzy, gwarantce odnawiającego się życia i przyjaznej więzom miłosnym. Aurora-Jutrzenka zlatywałaby z góry, by nieść swą niebiańską miłość pięknemu śmiertelnikowi względnie, opóźniając nadejście dnia, przyjaźnie sprzyjać ukrywającym się anonimowym kochankom.

DIANA EFESKA JAKO BOGINI NATURY PATRONKĄ ARKADYJSKIEJ ŚWIĄTYNI

Z zawartego powyżej lakonicznego opisu *templum* wynika, że w świątyni w Arkadii Radziwiłłowej brak jest jakiegokolwiek przedstawienia Diany, siostry Apollona, a sugestie pośrednie albo osłabiają ideologiczne przeciwstawienie Słońca-Dnia (Świtu-Aurory) – Nocy-Ciemności, albo charakteryzują boginię negatywnie jako zabójczynię szóstki lub siódemki córek nieszczęsnej Niobe. Matczyna *hybris* Niobe (il. 3) bez trudu znalazłaby nie tylko dziś wyrozumiałość i z łatwością możemy sobie wyobrazić, że to z nieszczęsną córą Tantalą raczej utożsamiała się księżna Helena, matka trzech zmarłych przedwcześnie córek, która tak przejmująco wyraziła swój ból w poetyckich strofach umieszczonych na alabastrowych naczyniach w poświęconym im mauzoleum⁷¹. A jednak, mimo bolesnych doświadczeń osobistych, księżna zadedykowała „świątynię” właśnie tej bogini i uczyniła ją centrum swej ukochanej Arkadii. Nie była to wszakże jedyna nazwa tej budowli. Odwiedzający park w początkach XIX w. nazywali ją „świątynią Kupidyna”, „Miłości”, „Przyjaźni” czy „Mądrości”. Pierwsza z tych nazw (i oczywiście druga), użyta przez Konstancję Biernacką w roku 1816 (1823)⁷², jest usprawiedliwiona tak ważnymi elementami wyposażenia, jak rzeźba Amora z lampą w przedsionku, plafon z historią Amora i Psyche, wreszcie obraz Amora widziany w odbiciu lustrzanym w Panteonie. Natomiast nazwę „Świątynia Przyjaźni” sugeruje ołtarz w Panteonie i zdobiąca sypialnię seria niezachowanych do dziś wykonanych przez Norblina widoków parku w Powązkach, założonego przez przyjaciółkę i rywalkę Radziwiłłowej Izabelę Czartoryską. Nazwy tej użyła Klementyna z Tańskich Hoffmanowa w swym opisie Arkadii z 1833 r.⁷³

Zupełnie inny ciężar gatunkowy (gdyż znajdujący uzasadnienie w całej budowli, a nie w pewnych tylko elementach jej dekoracji czy wyposażenia) ma użyte przez Helenę Radziwiłłową, właścicielkę i współautorkę programu parku, określenie „świątynia poświęcona przyrodzie”. Odnajdujemy je w *Opisie Arkadii* z roku

⁶⁹ *Metamorphoses d'Ovide*, Paris 1767–1771, t. II, livre VII, Fable VII, pl. 80. *Metamorfozy. Królewska kolekcja grafiki Stanisława Augusta*. Ryciny z kolekcji Stanisława Augusta i ze zbioru Jana Kantego Szembeka. Katalog wystawy, Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, 25 maja–1 września 2013, Warszawa 2013, s. 222–223, poz. 82.

⁷⁰ J.M. Michałowski, *O Janie Piotrze Norblinie i Szkole Rycerskiej Stanisława Augusta*, „Rocznik Warszawski”, 18, 1970, s. 91–123; Kępińska, *op. cit.*, s. 20; A. Bernatowicz, *Norblin de la Gourdainie Jan Piotr*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 6, Warszawa 1998, s. 112–113; Juszczyk, Małachowicz, *op. cit.*, s. 374–376.

⁷¹ Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, s. 79.

⁷² Zob. przyp. 3.

⁷³ Zob. przyp. 5.

1848⁷⁴, będącym tłumaczeniem dziełka *Le Guide d'Arcadie* Heleny z Przeździeckich Radziwiłłowej, wydanego w 100 egzemplarzach w Berlinie w 1800 r. i znanego mi wyłącznie z późniejszego polskiego tłumaczenia⁷⁵. Sądzę, że pod użytym przez tłumaczkę Sewerynę Żochowską słowem „przyroda” (natura ożywiona), zapewne niedokładnie tłumaczonym z francuskiego pojęciem *nature* (natura ożywiona i nieożywiona), skrywa się nie mitologiczna postać Artemidy, siostry Apollona, czy italskiej Diany Leśnej, lecz Artemida Efeska (il. 4), którą ze względu na formę torsu szczelnie pokrytego szeregami okrągłych przewężających się ku dołowi występów, zinterpretowanych jako piersi, połączono z treścią dwu przekazów wczesnochrześcijańskich pisarzy i powiązано z wyobrażeniem natury. Wcześniejszym z tych przekazów jest świadectwo Minuciusa Feliksa, prawnika i chrześcijańskiego pisarza rzymskiego z przełomu II i III w., zawarte w dialogu *Oktawiusz*. Podkreślił on w nim fakt, że Diana ma podciągnięte szaty i poluje, a efeska ma wiele piersi, co naturalnie wiązałyby się z jej niewspomnianą funkcją „Wielkiej Macierzy karmicielki”: „Diana interim est alta succinta venatrix: et Ephesia mamma multis et veribus exstructa”⁷⁶. Drugim świadectwem, już precyzyjniejszym pod tym względem, jest uwaga ojca kościoła św. Hieronima, zawarta w komentarzach do *Listów do Efezjan*: „Scribebat ad Ephesios Dianam colentes non hanc venatricem, quae arcum tenet, atquae succinta est, sed illam multimammiam quae graeci polymaston vocant, ut scilicet ex ipsa quoque effigie, mentirentur omnium eam bestiarum et viventium esse nutricem”⁷⁷. Św. Hieronim wyraźniej od Minuciusa Feliksa odróżnia Dianę polującą (jako polująca trzyma ona łuk i ma podciągnięte szaty) od Efezji, mającej wiele piersi i z tego naturalnie powodu błędnie uważanej za żywicielkę wszystkich zwierząt i stworzeń żyjących.

AFRODYTA EFESKA – PRZEDSTAWIENIA ANTYCZNE

Istniejąca w latach dojrzałego archaizmu i okresu klasycznego (550–330 p.n.e.) świątynia Afrodyty Efeskiej została zaliczona przez Greków do siedmiu cudów świata. Jednak czczony w tej świątyni stary drewniany posąg bogini tak dalece kłócił się z estetyką Greków, że współcześni badacze powszechnie uznali go za świadectwo przeładowanego, barbarzyńskiego smaku i miejscowego jeszcze przedgreckiego kultu, sięgającego, jak chcą niektórzy, czasów hetyckich⁷⁸. Jedyne nieliczni badacze mieli inną opinię. Erika Simon na przykład uważała, że kult Efezji miał charakter pylijsko-attycki i że zaszczepili go na wybrzeżu małoazjatyckim przybyli tam kolonizatorzy greccy⁷⁹. Dlatego Ateńczyk Endojos wykonał posąg kultowy i byłaby to grecka bogini łowów Artemida. Przeładowane różnorodnymi elementami rozbudowującymi kultowe znaczenie anatolijskie przedstawienia Artemidy, znane z monet hellenistycznych i rzymskich, byłyby „romantyczno-panteistyczną rekonstrukcją” w duchu ówczesnego orientalizmu. Wrzecionowata i z wieloma piersiami Artemis Efeska (il. 4) nie byłaby więc znana przed okresem hellenistycznym.

Krytykując poglądy Simon, Robert Fleischer zwrócił uwagę na niezbyt przejrzyście, jego zdaniem, rolę Endojosa oraz na fakt, iż przedstawienia Artemidy z wieloma piersiami znane są już w okresie późnoklasycznym, a nawet klasycznym. Konkludując, uczony napisał: „Ohne auf die bodenständige und ungriechische Substanz der ephesischen Religion und ihres Personals, die kaum mit der nachträglichen Aufnahme orientalischer Züge erklärt werden kann, eingehen zu wollen, sei festgestellt, dass Simons Hypothese allen antiken Traditionen widerspricht”⁸⁰. Odrzucił on tym samym pogląd niektórych badaczy zakładających istnienie w ciągu wieków trzech posągów kultowych Afrodyty: pierwotnego idola, rzeźby Endojosa i wreszcie posągu hellenistycznego, o którego formie świadczyłyby większość zachowanych kopii i replik z okresu helleniczno-rzymskiego⁸¹. Opierając się na świadectwie Pliniusza⁸², że mimo siedmiokrotnego odnawiania świątyni zachowano w niej ten sam posąg kultowy, i zakładając, że nawet w momencie jej spalania przez Herostratesa niewielki i lekki drewniany posąg można było bez trudu uratować, doszedł on do wniosku, że zmiany, jakim podlegała rzeźba, dotyczyły wyłącznie mocowanych

⁷⁴ Zob. przyp. 2.

⁷⁵ [H. Radziwiłłowa], *Le Guide d'Arcadie*, Berlin 1800. Non vidi.

⁷⁶ Minucius Felix, *Octavius* 21 (Migne, P. lat. 3,304).

⁷⁷ S. Eusebii Hieronimi, *Commentariorum in Epistolam ad Ephesios* (Migne, P. lat. I. 26, Sp.540s).

⁷⁸ Fleischer, *Artemis von Ephesos...*, s. 124; idem, *sub voce*, *Artemis Efesia*, [w:] LIMC, II, 1984, s. 756–763.

⁷⁹ E. Simon, *Die Götter der Griechen*, München 1969, s. 162 i nast.

⁸⁰ Fleischer, *Artemis von Ephesos...*, s. 131. Cyt. źródła, *loc. cit.*, przyp. 2.

⁸¹ G. Lippold, *Die Griechische Plastik*, „Handbuch d'Archeologie”, 3, 1, 1950, s. 74, 377.

⁸² Plinius, *Naturalis Historia*, 16, 213.

do drewna, zmiennych elementów: nakrycia głowy, „nimbu”, szaty i jej ozdób, złotych (?) w oryginale. I to te elementy, utrzymywane, zmieniane lub dodawane w różnych okresach, nie tylko w zależności od aktualnych potrzeb kapłanów, ale i w pewnym stopniu od upodobań wykonawców poszczególnych kopii czy replik, zdecydowały o zewnętrznej formie posągu. Także Endojos, jeśli rzeczywiście on był twórcą posągu kultowego Efezji, musiał dostosować się ściśle do czczonego od wieków typu rzeźby. Żadna więc ze znanych nam replik nie może być odniesiona do końca VI w. p.n.e., w którym mógł działać ten rzeźbiarz. Wspomniany przez Simon synkretyzm religijny wpłynął na rozbudowanie zewnętrznie nakładanych symboliczno-dekoracyjnych elementów, lecz nie mógł zmienić zasadniczo rodzaju rzeźby, której kłocowaty charakter musiał być utrzymany. Te zewnętrzne elementy zadecydowały o standardowym wyglądzie hellenistyczno-rzymskich przedstawień. I to te ostatnie przedstawienia, szeroko znane z odkrywanych począwszy od XVI do XVIII w. zabytków, połączone z wczesnochrześcijańskimi świadectwami z okresu późnorzymskiego, przyczyniły się do ich uznania za personifikacje Natury i do wielkiej popularności w sztuce tych stuleci.

Utrwalony w I i początkach II w. standardowy typ posągu przedstawia boginię stojącą frontalnie ze złączonymi nogami, ramionami przylegającymi do boków torsu i przedramieniami wyciągniętymi w przód (il. 4). Na przedramieniach umieszczone są małe figurki lwów, pojedynczo lub parami (il. 21). Polos na głowie mógł być prosty, mógł też mieć skomplikowaną formę trypoziomowej świątynki. Do głowy, z tyłu, przylega „nimb” wypełniony protomami zwierząt lub gryfów. Wcześniej uczeni widzieli w „nimbie” tarczę księżycową, inni – przykrywającą tył głowy część ubrania. Niektóre z posągów z tyłu na „nimbie” mają znak półksiężyca, w innych półksiężyc w ogóle zastępuje „nimb”. Te atrybuty Artemidy-łowczyni uznawane są przeważnie za „synkretische Zutaten”⁸³. Szyję i górną część torsu zdobią obficie naszyjniki z dużymi zawieszkami oraz rodzaj pektorału („lunula-discus”) z figuralną dekoracją, często z postaciami skrzydlatych kobiet („Nikai”), a niekiedy też znakami zodiaku. Poniżej pektorału i łańcucha z zawieszkami, przypominającymi kształtem żółędzie, przód, boki, a wyjątkowo także tył posągu pokrywają półkuliście występy, przybierające formę zwięzających się spiczasto owali, pokrywające tors kilkoma coraz krótszymi rzędami – tak zwane piersi. Dolną połowę postaci aż po stopy okrywa szczelnie szata, którą od czasów publikacji Thierscha przyjęło się zwać „ependytes”. Jej przód i boki zdobione są rzędami prostokątów wypełnionych przedstawieniami protom zwierząt rzeczywistych i fantastycznych, a z boków także rozetami, pszczołami czy motywami skrzydlatej kobiety wyrastającej z wici.

Najbardziej na wyobraźnię uczonych podziały jednak owe występy pokrywające tors, tak zwane piersi. Mimo że zasadniczo pozbawione brodawek piersiowych i, jak się wydaje, umieszczone na szacie (nie mają ciemnego koloru tak jak głowa, ręce i stopy, które czasami wykonane są w brązie albo w ciemnym marmurze, w nawiązaniu do nacieranego oliwą drewna) i mimo tego, że podobne „piersi” spotykamy w przedstawieniach Zeusa z Labranda⁸⁴, już w okresie rzymskim zostały uznane za rzeczywiste piersi bogini i ta interpretacja stała się podstawą do określenia jej przedstawień za personifikacje Ziemi lub Natury.

Przytoczone powyżej trudności interpretacyjne stały się jednak przyczyną, dla której od XIX w. po chwilę obecną badacze wysilają inteligencję i fantazję, by zrozumieć, czym naprawdę były te zagadkowe detale i jak je należy interpretować. Czy byłyby to zwielokrotnione kobiece piersi, podkreślające potencję Wielkiej Matki, czy też ich mocowane na ubraniu imitacje mające to samo symboliczne znaczenie? A może to po prostu przetworzone dekoracyjnie soczewkowate wisiory naszyjników, podobne do tych, które są na archaicznych terakotowych figurkach bogini? Ciekawą hipotezę wysnuł swego czasu Gerard Seiterle⁸⁵. Jego zdaniem elementy te przedstawiałyby bycze jądra ofiarowywane wrogiej mężczyznom bogini w czasie pewnego rytuału.

Niezależnie od różnych znaków zapytania, dotyczących takich lub innych elementów przedstawień, pokrywających postać tak szczelnie, że zacierają jej strukturę anatomiczną, musimy zdać sobie sprawę z tego, że wszystkie one razem wiążą się ściśle z różnorodnymi aspektami kultu bogini, podkreślając jej charakter pani nie tylko zwierząt, ale całej natury oraz kosmicznego ładu uniwersum⁸⁶.

⁸³ Fleischer, *Artemis von Ephesos...*, s. 59.

⁸⁴ R. Fleischer, *Eine Silberne Hand der Artemis von Ephesos im Archäologischen Museum der Universität Münster*, „Boreas”, 23–24, 2000–2001, s. 191 i nast.

⁸⁵ G. Seiterle, *Artemis, die Grosse Göttin von Ephesos. Eine neue Deutung der Vielbrüstigkeit eröffnet einen Zugang zum bisher unbekanntem Kult der Göttin*, „Antike Welt”, 10, 1979, no. 3, s. 3–16.

⁸⁶ Fleischer, *Eine Silberne Hand...*, s. 191–194; Capaldi, *op. cit.*, s. 214.

UTOŹSAMIENIE POSTACI ARTEMIDY EFESKIEJ
 Z WIZERUNKIEM IZYDY JAKO BOGINI NATURY

Odkrywane na terenie renesansowego Rzymu antyczne posągi, reliefy, malowidła i monety z przedstawieniami wielopiersnej Artemidy zostały połączone nie tylko z Afrodytą Efeską, o której mówili Minucius Felix i św. Hieronim, ale także i ze współczesnym św. Hieronimowi świadectwem Makrobiusza. Ów pisarz i filozof rzymski, wsławiony aktywną obroną wiary w tradycyjnych bogów, w swym najważniejszym dziele, *Saturnaliach*, powiązał boginię z wieloma piersiami nie z Dianą Efeską, ale z egipską boginią Izydą, utożsamioną z Ziemią, karmicielką stworzeń na niej żyjących, albo z Naturą: „Isis iuncta religione celebratur, quae est vel terra vel natura rerum subiacens soli. Hinc est quod continuatis uberibus corpus deae omne densetur quia vel terrae vel rerum naturae altu nutritur universitas”⁸⁷. Takiemu utożsamieniu sprzyjały trwały w kulturze europejskiej mit Egiptu⁸⁸, jako ojczyzny wszelkich mądrości i różnorodnych umiejętności, jak również nasilająca się od 2. połowy XV stulecia fala egiptomanii i zainteresowań okultystycznych, związana z osobą prastarego mitycznego egipskiego maga zwanego Hermesem Trismegistosem.

Nie dziwi zresztą przypisywanie tych samych cech i Dianie, i Izydzie. Religijny synkretyzm był bowiem jedną z najbardziej charakterystycznych cech wierzeń okresu hellenistycznego i już w Epoce Późnej Egipcjanie utożsamiali Izydę z całym szeregiem innych swych bogiń. I tak jej imię było synonimem Afrodyty i Hathor, a w litanii z Dendera łączono je z Nechbet w Elkab, z Tjenenet w Hermontis, Junit w Dendera, Seschat w Unut, Heket w Antinoe i Neith w Sais⁸⁹. Dla wielu mieszkańców hellenistycznej *koine* była więc boginią *myrionyme*, „Panią o Tysiącu Imion” i wielu atrybutach, bóstwem panującym nad gwiazdami, zapewniającym życiodajne wylewy Nilu, matką świata, sprawiedliwą prawodawczynią, boginią odpowiedzialną za narodziny ludzi i ich dobrobyt. W okresie rzymskim była Cererą, Fortuną, Afrodytą, Luną. Mieszkańcy Pompejów nagminnie łączyli ją z Afrodytą, Fortuną lub Cererą i przedstawiali z kołem Fortuny, rogiem obfitości lub kłosami zboża (il. 15). Często też łączyli w jej przedstawieniach wiele atrybutów i poświęcali *signum pantheum*⁹⁰, by podkreślić jej panteistyczny charakter⁹¹. Czasami też ofiarowywano jej podobizny innych bóstw: Harpokratesa, Harpokratesa-Apollona, Marsa, Wenus (il. 16) czy Dionizosa⁹².

Popularny dzięki Plutarchowi i Boccacciowi⁹³ mit Izydy, kochającej żony i wdowy, prawodawczyni i dobrodziejki narodów, zyskał w przedstawieniach Artemidy Efeskiej indywidualny i plastyczny obraz, a sugestywny opis Apulejusza, zawarty w 11 księdze popularnego w XVI stuleciu dzieła *Metamorfozy albo Złoty osioł* wyposażył go w religijny, synkretyczny, monoteistyczny wymiar. W dziele tym bogini objawiła się Lucjuszowi, to jest przemienionemu w osła młodzieńcowi, z małą okrągłą tarczką nad czołem – jakoby zwierciadelkiem, czy raczej znamieniem bogini księżycy, i emanując srebrenym jego blaskiem, tak doń przemówiła: „[...] ja, Macierz wszechświata, pani żywiołów wszystkich, praźródło wszechwieków, ja, z bóstw największa, ja, cieni podziemnych królowa, spośród niebian pierwsza, ja, której twarz obliczem jest pospólnym bogów i bogiń wszystkich, której skinienie rządzi świetlistymi sklepieniami nieba, uzdrawiającymi tchnieniami oceanów, rozpaczliwym piekiel milczeniem, ja, której jedno jedyne bóstwo cały czci świat w wielorakim kształcie, w różnym obrządku i pod różnorakim imieniem. Tam mnie Frygijczycy, na ziemi pierwotni, Pesynuncką bogów Macierzą zowią, tu Attykowie zasię, na ziemicy swojej odwiecznie tubylczy, Minerwą Cekropską, ówdzie Cypryjczycy morsecy Wenerą mienią Pafij-

⁸⁷ Macrobius, *Saturnalia*, I,20,18: „Z jego kultem łączy się kult Izydy, która jest naturą albo ziemią lub naturą rzeczy znajdujących się pod słońcem. Dlatego bogini ma całe ciało pokryte piersiami, ściśle przylegającymi do siebie, ponieważ natura, czy też ziemia, żywi wszystkie rzeczy”; Thiersch, *op. cit.*, *passim*; Baltrušaitis, *op. cit.*, s. 78–112; Goesch, *op. cit.*, s. 77–102.

⁸⁸ A.A. Barb, *Mystery, Myth and Magic*, [w:] *The Legacy of Egypt*, Oxford 1971, s. 138–169; P. Mattiangeli, *Annio da Viterbo – Ispiratore di cicli pittorici*, [w:] *Annio da Viterbo. Documenti e ricerche I*, Roma 1981, s. 257–339; Baltrušaitis, *op. cit.*, *passim*; E. Hornung, *Egitto esoterico. La sapienza segreta degli Egizi e il suo influsso sull'Occidente* (1999), Torino 2006, *passim*; *Egittomania. Iside e mistero*. Katalog wystawy, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 12 ottobre 2006–26 febbraio 2007, Napoli 2006, zwł. rozdział: *La fortuna di Iside e l'egittomania in età moderna*, s. 221–257; *La Lupa e la sfinge. Roma e l'Egitto. Dalla storia al mito*. Katalog wystawy, a cura di E. Lo Sardo, Roma, Castel Sant' Angelo, 11 luglio–9 novembre, Roma 2008, *passim*.

⁸⁹ J. Brinks, s.v. *Isis*, [w:] *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. 3, Wiesbaden 1980, s. 198.

⁹⁰ V. Tran Tam Tinh, *Le culte des divinités orientales en Campanie*, Leiden 1972, s. 63–69, 205–234,

⁹¹ *Ibidem*, s. 205–234.

⁹² *Ibidem*, s. 72–73.

⁹³ G. Boccaccio, *Genealogia deorum gentium*, VII,22; II, 4; IV,46; i dem, *De mulieribus claris*, VIII, wyd. staraniem V. Branca, Milano 1967.



15. Izyda-Diana-Fortuna z Harpokratesem-Horusem i Hesperosem (?), fresk z Pompejów (budynek IX,3,15?, pomieszczenie C?), 62–79 n.e.

Ex-voto na cześć Słońca (Ozyrysa?). Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Fot. Soprintendenza Archeologica di Napoli



16. Wenus z pompejańskiego Iseum, rzymska kopia wczesnohellenistycznego posągu Afrodyty Anadyomene, Pompeje, 62–79 n.e. Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Fot. Soprintendenza Archeologica di Napoli

ską, łuczniczkowie Kreteńczycy zwiąż mnie Dianą Diktynną [...], ci zasię, na których wschodzącego słońca promienie naprzód padają: Etiopowie, Ariowie i prastarą mądrość przechowujący Egipcjanie – właściwymi mnie czczą obrzędami i prawdziwym oznaczają imieniem: Izydy królowej”⁹⁴.

Ta sama tendencja przebija z marmurowej lapidarnej inskrypcji Arriusa Balbinusa z przełomu III i IV w., znalezionej w Kapui i popularnej w XVIII stuleciu, o treści: „Te tibi una quae es omnia dea Isis Arrius Balbinus v(ir) c(larissimus)”, to jest „Tobie która jesteś jedną i wszystkim bogini Isis, Arrius Balbinus vir clarissimus” (ofiarowuje twą podobiznę). Cechy paleograficzne i opuszczenie *praenomen*, częste zwłaszcza od III w., przemawiają za stosunkowo późnym datowaniem tej inskrypcji⁹⁵.

Świadectwa Plutarcha, Apulejusza i Makrobisza przeważały nad informacjami pisarzy wczesnochrześcijańskich, i renesansowi tudzież barokowi artyści czy uczeni, ulegając nasilającej się fascynacji Egiptem, dostrzegli w statycznym obrazie bogini z wieloma piersiami, Izydę, Ziemię lub Naturę, której mityczne zasługi tłumaczyły w pewnym stopniu racjonalnie i euhemerystycznie początki cywilizacji i kultu

⁹⁴ Apulejusz, *Metamorfozy albo Złoty osioł*, tłum. E. Jędrkiewicz, Warszawa 1999, ks. XI, 3, 5, s. 210, 211.

⁹⁵ Tran Tam Tinh, *op. cit.*, s. 77.

religijnego na Bliskim Wschodzie i w Europie⁹⁶. Przedstawienia tej bogini pędzla Rafaela i jego uczniów (il. 17 i 21) przyczyniły się do wielkiej popularności motywu w sztuce europejskiej. Jej charakterystyczna postać, znana z odkrytych na terenie Rzymu antycznych przedstawień⁹⁷, tworzy oparcia dla personifikacji „Filozofii”, namalowanej przez niego w sufitowym medalionie watykańskiej Stanza della Segnatura ok. 1509 r.⁹⁸ Malarz z Urbino podkreślił tym, że studia nad naturą są niezbędną podstawą rozważań o przyczynach fizycznych (*naturalis*) i moralnych (*moralis*) kształtu i charakteru rzeczywistości. Kolory szat Filozofii, znajdujące paralele w szatach Izdy z opisu Apulejusza i symbolicznie nawiązujące do czterech żywiołów, świadczą, że malarz z Urbino, malując w medalionie jej personifikację, łączył ją w myśli z Izdą Panią Żywiołów, a nie z Dianą Efeską. Postać Izdy jako Natury odnajdujemy także dwukrotnie wśród grotesek (il. 17 i 21) zdobiących pilastry Loggii Watykańskich. Wykonane ok. 1516 r., powtarzają one wierniej pierwowzory antyczne⁹⁹. Wśród źródeł antycznych należałoby wspomnieć, jako o ewentualnym wzorze dla Rafaela, także „boginię Natury” z malowidła odkrytego w ruinach domu mieszkalnego koło San Gregorio w Rzymie, opisaną przez Giovanniego Battistę Armeriniego w dziele *De veri precetti della pittura*: „Era nel quadro di mez(z)o poi con bellissima grazia dipinto, la dea della Natura con quelle tante poppe secondo che fingono i poeti, la quale si vedeva star con le braccia aperte e sopra esse vi si avvolgevano panni sottili e pieni di pieghe, dove era a sedere un puttino [figurka lwa? – W.D.] per braccio e lei si stava diritta a piombo co piie pari, i quali posavano sopra un piedestallo rotondo, eccetto le base, le quali erano di forma quadrata et a piedi di questo vi stava un cervo per bando”¹⁰⁰.

Ogromne powodzenie grotesek w renesansowych dekoracjach ściennych, w malowidłach, stiukach, a nawet tkaninach zadecydowało o popularności motywu także poza Rzymem, na terenie Italii Północnej i jego przeniknięciu na tereny pozaalpejskie¹⁰¹. I tak charakterystyczną postacią bogini Natury odnajdujemy w sztuce Giulio Romano, Giovanni da Udine (Villa Madama)¹⁰², Perino del Vaga (Rzym, Castel Sant’ Angelo)¹⁰³, Genua, Villa Andrea Doria, Fassolo)¹⁰⁴ i w pałacu Alessandro Farnese w Capraroli, dekorowanym przez Taddeo Zuccariego i jego uczniów¹⁰⁵. Popularność motywu w renesansowej grotesce wpłynęła na upowszechnienie postaci jako elementu czysto dekoracyjnego – w formie kolumny, kariatydy czy hermy.

W baroku, wraz z zanikiem mody na groteski, znikł motyw bogini Natury w kształcie Diany Efeskiej ze sztuki dekoracji architektonicznej. Odnajdujemy go jednak w reliefowej dekoracji stylistycznie zapóź-

⁹⁶ M. Bielski, *Kronika wszystkiego świata*, Kraków 1551, Księgi pierwsze, Wiek wtóry (O Egipcie i Scytye k. B2r): „W Egipcie najpierw wymyślono siał i orać przez niewiastę Ceres po grecku Izidis, która miała brata i męża Ozyrym, ta najpierw ukazała im sprawę około roley i chlepiec znalazłszy, zboże, które się samo pierwej bez prace płodziło. W tej przyczynie Włoszy i Grekowie chwalili ją za jedną boginią i kościoły jej stawiali”. Por. np. M.K. Sarbiewski, *Dii gentium. Bogowie pogan*, wstęp, oprac. i tłum. K. Stawecka, Wrocław 1972, XXIII,3: „W roku śmierci Noego Ozyrys i Izda wynaleźli zboża, owoce, uprawę roli i przewędrowali świat. Być może, stąd powstały mity o Cererze, Prozerpinie i Bakchusie”. G. Cipriani, [w:] G. Postel, *De Etruriae regionis. Originibus institutis, religione et moribus. Contributi alla storia degli studi italici ed etruschi*, 4, Roma 1986, s. 11–23. Na temat wątków egipskich w piśmiennictwie staropolskim: L. Zinkow, *Nad Wisłą, nad Nilem. Starożytny Egipt w piśmiennictwie polskim (do roku 1914)*, Kraków 2006; idem, *Imhotep i pawie pióra. Z dziejów inspiracji egipskich w architekturze polskiej*, Kraków 2009, zwłaszcza s. 107–140.

⁹⁷ Źródłem antycznym przedstawień Diany Efeskiej z tronu Filozofii Rafaela byłby w dużym stopniu restaurowany antyczny posąg bogini z londyńskiego Sir John Soane’s Museum, którego pierwotny wygląd zachował się w *Taccuino Senese* Baldassarre Peruzziego: W. Kemp, *Natura. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie*, Diss., Tübingen 1973, s. 26; R. Tschäpe, *Die Artemis Ephesia in Sir John Soane’s Museum. Auf der Suche nach ihrem Aussehen im Cinquecento*, „Boreas”, 14–15, 1991–1992, s. 179–195; Goesch, *op. cit.*, s. 39; P. Liverani, *Le antichità Lancelotti nei Musei Vaticani*, [w:] M. Barbanera, A. Freccero, *Collezione di Antichità di Palazzo Lancelotti ai Coronari. Archeologia, Architettura, Restauro*, Roma 2008, s. 88–90, il. 2–6.

⁹⁸ G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum. K. Estreicher, t. 4, Warszawa 1985, s. 134: „W pierwszym kole namalował niewiastę wyobrażającą mądrość, a odpowiadającą obrazowi Filozofii, Astrologii, Geometrii i Poezji w połączeniu z Teologią. Owa niewiasta siedzi na tronie mającym z każdej strony jako poręcze boginię Kybele z licznymi piersiami jak to u Starożytnych przedstawiano Dianę Polymastis. Szata tej niewiasty ma cztery kolory symbolizujące cztery elementy”.

⁹⁹ Np. Artemis z Kapitolu, sala delle colombe 49. Fleischer, *Artemis von Ephesos...*, s. 10–11 (bibl.); Goesch, *op. cit.*, s. 44–45.

¹⁰⁰ G.B. Armerini, *De veri precetti della pittura*, a cura di M. Guerreri, Torino 1988, s. 221 i nast.

¹⁰¹ Goesch, *op. cit.*, s. 44–50.

¹⁰² R. Lefevre, *Villa Madama*, Roma 1973, pl. V; Goesch, *op. cit.*, s. 46.

¹⁰³ *Gli Affreschi di Paolo III a Castel Sant’ Angelo. Progetto di esecuzione 1543–1548*. Katalog wystawy, Museo Nazionale di Castel Sant’ Angelo, Roma 1981, cz. II, s. 56 i nast. il. s. 116.

¹⁰⁴ E. Parma Amari, *Perin del Vaga. L’anello mancante. Studi sul manierismo*, Genova 1986, il. 109; G.L. Gorse, *The Villa Doria in Fassolo*, Genova 1981, s. 59

¹⁰⁵ L. Faldi, *Gli affreschi del Palazzo Farnese di Caprarola*, Milano 1962; G. Labrot, *Le Palais Farnese de Caprarola. Essai de lecture*, Paris 1970; Goesch, *op. cit.*, s. 30, 47.



17. Izyda w ediculi dekorowanej girlandami przez parę służebnic, Giovanni Volpato, *Loggie di Rafaele nel Vaticano*, Roma 1772, pl. VI, kopia groteski Rafaela (ok. 1516) z pilastra Loggii Watykańskich.
 Fot. Rzym, Biblioteca di Palazzo Venezia

nionego pałacu Marcina Krasickiego w Krasieczynie koło Przemyśla¹⁰⁶, odnoszącej się do lat 1598–1631. Portal piętrowej loggii nakrytej cebulastym hełmem, do którego prowadzą z dziedzińca dwa ciągi schodów, jest ozdobiony parą herm wykorzystujących motyw bogini Natury czy bogini Ziemi w formie Diany Efeńskiej. Pod rzędami tak zwanych piersi, szczelnie pokrywających tors, widoczne są winne grona, które poza funkcją żywicielską bogini tym dionizyjskim motywem mogą podkreślać także jej potencjał rozrodczy.

Zmierzch popularności w obrębie sztuki dekoracyjnej nie umniejszył znaczenia motywu w kompozycjach, których celem było podkreślenie związku między naturą a sztuką czy roli natury jako dawczyni, czyli źródła życia. Z tym, że zasada naśladownictwa natury, dominująca w renesansie, uległa zasadzie jej przewyższenia zgodnie z odczuwanym przez artystę ideałem piękności. Już zresztą Rafael w przypisywanym mu liście do Baldassare Castiglione pisał, wykorzystując znaną antyczną anegdotę dotyczącą Zeuksisa, że aby namalować piękną kobietę, musi wybrać najpiękniejsze szczegóły z postaci kilku różnych kobiet i je połączyć w całość według własnej wewnętrznej *una certa idea*¹⁰⁷. Kult Rafaela, czego klasycznym przykładem była działalność Carla Maratta, stał się przyczyną, że ową naturę, często personifikowaną przez postać Izydy-Diany Efeńskiej, chciano naśladować poprzez styl dzieł „boskiego” mistrza z Urbino. W 2. połowie XVIII w. metodą dotarcia do idealnego piękna stały się studia nad antycznymi posągami lub greckimi wazami. W przekonaniu ówczesnych artystów studiowanie natury pozostawało podstawową metodą kształcenia artysty. Jedynie zamiast żmudnego poszukiwania bezpośrednio w niej reguł absolutnego piękna starano się dotrzeć do nich „na skróty” poprzez antyk. W dziełach podkreślających wagę artystycznego mozołu nad dotarciem do źródeł piękna pojawiała się stale ona – wielopiersna Matka Natura-Izyda – Diana Efeńska, karmiąca artystę, jak dziecko swą miłością i odczuciem piękna. Wymowny pod tym względem jest ekslibris własny Daniela Chodowieckiego z 1777 r. (il. 18), na którym artysta malarz jako dziecko zostaje przyprowadzony przez skrzydlatego geniusza do monumentalnej i statuarycznej Natury-

¹⁰⁶ *Krasieczyn*, tekst J. Puchalski, fot. T. Budziński, Olszanica 2015, il. s. 48.

¹⁰⁷ P. Barocchi, *Scritti d'arte del '500*, t. 2, Napoli 1971, s. 150 i nast.; Goesch, *op. cit.*, s. 134. W *Ikonologii* C. Ripy (1618), tłum. I. Kania, Kraków 1998, s. 462–463, *Inwencja* trzyma w lewej ręce personifikację *Natury* w formie Diany Efeńskiej.



18. Daniel Chodowiecki, *Natura, matką artysty*, ekslibris własny, 1777, miedzioryt (za A. Goesch, *Diana Ephesia...*, Frankfurt am Main 1996, il. 104)

-Izydy o twarzy antycznego posągu i obejmując ją rączkami w pasie, pije mleko (wrażliwość i rozumienie piękna) z piersi, które w znacznej liczbie pokrywają jej tors¹⁰⁸. Ujęcie bogini w formie skróconej do pasa przypomina wyobrażenie Ziemi na wspomnianym już obrazie Rubensa z kolekcji Lichtenstein¹⁰⁹. Kult Rafaela zadecydował także o ponownym wzroście popularności grotesek w ostatniej ćwierci XVIII w., a wraz z nią w groteskach pojawiły się ponownie, także w Polsce, wzorowane na Rafaelowskich (il. 21), przedstawienia bogini Izydy, czyli Natury w formie Diany Efeskiej.

IZYDA-DIANA EFESKA-NATURA W SZTUCE WARSZAWSKIEJ OSTATNIEJ ĆWIERCI XVIII WIEKU

Program ikonograficzny Sali Jadalnej Białego Domu, bazujący na zespole malowideł groteskowych Jana Bogumiła Plerscha z ok. 1777 r., wykazuje wyraźne wpływy masońskie, połączone z koncepcją spersonifikowanej i ubóstwionej Natury, Pani Żywiołów, utrzymującej w racjonalnym i harmonijnym łądzie przyrodę i zamieszkujące ziemię pracowite ludzkie społeczeństwa¹¹⁰. W programie tym, w celu przedstawienia Natury-Izydy, posłużono się rzymską kopią posągu Wenus Anadyomene (il. 19), analogiczną do tej, którą odkryto trzynaście lat wcześniej w pompejańskim Iseum. W zrównoważonym układzie uniwersalnej harmonii szczególnego znaczenia nabierają umieszczone na osi podłużnej Sali przedstawienia Diany-Nocy i Apollina-Dnia, patronujących odpowiednio czynnościom intelektualnym i fizycznym człowieka.

¹⁰⁸ L. Kaemmerer, *Chodowiecki*, Leipzig 1897, s. 59; C.G. Boerner, *Darstellungen und Dichtungen von D. Chodowiecki 1726–1801*, Stuttgart 1991, E 192; Goesch, *op. cit.*, s. 153–154, il. 104. Odnośnie do *Inwencji w Ikonologii* Ripy (1618) zob. przyp. 107.

¹⁰⁹ Zob. przyp. 40.

¹¹⁰ Dobrowolski, *La Campania felix...*, s. 16–21; idem, *Program ikonograficzny...*, s. 201–228; idem, *Treści masońskie...*, s. 35–57; idem, *La „Salle des Arabesques” à la Maison Blanche. Programme iconographique*, [w:] *Et in Arcadia ego. Studia memoriae...*, s. 285–304 oraz por. A. Bernatowicz, *Groteska a symbolika królewskiego panowania. Dekoracja Pokoju Stołowego w lazienkowskim Białym Domu*, „Rocznik Historii Sztuki”, 29, 2004, s. 183–201; eadem, *Niepodobne do rzeczywistości...*, s. 90–108, 186–196.



19. Natura-Wenus Anadyomene, kopia rzymska oryginału wczesnohellenistycznego, Sala Jadalna Białego Domu, Łazienki Królewskie w Warszawie. Fot. W. Dobrowolski

W okrągłym medalionie nad nocnym pejzażem z jeziorem Averno spostrzegamy siedzącą nagą (!) postać bogini Księżycy-Izydy-Natury, a z prawej strony, tuż za nią (dość niewyraźnie) sztywną sylwetkę Artemidy Efeskiej-Izydy (Natury) w *corona turrata* (il. 6). Obydwie postaci z medalionu są zatem nie tylko alegorią Nocy, ale także wyobrażeniem symbolicznym Izydy-Natury, patronującej sztukom naśladowczym oraz sprawiedliwej i opiekuńczej sztuce rządzenia (małe figurki aktora w masce i szlachcica-polityka)¹¹¹. Z tego względu oraz bezpośredniego sąsiedztwa przedstawień czterech żywiołów antyczny posąg Afrodyty Anadyomene, dominujący z niszy nad całą salą, którego inną replikę wykryto w pompejańskim Iseum, mógł być i zapewne był przez twórców programu uznany także za personifikację Izydy-Natury, Pani Żywiołów. Znany królowi opis Iseum z Pompejów, pióra Abbe de Saint-Non, z przytoczonymi powołaniami na teksty Apulejusza i Plutarcha, potwierdza nie tylko synkretyczny charakter bogini o tysiącu imion, ale i jej związek z ideologią masońską. Jej wygląd jest jednak bliższy personifikacji Natury z *Ikologii* Cesare Ripy z 1618 r. (il. 20). Natura ma tam wygląd nagiej kobiety z parą „piersi nabrzmiałych mlekiem”, gdyż „podobnie jak niewiasta mlekiem swych piersi karmi i podtrzymuje przy życiu dzieci, tak też ona karmi i utrzymuje wszystkie rzeczy stworzone”¹¹². W XVIII stuleciu naturę wyobrażano często jako kobietę z nagim torsem pokrytym rzędami piersi i dolną połową ciała zasłoniętą klasycyzującą draperią¹¹³, a zatem w sposób zbliżony do Anadyomene, która różniła się jednak od typu Ripy gestem rąk podtrzymujących mokre włosy. Sądzymy zatem, że wykorzystanie posągu Anadyomene jako przedstawienia Izydy-Natury odpowiadało estetycznym upodobaniom Stanisława Augusta, a ponadto akcentowało związek Izydy z Wenus, matką Harmonii, na czym skłonnemu do kompromisu i ugody królowi z pewnością bardzo wówczas zależało.

¹¹¹ Aktora i polityka łączy umiejętność przekonywania słuchaczy za pomocą *ars oratoria*.

¹¹² Ripa, *op. cit.*, s. 298–299. Przypomina to naturalnie zmodyfikowany realistycznie opis Izydy u Makrobiusza, dzięki któremu postaci Artemidy Efeskiej w XVI–XVIII w. często identyfikowano z Izydą – Naturą lub Ziemią. Typowi z Ripy odpowiada wyobrażenie siedzącej Natury w medalionie umieszczonym nad nocnym obrazem jeziora Averno w Białym Domu.

¹¹³ Goesch, *op. cit.*, s. 169, il. 38: Izyda (J.B. Boudard, *Iconographie*, 1766: „Nature. Sa tête couverte d’un voile signifie, selon l’opinion des Egyptiens, que les plus parfaits secrets de la nature sont réservés au Créateur”). Do tego typu należy Natura wyobrażona na ekslibrisie Chodowieckiego. Zob. przyp. 108.



20. Cesare Ripa, *Iconologia*, 1618, personifikacja Natury
(za C. Ripa, *Ikonomia*, Kraków 1998)

Drugim przykładem programu ikonograficznego, do którego włączono interesujące nas motywy, jest Sala Balowa Pałacu na Wodzie¹¹⁴. W tej pięknej sali, realizowanej w czasie uchwalania Konstytucji 3 maja, dni euforii i następującego po nich okresu ostatecznego rozbioru I Rzeczypospolitej, podjęto, posługując się motywami zaczerpniętymi z grotesek Rafaela z Watykanu, zilustrowanie tego samego kosmicznego porządku co w groteskach Plerscha z Białego Domu. Jednakże to nie Izyda-Wenus-Natura, kochająca jednakowo i sprawiedliwie wszystkie swoje dzieci, wcieliła się w rolę Najwyższego Umysłu. W Sali Balowej tę rolę pełni Boski Zegarmistrz-Chronos-Opatrzność i to on ostatecznie zadecyduje o tym, co królewska mądrość (Apollo) i cnota (Herakles) przedsięwzięli w tak wrogich okolicznościach dla przyszłej (z woli Opatrzności) pomyślności kraju. Wśród personifikacji czterech żywiołów, zajmujących centralne miejsce pomiędzy symbolami kosmicznego ładu, odnajdujemy także na najniższym poziomie powtórzone za ryciną Volpata (il. 21) obraz Artemidy Efeskiej



21. Izyda Pani Żywiołów, Giovanni Volpato, *Loggie di Raffaele nel Vaticano*, Roma 1772, pl. VI.
Fot. Rzym, Biblioteca di Palazzo di Venezia

¹¹⁴ W. Dobrowolski, *Program Sali Balowej Pałacu Łazienkowskiego*, [w:] *Curia Maior. Studia z dziejów kultury ofiarowane Andrzejowi Ciechanowieckiemu*, Warszawa 1980, s. 111–144; Bernatowicz, *Niepodobne do rzeczywistości...*, s. 139–150, 249–256.



22. Jan Bogumił Plersch, Diana Efeska, personifikacja ziemi, 1793,
 Sala Balowa Pałacu na Wodzie, Łazienki Królewskie w Warszawie. Fot. P. Czarnecki, Muzeum Łazienki Królewskie

(il. 22), tym razem personifikujący po prostu ziemię. Dominująca z wyższego poziomu naga, jak u Ripy¹¹⁵, kobieta z kłosami zboża byłaby Naturą, której chusta (il. 23), zgodnie z tradycją sięgającą czasów przedstawień Vincenzo Cartariego¹¹⁶ (il. 24) sprzed połowy XVII w., pozwala ją identyfikować z Izydą-Cererą¹¹⁷.

IZYDA-DIANA EFESKA W PROGRAMIE IKONOGRAFICZNYM ARKADYJSKIEJ ŚWIĄTYNI

Odkrycie na przełomie 1764 i 1765 r. pompejańskiego Iseum¹¹⁸, pierwszego sanktuarium antycznego zachowanego w pełnej architektonicznej formie i z kompletnym wyposażeniem, stało się wielką europejską sensacją, zwiększyło falę egiptomanii w kulturze europejskiej Zachodu¹¹⁹, a także spowodowało

¹¹⁵ Por. przyp. 87.

¹¹⁶ Goesch, *op. cit.*, s. 277, il. 1 i 278, il. 3.

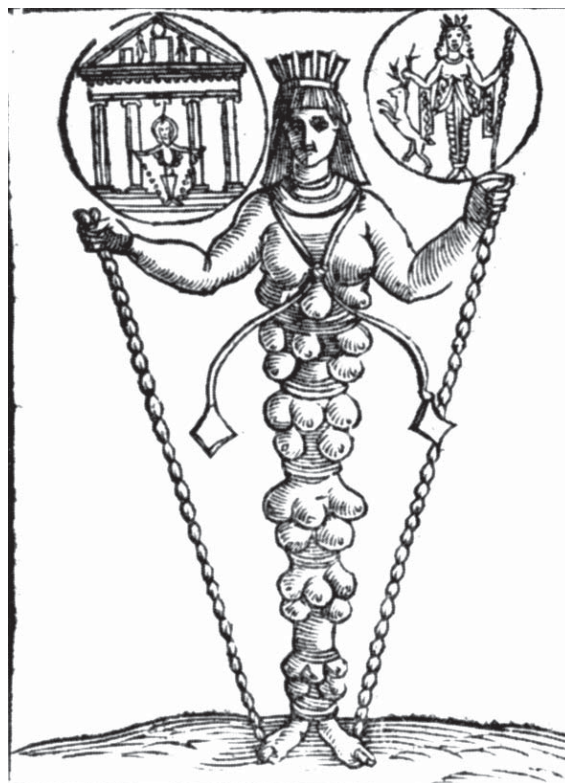
¹¹⁷ Bernatowicz, *Niepodobne do rzeczywistości...*, s. 142, postać z kłosami identyfikuje z Cererą, przejętą ze środkowej części pilastra XII u Volpata. Demeter-Cerera była jednak powszechnie, i to od starożytności, identyfikowana z Izydą, gdyż to obie miały zaszczyć u ludzi umiejętność uprawy zbóż. Por. M. Bielski, *Kronika, to jest historia świata*, Kraków 1564, list 8 r: „W Egipcie najprwie wymyślono orać i siać przez niewiastę Ceres po grecku Izydys [...]”. Sarbiewski, *op. cit.*, s. 399: „Z pewnością Egipcjanie podają w swoich rocznikach według świadectwa Natalisa, że Izyda czyli Cerera odwołała ludzi od wzajemnego zjadania mięsa przez odkrycie pszenicy i jęczmienia”.

¹¹⁸ Najwcześniejsze wzmianki o znaleziskach na terenie sanktuarium sięgają pierwszego okresu wykopalisk w Pompejach, a konkretnie połowy grudnia 1764 r., kiedy to czyszcząc teren wokół teatru, natrafiono na piec kuchenny. S. De Caro, *Il tempio di Iside di Pompei. La scoperta, il santuario, la fortuna*, [w:] *Alla ricerca di Iside. Analisi, studi, restauri dell'Isseo pompeiano nel Museo di Napoli*, Napoli 1992, s. 3–12. Następne tygodnie przyniosły odkrycie fryzu arabskiego, popiersie aktora Nornanusa Sorice i statuetki Wenus Anadyomene o świetnie zachowanej polichromii. Wykopaliskami kierował wówczas Francesco La Vega. Wreszcie 20 lipca odkryto inskrypcję (CIL X,846), dzięki której poznano bóstwo, to jest Izydę, czczoną w sanktuarium. Dobrowolski, *Program ikonograficzny...*, s. 217–218. E.M. Moormann, *Il tempio di Iside a Pompei e la sua scoperta*, [w:] *Il Nilo a Pompei. Visioni d'Egitto nel mondo romano*. Katalog wystawy, Museo Egizio w Turynie, 05.03.–4.09.2016, Torino 2016, s. 105–119; V. Garparini, *Il culto di Iside nelle dimore di Pompei ed Ercolano*, [w:] *Il Nilo a Pompei...*, s. 121–133.

¹¹⁹ G. Lalande, *Voyage d'un Français en Italie, fait dans les années 1765–1766, contenant l'histoire et les anecdotes les plus singulières de l'Italie et sa description, les mœurs, les usages, le gouvernement, le commerce, la littérature, les arts, l'histoire naturelle et les antiquités*, Paris 1786, s. VII, s. 549; De Caro, *op. cit.*, s. 13.



23. Jan Bogumił Pleresch, Ceres-Izyda, 1793, Sala Balowa Pałacu na Wodzie, Łazienki Królewskie w Warszawie.
 Fot. P. Czarniecki, Muzeum Łazienki Królewskie



24. Vincenzo Cartari, *Imagini*, 1647, „Isis”
 (za A. Goesch, *Diana Ephesia...*,
 Frankfurt am Main 1996, il. 3)

wzrost znaczenia rytuału egipskiego w ruchu masońskim¹²⁰. Naturalnie Egipt od dawna miał szczególne miejsce w legendarnych początkach masonerii. Wystarczy przytoczyć rolę, jaką odegrały w ustaleniu obrzędowości masońskiej takie osiemnastowieczne utwory literackie, jak *Séthos*¹²¹ czy *Crata Repoa*¹²². Jednakże to Izyda i jej misteria odgrywały zawsze pierwszoplanową rolę w utwierdzaniu historycznych i symbolicznych związków masonerii z Egiptem. To ją, wdowę po Ozyrysie, pretendenci do stopnia mistrza w rytuale inicjacji uznawali za personifikację natury, matkę Uniwersum¹²³. Odkrycie na miejscu domu masona Wojciecha Bogusławskiego kamienia z przedstawieniem „Ozyrysa zbożowego” świadczy o roli, jaką w obrzędowości warszawskich wolnomularzy odgrywały staroegipskie wierzenia, zwłaszcza te dotyczące życia pośmiertnego¹²⁴.

¹²⁰ Już J.C.R. de Saint-Non, *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile*, t. 1, Paris 1781, s. 115, stwierdził, że: „le culte d’Isis apporté d’Egypte commença à s’établir par des Associations, dans lesquelles on le pratiquoit mysterieusement. On y recevoit des Néophites, ou Initiés; et ces Cérémonies secrètes, peuvent à certains égards, se comparer à nos Ordres de Franc-Maçons”; De Caro, *op. cit.*, s. 13–15; A. Mastroianni, *Suggestioni massoniche: l’Egitto tra moda ed esoterismo nel XVIII secolo*, [w:] *La lupa e la sfinge...*, s. 196–207; L. Londei, *Cagliostro e la „massoneria egiziana”*, [w:] *La lupa e la sfinge...*, s. 208–213. Na temat Cagliostro w Warszawie ostatnio: M. Otorowski, *Cagliostro w Warszawie. Alchemia lansu*, Warszawa 2007; T. Cegielski, *Domek Biały i hermetyczno-alchemiczne zainteresowania Stanisława Augusta*, [w:] *Łazienki Królewskie. Nowe świadectwa...*, s. 60–63.

¹²¹ J. Terrason, *Séthos*, Paris 1731; *Crata Repoa*, Berlin 1770; E. Hornung, *Das esoterische Ägypten. Das geheime Wissen der Ägypter und sein Einfluss auf das Abendland*, München 1999. Korzystałem z wydania włoskiego: *Egitto esoterico*, tłum. A. Rezzi, Torino 2008, s. 169–183, zwł. s. 173; Zinkow, *Imhotep i pawie pióra...*, s. 107–139; Dobrowolski, *Program ikonograficzny...*, s. 224.

¹²² [C.F. Köppen, J.W.B. von Hymmen] *Crata Repoa. Oder Einweihungen in der alten geheimen Gesellschaft der ägyptischen Priester*, Berlin 1770.

¹²³ O. Wirth, *La Franc-Maçonnerie rendu intelligible à ses adeptes*, Paris 1920, s. 142, 152; Dobrowolski, *Program ikonograficzny...*, s. 224.

¹²⁴ A. Dembska, *Odkrycie nowego zabytku egipskiego*, „Przegląd Orientalistyczny”, 1987, nr 3, s. 345–350; Zinkow, *Imhotep i pawie pióra...*, s. 115–116, *Masoneria. Pro publico bono*. Katalog wystawy, red. T. Cegielski, Muzeum Narodowe w Warszawie, 11 września 2014–11 stycznia 2015, Warszawa 2014, s. 220, poz. 293.

Uznanie Izydy za personifikację natury jest konsekwencją poglądów, jakie rozpowszechniły się wraz z jej kultem w basenie Morza Śródziemnego w czasach rzymskich, kiedy to uznano ją za boginię Ziemi (myśląc oczywiście o ziemskim globie), panią całej Natury, to jest wszystkich żywiołów, która włada niebem, morzem, ziemią i światem podziemnym i jest czczona w różnych krajach pod różnymi imionami¹²⁵. I to Izyda, tkwiący w Naturze element boskości, odpowiednik „Najwyższej Istoty” (Divinite Supreme)¹²⁶, czy Boskiego Zegarmistrza osiemnastowiecznych deistów, stała się matką wszystkich wtajemniczonych. Otaczające ją legendy rozsadzają wszakże abstrakcyjne pojęcie Najwyższej Istoty. Jako matka, winna była wyzwalać w swych dzieciach szacunek i miłość. Jej mądrość, obdarzająca w nowożytnych legendach Egipcjan prawami, a Europejczyków umiejętnością uprawy zbóż i wypieku chleba, usprawiedliwiała szacunek i cześć, a miłość, wierność i wytrwałość, jakich dowiodła, gdy przyszło się jej zmierzyć po ludzku z przemocą i własną słabością po śmierci męża i brata, przybliżała jej postać, wyzwalając zrozumienie, współczucie i miłość wyznawców.

Powstały w ostatniej ćwierci XVIII stulecia park w Arkadii koło Łowicza¹²⁷ pozwala nam przeanalizować treści, które w wyniku masonskiego ubóstwienia Natury i znajomości jej personifikacji, ustalonych od czasów renesansu, zadecydowały o tym, jak jego twórczyni, Helena z Przeździeckich Radziwiłłowa, ją widziała i odczuwała. Nie była w stanie, nawet wbrew własnej chęci, wyzbyć się całkowicie skłonności do jej antropomorfizacji i przyswoić sobie obraz ubóstwianej Natury łączącej rysy Diany Efeskiej (il. 4), jednej ze spadkobierczyń prastarej Wielkiej Macierzy, z rysami Izydy, kochającej żony i matki, reprezentantki kraju uchodzącego za źródło wszelakich mądrości i umiejętności, spowitych fascynującym welonem odwiecznego misterium. To na cześć ubóstwionej Natury, o specjalnie zawoalowanych rysach Egipcjanki Izydy, wzniosła księżna z Nieborowa w arkadyjskim ustroniu „ołtarze miłości, przyjaźni, nadziei, wdzięczności i wspomnienia”¹²⁸, to jest tym wszystkim uczuciom, które ona inspirowała dzięki swej dobroci, sprawiedliwości, mądrości i pięknu.

Jako adeptka sztuki królewskiej¹²⁹, Helena Radziwiłłowa swe dzieło życia przesycała symbolami i ideami typowymi dla wtajemniczonych. Jednakże w zgodzie z wymogiem tajemnicy wyraziła je w sposób aluzyjny i wieloznaczny, przysłaniając je i łącząc z poglądami właściwymi epoce i dostępnymi wszystkim wykształconym członkom społeczeństwa.

Wynikające z tego trudności badawcze przydają niepewności także i naszym rozważaniom. Dochodzą do tego modyfikacje spowodowane zmianami w świecie oraz wewnętrznymi przemyśleniami i przeżyciami księżnej. W naszych poszukiwaniach koncentrujemy się jednak na Świątyni Diany, której budowa i dekoracja związana jest *grosso modo* z ostatnią ćwiercią XVIII stulecia i nie podlegała w zasadzie zmianom, jakie nastąpiły później w ostatnich dwudziestu latach życia księżny.

¹²⁵ Apulejusz, *op. cit.*, ks. XI, s. 211; Plutarch, *O Izydzie i Ozyrysie*, tłum. A. Pawlaczyk, Poznań 2003, s. 22–23; Makrobiusz, *Saturnalia*, I, 18,20 (Izyda) „jest naturą albo ziemią lub naturą rzeczy znajdujących się pod słońcem. Dlatego bogini ma całe ciało pokryte piersiami, ściśle przylegającymi do siebie, ponieważ natura, czy też ziemia, żywi wszystkie rzeczy”, cyt. za: Baltrušaitis, *op. cit.*, s. 96; Dobrowolski, *Program ikonograficzny...*, s. 227.

¹²⁶ De Saint-Non, *op. cit.*, t. 1, s. 118.

¹²⁷ [H. Radziwiłłowa], *Le Guide d'Arcadie*, Berlin 1800. Opis Arkadii przesłała Radziwiłłowa Jacques'owi Delille w liście z 1799 r. Został on zamieszczony przez wydawcę w przypisach do wydań *Les jardins* z lat 1822 i 1833; [H. Radziwiłłowa], *Opis Arkadii...*, [w:] Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, Aneks I, s. 152–153; Wegner, *op. cit.*; Kępińska, *op. cit.*, s. 40–46; T. Mikocki, *Collection de la Princesse Radziwill. Les monuments antiques et antiquisants d'Arcadie et du château de Nieborów*, Wrocław 1995; Curl, *op. cit.*, s. 91–112; Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, *passim*, zwłaszcza s. 86–90; *Et in Arcadia ego. Muzeum księżny Heleny Radziwiłłowej...*; H. Wiegel, *Artes Etruriae (denique) renascuntur. Das etruskische Kabinett in Schloss Reconnigi*, [w:] *Italiensehnsucht. Kunsthistorische Aspekte eines Topos*, hrsg. H. Wiegel, Berlin 2004, s. 125–126; Dobrowolski, *Treści masonskie...*, s. 40–43; Lichański, *Puławy i Arkadia w Ogrodach Jacques'a Delille'a...*, s. 286–295; Lichański, *Arkadia koło Nieborowa...*, s. 82–93; Załęski, *op. cit.*, s. 95–10; Grzybkowska, *op. cit.*, s. 5–42; Piwkowski, *Et in Arcadia ego*, [w:] *Et in Arcadia ego. Studia memoriae...*, s. 25–33; A. Zachariasz, *O badaniach Arkadii w latach 1997–1998*, [w:] *Nieborów i Arkadia – 70 lat Muzeum...*, s. 362–375.

¹²⁸ [H. Radziwiłłowa], *Opis Arkadii*, [w:] Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, Aneks I, s. 152.

¹²⁹ L. Hass, *Wolnomularstwo w Europie Środkowo-Wschodniej w XVIII i XIX wieku*, Wrocław–Warszawa 1982, s. 201 i nast., 321, 328; S. Małachowski-Lempicki, *Wykaz polskich łóż wolnomularskich oraz ich członków w latach 1738–1821, poprzedzony zarysem historii wolnomularstwa polskiego i ustroju Wielkiego Wschodu Narodowego Polskiego*, Kraków 1929, s. 179; J. Chruszczyńska, *Haftowana serweta – dar wolnomularzy dla króla Stanisława Augusta Poniatowskiego*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 32, 1988, s. 374; Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, s. 86–90; Załęski, *op. cit.*, *loc. cit.*; K. Jarzyna, *Charakterystyka pierwszych łóż adopcyjnych i działalność kobiet masek na ziemiach polskich w latach 1768–1821*, referat wygłoszony 9.01.2015 r. na konferencji „Świat jako łoża. Obecność wolnomularstwa w kulturze – dawniej i dziś”, 9–10 stycznia 2015, Muzeum Narodowe w Warszawie na zakończenie wystawy: „Masoneria. Pro publico bono”; zob. katalog wystawy, s. 87–90 (Ogrody).

Napis umieszczony na architrawie wschodniego portyku świątyni (il. 8): *M'involo altrui per ritrovar me stessa* stwierdza potrzebę samotności i skupienia, ułatwiających poznanie siebie samego, zgodnie z własnym intymnym odczuciem wartości. Współbrzmi on niejako z maksymą *gnōthi seautón* (poznaj samego siebie), widniejącą w pronaosie świątyni Apollona w Delfach¹³⁰ i odpowiadającą potrzebie samopoznania niezbędnego do samodoskonalenia, czyli podstawowej zasadzie ideowej etyki wolnomularskiej. Napis ten (*gnōthi seaton*) widnieje na dziewiętnastowiecznej ilustracji, przedstawiającej inicjację masońską w rycie egipskim, odbywającą się w rodzaju egipskiego grobowca z okresu hellenistycznego¹³¹. Apollon (Ozyrys) patronuje tu nie tylko mądrości wynikającej z praktycznej znajomości świata, ale także wiedzy dotyczącej samego siebie, ułatwiającej zrozumienie i tolerancję w stosunku do innych. Nie jest to jedyny trop wiążący budowlę arkadyjską z Apollonem. Wspomniana już została jego aluzyjna obecność na dekorującym Panteon plafonie Norblina. Bezpośrednio wiąże się z nim dostawiona z czasem gipsowa kopia Apollona Belwederskiego z westybulu Świątyni, symbol wzniosłego, idealnego piękna.

Kluczowe dla zrozumienia intencji Radziwiłłowej jest pojęcie Natury w jej wyobraźni, jej sposobie myślenia i działania. Tekst własnego *Opisu Arkadii* zaczęła księżna od stwierdzenia: „Odziedziczywszy prawa swe przyroda, utworzyła z niej samotne i romantyczne ustronie”. Zdanie to dowodzi, że księżna Helena nie tylko personifikowała naturę, ale też obdarzała ją samodzielną umiejętnością artystyczną, przesyconą uczuciami kreacji¹³². Księżna pozostawiłaby naturze swobodę działania według jej własnych praw i to ona – sama natura – stworzyłaby Arkadię. Myśl o tym, że natura może samodzielnie, jak artysta, tworzyć dzieła sztuki, nie była obca w kulturze europejskiej, na przykład w baroku w sztukamerach starannie przechowywano kamienie podobne w kształcie do figur ludzi czy zwierząt tworzonych przez artystów¹³³. Jednakże czy ta wstępna afirmacja skromności naszej twórczyni nie jest retorycznym popisem, do którego nie należy przykładać zbyt wielkiej wagi? Przecież od czasów Rafaela i manierystów przyzwyczajono się do myśli, że artysta siłą swej wyobraźni potrafi przewyciężyć naturę. Wskazówki co do poglądów Radziwiłłowej na ten temat może dostarczyć inskrypcja towarzysząca reliefowi Francesco Marii Staggiego (?)¹³⁴, wmurowanemu w północno-wschodnią ścianę Przybytku Arcykapłana, niezwykle oryginalnej budowli wznoszącej się nieopodal Świątyni. Relief kopiuje przedstawienie Nereidy jadącej na morskiej panterze z malowidła w willi Ariadny ze Stabiów, według ryciny z trzeciego tomu *Le Antichità di Ercolano esposte*¹³⁵. To popularny hellenistyczny motyw, wyjęty z fryzów przedstawiających morski *thiassos*, wzbogaconych o treści dionizyjskie i upowszechnionych przez neoattyków w późnorepublikańskiej i wczesnocesarskiej sztuce rzymskiej.

Został on skomentowany następującą frazą: *L'Espérance nourrit une Chimère et la vie s'écoule*. Napis ten zazwyczaj tłumaczy się: „Nadzieja karmi Chimere, a życie się toczy...”. Starożytna Chimera to połączenie lwa, kozła i węża, wygląda więc inaczej niż morska pantera. Jeśli księżna użyła tego słowa, to miała na myśli po prostu „twór fantastyczny”, „złudę istniejącą tylko w wyobraźni”. Zatem Chimera (morska pantera) to „hieroglif” znaczący „fantazja”, „marzenie”. Dokładnym tłumaczeniem francuskiej frazy byłoby zdanie: „Nadzieja żywi się fantazją (marzeniami), a życie się toczy (dalej)...”. Jesteśmy jak ta Nereida, którą fantazja unosi po bezbrzeżnym morzu rzeczywistości. Pełna fraza zawiera melancholijne

¹³⁰ Platon, *Protagoras*, tłum. L. Regner, Warszawa 1995, s. 59: autorstwo siedmiu mędrców, którzy razem poświęcili maksymy jako wyraz mądrości Apollinowi w świątyni w Delfach, wypisując w pronaosie: „Poznaj samego siebie”. Por. też P a u z a n i a s z, *Periegesis tes Hellados (Wędrowki po Helladzie IV 15,5)* i Diogenes Laertios, I, 28–30 (Tales z Miletu), tłum. polskie *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, Warszawa 1968, s. 24–25 (tłum. W. Olszewski przy współpracy z B. Kupisem). Inni wiązali tę maksymę z Pythią Femonoe lub z wyrocznią daną przez samego Apollona Chilonowi (Porfirios). Ostatnio ogólnie na temat sentencji delfickich: C. W o d z i ń s k i, *Strzały szybkich myśli. Delficka zagadka*, [w:] *Łazienki Królewskie. Nowe świadectwa...*, s. 75–93.

¹³¹ W.K. MacNulty, *Wolnomularstwo. Sekrety i symbole masonów. Ich historia i znaczenie*, konsultacja i red. nauk. wyd. pol. T. Cegielski, Warszawa 2007, s. 53 z lewej.

¹³² Czyż nie przypomina to pełnej uwielbienia frazy Shaftesburego, *List o entuzjazmie...*, s. 140: „Potężna naturo! [...], której każde pojedyncze dzieło przedstawia rozleglejszą scenę i szlachetniejsze widowisko niż to wszystko, co przynosi sztuka”. Natura dla filozofa jest najwspanialszym artystą i nikt z ludzi nie może się z nią równać.

¹³³ H. Bredekamp, *Antikensucht und Maschinenglaube*, [w:] *Forschungen zur Villa Albani*, Berlin 1982, s. 507 i nast.; Goesch, *op. cit.*, s. 112–113. Do tej pory zresztą jubilerzy wykorzystują do swych broszek czy medalionów minerały, które układem żył i zmianami barwami dają wrażenie krajobrazów.

¹³⁴ K. Mikocka-Rachubowa, *Scultori carraresi alla corte del re Stanislao Augusto*, [w:] *Carrara e il mercato della scultura. Arte, gusto e cultura materiale in Italia, Europa e Stati Uniti tra XVIII e XIX secolo*, a cura di L. Passaggia, Milano 2005, s. 275, il. 1; eadem, *Włoscy rzeźbiarze na dworze króla Stanisława Augusta*, „Rocznik Historii Sztuki”, 29, 2004, s. 80.

¹³⁵ J. Miziołek, *Luk Grecki i Chimera. W poszukiwaniu źródeł inspiracji twórców Arkadii pod Łowiczem*, [w:] *Nieborów i Arkadia – 70 lat Muzeum...*, s. 334–336.

stwierdzenie, że nadzieja (czyli nasze pragnienia) żywi się fantazją, a życie toczy się (według swoich reguł). A ponieważ toczy się ono według odwiecznych praw natury, to właściwie natura weryfikuje fantazję. W przypadku artystycznej kreacji, podobnie jak w życiu, zastępuje ona jedną formę – inną. Zrujnowany Przybytek Arcykapłana zapoczątkowuje inny kształt i nową formę życia.

A czymże jest ta fantazja, jeśli jej „hieroglifem” jest Chimera? To stwór kompozytowy, hybryda, utkana z różnych rzeczywistych fragmentów w fantastyczną całość (jak w anegdocie o Zeuksisie, który by stworzyć idealny obraz kobiety istniejący w jego wyobraźni, połączył najpiękniejsze szczegóły zaczerpnięte z postaci kilku dziewcząt). Dwuznacznością treści, wynikającą z zestawienia różnych wyobrażeń znanych z natury według wzoru podyktowanego przez naszą wyobraźnię (na wzór pierwiastka fizycznego i metafizycznego w zrealizowanym dziele?)¹³⁶, jak w „hieroglifie” wraz z jego podwójnym lub potrójnym znaczeniem, charakteryzuje się symbolika Świątyni Diany i oczywiście całej Arkadii. Złożoność została wpisana w sam plan i kształt Świątyni¹³⁷. Patrząc na nią spod Łuku Kamiennego, widzimy świątynię tolosową przykrytą kopułą (il. 25), ale także przychodzi nam na myśl frontysepis z masonskiej konstytucji Andersena z 1722 r. lub rycina z widokiem na piramidę Cestiusza, jak na rycinach Prontiego czy Bruna. I to słynna budowla z Giza koło Kairu¹³⁸, wiązana w *Séthosie* z misteriami Izydy, czy Świątynia Salomona, może się nam przypomnieć, gdy patrzymy przez łuk na Świątynię Natury-Izydy lub Diany Efeskiej.

W Gabinecie Etruskim (il. 9) ściany i sufit pokryte są szczerlnie „w stylu egipskim” motywami i scenkami imitującymi wazy „etruskie” i motywami zaczerpniętymi z waz i gemm antycznych. Wazy też zadecydowały o popularnej nazwie tego niezwykle charakterystycznego pomieszczenia¹³⁹. Kojarzy się nam ono przede wszystkim z malowanymi wazami greckimi, namiętnie kolekcjonowanymi we Włoszech i w Europie w 2. połowie XVIII i jeszcze w 1. połowie XIX stulecia, często przypisywanymi Etruskom¹⁴⁰. W czasach renesansu i baroku, w ślad za teoriami Annio da Viterbo, sądzono nawet, że cywilizacja etruska jest najstarszą cywilizacją europejską, zaszczerpną w Italii przez Noego, utożsamianego z Ozyrysem-Słońcem. I to Ozyrys wraz z Izydą (a po jego śmierci sama Izyda) zapoczątkowałyby powstanie także pozaitalskich nacji europejskich: galijskiej, iberyjskiej i germańskiej (wraz ze Słowianami)¹⁴¹. Jeszcze Winckelmann w swej *Kunstgeschichte* umieszczał sztukę etruską przed grecką. Helena Radziwiłłowa, polecając udekorować ściany i sufit Gabinetu formami i motywami z waz malowanych, mogła zatem wierzyć, że nawiązując do najstarszej sztuki europejskiej, sięgającej czasów pierwszego pobytu Ozyrysa w Italii i Germanii, zdobi ją „w stylu egipskim”. Tym bardziej że wśród powtórzonych za albumem d’Hancarville’a¹⁴² motywów znalazły się fryzy zoomorficzne, zaczerpnięte z orientalizujących waz korynckich, które także Stanisławowi Kostce Potockiemu przypominały wazy wschodnie. W świątyni były też oryginalne

¹³⁶ Patrz przyp. 93.

¹³⁷ J. Sambucus, *Emblemata, cum aliquot nummis antiqui operis, Ioannis Sambuci*, 1564, [za:] Thiersch, *op. cit.*, pl. 62,2. Na rycinie z mottem *Physicae ac Metaphysicae differentia* widnieje personifikacja natury otoczona symbolami fizyki i metafizyki. Z jej prawej strony z symbolami metafizyki widnieje świątynia *tetrastylon* z trójkątnym frontonem (świątynia chrześcijańska) i umieszczonym wyżej astrolabium, a z jej lewej strony, to jest fizyki, tolos nakryty kopułą i globem ziemskim (świątynia Westy symbolizująca ziemię); Goesch, *op. cit.*, s. 31–32, il. 12.

¹³⁸ Dziś do piramid w Giza doszły zabudowania Kairu i same piramidy, wznosząc się na skraju pustyni, zatraciły owe *splendide isolation*, którym charakteryzowały się wówczas, gdy J. Terrasson opisywał w *Séthosie* ukrytą pod wielką piramidą społeczność wyznawców Izydy. Piramida wówczas była izolowana pustynią.

¹³⁹ Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, s. 43–47, il. 20–27; Wiegell, *op. cit.*, s. 124–125; W. Dobrowolski, *Wazy greckie Stanisława Kostki Potockiego. Próba rekonstrukcji kolekcji*, Warszawa 2007, s. 40–43.

¹⁴⁰ M.E. Masci, *Documenti per la storia del collezionismo di vasi antichi nel XVIII secolo. Lettere ad Anton Francesco Gori, Firenze 1691–1757*, Napoli 2003, *passim*; S. Napolitano, *L’antiquaria settecentesca tra Napoli e Firenze. Felice Mara Mastrilli e Gianstefano Remondini*, Napoli 2005, *passim*; Dobrowolski, *Wazy greckie...*, s. 19–21; M.E. Masci, *Picturae etruscorum in vasculis. La raccolta Vaticana e il collezionismo di vasi antichi nel primo Settecento. Musei Vaticani. Museo Gregoriano-Etrusco. Documenti e Monografie I*, Musei Vaticani 2008, s. 31–40.

¹⁴¹ Mattiangeli, *op. cit.*, s. 257–339, pl. I–XXIV; G. Cipriani, *De Etruriae regionis di Guillaume Postel*, [w:] G. Postel, *De Etruriae regionis, originibus, institutis, religione et moribus*, „Contributi alla Storia degli Studi Etruschi e Italici”, 4, Roma 1986, s. 11–23; Baltrušaitis, *op. cit.*, s. 103–137; F. Papi, *Un nuovo “Osiride” nella Roma del Quattrocento. Il ciclo Borgia nel Vaticano*, [w:] *La lupa e la sfinge...*, s. 144–153. Por. Sarbiewski, *op. cit.*, rozdz. XXIII, s. 353: „W pierwszym roku (panowania) Araliosa, gdy upłynęło już kilka lat po Noem, rządził u Tuiskonów Hermion, mąż niezwykle waleczny. Zapewne od niego wywodzi się mit o Marsie, o którym zresztą powiadają poeci, że narodził się i panował w Tracji albo u Sarmatów. Sarmaci zaś zwani są Tuiskonami od Tuiskona, który założył ich państwo i ustalił granice od Renu aż do Pontyjskiej Messembrii wysłany przez samego Noego”.

¹⁴² D’Hancarville, *op. cit.*



25. Józef Richter, Widok na wschodnią fasadę Świątyni Diany spod Łuku Kamiennego, ok. 1830.
Własność prywatna. Fot. T. Żółtowska-Huszczka

wazy greckie, tudzież ich warszawskie imitacje¹⁴³. O potrzebie ustalenia ideowego związku Świątyni Diany z wierzeniami egipskimi i Egiptem świadczą zresztą również wspomniane wcześniej rzeźby Ozyrysa i Izydy ze wschodniego portyku, sfinks i lew (kopia egipskiego lwa z *Iseum Campense* umieszczona dziś przy schodach prowadzących na Kapitol w Rzymie), zdobiące obecnie taras na zachód od świątyni, zabytki staroegipskie w Gabinetcie Etruskim, a także egipszujące warianty projektów Grobowca Złudzeń sporządzone dla księżny przez Henryka Ittara (il. 27).

Gdybyśmy chcieli przyrównać Gabinet Etruski do Przybytku Arcykapłana i odnieść także do niego frazę z Chimera, nasza wyobraźnia byłaby ukierunkowana przez dekorację gabinetu analogicznie, w kierunku sukcesji dwu różnych kulturowo etapów, połączonych w wyobraźni biegnącą linią czasu. Z tym, że miast oryginalnych polskich relikwów renesansowych wmurowanych w ściany, mielibyśmy relikwty antyczne związane z Egiptem, malowane na ścianach Gabinetu, oraz obiekty oryginalne i egipszujące w osiemnastowiecznym jego wyposażeniu.

Można zadać pytanie, dlaczego główną salę Świątyni nazwano Panteonem. Dekoracja podkreśla obecność Aurory-Eos, ilustrującą nieśmiały brzask poranka. Domyślamy się bliskości dnia (Apollona-Heliosa) z wychodzących zza widnokręgu promieni. Reszta, to jest dwie trzecie kadru, zajmują piętrzące się chmury i puste niebo (il. 13). Także Amor jest pokazany w odbiciu lustrzanym, bardziej jako naturalna siła niż osoba. Siła, której ulegają wszyscy, która generuje życie i łączy pokolenia. Jeśli uświadomimy sobie, że Helena Radziwiłłowa nazwała budowlę Świątynią Przyrody (Natury), całkowicie zrozumiała staje się próba artysty ograniczenia wizji mitologicznej na rzecz wizji czystej natury. Panteonem nazwano salę poświęconą wszystkim bogom, lokalizowanym zazwyczaj w przestrzeni nieba poza chmurami. Ale ci wszyscy olimpijscy bogowie łączą się i jednoczą w jedno potężne bóstwo – Naturę. Ta Natura, jeśli pozwolić jej działać według jej słusznych praw, działa dla własnego pożytku i dobra, dobra wszystkiego w ogóle, a to, co służy dobru ogółu, jest właściwe i dobre¹⁴⁴.

¹⁴³ Dobrowolski, *Wazy greckie...*, s. 42–44. Nieborów do tej pory dysponuje największym w Polsce zbiorem warszawskich kopii waz greckich z ostatnich lat istnienia Rzeczypospolitej Dwojga Narodów.

¹⁴⁴ Shaftesbury, *List o entuzjazmie...*, s. 140 i nast.

Świątynia Diany była więc świątynią Natury, a ponieważ personifikacją natury (przyrody) była postać Diany Efeskiej, utożsamianej od czasów renesansu także z Izydą, budowle tę można było nazywać zarówno Świątynią Natury, jak i Diany, wiedząc równocześnie, że jest to także Świątynia Izydy. Tym dobrem największym i najcenniejszym, jakim obdarza nas natura, i który ucieleśniają zarówno Wielka Macierz Diana Efesia, jak i Izyda – siostra, żona, matka i wdowa, jest miłość.

Nic zatem dziwnego, że personifikacja natury przyjaźnie wspiera i chroni miłość. Z propagowaniem uczucia miłości wiąże się zdobiący sufit cykl scen opowiadających dzieje miłości Psyche (Duszy) do Amora (il. 12), ilustrujących cierpienia i trudy, jakie musiała pokonać Dusza, by przezwyciężyć wrogość zazdrosnej matki Amora, Wenus, i połączyć się ostatecznie ze swym boskim ukochanym w Olimpie¹⁴⁵. Piękna neoplatońska baśń, popularna w renesansie i baroku, zawarta jest w tych samych *Metamorfozach* Apulejusza, które są podstawowym źródłem antycznym informującym nas o Izydzie, jej misteriach i znaczeniu jej kultu w okresie rzymskim.

Trzy różne przedstawienia Amora: rzeźba Amora w westybulu, posązek nakazujący milczenie w latorium¹⁴⁶ i odbijająca się w lustrze kopia obrazu Elisabeth Vigée Le Brun z Panteonu wskazują na różne i z pewnością niejednoznaczne aspekty tego uczucia. Cóż chciała nam o nim powiedzieć, jaki aspekt podkreślić Helena Radziwiłłowa, bohaterka miłosnych skandali i kochanka Stackelberga i Sieversa?

Na przykładzie historii Psyche z Gabinetu Etruskiego Helena wychwalałaby miłość wierną, pełną oddania i skłonną do poświęceń. Jednym słowem taką, która jest przymiotem duszy czystej i nieskazitelnej, doskonalącej się dzięki próbom i przeciwieństwom losu, i która pokonawszy zwycięsko przeciwieństwa, łączy się ostatecznie z obiektem miłości w podniebnym Olimpie. Podobnie jako platońską ideę można by zapewne rozumieć odbity w lustrze obraz Vigée Le Brun¹⁴⁷. Jednak umieszczony w Panteonie obok ołtarza napis: *l'Amitie sous sa garde a pris ici l'Amour* (Tu przyjaźń stoi na straży Miłości) sugerowałby, że chodzi o miłość bliską przyjaźni, życzliwą i wyrozumiałą, skłonną do zrozumienia i wybaczenia każdego porywu serca, nawet tego, który łamie ustalone zasady, także tego ukradkiem okazywanego westalkom, „których by im jawnie złożyć nie śmiano”¹⁴⁸. Przyjazna, wyrozumiała postawa, wybacząca łamiące konwenanse porywy serca, byłaby bliska owej miłości bliźniego, będącej zresztą podstawą etyki masońskiej.

Jednakże w wypadku posągów westalek, wyobrażonych na rysunku Zuga i na portrecie księżny Heleny namalowanym przez Gebauera (il. 1 i 11), a ustawionych w bocznych niszach Panteonu (niezachowane) i wskazujących na przykład miłości zakazanej i niebezpiecznej, możemy się liczyć z miłością ziemską charakteryzującą się również pewną dwuznacznością. Westalkami nazywa je sama Radziwiłłowa i inne dziewiętnastowieczne źródła¹⁴⁹. Westalkami były dziewczęta rzymskie wybierane w wieku sześciu lat lub nieco później po to, by przez 30 lat pełnić służbę w świątyni Westy. Miały pilnować świętego ognia na świątynnym ołtarzu, aby nie zgasł. Gdy prowadzony skazaniec szczęśliwie napotkał westalkę, kara była mu darowana. Ich wstawiennictwo w sprawach sądowych bywało też decydujące. Jednak musiały rygorystycznie przestrzegać ślubów czystości. Westalkę, która je złamała, grzebano żywcem, ponieważ nie wolno było przelać jej krwi¹⁵⁰. Radziwiłłowa z pewnością nie ukarałaby jej tak surowo, w ślad za

¹⁴⁵ Apulejusz, *op. cit.*, księga V–VI, s. 96–124.

¹⁴⁶ Nazywany też bożkiem milczenia. Z pewnością jest on również przypomnieniem konieczności zachowania tajemnicy, obowiązującej adeptów sztuki królewskiej.

¹⁴⁷ Tym bardziej że pod postacią Amora sportretowany jest ukochany przybrany syn Izabeli Lubomirskiej, Henryk Lubomirski: Grzybkowska, *op. cit.*, s. 24. Portret byłby więc *de facto* przykładem miłości matczynej.

¹⁴⁸ Westalki musiały zachować czystość. Te, które złamały zakaz, były grzebane żywcem. M. Beard, *The Sexual Status of Vestal Virgins*, „Journal of Roman Studies”, 70, 1980, s. 12–27. Na temat koneksji między Izydą a Kybele i innymi boginiami: M. Nicolaci, *La leggenda della vestale Claudia Quinta*, [w:] *La lupa e la sfinge...*, s. 143.

¹⁴⁹ [H. Radziwiłłowa], *Opis Arkadii*, [w:] Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, s. 153; K. z Tańskich Hoffmanowa, *Wybór pism...*, [w:] Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, Aneks III, s. 158; [K. Biernacka], *Podróż z Włodawy do Gdańska...*, [w:] Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, Aneks V, s. 164; J.W. Krasieński, *Przewodnik dla podróżujących w Polsce...* (1821), [w:] Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, Aneks VII, s. 168: „posągi [...] westalek ognia świętego strzegących”. Posąg westalki widzimy też w tle portretu Heleny Radziwiłłowej, namalowanego przez Ernsta Gebauera w 1816: Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, pl. IV. Posąg westalki w tym portrecie księżny jest wyraźnie przeciwstawiony i zrównoważony antycznym popiersiem Jupitera-Pana-Asklepiosa, uznawanym przez nią za podobiznę Pana. Radziwiłłowa u schyłku życia kazała się sportretować między rzeźbami, będącymi symbolami miłości namiętej i porywczej oraz skrajnej erotycznej powściągliwości.

¹⁵⁰ Beard, *op. cit.*, *loc. cit.*; T. Zieliński, *Religia Rzeczypospolitej Rzymskiej* (1933–34), wyd. 2, Toruń 2001, s. 27. Na temat świątyni Westy i domu westalek: H. Jordan, *L'atrio di Vesta*, „Bullettino dell'Istituto”, 1884, s. 88–99; idem, *Der Tempel di Vesta und das Haus der Vestalinnen*, Berlin 1886; E.B. van Deman, *The Atrium Vestae*, Washington 1909; F. Coarelli, *Il Foro Romano*, t. 1: *Periodo arcaico*, 3. ed. Roma 1992. Z początkami Rzymu związana jest historia Rei Sylwii, córki ostatniego króla Alby, Numitora,

Tadeuszem Zielińskim mogłaby za *Auge* Eurypidesa¹⁵¹ powołać się na siłę naturalnego kobiecego instynktu i na to, że powołaniem kobiety jest miłość: „tak przyroda chciała, co się nie troszczy o przepisy wasze, / I takie jest kobiety powołanie”.

Wspomniana w inskrypcji przyjaźń Amora usprawiedliwia, jak Eurypides, westalki. Lecz czy owe kapłanki z posągów są naprawdę służebnicami Westy? Jedną z nich (il. 11) przedstawia się z trzymanym przez poję płaszczka przy piersi jakimś naczyniem o wyglądzie cisty, inną (il. 1) z czarą ofiarną w wyciągniętej prawej ręce. Gdyby chodziło o westalki, do czego by te naczynia służyły? Trudno przypuszczać, by nosiły one w nich, jak miały to w zwyczaju, wodę ze źródła Camen, znajdującego się nieopodal Porta Capena. Z oporem przyszłoby nam także zaakceptować pomysł, że przejmowano do niego święty ogień, jak to swego czasu wymyślił Chodźko¹⁵². Kapłanki pilnowały ognia płonącego na ołtarzu¹⁵³ (nie tłącęgo się w naczyniu trzymanym przy piersi), a w wypadku jego zgaśnięcia, co zdarzyło się zaledwie kilka razy w rzymskiej historii, groziła im chłosta.

Nie umiem znaleźć funkcji dla tych naczyń w świątyni Westy. Tymczasem źródła antyczne mówią często o roli cisty w misteriach Izydy¹⁵⁴. Moglibyśmy zatem przypuścić, że pod postaciami owych „westalek” skrywały się kapłanki Izydy, które przedstawiano z oinochoe lub situlą w ręku¹⁵⁵. Jednakże brak takich szczegółów, jak na przykład lotosu nad czołem czy sistrum w ręku, czyni naszą supozycję raczej hipotetyczną. Znane wyobrażenia *cista mistica* także są odmienne od trzymanego naczynia¹⁵⁶. Pewnej analogii dostarcza jednakże malowidło znalezione w Herkulanum i przechowywane w Muzeum Archeologicznym w Neapolu¹⁵⁷, na którym kapłan Izydy (nie kapłanka) podczas jej święta trzyma przez poły szaty na wysokości piersi naczynie, dokładnie tak jak to czyni nasza „westalka”. Biorąc więc także pod uwagę życie erotyczne zarówno Heleny Radziwiłłowej, jak i Izabeli Czartoryskiej, drugiej nieborowskiej „westalki”, oraz przynależność obu przyjaciółek do masonerii, łatwiej przychodzi nam w nich samych dostrzec bardziej kapłanki Izydy niż Westy.

Sfery przyjaźni dotyczy dekoracja Sypialni, umieszczonej po południowej stronie budynku, obok Gabinetu Etruskiego. Była ona zadedykowana przyjaciółce, Izabeli Czartoryskiej. Przysłonięta gazą¹⁵⁸ dekoracja malarska, niestety niezachowana, przedstawiała ukochane Powązki księżny Izabeli. Jej przesłonięcie podkreślało zapewne dystans i żal z rozłąki. Obok wielkiego łóża stało marmurowe popiersie przyjaciółki-masonki, przedstawionej właśnie jako westalka¹⁵⁹. Wśród bogatego wyposażenia wyróżniały się fajansowe czworaki o kobaltowej polewie, wcześniej należące do Izabeli i noszące jej inicjały. Przylegający od zewnątrz do południowej ściany Przybytek Pana nawiązuje do przeciwstawnego przyjaźni uczucia niepohamowanej miłosnej żądzy. Miłość platoniczna, miłość wyrozumiała i wybacząca, przyjaźń, niepohamowane miłosne pragnienie – wszystkie te różne odcienie miłości i przyjaźni, zaznaczone

którą uzurpator Amulius uczynił westalką, by nie dopuścić do jej zamążpójścia i posiadania dzieci. Nie przeszkodziło to Marsowi i ze związku Marsa z Reą urodziły się bliźniaki Romulus i Remus. W Muzeum Lichtenstein w Wiedniu znajduje się szkic Rubensa i wykonany według niego obraz przedstawiający pojawienie się boga przed zaskoczoną i pilnującą świętego ognia westalką. *Les Collections du Prince de Lichtenstein*. Katalog wystawy, Aix en Provence, Caumont Centre d'Art, 7.11.2015–20.03.2016, Bruxelles–Vienne 2015, nr 15a–15b, s. 90–92 (bibl.).

¹⁵¹ Zieliński, *op. cit.*, s. 281.

¹⁵² L. Chodźko, *Arcadie*, [w:] *La Pologne historique...*, t. I, Paris 1835, s. 197–200, [w:] Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, Aneks IX, s. 171: „Postaci Westalek dzierżą alabastrowe (sic!) wazy, które wydają się być gotowe do przyjęcia świętego ognia (sic!)”.

¹⁵³ Jak Rea Silvia na wspomnianym obrazie Rubensa z Muzeum Lichtenstein w Wiedniu, zob. przyp. 150. I jak w przypadku ognia płonącego na ołtarzu „przyjaźni” w Panteonie, wyobrażonym na rysunku Zuga.

¹⁵⁴ Apulejusz, *op. cit.*, XI, 11, s. 215. *Cista mistica* na boku ołtarza: M. Papini, [w:] *Il Rito segreto. Misteri in Grecia e a Roma*. Katalog wystawy, Roma, Colosseo, 22 luglio 2005–8 gennaio 2006, Milano 2005, s. 253.

¹⁵⁵ Porównajmy z nimi tytułem przykładu przedstawienie kapłanki Izydy z oinochoe z Domu Liwii na Palatynie; *Il Rito segreto...*, s. 243.

¹⁵⁶ J. Eingartner, *Isis und ihre Dienerinnen in der Kunst der römischen Kaiserzeit*, „Mnemosyne”, Supplement 115, Leiden 1991; Papini, [w:] *Il rito segreto...*, s. 252 (ołtarz z kapłanką z situlą w ręku na froncie i *cista mistica* na boku). Jeśli chodzi o rysunek Panteonu, zawsze należałoby oczywiście się liczyć z interpretacją Zuga z ok. 1790 r.

¹⁵⁷ *Il Rito segreto...*, s. 82.

¹⁵⁸ L. Radziwiłłowa, *Pamiętniki...*, [w:] Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, Aneks II, s. 156.

¹⁵⁹ Również Izabela Czartoryska była masonką, należała do tych samych łóż co Radziwiłłowa. Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, s. 86. I tak samo jak ona, z powodu licznych romansów, z trudem mogłaby uchodzić za westalkę. Por. G. Pauszer-Klonowska, *Pani na Puławach*, wyd. 2, Warszawa 2011, s. 23–46.

wyraźnie w programie świątynnym, mogą znaleźć swój ideowy odpowiednik w osobie i charakterze Izydy – kochającej i wiernej żony, przywiązanej siostry oraz czulej i opiekuńczej matki.

Johannes Sambucus, wprowadziwszy w 1564 r. postać Natury do emblematyki, zwrócił uwagę, podobnie jak Rafael w przedstawieniu Filozofii, na elementy metafizyczne i fizyczne w jej charakterze. Być może zbliżone rozróżnienie można by odkryć też w formie architektonicznej, w dystrybucji motywów dekoracyjnych i w wyposażeniu Świątyni Diany jako świątyni natury. W ilustracji z fundamentalnego dzieła Sambucusa, zatytułowanej *Emblemata* (il. 26), opatrzonej mottem *Fisicæ ac Metaphisicæ differentia*¹⁶⁰, wśród symboli towarzyszących personifikacji natury w formie Diany Efeskiej, czy też Izydy, i powiązanych z metafizyką, autor umieścił antykizującą budowlę z czterokolumnowym portykiem i dwuspadowym frontonem oraz z astrolabium nad dachem. Byłby to symbol wiary Kościoła i wszechświata, a zatem metafizyki. Z drugiej strony znalazła się budowla centralna (według autora świątynia Westy) nakryta kopułą. Nad kopułą został umieszczony glob ziemski. I budowla, i glob miałyby oznaczać ziemię, to jest element fizyczny natury. To samo zróżnicowanie – antykizujący *tetrastylon* i *tolos* odnajdujemy w dwu przeciwstawnych fasadach arkadyjskiej świątyni. Czy podobnemu zróżnicowaniu fasad będzie odpowiadać odpowiednia różnica w programie wnętrza? Na pierwszy rzut oka nie, choćby dlatego, że w Panteonie, do którego się wchodzi z czterokolumnowego portyku świątyni, wiążanego przez Sambucusa z Kościołem i wiarą, napotyka się posąg westalek, a tolosowa świątynia Westy, która w emblematyce Sambucusa oznaczała ziemię, czyli element fizyczny, odpowiada tolosowej części wschodniej świątyni, wiążanej z metafizycznymi składnikami Natury, której portyk ponadto zdołały przedstawić Izyda i Ozyrys. Wydaje się wszakże, że przy mniej powierzchownej analizie, w uporządkowaniu elementów treściowych dekoracji wnętrza Świątyni Diany, wykrywamy w pojęciu Natury ślady wskazanego przez Sambucusa podziału na elementy metafizyczne (niebiańskie, idealne) i fizyczne (ziemskie, nacechowane słabością i świadomością śmiertelności ziemskiego bytowania). Elementy idealne dominowałyby w części północno-wschodniej (portyk, przedsionek, Gabinet Etruski), elementy nieidealne (fizyczne, ziemskie) – w części południowo-zachodniej (Panteon, Sypialnia, Przybytek Pana). W przeciwieństwie do klasyfikacji Sambucusa chodziłoby raczej o rozróżnienie między idealną miłością platoniczną, miłością idealnego piękna i mądrości oraz uczuciem miłosierdzia (zatem uczuciami wychodzącymi w swym idealnym sformułowaniu niejako poza kondycję ludzką) a świadomością śmierci, miłością zmysłową, przyjaźnią i seksualnym popędem właściwym większości ludzi.

Jak wspomnieliśmy, widziana spod Łuku Kamiennego Świątynia Diany (il. 25) miała widok tolosu nakrytego, jak piramidką schodkową, czterostopniową kopułą zwieńczoną stożkiem. W niszach po bokach drzwi do budynku widniały rzeźby Izydy i Ozyrysa. Umieszczonemu od wschodu wejściu towarzyszyły zatem podobizny bogini Natury i jej małżonka, łączone powszechnie z księżycem i słońcem. Symbolizowały one nie tylko porządek uniwersalny, którego rozpoznanie uznano za podstawę najstarszej formy religii i za dowód istnienia Boskiego Zegarmistrza, ale stanowiły przykład idealnej pary małżeńskiej, będącej podstawą społecznej struktury, której miłość, lojalność, przywiązanie, wierność, przewyciężające ludzkie knowania, zdrady i zbrodnie, mogły dostarczyć moralnego wzorca ludzkich zachowań, w zgodzie z podstawowym wachlarzem pozytywnych i budujących uczuć.

W przedsionku, do którego wchodziło się z portyku wschodniego, umieszczona była rzeźba Amora z lampą, skrótowe przykazanie umiłowania mądrości (światło = wiedza). W powiązaniu z treścią napisu umieszczonego z tej strony na fasadzie świątynnej, mówiącego o samotności sprzyjającej odnalezieniu siebie, ową mądrość należałoby, w zgodzie z naturą, odkryć we własnym wnętrzu. Nakaz ukochania mądrości jest oczywistym przesłaniem Izydy, bóstwa pochodzącego z kraju będącego tradycyjnym depozytariuszem tajemnej mądrości, a także, jak się przypuszczało, najstarszych form religijnego kultu, jego trwałych kanonów, nakazów i praw, niezbędnych do uzyskania moralnej doskonałości. Dostawienie do przedsionka Apollona Belwederskiego, idealnego wzorca piękna (zdaniem Winckelmanna brak żył na jego boskim ciele dowodziłby obrazu bytu wznoszącego się ponad ludzką materialną kondycję), wiązałyby się z cnotą umiłowania absolutnego boskiego piękna.

Gabinet Etruski, pierwsze pomieszczenie świątynne po przedsionku – dekorowany, jak chciał Raczyński, „w stylu egipskim”, może być uważany za depozyt różnorodnej wiedzy, muzeum „boskiej”, czyli

¹⁶⁰ Sambucus, *op. cit.*, s. 74; Thiersch, *op. cit.*, pl. 62,2; Goesch, *op. cit.*, s. 31–32, il. 12.



26. Johannes Sambucus, *Emblemata*, 1564, Rozróżnienie między fizycznymi a metafizycznymi emblematami natury (za A. Goesch, *Diana Ephesia...*, Frankfurt am Main 1996, il. 12)



27. Henryk Ittar, Projekt egipskiego Grobowca Złudzeń z hieroglifami na architrawie, 1799–1800. Fot. Muzeum w Nieborowie i Arkadii

filozoficznej mądrości, o której „tajemnie” mówią przedstawienia waz i różnorodnych motywów (świętych znaków – „hieroglifów”), pokrywające ściany i sufit. Nad owym muzeum mądrości dominuje plafon z historią Amora i Psyche. Opowiada on neoplatońską baśń Apulejusza o miłości Psyche (Duszy) do boskiego syna Wenus, którą to Duszę potrzeba zmysłowego (wizualnego) poznania – to jest zachwyty nad cielesną pięknnością, istotnego elementu ziemskiej miłości – rozłączyła na długo z ukochanym i którą dopiero wyzbycie się fizycznych pragnień wyniosło na szczyty Olimpu.

Niewielkie pomieszczenie znajdujące się nieopodal drzwi do Panteonu, zwane lavatorium, służyło do oczyszczenia fizycznego i psychicznego (prawo azylu jest niczym innym jak pozbyciem się nienawiści¹⁶¹ i utwierdzeniem cnoty miłosierdzia, będącego podstawowym atrybutem boskości), koniecznego przed wejściem do głównej i najważniejszej sali *templum*. W lavatorium stała rzeźba Amora gestem nakazującego milczenie. Pomieszczenie to symbolicznie zamyka ciąg wewnątrz zawierających treści wiążące się z doktrynalnym nakazem miłości platonicznej, umiłowania reguł absolutnego piękna i obiektywnej mądrości oraz zyskania cnoty miłosierdzia. Wraz z Panteonem wkraczamy w sferę ziemską, w której idealne cnoty, wynikające z doktrynalnych praw i nakazów, zderzają się z warunkami i ograniczeniami ziemskimi. Klasyczna fasada zachodnia odpowiada wewnątrz zdominowanemu klasycyzującym obrazem ziemskiej kopuły niebios.

Najistotniejszą różnicą w porównaniu do sytuacji dominującej w ciągu poprzednich pomieszczeń jest uznanie ziemskiej kondycji ludzkiej za niedoskonałą i przejściową. Głowa Niobe przypomina tu o obecności śmierci. W warunkach ziemskich zmysłowa ludzka miłość, wynikająca z wewnętrznego nakazu natury i niezbędna dla zachowania gatunku, jest warunkowana skomplikowaną mieszaniną czynników materialnych i estetycznych, zewnętrznych czynników racjonalnych i irracjonalnych. W skomplikowanych warunkach ziemskiej miłości nie chronią jak należy działające tu prawa, zwyczaje i konwencje. Klasycznym przykładem konfliktu miłości z uznanymi prawami jest ewentualna miłość westalki lub miłość Diany do Kefalosa (il. 14), przypadki naruszania praw kultowych, ustalonych hierarchii i społecznych norm. Przyjaźń Amora i ziemskie miłości Aurory, kosmicznych sił natury regulujących nasze ziemskie życie, zdają się nam mówić o konieczności zaakceptowania miłości jako nadrzędnego i niezbywalnego

¹⁶¹ Zob. przyp. 20.

prawa natury. Akceptując prawa natury, w tym także podstawowe prawo do miłości, uwalniamy się od dręczących nas konfliktów, zyskując pewność i spokój, o którym mówi inskrypcja z fasady zachodniej. Panteon jest więc przestrzenią, w której spotykają się i łączą dwa ciągi, zdominowane przez przeciwstawne treści: idealne prawa boskie i, nie zawsze zgodne z naturą, prawa ludzkie, których łamanie jest traktowane przez bóstwo przyjaźnie i wyrozumiale.

Kult natury i wiązany z nim kult miłości wybija się więc na plan pierwszy w treściowym programie *templum* Diany-Izydy. Helena Radziwiłłowa myśli o naturze, czy też o przyrodzie, gdy wspomina w swym przewodniku ołtarz wdzięczności i gdy umieszcza w Panteonie sentencję: „wdzięczność sztuce – hołd naturze” i gdy w tymże przewodniku pisze, że „wybudowała świątynię przyrodzie jako hołd słusznie jej za upiększenie miejsc przynależny”.

Ale czy tylko uznanie dla tkwiącego w naturze źródła piękna i ewentualnie zachęty do miłości oraz wyrozumiałości są powodem cytowanych powyżej afirmacji? Wdzięczność za estetyczną radość oddziela się w nim wyraźnie od hołdu, to jest czynności poddania się czyjejś sile lub władzy. Na bazie posągu św. Cecylii, silnie zmodyfikowanej kopii Pietra (?) Staggiiego słynnej rzeźby Stefano Maderna z rzymskiego kościoła Sta Cecilia na Trastevere, swego czasu zdobiącej mauzoleum z Wyspy Topolowej¹⁶², zostały umieszczone napisy: *Et in Arcadia ego* i *J'ai fait l'Arcadie et j'y repose*. Autorka Arkadii planowała własny grób w stworzonym przez siebie arkadyjskim zakątku. Melancholijnej refleksji o nieuchronności śmierci towarzyszy wszakże równocześnie umieszczony nieopodal Grobowca Złudzeń wyryty na kamieniu napis: *Celui qui seme dans les pleurs, recueille dans la joie!* (Kto sieje płacząc zbiera w radości!). W powyższej maksymie, odwołującej się do cyklu biologicznej odnowy przyrody, pobrzmiwia wpisana weń nadzieja na odrodzenie po śmierci¹⁶³. To odrodzenie, o którym śpiewał wspomniany chór czcicieli Natury zebranych przed katedrą w Strasburgu w 1794 r.

W odkrytym w Pompejach w 1764 r. Iseum znaleziono między innymi trzy posągi: Wenus typu Anadyomene, Dionizosa i Priapa. Abbe de Saint-Non, opisując Iseum w poczytnej *Voyage pittoresque*, uznał, iż te trzy rzeźby, mimo zhellenizowanych form, wiążą się z treściami obejmującymi całość misteryjnego kultu Izydy¹⁶⁴ i że to wszystko, co dzięki Apulejuszowi i Pliniuszowi, tudzież odkryciom w Pompejach wiemy o misteriach Izydy, usprawiedliwia ich porównanie z inicjacją wolnomularską w rycie egipskim¹⁶⁵. Już w starożytności Herodot i Plutarch wiązali zresztą Dionizosa (dwukrotnie urodzonego) z Ozyrysem i kult fallusa w kulcie Izydy¹⁶⁶ łączył z nim osobę Priapa, uchodzącego zresztą niekiedy za syna Dionizosa (Ozyrysa) i Afrodyty (Izydy). Greckie misteria bachiczne precyzowały warunki, pod jakimi wtajemniczony mógł uzyskać dostęp do królestwa błogosławionej Prozerpiny.

O zainteresowaniu środowiska warszawskich masonów rolą, jaką odgrywał Ozyrys w misteriach Izydy, świadczy przechowywany w warszawskim Muzeum Teatralnym granitowy kamień zbliżony kształtem do prostopadłościanu, odkryty przypadkowo w 1986 r. na terenie, na którym pod koniec XVIII stulecia stał dom masona Wojciecha Bogusławskiego¹⁶⁷. W domu tym odbywały się zapewne spotkania braci ze Świątyni Izis. Pomalowany na brązowo i ozdobiony malowanymi na żółto egipskimi motywami, pełnił on w Łoży rolę nieobrobionego kamienia. Na jednym z boków, powtarzając dość wiernie za

¹⁶² W. Piwkowski, *Św. Cecylia z grobowca na Wyspie Topolowej*, [w:] *Et in Arcadia ego. Muzeum księżny Heleny Radziwiłłowej...*, s. 163, poz. 98.

¹⁶³ Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, s. 76–82, podkreśla wagę symboliki śmierci w parku Arkadyjskim, w zasadzie zgadzając się z nieopublikowanym sądem Zygmunta Ważbińskiego, że: „Arkadia łowicka nie tyle jest [...] pomnikiem pięknej Grecji, ile pomnikiem śmierci-cmentarza, gdzie ks. Radziwiłłowa zbudowała sobie grób”. W Świątyni Diany, poświęconej bogini śmierci i natury, rozproszone miały być symbole śmierci. Nosicielami tej symboliki miałyby być postaci zarówno Diany „utożsamianej z postacią Gorgony”, jak i Apollona „boga wieszczów i pana śmierci”.

¹⁶⁴ De Saint-Non, *op. cit.*, t. 1, s. 119: „Dans la partie la plus reculée, et derrière ce Sanctuaire [Isis w Pompejach – uzup. W.D.], était, le lieu destiné à l'Assemblée des Initiés; et à côté est une autre Pièce, dans laquelle les trois Statues de Venus, de Bacchus et de Priape, qui y ont trouvées réunies dans une même Niche, renfermoient les Symboles de toute doctrine Isiaque”.

¹⁶⁵ De Saint-Non, *op. cit.*, s. 115.

¹⁶⁶ W. Dobrowolski, *La „Salle des Arabesques”...*, s. 295; Źródła pisane: M. Totti, *Ausgewählte Texte der Isis- und Serapis Religion*, Hildesheim 1985, *passim*; R. Merkelbach, *Isis regina – Zeus Sarapis*, Stuttgart–Leipzig 1995, *passim*; J.C. Griffiths, *Plutarch's „De Iside et Osiride”*, Bangor 1970; idem, *Apuleius of Madaura. The Isis – book. Metamorphoses XI*, Leiden 1975; D. del Corno, *Plutarcho e il mito di Iside*, [w:] *La lupa e la sfinge...*, s. 49–55.

¹⁶⁷ Dembska, *op. cit.*, s. 345–359; eadem, *Kultura starożytnego Egiptu. Słownik*, Warszawa 1995, s. 198–199; Zinkow, *Imhotep i pawie pióra...*, s. 115–116; *Masoneria. Pro publico bono...*, s. 220, poz. 293.

egipskim pierwowzorem, przedstawiono leżącą mumię Ozyrysa, któremu z ciała wyrastają kłosa zboża. U stóp i głowy boga stoją boginie Izyda i Nephthys. W innych egipskich scenach tegoż tematu mają one skrzydła i poruszając nimi, przywracają bogu oddech, umożliwiając mu powrót do życia. Misteria Izydy i Ozyrysa, podobnie jak misteria dionizyjskie w Grecji, mówiły ludziom o bogu zabitym i przywróconym do życia, przywołując przy tym obraz obumierającej i budzącej się do życia natury. Osiemnastowieczne nadzieje wolnomularzy na odrodzenie po śmierci, związane z rytmicznym cyklem biologicznej odnowy natury, znalazły w egipskim kulcie Izydy i Ozyrysa prastarą i czcigodną tradycję. Czyż nie do nich odwoływał się Henryk Ittar, sporządzając dla Heleny Radziwiłłowej projekty Grobowca Żłudzeń właśnie w stylu egiptyzującym? (il. 27).

WNIOSKI

Prastara wiara w biologiczne odrodzenie natury pomogła Helenie Radziwiłłowej zaakceptować jej prawa i przezwyciężyć perspektywę nicości śmierci. Włączenie ludzkiej egzystencji w powszechny kołowrót odnowy życia przywracało radość z odradzającego się po zimie nowego piękna, przynosiło spokój i radość.

Wiara w „ciała zmartwychwstanie” jest wszakże także jednym z kanonów wiary chrześcijańskiej i wszystkich śródziemnomorskich monoteizmów, a zauważone przez nas przykłady związków Świątyni Diany, jej dekoracji i wyposażenia, z Egiptem i jego rzeczywistymi lub urojonymi wpływami możemy doskonale wytłumaczyć osiemnastowieczną egiptomanią o kostiumie klasycznym¹⁶⁸ oraz pozycją Izydy, to jest wyposażonej w element boskości Natury, będącej Panią Żywiołów, w obrzędowości wolnomularskiej.

Na określenie arkadyjskiej świątyni od dawna używano nazwy Świątynia Diany, myśląc przy tym o greckiej Artemidzie, siostrze Apollona i córce Latony, bogini dzikich leśnych ustroni i łowów, a także księżycy, w zasadzie wrogiej mężczyznom, choć pomocnej kobietom przy porogach. Sama księżna Helena nazwała ją Świątynią Przyrody, mając na uwadze bóstwo typu Diany Efeskiej, przez wieki mylone z Izydą, boginią Natury i Panią Żywiołów. Natura obydwu tych bogiń jest wieloznaczna i oczywiście szeroka. Izydę już w starożytności uważano za bóstwo uniwersalne, w różnych krajach czczono ją pod odmiennymi nazwami i utożsamiano z wieloma bóstwami, w tym również z Wenus. Także Diana Efeska (il. 8) uchodziła za panią natury, regulatorkę kosmicznego porządku. I te cechy w dużej mierze zbliżyły obie boginie i ułatwiły przemieszanie ikonografii w okresie późnego antyku. Zinterpretowano wówczas jako piersi kobiece zagadkowe jajowate występy, rozmieszczone na szatach w górnych partiach torsu Diany Efeskiej. Nie mogły to być jednak piersi. Oryginalny posąg Diany w świątyni efeskiej był wykonany z drewna, które czerniało pod wpływem czasu i konserwacji oliwą. Odsłonięte partie ciała (głowa, ręce, stopy) były w rzymskich marmurowych kopiach wykonywane z brązu lub ciemnych kamieni. Tak zwane piersi są w nich jasne jak szaty, a ponadto nie mają sutek¹⁶⁹. Nie mogą być zatem częścią ciała bogini. Dopiero w renesansie zaczęto zaznaczać na nich sutki i to utrwaliło jej rozumienie jako personifikacji Ziemi albo Natury albo Natury Rzeczy, źródła i nauczycielki piękna. Jej tak zwane piersi zaczęły akcentować funkcję matki karmicielki wszystkich bytów oraz związek z porodami (czym charakteryzowała się także Diana, córka Latony). Przedstawienia Natury i Ziemi karmicielki, określane najczęściej jako przedstawienia Izydy, w sposób logiczny zaczęto stosować do ozdoby fontann i parków. I tak, ok. 1611 r. zainstalowano w niszy ogrodu Villa d'Este w Tivoli trawertynową kopię posągu Artemidy Efeskiej z kolekcji Farnese (dziś w Neapolu). Z licznych piersi posągu tryskała woda i wpadała do zbiornika fontanny nazwanej Fontanną Natury¹⁷⁰. Rzeźbę Natury-Diany Efeskiej-Izydy, nie bez konotacji masonskich, wystawiono także w znanym Helenie Radziwiłłowej Neue Garten w Poczdamie¹⁷¹. Jej prawa i dary miały służyć w równym

¹⁶⁸ Zob. przyp. 49 i 86–97.

¹⁶⁹ Dla A. Furtwänglera (*Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum*, t. 2, Leipzig-Berlin 1900, s. 211, pl. 44,2) byłyby to wyłącznie dekoracyjne wisiory, natomiast dla G. Seiterle (*Artemis, die grosse Göttin von Ephesos...*, s. 3–16) byłyby to jądra wykastrowanych byków, świadectwo kultu dostępnego wyłącznie dla niezamężnych dziewcząt. Głównym kapłanem kultu byłby eunuch, a kapłankami dziewice. Ofiary te wykazywałyby władzę nad mężczyznami i zapewniałyby płodność w przyszłości.

¹⁷⁰ Motyw wody wypływającej z piersi kobiecych sięga starożytności. Najwcześniejszy przykład wykorzystania przedstawienia Diany Efeskiej jako fontanny ogrodowej odnajdujemy w: Sambucus, *op. cit.*, s. 196 z mottem: *In delectu copia*; Goesch, *op. cit.*, s. 104–116.

¹⁷¹ Thiersch, *op. cit.*, s. 117 i nast., s. 152, pl. 65,2,3.

stopniu wszystkim ludziom, dlatego uznano ją w XVIII stuleciu za sprawiedliwą, a jej postać w czasach rewolucji stała się także personifikacją sprawiedliwości i równości.

Wszystkie te asocjacje dowodzą ponad wszelką wątpliwość, że patronka arkadyjskiej świątyni nie mogła uchodzić wyłącznie za dawczynię śmierci. Mauzoleum córek i planowanie własnego grobu przez Helenę Radziwiłłową nie wiązało się z chęcią przekształcenia Arkadii w nekropolię. Przeciwnie, powołując się na wiarę sięgającą egipskich misterii Izydy, budowle te miały wyrażać wiarę w powrót do życia po śmierci. I to w ogrodzie najwspanialszym z możliwych. Diana patronująca świątyni arkadyjskiej byłaby przede wszystkim boginią natury, narzucającą swe prawa wszystkiemu co żyje. A prawo do miłości, zapewniającej życiu ciągłość, byłoby, jak chcemy się domyślać, zdaniem księżnej najpiękniejszym i najbardziej istotnym z jej darów.

THE TEMPLE OF DIANA IN NIEBORÓW – TEMPLE OF NATURE

Abstract

The ceiling of the Pantheon in Nieborów's Temple of Diana, with its scene of Aurora riding Apollo's horses, became the basis for the identification of Masonic elements in the iconographic program of the Temple and the whole Arcadian park. The scene acquired a symbolic meaning as the end of a period of darkness and the beginning of an era of Enlightenment and reason. As a result, the symbolism of the Temple and the park became strongly associated with the cult of Nature and reason, which underpin the Masonic ideology and more widely the Enlightenment.

Yet linking the mythological figures of Aurora and Apollo with the light of reason and the worship of Nature, and thereby the promotion of equality, clashes with potential reasons for the naming of the Temple after Diana, Apollo's sister and one of the twins who killed twelve or even fourteen of Niobe's children. We know that Princess Helena Radziwiłł, the founder of Arcadia, had three daughters who died prematurely, and the tragedy of Niobe must have been felt as her own. So what reasons could there be to worship this goddess, the bearer of death, who was also a personification of the night, symbolizing, as we know, superstition and ignorance?

In order to minimise this contradiction in the interpretation of the program, researchers concluded that the Temple and park's symbolism was from the start infused with elements that were elegiac, serious and melancholy, with the sadness resulting from the Princess's obsession with death that had troubled her from the start. The Arcadian park would then be conceived as a cemetery, a mausoleum for her dead daughters and for her own tomb. The Baroque motto *Et in Arcadia ego* (death is even in Arcadia) was transformed into an affirmation of the omnipresence of death. Thus the Baroque *memento mori* has overshadowed the optimism of the Enlightenment.

In order to combat this contradiction, the author invokes the eighteenth-century cult of Nature and the features associated with her personification, which since the Renaissance took the form of the multi-breasted Artemis of the Ephesians, a goddess quite unlike Apollo's sister, who was hostile to men and a bearer of death. Ephesia was in fact the heiress to the Eastern Great Mother Goddess, who in the XVI–XVIII centuries was usually confused with Isis, the Lady of Ten Thousand Names and the Empress of the four elements, a loving sister and wife who restored life to the assassinated Osiris. She also embodied the loving and caring Nature, playing a fundamental role in eighteenth-century Masonic ideology. It was her embodiment of Nature that provided a source of beauty, wisdom and justice and above all love. Thus she represents a force that brings back life from the emptiness of death, a force granting men optimism, willpower and the gift of creation. Acceptance of her eternal laws bestows on men an inner balance and peace. Princess Helena's wish that her final resting place be in the Arcadian park stemmed from the hope of rebirth by Nature-Isis and of overcoming the fatal irreversibility of death. She was drawing on a belief that hearkened back to the primordial times of Egyptian religion, according to Warsaw's followers of royal art.

(trans. by Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek)