

WITOLD DOBROWOLSKI
UNIwersytet Warszawski

PROGRAM IKONOGRAFICZNY SALI JADALNEJ BIAŁEGO DOMU W ŁAZIENKACH KRÓLEWSKICH W WARSZAWIE. WENUS – IZYDA – MASONERIA

BIAŁY DOM – BUDOWLA I JEJ DZIEJE

Biały Dom jest jedną z pierwszych budowli wzniesionych z polecenia Stanisława Augusta na terenie Parku Łazienkowskiego, na zachód od Łazienki Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, w pobliżu skarpy wiślanej. Autorem projektu był Dominik Merlini, który zaprojektował go na otoczonej kanałami wyspie, jako niewielką piętrową budowlę na planie kwadratu, z jednakowymi pięcioosiowymi elewacjami zdobionymi rustyką i zwieńczonymi balustradą z wazonami, a także belwederkiem z attyką i wazonami w narożach. Ponieważ w roku 1774 budowla była już gotowa w stanie surowym, prace musiano rozpocząć jakiś czas przedtem. Wnętrza wykańczano w latach następnych i około roku 1777 Jan Bogumił Plersch wraz z pomocnikiem Janem Ścisłą wykonali dekorację malarską sal parteru, amfiladowo obejmujących z trzech stron westybul i klatkę schodową. Dwa największe i najokazalsze pomieszczenia – Sala Jadalna i Bawialnia – zajęły wschodni bok budowli. Przez nie przechodziło się do Sypialni i Buduaru, zwanego także Altaną, oraz do dwu skromniejszych pomieszczeń znajdujących się z zachodniej strony Buduaru. Rozmieszczone symetrycznie i amfiladowo pokoje na piętrze mają skromniejszy, bardziej prywatny charakter. Po upadku Rzeczypospolitej właścicielem Łazienek został ks. Józef Poniatowski, a po jego śmierci odziedziczyła je Maria Teresa z Poniatowskich Tyszkiewiczowa. W roku 1817 Łazienki zostały sprzedane carowi Aleksandrowi I i od tego czasu aż do roku 1918 były dziedziczną własnością carów rosyjskich.

POSAĞ WENUS A DEKORACJA MALARSKA SALI JADALNEJ

Bogato dekorowana przez Plerscha Sala Jadalna¹ zajmuje istotne miejsce w obrazie sztuki doby stanisławowskiej. Jest to bowiem najwcześniejszy znany nam przykład zastosowania w pałacowej dekoracji malarskiej w Polsce tak zwanych grotesek². Zdominowały one zdobnictwo klasycystycznych pałaców

¹ A. Bernatowicz, *Groteska a symbolika królewskiego panowania. Dekoracja Pokoju Stołowego w łazienkowskim Białym Domu*, „Rocznik Historii Sztuki”, XXIX, 2004, s. 183–201; eadem, *Niepodobne do rzeczywistości. Malowana groteska w rezydencjach Warszawy i Mazowsza 1777–1820*, Warszawa 2006, s. 183–201; W. Dobrowolski, *Wazy greckie Stanisława Kostki Potockiego. Próba identyfikacji kolekcji*, Warszawa 2007, s. 30.

² W. Tatarakiewicz, *Łazienki warszawskie*, Warszawa 1972, s. 54; M. Kwiatkowski, *Stanisław August. Król – architekt*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1983, s. 99–100; Bernatowicz, *Groteska a symbolika...*, s. 181–201; eadem, *loc. cit.*; Dobrowolski, *op. cit.*, *loc. cit.*; K. Załęski, *Arabeskowo-groteskowe malowidła ścienne epoki klasycyzmu w Polsce jako przejaw*

Warszawy i Mazowsza na kilka następnych dziesięcioleci³. Co więcej, jest to także jedyny przykład polskiego wnętrza, którego program ikonograficzny został wyprowadzony od treści sugerowanych przez oryginalny posąg antyczny⁴ (il. 1).

Możemy naturalnie przywoływać przykłady innych królewskich wnętrz z tego okresu, w których umieszczone centralnie rzeźby spełniały analogiczną programową rolę. Myślimy tu przede wszystkim o posągach Chronosa i Sławy z Przedśionka Senatorskiego Zamku Królewskiego w Warszawie, podkreślających rolę ofiarnej pracy i twórczego wysiłku na rzecz ojczyzny i społeczeństwa, dzięki którym można zwyciężyć Czas, zyskując nieśmiertelną Sławę⁵. Podobnie kopie posągów Apollona Belwederskiego i Heraklesa Farnese z Sali Balowej Pałacu na Wyspie w Parku Łazienkowskim są aluzją do monarszej mądrości, osiągniętej przewagą nad zarozumiałymi i głupimi przeciwnikami władcy, tudzież królewskiej siły i męstwa, pokonujących jego barbarzyńskich i dzikich oponentów⁶. Predysponujące do rządzenia mądrość i siła króla, ewidentne dary Boskiego Zegarmistrza⁷, są więc gwarancją harmonijnego rozwoju i rozkwitu kraju, które są oczywistym odbłaskiem ustalonego przez Opatrzność naturalnego, uniwersalnego porządku.

Jednakże w przypadku rzeźb z zamkowego wnętrza mamy do czynienia z dziełami współczesnych rzeźbiarzy, pracujących dla króla i zgodnie z jego pisemnymi dyspozycjami, a w przypadku Sali Balowej z Pałacu na Wyspie – z zamówionymi przez króla kopiami konkretnych i powszechnie znanych antycznych posągów. I w jednym, i drugim wypadku treściowa współzależność wspomnianych rzeźb oraz pozostałych elementów dekoracji była stosunkowo prosta do realizacji, a program z łatwością zyskiwał powszechnie zrozumiałą koherencję i logiczną zwartość.

W przypadku Sali Jadalnej Białego Domu było inaczej. Ze względu na wysokie ceny, jakie osiągały wówczas rzeźby antyczne, będący tradycyjnie w finansowych kłopotach król w zasadzie nie kupował oryginalnych starożytnych posągów, szczególnie nie mógł sobie pozwolić na takie, które odpowiadałyby jego konkretnym potrzebom i ambicjom. Jeśli doszło do zakupu posągu antycznego i trafił on do reprezentacyjnego pomieszczenia jego podmiejskiej willi, musiało to wynikać z konieczności bezpośredniego odwołania się do starożytności i odpowiadać określonym programowym zamierzeniom.

W dotychczasowych opracowaniach Sali Jadalnej związku posągu z malarskim wystrojem wnętrza bywały całkowicie niedostrzegane. I tak na przykład w cennej pracy poświęconej groteskom pałaców Warszawy i Mazowsza autorka⁸ doszła do wniosku, po dokładnym przeanalizowaniu dekoracji szczerze

recepty wzorów antycznych, [w:] *Złoty Dom Nerona. Wystawa w 200-lecie śmierci Franciszka Smuglewicza*. Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, 5 maja–13 lipca 2008, Warszawa 2008, s. 92.

³ Bernatowicz, *Niepodobne do rzeczywistości...*, *passim*.

⁴ Odnośnie do posągu: W. T a t a r k i e w i c z, *Ujazdów i początki Łazienek stanisławowskich*, Warszawa 1934, s. 246; T. M i k o c k i, *Les sculptures mythologiques et décoratives dans les collections polonaises*, [w:] *Corpus Signorum Imperii Romani*, Pologne 3, Institut d'Archeologie, Université de Varsovie, Warszawa 1994, s. 77–78; K. M i k o c k a - R a c h u b o w a, *André Le Brun, „pierwszy rzeźbiarz” króla Stanisława Augusta*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2010, t. II, s. 51–53.

⁵ A. R o t t e r m u n d, *Zamek Warszawski w epoce Oświecenia. Rezydencja monarsza, funkcje i treści*, Warszawa 1989, s. 123–144; W. D o b r o w o l s k i, *Antyk w Przedpokoju Senatorskim Zamku Królewskiego w Warszawie. Próba uściślenia koneksji*, „Kronika Zamkowa”, 31, 1995, nr 1, s. 5–25; A. R o t t e r m u n d, *Echo podróży do Anglii w przedpokoju Senatorskim Zamku Królewskiego w Warszawie*, [w:] *De Gustibus. Studia ofiarowane przez przyjaciół Tadeuszowi Stefanowi Jaroszewskiemu w 65. rocznicę urodzin*, Warszawa 1996, s. 33–40; J. A x e r, *Stanisław August jako Oktawian August. Funkcje inskrypcji łacińskich w programie politycznym króla*, [w:] *Łacina jako język elit*, Ośrodek Badań nad Tradycją Antyczną w Polsce i Europie Środkowowschodniej (OBTA), Warszawa 2004, s. 251–258; B. P f e i f f e r, *Pokój Marmurowy, Biblioteka Zamkowa i Sala Rycerska w utworach Adama Naruszewicza i Jana Pawła Woronicza*, „Wiek Oświecenia”, 21, 2005, s. 95–123; A. R o t t e r m u n d, *Program polityczny i formy jego realizacji w najważniejszych inicjatywach królewskich*, [w:] *Stanisław August, ostatni król polski. Polityk, mecenas, reformator 1764–1795*. Katalog wystawy, Zamek Królewski w Warszawie, 26 listopada 2011–19 listopada 2012, Wydawnictwo Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 2011, s. 120–121.

⁶ S. D u n i n K a r w i c k i, *Pałac Łazienkowski w Warszawie*, Lwów–Warszawa 1930, s. 32–40; W. D o b r o w o l s k i, *Program Sali Balowej Pałacu Łazienkowskiego*, [w:] *Curia Maior. Studia z dziejów kultury ofiarowane Andrzejowi Ciechanowieckiemu*, Wydawnictwo Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1990, s. 131–144; B e r n a t o w i c z, *Niepodobne do rzeczywistości...*, s. 139–150, 249–256.

⁷ Z. P r ó s z y Ń s k a, *Zegary Stanisława Augusta*, Wydawnictwo Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1994, s. 103–127.

⁸ B e r n a t o w i c z, *Groteska a symbolika...*, s. 199–200: Obecność w dekoracji personifikacji czterech pór roku (żywiółów?) oraz czterech kontynentów znajduje analogię w dekoracji apartamentów reprezentacyjnych Pałacu Wilanowskiego, gdzie miałyby one symbolizować „barokową uległość żywiółów królewskiemu majestatowi”, gdyż zgodnie z klasyfikacją Filippo Picinello (*Mondo Simbolico formato d'imprese, scelte, spiegate et illustrate...*, Milano 1680), „woda znaczyłaby czystość, cnotę i karzącą sprawiedliwość, Ziemia – niezależnego władcę, Ogień – szlachetnego i niezłomnego ducha, Powietrze zaś wyobrażone przez orła – roztropnego i wielkodusznego monarchę”. Stąd wyobrażenie żywiółów autorka wiąże z osobą króla. Jednakże wizerunki Wenus, Junony, Wulkan i Cerery Bernatowicz interpretuje jako personifikacje pór roku – nie żywiółów. Zresztą, zgodnie z przytoczoną przez nią symboliką Picinello,



1. Warszawa, Biały Dom w Łazienkach Królewskich, Sala Jadalna, ściana zachodnia z posągiem Wenus w niszy.
Fot. W. Dobrowolski

pokrywającej ściany Sali Jadalnej, iż zawarte w niej odniesienia do porządku i uniwersalnej harmonii zawierają intencję propagandową, gdyż podkreślają królewską mądrość, gwarantującą cały naturalny porządek świata. Jeśli chodzi o antyczny posąg Wenus (il. 2), umieszczony w niszy znajdującej się w centrum zachodniej ściany Sali, powtórzyła ona informację za przechowywanym w AGAD-zie *Rapport général des Fabriques depuis le 1 Avril jusqu'au Xbre 1777*, iż w roku 1777 rzeźba ta została umieszczona w niszy Sali Jadalnej⁹, dodając komentarz, iż przedstawia ona Wenus Anadyomene dzieło Praksytelesa, zakupioną dla króla przez Le Bruna i przez niego „dokończoną”. Natomiast dekoracja malarska niszy jest bliska dekoracji „camera degli Amorini” w willi z Pesaro datującej się z 1534 r.¹⁰

Celem niniejszej pracy¹¹ jest podjęcie wysiłku dowiedzenia, iż istnieje ściśle określony i sprecyzowany związek między treściami sugerowanymi przez posąg a wymową całej bogatej dekoracji malarskiej Sali Jadalnej. Składają się na nią pokrywające ściany motywy groteskowe (arabeskowe), dekoracja niszy

roztropnego władcę symbolizowałby orzeł, a nie para orłów. Mamy tu ponadto nie Jowisza, ale Junonę, personifikującą powietrze i różne zjawiska atmosferyczne. Dlatego otaczają ją personifikacje wiatrów przepędzające (tęcza) burzę, z deszczem (motyle pod parasolem) i piorunami (para orłów siedząca na piorunach pod medalionem i trzymająca w dziobach końce girlandy otaczającej wizerunek Junony). Z trudem przyszłoby nam uznać tę parę orłów za symbol jakiegoś władcy o niepodzielnym autorytecie. Że całość tych motywów wiąże się z przychylną Junoną (pomyślną aurą), a nie z groźnym, burzliwym królem królów Jowiszem, świadczą dwa wielkie pawie pióra ujmujące po bokach całość kompozycji.

⁹ Warszawa, Archiwum Główne Akt Dawnych [dalej cyt. AGAD], Zb Popielów, Ms 231, Maison Blanche k.20v.

¹⁰ Bernatowicz, *Niepodobne do rzeczywistości...*, s. 99.

¹¹ Chciałbym w tym miejscu wyrazić moją głęboką wdzięczność Pani Profesor Claude Livadie za jej wszechstronną pomoc i gościnę, które umożliwiły mi studia w Pompejach i Neapolu. Składam także serdeczne podziękowania Pani Soprintendent Neapolu i Pompejów dr Teresie Helenie Cinquantaquattro za zgodę na opublikowanie fotografii Wenus z pompejańskiego Iseum i posątku Wenus pochodzącego z Pompejów. Dziękuję serdecznie także Pani dr Alessandrze Villone za cenną pomoc oraz przyjacielowi dr Amodio Marzocchella za podarowanie katalogu wystawy „Alla ricerca di Iside” z Muzeum Narodowego Archeologicznego w Neapolu z 1992 r.



2. Warszawa, Biały Dom w Łazienkach Królewskich, Sala Jadalna, posąg Wenus.
Fot. W. Dobrowolski

i sufitu. Główną rolę odgrywa oczywiście elegancka i harmonijna, mimo różnorodności, dekoracja ścian¹², która wykorzystując „otwierające” czy „poszerzające” efekty okien i lusterek, ustala niejako kontakt Sali z otaczającą budynek naturą, przede wszystkim z bujną roślinnością parku.

GENEZA I ZNACZENIE GROTESEK ANTYCZNYCH JAKO OBRAZU ŚWIATA ODNOWIONEGO

Dalecy oczywiście jesteśmy od witruwiańskiego¹³ poglądu na czysto dekoracyjny charakter antycznych grotesek i widzenia w nich kapryśnego i zaskakującego rezultatu niczym nieskrępowanej fantazji i twórczej swobody artysty. Choć ów szczególny rodzaj dekoracji malarskiej jest specyficznym tworem rzymskim początkowego okresu cesarstwa, był on jednakże poprzedzony długą, sięgającą czasów archa-

¹² Dokładny opis malowideł groteskowych, powtórzone z nieznacznymi zmianami w określeniach niektórych motywów, znajdziemy w pracach Bernatowicz, cytowanych wyżej w przyp. 1.

¹³ Vitruvius, *De architectura libri decem*; Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, tłum. K. Kumaniecki, Prószyński i S-ka, wyd. II, Warszawa 2004, ks. VII, rozdz. 5, s. 177: „Obecnie jednak malarstwo wzorujące się na naturze nie znajduje uznania, zamiast wiernego oddawania określonych rzeczy maluje się ściany w sposób dziwaczny. Zamiast kolumn przedstawia się żłobkowane lodygi o powyginanych liściach i zwojach, zamiast frontonów dowolne ozdoby, jak również kandelabry podtrzymujące świątynki, ponad dachy tych świątyń wyrastają z korzeni wraz z wolutami delikatne kwiaty, a pośród nich bez uzasadnienia rozmieszczone są figurki jak również pnąca dopełnione półfigurkami o głowach ludzkich lub zwierzęcych. Tego wszystkiego nie ma, ani być nie może, ani też nie będzie”. Bernatowicz, *Niepodobne do rzeczywistości...*, s. 191–192 w przekazywaniu królowi informacji na temat aktualnych wydarzeń i trendów artystycznych panujących w Wiecznym Mieście podkreśla wielką rolę działających tam artystów: Stanisława Zawadzkiego, Wawrzyńca Gucewicza, Efraima Schroegera, a zwłaszcza zdomowionych tam od dawna Franciszka Smuglewicza i Tadeusza Kuntze. Z nich wszystkich szczególną rolę w przypadku malowideł groteskowych mógł pełnić przede wszystkim Franciszek Smuglewicz, zatrudniony w latach 1774–1776 do wykonania wraz z Vincenzem Brenną dokumentacji malowideł groteskowych z *Domus Aurea* Nerona. G. Carletti, we wstępie do publikacji Lodovico Mirri, *Le antiche camere delle Terme di Tito e loro pitture*, Roma 1776, scharakteryzował groteski jako twór niczym nieskrępowanej artystycznej fantazji i podkreślił zasługi Rafaela w ich popularyzacji.



3. Warszawa, Biały Dom w Łazienkach Królewskich, Sala Jadalna, ściana północna,
Apollo – personifikacja słońca. Fot. W. Dobrowolski

icznych, tradycją ikonograficzną związaną z refleksją na temat sposobów przedstawiania genezy i natury świata. W okresie dominacji wpływów jońskich w 2. połowie VI w. przed Chr. i popularności jońskiej filozofii przyrody, a także wschodnich poglądów na temat powstania świata z wody, uzewnętrzniła się ona w wytworzeniu charakterystycznych typów greckich i etruskich bóstw wodnych, zaznaczających możliwości kreacyjne wody umiejętnością ich przemiany w różnorodne zwierzęta, czy nawet w takie żywioły jak ogień i powietrze, z pomocą protom czy odpowiednich symboli wystających im z grzbietu lub z tyłu głowy¹⁴. Po dwu następnych wiekach, zdominowanych ściśle racjonalną i antropocentryczną filozofią okresu klasycznego, w czasach *revival* kultury jońskiej pojawiły się w sztuce greckiej i italskiej (zwłaszcza w ceramice apulijskiej 2. połowy IV i początkowych dekad III w. przed Chr.) motywy fantastycznych wici roślinnych, łączących formy różnych roślin, spośród których splotów wyłaniają się ludzkie głowy, popiersia i całe postaci, oraz wyobrażenia postaci ludzkich wynurzających się z liści akantu czy ze splotów fantastycznej wici roślinnej. W tych późniejszych przedstawieniach akcent znaczeniowy został przeniesiony z archaicznego obrazu bóstwa-kreatora, symbolizującego żywioł, na naturę, która, niejako wewnętrznie, ujawnia kreacyjne możliwości związane z bóstwem w procesie stawania się i odradzania świata. Trudno wszakże nie zauważyć związku ewolucyjnego między tymi dwiema grupami wyobrażeń. Choć przedstawienia te są rozpowszechnione w całej sztuce zdobniczej, zastanawia ich popularność w etruskiej i italskiej sztuce grobowej czasów późnoklasycznych i wczesnohellenistycznych, w których jak przypuszczamy, wyrażały one wiarę w zasadniczą jedność świata organicznego i w przewyciężającą śmierć cykliczną biologiczną odnowę życia.

Nie negując zatem możliwości wykorzystania rzymskiej dekoracji groteskowej do celów wyłącznie dekoracyjnych, chcielibyśmy wszakże zwrócić uwagę na fakt, iż także ona, a zwłaszcza przeniknięta ideą *aetas aurea* dekoracja groteskowa czwartego stylu z *Domus Aurea* Nerona¹⁵, łącząc w przenikające się

¹⁴ W. Dobrowolski, *Mity morskie antyku*, Warszawa 1987, *passim*; i d e m, *Program Sali Balowej...*, s. 136–140.

¹⁵ I. Iacopi, *Domus Aurea*, Electa, Roma 1999; *Złoty Dom Nerona...*

układy wszystkie dowolne formy życia i ujmując je w złożone i powiązane wzajemnie, lekkie i przestrzenne formy architektoniczne, nie tyle sprowadza świat do pierwotnego chaosu, ile raczej podkreśla ideę odrodzenia i ponownego rozkwitu (przez powrót do *aetas aurea*), a także potwierdza jedność w złożoności całej światowej budowli.

ZNACZENIE GROTESEK W CZOŁOWYCH REALIZACJACH ARCHITEKTONICZNYCH STANISŁAWA AUGUSTA

Niezależnie od skomplikowanego charakteru grotesek rzymskich i ich nowożytnych imitacji mają naszym zdaniem rację ci badacze, którzy stwierdzają, iż możliwości symbolicznego wyrażenia kosmicznego i ziemskiego porządku, pojętego jako bogata, współzależna i uporządkowana struktura, zostały w pełni dostrzeżone i wykorzystane przez króla Stanisława Augusta i pracujących dla niego artystów do wypracowania programów ikonograficznych nie tylko zresztą Sali Jadalnej Białego Domu¹⁶, ale również Sali Balowej Pałacu na Wyspie¹⁷ w Parku Łazienkowskim i Gabinetu Konferencyjnego w Zamku Królewskim¹⁸. W obydwu późniejszych realizacjach propagandowe i polityczne intencje królewskie są czytelne i oczywiste, choć płaszczyzna odniesienia jest różna. W przypadku Sali Balowej adresatem treściowego przesłania są królewscy poddani, a dysponujący mandatem Boskiego Zegarmistrza (Boskiej Opatrzności) król zapewnia krajowi porządek i rozkwit, będące odblaskiem uniwersalnej harmonii. W zgodzie ze swą funkcją Gabinet Konferencyjny Zamku ma odniesienia szersze, europejskie, i polski monarcha, który jako gospodarz jest obecny i nie musi być reprezentowany portretem, jawi się jako ważny i istotny podmiot w rodzinie europejskich monarchów, którzy z woli bożej decydują o europejskim łądzie. Fizyczne istnienie Polski w otoczeniu i we wspólnocie innych krajów jest traktowane *eo ipso* jako niezbędny element naturalnego europejskiego i światowego porządku.

Dekoracje obydwu późniejszych realizacji ujawniają zatem wyraźne propagandowe treści. Czy więc także program dekoracji Sali Jadalnej Białego Domu wykazywałby analogiczne intencje i podobne polityczne zamiary? By się o tym przekonać, przyjrzyjmy się bliżej owej dekoracji.

DEKORACJA GROTESKOWA SALI JADALNEJ I JEJ ZNACZENIE

Dekoracja Sali Jadalnej tworzy bogaty, harmonijny i uporządkowany układ elementów, składających się na przestrzenny obraz świata, w którym ruch ciał niebieskich decyduje o rytmicznej przemienności dni i nocy oraz o rocznym cyklu biologicznej odnowy przyrody, determinującymi życie ludzi i rodzaje ich zajęć.

Bez trudu możemy stwierdzić, iż rozmieszczenie niektórych elementów tej dekoracji zostało zlokalizowane tak, by podkreślić ich związek z określonymi stronami świata. Zasada przybliżonej orientacji jest identyczna jak na przykład w wypadku Partenonu, aczkolwiek zastosowano ją nie do zewnętrznej dekoracji budowli, lecz do jednego z jej wnętrzy. Oś północ – południe wyznaczają personifikacje słońca i księżyca. W centrum ściany północnej (zwróconej ku południowi) umieszczono medalion z przedstawieniem Apollona (il. 3), zwycięzcy Pythona, patronującego jasności dnia, porze letniej i zniwom. W narożnikach tejże północnej ściany Sali znalazły się symbole dwu kontynentów półkuli południowej: słońca oznaczającego Afrykę i strusia oznaczającego Amerykę oraz postacie ich mieszkańców w charakterystycznych dla Afryki i Ameryki strojach. Naprzeciw Apollona, pośrodku ściany południowej, znajduje się medalion z postacią Diany, bogini dzikiej przyrody, polowań i księżyca, patronującej nocy i zimie (il. 4). Konsekwentnie, w najbliższych rogach dostrzegamy zwierzęta symbolizujące kontynenty półkuli północnej: konia oznaczającego Europę i typowego dla Azji wielbłąda, a także Europejczyka i Azjatę w charakterystycznych dla nich strojach. Na osi ściany zachodniej (zwróconej ku wschodowi) umieszczono niszę z antycznym posągami

¹⁶ Bernatowicz, *Groteska a symbolika...*, s. 193–200; eadem, *Niepodobne do rzeczywistości...*, s. 100.

¹⁷ Dobrowolski, *Program Sali Balowej*, s. 131–144; Prószyńska, *op. cit.*, *loc. cit.*

¹⁸ Rottermund, *Zamek Warszawski w epoce Oświecenia...*, s. 178–188; Dobrowolski, *Wazy greckie...*, s. 30; Rottermund, *Program polityczny...*, *loc. cit.*: „Wyszukane artystycznie i konceptualnie przesłanie było oparte na schemacie złotego wieku”.



4. Warszawa, Biały Dom w Łazienkach Królewskich, Sala Jadalna, ściana południowa,
Diana – bogini księżycy i personifikacja nocy. Fot. W. Dobrowolski

półnagiej Wenus (il. 1). Także i ten element wyposażenia Sali został zapewne świadomie zwrócony ku wschodowi, gdyż to tam, na Wschodzie, w cypryjskim Pafos, bogini miłości wynurzyła się z morskiej piany i tam też została zlokalizowana jej najslawniejsza w starożytności świątynia¹⁹. Personifikacje czterech żywiołów nie mogły już być tak precyzyjnie zorientowane, choćby dlatego, że były one rozumiane głównie jako elementy składowe fizycznej struktury całego fizycznego świata, aczkolwiek także i w ich przypadku żywioły uchodzące za cieplejsze – powietrze i ogień – znalazły się w pobliżu Apollona – Słońca, a zimniejsze – wodę i ziemię – umieszczono bliżej Diany – Księżycy.

Prostokątny obwód Sali, dzięki obecności w dekoracji motywów znaków zodiaku, odpowiada rocznemu cyklowi ruchu Słońca i Księżycy wobec konstelacji zodiaku, decydującemu o rocznym cyklu pór roku. Nieznaczne ukośne przycięcie narożników sali było z pewnością podyktowane potrzebą pewnego dostosowania jej prostokątnego planu do owej symboliki, narzucającej układ kolisty i scentralizowany.

Przedstawienia czterech żywiołów nie zostały jednakże bezpośrednio powiązane z personifikacjami czterech pór roku, których przedstawień zabrakło. Rozdzielono je ponadto postaciami bóstw symbolizujących dzień i noc. Każde z wyobrażonych bóstw-personifikacji zostało uzupełnione dwoma znakami zodiaku: postać Wenus – Baranem (*Aries*) i Bykiem (*Taurus*) (il. 5); Junony – Bliźniętami (*Gemini*) i Rakiem (*Cancer*) (il. 6); Apollona – Lwem (*Leo*) i Panną (*Virgo*); Wulkana – Wagą (*Libera*) i Skorpionem (*Scorpius*) (il. 7); Ceres – Strzelcem (*Sagittarius*) i Koziorożcem (*Capricornus*) (il. 8); Diany – Wodnikiem (*Aquarius*) i Rybami (*Pisces*). Gdyby przyjąć, jak to się niekiedy robi, że zarówno personifikacje dnia i nocy, jak i cztery żywioły są powiązane z odpowiednimi porami roku, rok musiałby być podzielony nie na cztery

¹⁹ Patrz też przyp. 68.



5. Warszawa, Biały Dom w Łazienkach Królewskich, Sala Jadalna, ściana zachodnia,
Wenus – personifikacja żywiołu wodnego. Fot. W. Dobrowolski

okresy po trzy miesiące, ale na sześć – po dwa miesiące, co oczywiście musiałoby skomplikować obraz cyklu rocznego, złożonego z tradycyjnych pór i odpowiednich dla nich prac.

Wydaje się zresztą, iż powierzchowna korelacja między personifikacjami dnia i nocy, czterech żywiołów a znakami zodiaku i pracującymi postaciami nie odzwierciedla ustalonej w starożytności chronologii wiosennego zrównania dnia z nocą, ustalonej na okres między 21 marca a 19 kwietnia, kiedy to pozycja Słońca odpowiadała znakowi konstelacji Barana, oraz letniego szczytu Słońca przypadającego na dni między 23 lipca a 22 sierpnia. Bliższa jest ona zmodyfikowanej o jeden znak chronologii aktualnej, wiążącej wiosenne zrównanie ze znakiem Ryb²⁰. Identyfikując personifikacje żywiołów z porami roku, należy jednak konsekwentnie przedłużyć okresy wiosny i jesieni. I tak okres odpowiadający wczesnej, chłodnej i mokrej wiosnie obejmowałby dni między 21 marca a 20 maja (Słońce w konstelacjach Barana i Byka, którym patronowałyby Wenus) i przypadające na ten czas wczesne prace polowe (przedstawienia ludzi zajętych kopaniem ziemi i wiosennym siewem). Konsekwentnie ciepła wiosna, personifikowana Junoną, przypadałaby na dni od 21 maja aż po 22 lipca i odpowiadałyby jej prace ogrodowe i strzyżenie owiec. Pora żniw, lato, reprezentowane przez Apollona i znaki Lwa i Panny, odpowiadałyby okresowi między 22 lipca a 22 września, a postacie pracujących sugerują również sianokosy. Wczesna jesień, symbolizowana Wulkanem, obejmowałaby okres między 23 września i 21 listopada (znaki Waga i Skorpion). Związane z tym okresem prace symbolizują chłop z krową i mężczyzna zrywający winne grona. Wyobrażenie Ceres określałoby późną jesień i początek zimy, przypadające na okres 22 listopada – 19 stycznia (znaki Strzelec i Koziorożec), a odpowiednie przedstawienia to jesienny siewca (od listopada do stycznia?) i myśliwy z psem. Zima, personifikowana Dianą (znaki Wodnik i Ryby), odnosiłaby się do czasu między 20 stycznia

²⁰ É. Bié mont, *Rythmes du temps. Astronomie et calendrier*, préface de J.C. P e c k e r, Paris–Bruxelles 2000, s. 146–149.



6. Warszawa, Biały Dom w Łazienkach Królewskich, Sala Jadalna, ściana zachodnia,
Junona – personifikacja żywiołu powietrza. Fot. W. Dobrowolski

a 20 marca, a charakterystyczne zajęcia (postać w stroju szlacheckim, komediant – zajęcia intelektualne i artystyczne?) wiązałyby się także z karnawałem obchodzonym w tym okresie. Taka chronologia jednak rozmija się częściowo z przyjętym od dawna kalendarzem, poszerza bowiem czas wiosny i jesieni, skracając równocześnie lato i zimę. Personifikacje wody i powietrza, liczone razem, wyznaczają czas wiosny na okres od 21 marca po 22 lipca, a ognia i ziemi określają czas jesieni na dni od 23 września po 19 stycznia. Trwałyby one w przybliżeniu po cztery miesiące, podczas gdy lato (Słońce) i zima (Księżyc) ulegałyby w tej optyce skróceniu do dwu miesięcy. Tym samym pora żniw przypadałaby na okres między 22 lipca a 22 września, a jesienne zbiory, którym zazwyczaj patronuje Ceres, musiałyby się odbywać między 23 września a 19 stycznia.

Należałoby przy okazji nadmienić, iż w astrologii antycznej (hellenistycznej) nie łączono żywiołów z porami roku, choć były próby ich łączenia z określonymi znakami zodiaku²¹. I tak pod wpływem rozważań pitagorejskich na temat pomyślnego charakteru triady rozmieszczone na okręgu znaki zodiaku łączono wierzchołkami czterech wpisanych w okrąg trójkątów równoramiennych (*trigones*). W ten sposób wyznaczano trójkąt wody (Rak, Skorpion, Ryby), trójkąt powietrza (Bliźniaki, Waga, Wodnik), ognia (Baran, Lew, Strzelec), ziemi (Byk, Panna, Koziorożec). Rzecz oczywista, że *trigones* nie mogły wyznaczać żadnych zwartych chronologicznie okresów i nie mogły mieć zatem istotnego znaczenia dla treści zawartych w systemie dekoracyjnym Sali Jadalnej z obiegającym jej ściany pasmem kolejnych znaków zodiaku oraz przedstawieniami prac i zajęć typowych dla określonych momentów roku.

Czy twórca programu, najprawdopodobniej, jak się przypuszcza, sam Stanisław August, mógł zaakceptować ogólny obraz rocznego porządku natury jedynie z grubsza przystosowany do ludzkiego doświad-

²¹ *Ibidem*, s. 146–147.



7. Warszawa, Biały Dom w Łazienkach Królewskich, Sala Jadalna, ściana wschodnia,
Wulkan – personifikacja żywiołu ognia, Wenus i Mars – rodzice Harmonii.
 Fot. W. Dobrowolski

czenia? Obraz tak niekonsekwentny i tak rozmiągający się z tym, co wiadomo o charakterze klimatycznym pór roku. Najwidoczniej w obmyślanym programie nie chodziło o podkreślenie precyzyjnego związku między pozycjami Słońca i Księżycy wobec konstelacji symbolizowanych znakami zodiaku a czterema porami roku i odpowiednimi dla nich pracami, związanymi z cyklem biologicznej odnowy przyrody.

RELACJE TREŚCIOWE MIĘDZY POSĄGIEM A DEKORACJĄ MALARSKĄ

By dokładniej zrozumieć królewskie intencje należałoby, naszym zdaniem, zastanowić się nad relacjami istniejącymi między marmurowym posągiem bogini a przedstawieniami innych bóstw włączonymi do dekoracji malarskiej. Na pierwszy rzut oka nic nie wydaje się łączyć posągu z malowidłami zdobitymi ściany i sufit Sali, choć oczywiście łatwo byłoby wskazać na powierzchowną przyczynę, leżącą w charakterystycznej dla epoki fascynacji starożytnością. Zadecydowałaby ona o formalnym zestawieniu rzeźby przedstawiającej antyczną boginię miłości z groteskami o antycznej genezie i wskazywałaby na uniwersalną i kreatywną rolę miłości w obrazie świata. Takie uzasadnienie trudno jednak uznać za wystarczające. Opornie przysłoby, bez przekonującej argumentacji, uznać władzę miłości na przykład nad żywiołami. Chyba że potraktujemy je antropomorficznie i połączymy z odpowiednimi mitami lub teorią temperamentów, lecz podobny zabieg będzie w sposób oczywisty sprzeczny z tym, co przedstawiają widoczne poniżej krajobrazy, zgodnie z którymi Junona to powietrze, Wulkan – ogień itd.

Budząca respekt antyczność pochodzenia posągu, jego wielkość nieco mniejsza od naturalnej, szlachetny materiał (marmur z Luni), ustawienie w centralnie usytuowanej niszy z dekoracją malarską tworzącą dla niego samodzielne tło wyłączając go z pozostałej dekoracji sali, narzucając mu *splendid isolation*. Jednakże już ta hierarchizująca potrzeba wyodrębnienia zmusza badacza do zastanowienia się nad przyczyną

takiej emfazy, takiego podkreślenia znaczenia w programie, w którym każdy szczegół jest przemyślany i uzasadniony.

O istotnej roli posągu świadczy zresztą nie tylko sposób wystawienia w niszy jak w eksedrze czy prezbiterium, lecz także mniej eksponowany, choć nadrzędny związek z pozostałymi wprowadzonymi do dekoracji postaciami bóstw mitologicznych, personifikującymi słońce (Apollonem, il. 3) i księżyc (Dianą, il. 4) oraz cztery żywioły: powietrze (Junoną, il. 6), ogień (Wulkanem, il. 7), ziemię (Cererą, il. 8), wodę (Wenus, il. 5). Ich monochromatyczne sylwety, malowane delikatnie *en grisaille*, a zatem w sposób nawiązujący do kamiennej rzeźby lub reliefu, wykazują tym samym pewną analogię formalną z marmurowym posągami z niszy i oczywiście pozostają treściowo na tej samej mitologicznej płaszczyźnie. Także w ich przypadku odczuwano potrzebę wyodrębnienia, gdyż umieszczono je w okrągłych medalionach, choć ich treściowy związek z usytuowanymi poniżej krajobrazami i otaczającymi motywami został utrzymany, a nawet podkreślony. Medaliony z personifikacjami żywiołów wspólnie wypełniają prostokątne pola dekoracyjne umieszczone nad lustrami i decydują wraz z nimi o charakterystycznej rytmice kompozycji malarskiej ścian.

Nietrudno przy okazji zauważyć, iż traktowane razem w układzie pionowym stanowią one ilustrację trzech poziomów postrzegania rzeczywistości: najniższego, bezpośredniego, to jest realistycznego (odbicie lustrzane); artystycznego, idealizującego (krajobrazy nad lustrami) i najwyższego, filozoficzno-symbolicznego (personifikacje żywiołów otoczone podporządkowanymi im symbolami). Niewyraźnie postrzegane z dołu, monochromatyczne, a zatem odrealnione postacie personifikacji akcentują swój charakter elementów wyodrębnionych rozumowo z rzeczywistości, którą mogą oczywiście zdominować, lecz którą razem współtworzą.

CAMPANIA FELIX – IDEALNY OBRAZ KRAINY BOGÓW I LUDZI

Umieszczone nad lustrami krajobrazy ilustrują rolę i znaczenie żywiołów w naturze. Mimo ich arka-dyjskiego i idealizowanego charakteru udało nam się ustalić, iż wiążą się one w większości z widokami konkretnych miejscowości. I tak latarnia morska o charakterystycznym kształcie²² pozwala zlokalizować krajobraz połączony z Wenus, to jest z personifikacją wody, z widokiem portu neapolitańskiego (il. 5). Wenus była czczona jako bogini nawigacji (*Afrodite Pontia*, *Afrodite Pelagia*) i widok portu podkreśla jej rolę jako opiekunki żeglarzy. Pejzaż umieszczony pod postacią Wulkana, z tą samą siedemnastowieczną latarnią, walcowatym bastionem molo i Wezuwiuszem²³, mimo dowolności obrazu miasta widocznego w tle, także lokalizuje widok w Zatoce Neapolitańskiej (il. 7). Niszczącą moc żywiołu ilustruje Wezuwiusz i wymiana ognia między okrętami w zatoce. Krajobraz umieszczony pod personifikacją ziemi (Cererą), wraz z przedstawieniem pasterzy prowadzących krowę i parę kóz drogą między skałami w kierunku góry o charakterystycznym kształcie, można połączyć z widokiem na Wezuwiusz z okolic Torre del Greco (il. 8) i uznać za aluzję do przysłowiowej urodzajności ziemi kampańskiej. Wreszcie nocny widok na jezioro, znajdujący się pod personifikacją nocy (Dianą), daje się określić jako widok na jezioro Averno z drogi prowadzącej z Pozzuoli do Kume (il. 4). To w tej okolicy miało się znajdować wejście do mrocznych piekieł i tam też w pobliżu południowego brzegu jeziora lokalizowano grotę Sybilli. W starożytności wierzone, iż podziemne wyziewy czyniły martwymi wody jeziora i powodowały śmierć przelatujących nad nimi ptaków. Miało to tłumaczyć jego nazwę²⁴. W pobliżu brzegu jeziora, w głębokich pieczarach,

²² J.C.R. De Saint Non, *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile ou description du Royaume de Naples et de Sicile*, vol. I, part.1, Paris 1781, *Vue de Mole de Naples ou Tore (sic!) de la Lanterne* (il. nr 37 po s. 80). Kształt dobrze widać na rycinie Pietra de Fabris, *Widok z mola neapolitańskiego erupcji Wezuwiusza 20 października 1767 r.*: W. Hamilton, *Campi Phlegrei. Observations on the Volcanos of the Two Sicilies. As they have been communicated to the Royal Society of London*, Naples 1776, pl. VI; Bernatowicz, *Niepodobne do rzeczywistości...*, s. 101, identyfikuje krajobraz z obrazem jakiejś europejskiej faktorii w Chinach.

²³ Por. z krajobrazem Antonia Joli, *Widok Zatoki Neapolitańskiej z Wezuwiuszem w tle* z Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. M.ob.1091: Dobrowolski, *Wazy greckie...*, s. 14.

²⁴ De Saint Non, *op. cit.*, vol. I, part. 1, s. 197–205; Por. il. *Vue du Lac d'Averne, des restes du Temple du Apollon et de l'entrée de la Sibille de Cumes*, *loc. cit.* Por. Eforo ap. Strabon, *Geographica*, V, 4.5; Diodoros Sic, *Bibliothèque*, I, IV; Vergilius, *Eneis*, VI, 238: „scrupea, tuta lacu nigro nemorumque tenebris”. Zdaniem Bernatowicza, *Niepodobne do rzeczywistości...*, s. 100, scena w krajobrazie przedstawia nocny połów ryb. Jednakże ludzie na brzegu z pierwszego planu ciągną łódź, a nie sieć, a trzy łódki wypełnione ludźmi, przedstawione w pobliżu okrętu, z pewnością nie mogą być łódkami rybaków.

mieliby mieszkać Kimmeryjczycy, nigdy nieoglądający blasku słońca. Widoczne z lewej strony ruiny to tak zwana świątynia Apollona, a w rzeczywistości pozostałości term rzymskich. Pozostałych dwu krajobrazów, związanych z powietrzem – Junoną i ze słońcem – Apollonem, nie udało mi się bliżej określić. Jednak malarskim i arkadyjskim charakterem nie odbiegają one od pozostałych, a renowa klimatu (powietrza) Kampanii i jej tradycyjnej roli jako zbożowego spichrza całej Italii powodują, iż mimo pewnej nieokreśloności, nie wydają się one wyłamywać charakterem z pozostałych widoków kampańskich, choć dopiero znalezienie konkretnych ich prototypów graficznych lub malarskich może rozwiązać istniejące wątpliwości co do ich określenia.

A zatem Kampania, słynna z piękności, łagodności klimatu, urodzajności ziemi, bezpieczeństwa portów, bliska bogom *Campania felix*, w której przychylność żywiołów szczególnie wydaje się sprzyjać ludziom, Kampania – miejsce wypoczynku cesarzy rzymskich i bogaczy wszech czasów, została wybrana przez twórcę programu dekoracji Sali, by dostarczyć większości przykładów arkadyjskiego obrazu uniwersalnej harmonii i naturalnego porządku świata²⁵.

Jaki zatem może być treściowy związek posągu Wenus ze wspomnianym wyżej symbolicznym obrazem naturalnej harmonii (groteski) i widokami arkadyjskiej, sielankowej Kampanii, wydającej się dostarczać realnego przykładu owej harmonii?

WENUS Z BIAŁEGO DOMU BOGINIĄ ZRODZONĄ NA CYPRZE Z MORSKIEJ PIANY (ANADYOMENE)?

Nisza z posągiem bogini miłości otwiera się ku wschodowi w części centralnej ściany zachodniej i jest umieszczona w równej odległości między personifikacjami słońca i księżyca (południem i północą?). Gdyby to przyjąć za wskazówkę chronologiczną, moglibyśmy przyjąć, iż posąg półnagiej bogini strzeżującej z mokrych włosów morską pianę jest posągiem Anadyomene (il. 2), bogini, która wynurzyła się o świcie z morskiej piany w Paphos na Cyprze, inicjując epokę swego panowania w świecie.

Nie mamy jednak dowodów na to, iż w momencie budowy i zdobienia Białego Domu król, czy też jego artyści widzieli w posągu Wenus przedstawienie Anadyomene. W rzeczywistości *Rapport général des Fabriques depuis le 1 Avril jusqu'au Xbre 1777* odnośnie do rzeźby z Białego Domu mówi, co następuje: „on a placé dans la Salle une Vénus de Médicis [sic!] achetée [sic!] à Rome et finie par Le Brun”²⁶. Informacja ta mogłaby oznaczać, iż przed końcem roku 1777 inny posąg Wenus, i to raczej współczesny, znajdował się w niszy Sali Jadalnej. Powyższą hipotezę wspierałby fakt, iż w kolekcji królewskiej rzeczywiście znajdowała się kopia posągu Wenus Medycejskiej, nad którą Le Brun pracował przed 1777 r. Chodziłoby o kopię, którą rzeźbiarz królewski wykonywał w Rzymie od 1774 r.²⁷ i za którą dostał 300 dukatów z monarszej kasy²⁸. Nie mogła to być wszakże nasza kąpiąca się Wenus, lecz była to Wenus Medici, nad którą artysta pracował jeszcze w 1780 r. i którą ustawiono po wykończeniu w Pałacu na Wyspie²⁹. Zdumiewające, iż także inwentarze z lat 1783³⁰ i 1788³¹ identyfikują posąg z Wenus Medycejską. Dopiero dwaj podróżnicy francuscy, Fortia de Piles i Boisseguin de Kerdu, w 1792 r. wspomnieli Wenus Medycejską przy opisie Pałacu na Wyspie i zanotowali w pierwszej sali parteru Białego Domu w Łazienkach obecność marmurowej rzeźby uchodzącej za antyczną. Ich zdaniem jej antyczność była wątpliwa: „pewnym jest jedynie to, iż jest słaba, bardzo uszkodzona i źle restaurowana oraz że przedsta-

²⁵ Florus, *Epitoma de Tito Livio*, lib. I, c. XVI: „Omnium non modo Italia, sed toto urbe terrarum, pulcherrima Campania plaga est. Nihil mollius caelo: dei que bis floribus vernat. Nil uberius solo: ideo Liberi Cererisque certamen dicitur. Nihil hospitalius mari... Hic amicti vitibus montes... et pulcherrimus omnium Vesuvius...”

²⁶ AGAD, Zbiór Popielów, ms nr 231, k.20v.

²⁷ Miłocka-Rachubowa, *op. cit.*, t. II, s. 58.

²⁸ AGAD, Archiwum rodzinne Poniatowskich, nr 408, k.90 (zapisy z lutego i 9 marca 1774; Archiwum Polskiej Akademii Umiejętności, K III-12, nr 69, k.161: wypis Tadeusza Mańkowskiego z września 1939 r. z niezachowanego rękopisu znajdującego się przed 1939 r. w warszawskiej Bibliotece Uniwersyteckiej, [za:] Miłocka-Rachubowa, *op. cit.*, t. II, s. 58, przyp. 271 i 273.

²⁹ Miłocka-Rachubowa, *op. cit.*, t. I, s. 60. t. II, s. 51.

³⁰ AGAD, Arch. J. Poniatowskiego, ms nr 153, k. 46: Łazienki, Biały Dom, pokój stołowy: „W tymże pokoju jest figura w niszy stojąca z marmuru de Carrara (sic!) Venus de Medicis na postumencie takimże stojąca”.

³¹ AGAD, Arch. J. Poniatowskiego, ms nr 152, s. 49–50: „Statua marmuru białego de Carrara Venus de Medicis w niszy na postumencie takimże stojąca”.



8. Warszawa, Biały Dom w Łazienkach Królewskich, Sala Jadalna, ściana wschodnia, Cerera – personifikacja ziemi. Fot. W. Dobrowolski

wia kobietę w kąpeli”³². Władysław Tatariewicz³³, odnosząc się do inwentarza z 1777, słusznie doszedł do wniosku, iż od samego początku w niszy Sali Jadalnej znajdował się antyczny posąg Wenus, kupiony i restaurowany (nie „dokończony”) przez Le Bruna (il. 9).

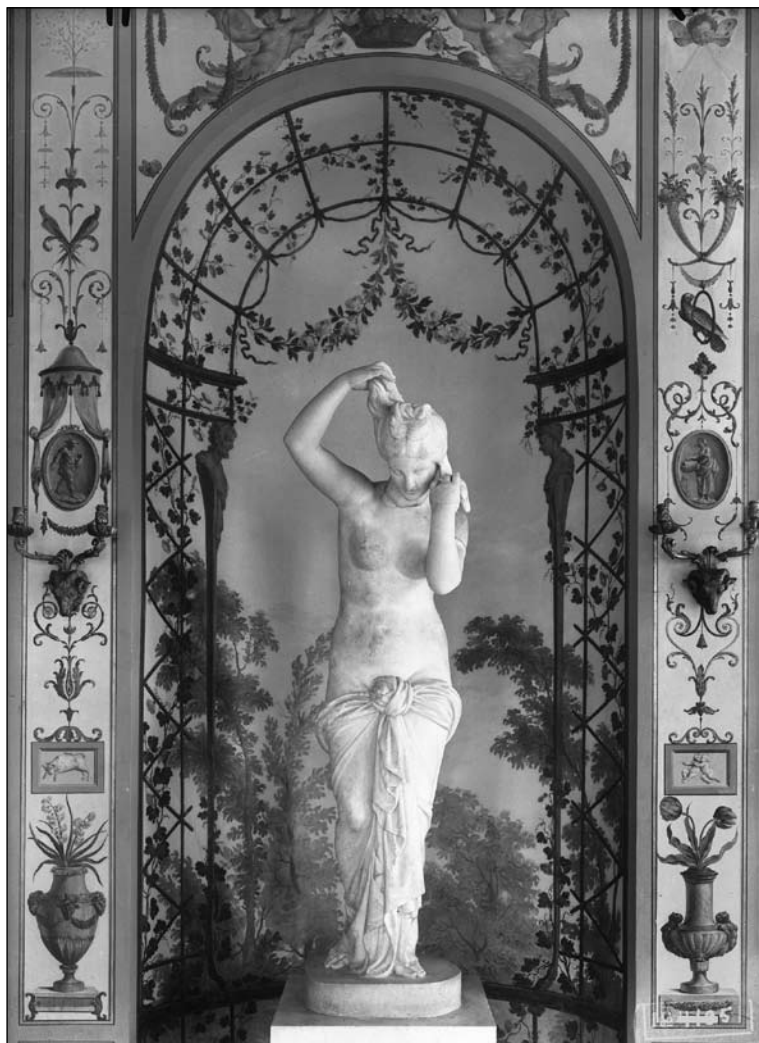
Stosunkowo niewielka, mająca 142,3 cm rzeźba³⁴ należy do większych z licznej grupy dzieł antycznych powtarzających ten sam typ posągu Kyprydy. Przedstawia ona stojącą frontalnie boginię o nagim torsie i dolnej części ciała szczelnie przysłoniętej draperią. Pochyliwszy nieco tors i skłoniwszy głowę, Wenus unosi oburącz pasma rozpuszczonych i spływających na boki włosów, czy to po to, by je wysuszyć po wyjściu z wody, czy też by je upiąć z tyłu głowy. Ciężar ciała spoczywa na lewej nodze. Prawa noga jest ugięta w kolanie i lekko cofnięta. Zgodnie z zasadą kontrapostu prawy bark nieco opada w kierunku napiętego i nieznacznie uniesionego biodra. Prawe ramię jest odsunięte od ciała i uniesiona dłoń podtrzymuje końce pasm włosów. Lewe ramię jest opuszczone wzdłuż boku, a jego uniesione do wysokości szyi przedramię także podtrzymuje włosy. Oslaniająca boginię draperia, opuszczona po dolną partię brzucha, tworzy gruby wałek fałd związany z przodu i przykrywający jej partie intymne. Brzegi tkaniny odchodzące od tego węzła spadają zygzakowato po jej nagie stopy.

Podczas II wojny światowej rzeźba została poważnie uszkodzona. Straciła prawą dłoń, przedramię i dłoń lewej ręki, a także nos i odchodzące od głowy pasma włosów. Po wojnie jedynie nos został zrekonstruowany (il. 2). Wygląd posągu sprzed wojny (il. 9) został jednak zadokumentowany zdjęciami (obecnie

³² A.-M. Fortia de Piles, L. de Boisseglin de Kerdu, *Voyage de deux Français en Allemagne, Danemarck, Suède, Russie et Pologne fait en 1790–1792*, vol. V, Paris 1796, tłum. W. Zawadzki, [w:] *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. 2, Warszawa 1963, s. 685.

³³ W. Tatariewicz, *Ujazdów i początki Łazienek stanisławowskich*, Warszawa 1934, s. 246.

³⁴ Mikołki, *Les sculptures mythologiques...*, s. 77–78, poz. 67, il. 42; Mikołki-Rachubowa, *op. cit.*, t. I, s. 60; t. II, poz. 20, s. 51–52 (dalsze wskazówki bibliograficzne).



9. Warszawa, Biały Dom w Łazienkach Królewskich, Sala Jadalna, posąg Wenus.
Stan sprzed 1939 r. Archiwum IS PAN

są przechowywane w Instytucie Sztuki PAN-u w Warszawie)³⁵. Zdaniem Tomasza Mikockiego, który jako ostatni zajmował się bliżej rzeźbą, zarówno tors posągu, jak i jego głowa są antyczne, choć nie pochodzą z jednego posągu. Natomiast ręce i odchodzące od głowy pasma włosów zostały zrekonstruowane przez André Le Bruna. Sąd ten mogłaby potwierdzać nieregularna linia przełomu, jedynie miejscami wygładzona dopasowującym przycięciem. Ponieważ jednak na całym obwodzie szyi obydwie linie przełomu są rozdzielone warstwą gipsu, ta obserwacja nie ma wartości rozstrzygającej. Natomiast styl i sposób opracowania twarzy i włosów, kolor i powierzchnia marmuru skłaniają nas do zaakceptowania poglądu Marka Kwiatkowskiego, który uznał głowę za osiemnastowieczne Lebrunowskie uzupełnienie³⁶.

Łazienkowski posąg bogini miłości jest skromnym i poważnie restaurowanym przykładem rzymskiej kopii rzeźby greckiej z początków hellenizmu. Posąg ten był szczególnie popularny w czasach cesarstwa rzymskiego i aktualnie znany ponad sto pięćdziesiąt jego kopii, nie licząc licznych drobnych powtórzeń w terakocie czy brązie³⁷. Nagi wariant tego typu posągu Kyprydy wcześniej nazwano Anadyomene i Adolf

³⁵ Chciałbym w tym miejscu gorąco podziękować Pani Katarzynie Mikockiej-Rachubowej za pomoc w uzyskaniu tych cennych fotografii archiwalnych.

³⁶ M. Kwiatkowski, *Łazienki*, PWN, Warszawa 1972, s. 43; idem, *Wielka księga Łazienek*, Warszawa 2000, s. 44–45.

³⁷ J.J. Bernoulli, *Aphrodite. Ein Baustein zur griechischen Kunstmythologie*, Leipzig 1873, s. 284–313; A. Furtwängler, *Aphrodite Diadumene und Anadiomene*, *MbKuK*, 1, 4, 1901, s. 177–181; H. Riemann, *Kerameikos. Ergebnisse der Ausgrabungen 2. Skulpturen vom 5 Jahrhundert bis in römische Zeit*, Berlin 1940, s. 115–119; B. Gąsowska, *Polycharmos z Rodos jako twórca pomnika Afrodyty Anadyomene*, Ossolineum, Wrocław 1971, *passim*; D.M. Brinkerhoff, *Hellenistic Statues of Aphrodite. Studies in the History of their Stylistic Development*, New York–London 1978, s. 58–62; A. Delivoria sinni, s.v. *Aphrodite*, [w], *Lexicon*

Furtwängler, w ślad za sugestiami poprzedników, połączył go ze słynnym obrazem Apellesa z Kos³⁸, przedstawiającym Afrodytę wychodzącą z wody i strzepującą z włosów morską pianę. Obraz przeznaczony dla Asklepiadonu z Kos został następnie nabyty przez Augusta do świątyni Boskiego Juliusza w Rzymie, a jego renoma zwiększyła z pewnością w czasach cesarstwa popularność rzeźby³⁹. Jej oryginał przypisywano różnym peloponeskim artystom: Kleonowi z Sykionu, Eufranorowi i Sostratosowi, jednemu z następców Praksytelesa, czynnemu w Aleksandrii, wreszcie Polycharmosowi z Rodos⁴⁰.

Wśród rzymskich kopii bogini podtrzymującej rękami pasma rozpuszczonych włosów uczeni wcześniej wyróżnili dwa podstawowe warianty: posągu bogini nagiej i bogini wółubranej⁴¹. Jedynie w odniesieniu do rzeźb przedstawiających boginię nago nazwa Anadyomene wydaje się uzasadniona. W przypadku wariantu wółubranego, późniejszego, mielibyśmy raczej do czynienia z motywem rodzajowym, to jest z Kyprydą zajętą własną toaletą⁴². Zabytek łazienkowski należy do wariantu wółubranego i nazwanie go Anadyomene nie jest w pełni uzasadnione, choć zwyczajowo badacze⁴³ tak ją określają, powołując się na opinię Kazimierza Michałowskiego⁴⁴ z roku 1955, który napisał wówczas, iż rzeźba ta jest kopią rzymską z II w. dzieła hellenistycznego, zainspirowanego słynną Wenus Anadyomene Praksytelesa z 2. połowy IV w. przed Chr.

ZWIĄZKI PIERWOWZORU POSĄGU WENUS Z EGIPTEM I IZYDĄ

Interesując się rzeźbiarskim motywem Anadyomene, Adolf Furtwängler⁴⁵ zwrócił uwagę na często występujący w Egipcie wariant brązowej statuetki nagiej bogini z koroną *atef* na głowie, która jedną ręką podtrzymuje pasmo włosów, a w drugiej trzyma lustro. Statuetki te, zdaniem niemieckiego badacza, dowodzą ścisłych więzi łączących w Egipcie Afrodytę z Izydą, a ich popularność nad Nilem pozwala łączyć ikonograficzny prototyp „Anadyomene” wółubranej ze środowiskiem Aleksandryjskim. Podobnie Georges Perrot⁴⁶ i Carl Watzinger⁴⁷, uwzględniając popularność typu w drobnej plastyce egipskiej oraz – właściwą rzeźbom Praksytelesa – delikatność modelunku i malarskość motywu, które mogą zresztą wynikać z zależności od pierwowzoru malarskiego, połączyli oryginał rzeźbiarski z jednym z synów Praksytelesa lub jego naśladowcą, działającym w środowisku Aleksandryjskim około połowy III w. przed Chr.

Iconographicum Mythologiae Classicae, Artemis Verlag, v. 2, Zurich–München 1984, s. 76–77, nr 667–687; M. Denti, *Afrodite Pudica semipanneggiata. Questioni di iconografia*, „Archeologia Classica”, 27, 1985 (1988), s. 138–153; S. Schröder, *Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid*, Bd. 2, *Idealplastik*, Mainz am Rhein 2004, s. 169–173.

³⁸ Furtwängler, *op. cit.*, s. 180–182; S. Reinach, *Statuette en marbre d'Aphrodite*, „Revue Archéologique”, 1, 1903, s. 388–391; Gąssowska, *op. cit.*, s. 64.

³⁹ Plinius, *Historia naturalis*, XXXV, 92; Cicero, *De natura deorum*, I 27,75; idem, *Orator* 2,5; idem, *Epistulae ad Atticum*, II 21,4; Plinius, *op. cit.*, XXXV, 86–87,9. Artysta miał poznać piękno bogini dzięki jej objawieniu: *Anthologia palatina* XVI, 179. Jednak inne źródła mówią o wpływie na artystę urody Pankaspe, kochanki Aleksandra Wielkiego: Plinius, *op. cit.*, XXXV, 87; Aelianus, *V hist.* XII, 34; Źródła antyczne omówiła Gąssowska, *op. cit.*, s. 26–34.

⁴⁰ Wyczerpujące omówienie wszystkich tych propozycji zamieściła Gąssowska, *op. cit.*, s. 61–89; jednakże aktualnie dominujący jest pogląd łączący dzieło z synów lub następców Praksytelesa, czynnych w Aleksandrii: S. Reinach, *Statuette d'Aphrodite découverte dans la Basse Egypte*, „Revue Archéologique”, 3, 1904, s. 374, 381; É. Michon, *Nouvelles statuettes d'Aphrodite provenant d'Egypte*, „Monuments Piot”, 21, 1913, s. 163–171; E.A. Gardner, *The Aphrodite from Cyrene*, „Journal Hellenic Studies”, 40, 1920, s. 203–206; L. Curtius, *Die Aphrodite von Cyrene*, „Antike”, 1, 1925, s. 50; Gąssowska, *op. cit.*, s. 70–71; Brinkerhoff, *op. cit.*, s. 60–61, 149.

⁴¹ Bernoulli, *op. cit.*, s. 284–313; Rieman, *op. cit.*, *loc. cit.*; Delivorias, *op. cit.*, *loc. cit.*

⁴² Delivorias, *op. cit.*, s. 59–77, nr 423–455.

⁴³ Bernatowicz, *Niepodobne do rzeczywistości...*, s. 93, 193.

⁴⁴ K. Michałowski, *Sztuka starożytna*, Warszawa 1955, s. 55; Gąssowska, *op. cit.*, s. 66, przyp. 25 cytuje wcześniejszych autorów łączących statuetki Afrodyty z gestem Anadyomene lub Diadumene, pochodzących z Egiptu, z rzeźbiarzami ze szkoły Praksytelesa. Por. wółubraną posąg Afrodyty Pudica z Madrytu o draperii analogicznej do rzeźby warszawskiej noszącej fałszywą sygnaturę *Praxitelis opus* (Schröder, *op. cit.*, *loc. cit.*). Natomiast O. Brendel, *Weiblicher Torso in Oslo*, „Antike”, 6, 1939, s. 41–64 i C. Watzinger, *Malerei und Plastik. Expedition Ernst von Sigmund. Ausgrabungen in Alexandria*, Bd. II, 1, 1 B, Leipzig 1927, s. 90–92, podkreślają rolę wpływów Lizypa w okresie wczesnohellenistycznym.

⁴⁵ Furtwängler, *op. cit.*, *loc. cit.*

⁴⁶ G. Perrot, *Une statuette de la Cyrénaique et l'Aphrodite Anadyomène d'Apelle*, „Monuments Piot”, 13, 1906, s. 117 i n. pl. 10.

⁴⁷ Watzinger, *op. cit.*, *loc. cit.*



10. Posąg Wenus z sanktuarium Izydy w Pompejach.
Neapol, Narodowe Muzeum Archeologiczne.
Fot. Soprintendenza Archeologica di Napoli e Pompei

Ścisłe związki hellenistycznych i rzymskich przedstawień Afrodyty z Izydą na terenie Egiptu nie powinny zresztą nikogo dziwić⁴⁸. W papyrusach egipskich imię Afrodyty bywa stosowane jako synonim bogiń Izis i Hator, a w litanii z Dendera Izydę łączy się także z wieloma innymi boginiami: z Nechbet w Elkab, z Tjenenet w Hermontis, Junit w Dendera, Seschat w Unut, Heket w Antinoe i z Neith w Sais⁴⁹.

⁴⁸ Izyda była czczona jako Afrodyta w wielu miejscowościach egipskich: w Aphroditopolis, Nithine, Hermopolis, Heliopolis, Leuke: V. Tran Tam Tinh, *Essai sur le culte d'Isis à Pompéi*, Paris 1964, s. 83, przyp. 8; F. Dunand, *Religion populaire en Egypte romaine: les terres cuites isiaques du Musée du Caire*, „Études préliminaires aux religions Orientales dans l'Empire Romain”, Ed. E.J. Brill, Leiden 1979, pl. XIX, 27; M. De Vos, „Egittomania” nelle case di Pompei ed Ercolano, [w:] *Civiltà dell'Antico Egitto in Campania. Per un riordinamento della collezione egiziana del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli 1983, s. 83; S. De Caro, *La scoperta, il santuario, la fortuna*, [w:] *Alla ricerca di Iside. Analisi, studi e restauri dell'Iseo pompeiano nel Museo di Napoli*, Arti S.p.A, Napoli 1992, s. 12–21; S. Adamo Muscettola, *La decorazione architettonica e l'arredo*, *ibidem*, s. 70, nr 3.8, il. s. 69; *Egittomania. Iside e mistero*. Katalog wystawy, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 12 ottobre 2006–26 febbraio 2007, a cura di S. De Caro, Electa, Napoli 2006.

⁴⁹ J. Brinks, *Isis, s.v.*, [w:] *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. 3, Wiesbaden 1980, col. 198.

Ta bogini o tysiącach imion (*myrionyme*) i wielu atrybutach była więc dla niektórych, także poza Egiptem, Afrodytą, dla innych Izydą, bóstwem panującym nad gwiazdami, rozkazującym Słońcu, Księżycowi, Gwieździe Wieczornej i Syriuszowi, zapowiadającym zyciodajne wylewy Nilu. Izyda, jako „matka świata” i bogini odpowiedzialna za powstawanie ludzi, była też Luną – Księżycem, „Matką ludzkich ciał”. Już Herodot (*Dzieje* II,59 i 156) utożsamiał ją z Demeter, egipską boginią czarnej urodzajnej ziemi, a mieszkańcy Pompejów konsekwentnie łączyli ją z Afrodytą, Fortuną lub Cererą i przedstawiali z kołem losu, rogiem obfitości lub z kłosami zboża⁵⁰.

ODKRYCIE W 1764 ROKU W KAMPANII POMPEJAŃSKIEGO ISEUM SANKTUARIUM IZYDY

Dostępna nam wiedza na temat egipskich czy rzymskich związków Izydy z Wenus i innymi boginiami, a nawet z bóstwami odrębnej płci⁵¹ nie tłumaczy powodu, dla którego posąg Kypris znalazł się w Sali Jadalnej Białego Domu, ani też nie wyjaśnia powiązań, które, jak sądzimy, istnieją między rzeźbą Wenus z niszy a dekoracją arabską Sali. Wy tłumaczenia problemu możemy szukać wyłącznie w XVIII wieku, to jest konkretnie w poglądach dotyczących tego typu posągu, kursujących w Europie, zwłaszcza we Francji i we Włoszech, i znanych w Polsce w latach, kiedy powstawał projekt dekoracji Białego Domu. Musiałyby być one znane Stanisławowi Augustowi i dostarczyć istotnych powodów, dla których zdecydował się on na zakup antycznej rzeźby i dostosował do niej cały program dekoracji Sali. Z pewnością nie były to powody estetyczne, gdyż chodzi o dzieło przeciętnej jakości, a w dodatku w momencie zakupu pozbawione głowy, a zatem poważnie uszkodzone.

Przed rokiem 1777 najbardziej znaną we Włoszech rzeźbą Wenus, reprezentującą ten sam typ co rzeźba w Sali Jadalnej, była bardzo dobrze zachowana statuetka, odkryta 16 lutego 1764 r. w Pompejach (il. 10), w narożniku południowo-zachodnim portyku Izydy⁵². Jej obecność w tym sanktuarium tłumaczyła się wspomnianymi powyżej więzami łączącymi obydwie boginie nie tylko zresztą w Egipcie, ale także w Italii⁵³. Odkrycie tego sanktuarium stało się natychmiast sensacją w całej Europie. Pompeje, dotychczas ignorowane przez artystów i arystokratycznych uczestników Grand Touru, zaczęły przyciągać wielu turystów, stając się poważną konkurencją dla Herculanium⁵⁴. Sławę sanktuarium, jedyne go znanego wówczas sanktuarium antycznego, zachowanego z pełnym wyposażeniem *in situ*, upowszechniały opisy, zawarte w różnych wspomnieniach z podróży, jak na przykład w słynnej publikacji Josepha Lalande’a⁵⁵ z roku 1769, którą Stanisław August miał w swojej bibliotece. Zdaniem Lalande’a, sanktuarium, mimo skromnej architektonicznej formy, zasługiwało na uwagę ze względu na wielką ilość informacji o kulcie zawartych w jego wyposażeniu, zachowanym pod grubą warstwą materiałów erupcyjnych z 79 r. Po raz pierwszy wykopaliska odsłoniły antyczne sanktuarium pozwalające na rekonstrukcję związanych z nim ceremonii i obrzędów. I było to europejskie sanktuarium bóstwa egipskiego. Nie było jakiego bóstwa!

⁵⁰ Tran Tam Tinh, *Essai sur le culte...*, s. 80–84.

⁵¹ Apuleius, *Metamorphoseon*, lib. XI, 5 (wyd. pol.: Apulejusz, *Metamorfozy albo złoty osioł*, tłum. E. Jędrkiewicz, Prószyński i Ska, Warszawa 1999).

⁵² De Caro, *La scoperta...*, s. 3; idem, *Il santuario di Iside di Pompei. Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Guida rapida*, Napoli 2006, s. 9, fig. u dołu s. 33; s. 33, 68, nr 88, fig. s. 69–70. Ryciny dokumentujące Iseum (w tym także figurkę Afrodyty), przygotowane w 1768 r. do IX tomu *Antichità di Ercolano...*, zostały częściowo opublikowane dopiero w 1851 r.: U. Pannuti, *I „rami” incisi*, [w:] *Alla ricerca di Iside...*, s. 81–84, fig. 24–31. Muzeum neapolitańskie przechowuje „ramo” z przedstawieniem Afrodyty „Anadyomene” z sanktuarium pompejańskiego, rytowaną przez Luigię Aloja według rysunku Camillo Paderno: V. Sampalo, *La decorazione pittorica*, [w:] *Alla ricerca di Iside...*, fig. 12, s. 28–29.

⁵³ Tran Tam Tinh, *Essai sur le culte...*, odnośnie do Isis-Afrodyty zwłaszcza, s. 83–81; idem, *Le culte des divinités orientales a Herculanium*, Leiden 1971 *passim*; F. Dunand, *Cultes égyptiens hors d’Égypte. Essai d’analyse des conditions de leur diffusion. Religions, pouvoirs, rapports sociaux*, „Annales littéraires de l’Université de Besançon”, 32, 1980; M. de Vos, „Egittomania” nelle case di Pompei ed Ercolano, [w:] *Civiltà di Antico Egitto in Campania...*, s. 59–71; F. Coarelli, *Iside*, [w:] *Il rito segreto. Misteri in Grecia e Roma*. Katalog wystawy, Roma, Colosseo 22 luglio 2005–8 gennaio 2006, Roma 2005, s. 85–95. I. Bragantini, *Il culto di Iside e l’egittomania antica in Campania*, [w:] *Egittomania. Iside e mistero...*, s. 159–217; *La fortuna di Iside e l’egittomania in età moderna*, [w:] *Egittomania. Iside e mistero...*, s. 221–257.

⁵⁴ W. Hamilton, *op. cit.*, vol. I, Neapel 1776–1779, tabl. XXXI: *view of the first discovery of the temple of Isis at Pompei*; De Caro, *La scoperta...*, s. 12–18; idem, *Il santuario di Iside...*, s. 12–20.

⁵⁵ J. 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 moeurs, les usages, le gouvernement, le commerce, la littérature, les arts, l’histoire naturelle et les antiquités*, vol. VII, Paris 1769, s. 208 (ed. 1786, vol. VII, s. 549).

Samej Izdy, której mit od czasów średniowiecza urzekał erudyty, myśliciele i artyści, wskazujących na jej wielką cywilizacyjną rolę w dziejach Egiptu i Europy, a także na analogie, pozwalające zbudować upragniony pomost między religijną tradycją biblijną a starszą od niej i „czystsza” tradycją egipską oraz późniejszą, grecko-rzymską⁵⁶. Sanktuarium Izdy stało się magnesem przyciągającym licznych zainteresowanych z Włoch i europejskiego Grand Touru. Wśród zwiedzających dominowali naturalnie Włosi, ale było też wielu Francuzów, Anglików i Niemców. Nie brakowało wśród nich Polaków. Wiadomo o wizytach w pompejańskim Iseum Stanisława Poniatowskiego (1775⁵⁷ i 1785)⁵⁸, Michała Bohusza (1781)⁵⁹ czy Augusta Moszyńskiego (1785–1786)⁶⁰. Wizyty te zostały odnotowane w ich opisach i dziennikach podróży. Informacje o sensacyjnych odkryciach pompejańskich nie mogły być obce królowi. Moszyński, który w osiem lat po roku 1777 pisał swój obszerny dziennik na potrzeby króla, podkreślając wyjątkowy charakter Iseum, stwierdził, że nie będzie go szczegółowo opisywać, gdyż jest to jedyna część Pompejów dobrze opisana przez innych podróżników⁶¹. Niestety tych kilka wymienionych polskich tekstów źródłowych nie wspomina o znalezionych w Iseum posągach, które w tym czasie musiały się znajdować w Portici. Więcej informacji zawiera wydany także po roku 1777 (1781), dobrze znany królowi, *Voyage pittoresque* Jean Claude Richard de Saint Nona. Autor opisuje wyposażenie sanktuarium (wymieniając także znalezione posągi Wenus, Priapa i Bakchusa) i charakteryzuje Izydę i jej kult znacznie dokładniej od polskich podróżników. *Voyage pittoresque* może być przy tym przez nas wykorzystany nie tyle jako dowód, ile jako cenna wskazówka, gdyż operuje informacjami, krążącymi zapewne po Włoszech także i wcześniej, w czasie podróży De Saint Nona i bezpośrednio przed nią⁶². Król z ogromną uwagą śledził wydarzenia kulturalne we Włoszech, wiele osób tam mieszkających lub czasowo przebywających systematycznie mu w tym pomagało. Wśród nich musiał być także André Le Brun, który nabył rzeźbę Wenus dla króla. Ze względu na potrzebę jej uzupełnienia przed rokiem 1777 musiał w Rzymie i we Włoszech zbierać informacje na temat dobrze zachowanych, analogicznych do niej przedstawień. Rzeźba Wenus odkryta w pompejańskim Iseum była w latach pobytu rzeźbiarza w Rzymie znana nie tylko ze względu na miejsce znalezienia, ale i z powodu dobrego stanu zachowania oraz licznych śladów polichromii⁶³. Możemy zatem z dużą dozą prawdopodobieństwa założyć, że opinie dotyczące sanktuarium Izdy, opu-

⁵⁶ J. Baltrušaitis, *La Quête d'Isis. Essai sur la légende d'un mythe*, Flammarion, Paris 1985; *La ricerca di Iside. Saggio sulla leggenda di un mito*, traduzione di A. Bassan, Levi, 2 ed., Adelphi Edizioni, Milano 2010, *passim*; De Caro, *La scoperta...*, s. 12–21; idem, *Il santuario di Iside...*, s. 12–20.

⁵⁷ Wspomniana w opisie wizyty z 1785 r. AGAD, Zb. Popielów, 427, k. 204r: „J'ai trouvé que les peintures de ce joli Edifice ainsi que de tous les autres ont souffert depuis l'année 1775 où j'ai été ici”.

⁵⁸ AGAD, Zb. Popielów, k. 203v – 204r. Poniatowski opisuje dość dokładnie architekturę i zwraca uwagę na dekorację stiukową i malarską. Informuje, że świątynia antyczna została odrestaurowana po zniszczeniu z czasu trzęsienia ziemi, o czym mówią zachowana inskrypcja i różnice w sposobie budowania. Książę nie wymienia natomiast znalezionych tam rzeźb, gdyż w tym czasie musiały one z pewnością znajdować się w Portici. Niepodpisany manuskrypt z AGAD został przypisany Stanisławowi Poniatowskiemu przez E. Budzińską, *Pamiętnik polityczny i podróży nieznanego autora, czyli druga podróż do Włoch księcia Stanisława Poniatowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXXIX, 1977, nr 3. Ogólnie o podróżach włoskich księcia: T. Mikocki, *A la recherche de l'art antique. Les voyageurs polonais en Italie dans les années 1750–1830*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków, s. 68–70, 99.

⁵⁹ S. Staszic, *Dziennik podróży (1777–1791). Austria – Niemcy – Holandia – Anglia – Francja – Włochy*, wyd. A. Kraushar, t. 2, Warszawa 1903, s. 174; Cz. Leśniewski, *Bohusz – nie Staszic*, „Przegląd Historyczny”, 1927, nr 26, s. 385–395; Mikocki, *A la recherche de l'art...*, s. 59–60, 100. Księżka Franciszka Ksawerego Michała Bohusza zainteresowała przede wszystkim strona kultowa zwiedzanego sanktuarium: „widziałem odkopany śliczny kościółek Izdydzie bożyszczu poświęcony, ołtarz na którym ten bałwan odpowiedzi dawał, sekretne Bonzów wschody, którymi od pospółstwa niepostrzeżeni oni pod ten ołtarz dla zadyktowania bożyszczowi wyroków i zjadania potraw, które się bałwanowi przynosiły, miejsce na zabijanie ofiar, miejsce na palenie, miejsce na puryfikację ludu [...]”. Autor zwrócił też uwagę na dekorację malarską sanktuarium: „[...] na ścianach zaś malowania tak świeże jak gdyby tylko co ściany pomalowane były. Obserwowałem na tych ścianach malowania alfresco, których inwencją przez długi czas przypisywano Rafałowi, ale za odkryciem tych rozwinął postrzeżono skąd Rafał się pożywił [...]”.

⁶⁰ A. Moszyński, *Dziennik podróży do Francji i Włoch Augusta Moszyńskiego, architekta JKM Stanisława Augusta Poniatowskiego 1784–1786*, wybr. i tłum. B. Zboińska-Daszyńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970, s. 541.

⁶¹ *Ibidem*, loc. cit.

⁶² De Saint Non, *op. cit.*, vol. 1, Paris 1781.

⁶³ De Caro, *La scoperta...*, s. 69 (il.), 70, nr 3.8, Museo Archeologico Nazionale nr inw. 6298. E.J. Dwyer, *Pompeian Sculpture. A Study of Five Pompeian Houses and Their Contents*, Roma 1982, s. 63, uważał, że statuetka znaleziona pompejańskim Iseum zaginęła, natomiast P. Zanker, H. Döhl, [w] *Pompei 79*, red. F. Zevi, Napoli 1979, rzeźbę znaną w sanktuarium identyfikowali z posągiem tego samego typu nr 126248 z Museo Archeologico Nazionale. Zachowana brązowa płyta miedzioryticzna z rytem Luigiego Aloja według rysunku Camillo Paderno (!), wchodząca w skład osiemnastowiecznego zespołu płyt dokumentujących Iseum, przekazuje jednak podobiznę Wenus nr 6298: Pannuti, *op. cit.*, s. 84, nr 7.11 (s. 28–29, rycina przedstawiająca ścianę zachodnią portyku z ustawionymi na skrajach posągami Wenus i Izdy).

blikowane przez de Saint Nona w roku 1781, krążyły po Włoszech wcześniej, z pewnością przed 1777, kiedy to Francuz odbywał swą podróż i zbierał informacje do publikacji, i tuż po tym, kiedy Le Brun restaurował kupiony dla króla posąg (1776–1777).

De Saint Non, podobnie jak Lalande, podkreślił wyjątkowość sanktuarium, jedyne go znanego wówczas i odkrytego wraz z zachowanymi *in situ* „[...] ustensiles nécessaires aux Cérémonies; ...Squelettes des Prêtres qui avoient été surpris dans leur fonctions par la pluie de cendre...Tous ces objets deviennent d’autant plus intéressants, qu’ils se sont trouvés à leur place et de ce lieu, découvert tel qu’il s’offre à nos yeux, en atteste et l’emploi et la réalité... c’était donc le Monument le plus curieux des Ruines de Pompeii”⁶⁴. Sanktuarium to, jego zdaniem, było też dlatego ważne, że dostarczało cennych informacji na temat kultu Izydy, kultu „najbardziej rozpowszechnionego i najsłynniejszego ze wszystkich kultów Starożytności, kultu jako takiego” („le plus étendu, le plus célèbre des cultes religieux de toute l’Antiquité, le Culte par excellence”), tym bardziej że odnosił się on do „samego bóstwa” (*la Divinité même*), do „Najwyższej Istoty” (*l’Être Suprême*)⁶⁵. By podkreślić opinię o uniwersalizmie Izydy, de Saint Non zacytował inskrypcję ze świątyni w Sais w Egipcie, wspomnianą przez Plutarcha w *De Iside et Osiride*: „Ja jestem tym co istniało, co istnieje i będzie istniało i żaden śmiertelnik nie uniósł mojej zasłony”⁶⁶ oraz słynną inskrypcję Arriusa Balbinusa, senatora rzymskiego z Kapui: „Te tibi una quae es omnia dea Isis”⁶⁷. De Saint Non zacytował także Apulejusza, który w *Metamorfozach czyli złotym osle* tak sprecyzował słowa, którymi bogini przedstawiła się nieszczęsnemu Lucjuszowi: „Oto [...] przychodzę 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 świetlistym sklepieniem nieba, uzdrawiającymi tchnieniami oceanów, rozpaczliwym piekiel milczeniem, ja, której jedno jedyne bóstwo cały czci świat we wielorakim kształcie, w różnym obrządku i pod różnorakim imieniem. Tam mnie Frygijczycy, na ziemi pierworodni, Pasynunką bogów Macierzą zowią, tu Attykowie zasię [...] Minerwą Cekropską, ówdzie Cypryjczycy morscy Wenerą mienią Pafijską, łucznikowie Kreteńczycy [...] Dianą [...] Eleuzynowie odwieczną Cererą, inni Junoną [...] 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”⁶⁸.

Słowa te podkreślają z całą mocą wagę kultu Izydy „bogini ziemi”, czy raczej „całej natury”, to jest „pani wszystkich żywiołów”, władającej niebem, morzem, ziemią i piekłem (także ogniem podziemnym?). Apulejusz, podobnie jak egipscy rzemieślnicy, wykonawcy wspomnianych wyżej statuetek brązowych i terakotowych, utożsamiał Izydę między innymi z Wenus, zrodzoną z fal Wenus Pafijską, to jest z tą samą Kyprydą, którą przedstawił Apelles w obrazie dla Asklepiadonu z Kos i z tą wpółubraną boginią, której rzeźbę stworzył zapewne jeden z synów lub z następców Praksytelesa przed połową III w. przed Chr. w Aleksandrii i której odmienny wariant znalazł się przed rokiem 79 w pompejańskim Iseum.

Naszym zdaniem, odkrycie w Iseum pompejańskim rzeźby Wenus, dokładnie tego samego typu co Kypryda z Łazienek, i bazujące na znanych wówczas tekstach Apulejusza i Plutarcha, a także wynikające z nich osiemnastowieczne poglądy na temat Izydy, Pani całej Natury, tożsamej z Najwyższą Istotą ówczesnych deistów, są kluczem do zrozumienia ścisłego związku, istniejącego między ustawioną w niszy rzeźbą bogini Wenus-Izydy a żywiołami wody, powietrza, ognia i ziemi personifikowanymi postaciami Junony, Cerery, Wenery (Tetydy? Amfitryty?) i Wulkana reprezentującego żywioł ognia⁶⁹. Wprawdzie ten ostatni

⁶⁴ De Saint Non, *op. cit.*, vol. I, s. 115–116; Plutarchus, *De Iside et Osiride. O Izydzie i Ozyrysie*, tłum. A. Pawlaczyk, Poznań 2003, s. 22–23; J. Gwyn Griffiths, *The Isis Book (Metamorphoses, book XI), Apuleius of Madauros*, Études préliminaires aux Religions Orientales dans l’ Empire Romain 39, Leiden 1975, *passim*.

⁶⁵ Por. zmianę napisu na płycie przy ołtarzu w Puławach dokonaną przez Izabelę Czartoryską z „Bogu za moje dzieci” na „Najwyższej istocie za moje dzieci”: K. Załęski, *Ogrody wolnomularzy w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku*, „Rocznik Historii Sztuki”, XXXIV, 2009, s. 100.

⁶⁶ De Saint Non, *op. cit.*, s. 118; Plutarchus, *op. cit.*, s. 22–23. Zob. też przyp. 83.

⁶⁷ De Saint Non, *op. cit.*, s. 119 = *Corpus Inscriptionum Latinarum*, vol. X, nr 3800; Tran Tam Tinh, *Le culte des divinités orientales à Herculaneum...*, s. 17–18, idem, *Le culte des divinités orientales en Campanie*, edit. J. Brill, Leiden 1972, s. 199–213 (Izyda panteistyczna).

⁶⁸ Apuleius, *Metamorphoseon*, lib. XI, 5; cyt. za Apulejusz, *Metamorfozy...*, s. 211. Nisza z posągami w Sali Jadalnej Białego Domu jest zwrócona ku wschodowi, w kierunku Indii, Etiopii i Egiptu, gdyż to tam, na Wschodzie, Izyda była czczona odpowiednimi obrzędami i pod właściwym imieniem.

⁶⁹ Patrz wyżej przypisy 48, 49.

plcią wyłamuje się z grupy bogiń, personifikujących powietrze, ziemię i wodę, lecz Izydy „twarz obliczem jest pospólnym bogów i bogiń wszystkich”. Nie należy tego wszakże rozumieć, choć źródła antyczne często zdają się tak twierdzić, iż jest ona wodą, ziemią czy ogniem. Jest ona raczej równocześnie i wodą, i powietrzem, i ogniem, i ziemią. W jej istocie bogini natury mieszczą się wszystkie żywioły.

Obraz personifikacji ognia ujawnia jego niszczycielski charakter, podkreślony w pejzażu widokiem aktywnego Wezuwiusza i statkami prowadzącymi pojedynkę artyleryjski. Jednakże pozytywca i praktyczna rola ognia została przypomniana profesją boskiego kowala i wprowadzeniem postaci jego żony, Wenus, i Marsa, rodziców Harmonii⁷⁰, wzajemnie się równoważących personifikacji piękna i siły, ognia miłości i ognia wrogości. Izyda w Białym Domu, obok charakteru bogini uniwersalnej natury, władczyni żywiołów: gwieździstego nieba, życiodajnej wody, płodnej ziemi i hartującego ognia, zyskała piękne i łagodne oblicze Wenus, bogini mitygującej istniejącą w świecie obcość i sprzyjającej narodzinom powszechnej, światowej harmonii.

Z dokładną identyfikacją bogini personifikującej wodę mamy niejakie kłopoty, gdyż w sztuce antycznej w identyczny sposób odbywają morskie przejażdżki zarówno małżonka Neptuna Amfitryta, ulubienica Jowisza – Tetyda, czy wreszcie Wenus, której zazwyczaj w tej podróży towarzyszy Amor. Gdybyśmy wszakże uznali, iż intencją artysty (i króla) było przedstawienie w tej roli Wenus, więź łącząca rzeźbę z niszy z boginiami-personifikacjami różnych elementów natury, zwłaszcza wody i ognia, z pewnością musiałaby przez to ulec wzmocnieniu.

Posąg Wenus był kupiony przez Le Bruna w Rzymie przed 1777 r., a zatem w nieco ponad dziesięć lat po odkryciu w Pompejach Iseum. Odkrycie w tym sanktuarium⁷¹ nie tylko egiptyzującej rzeźby Izydy i klasycznego posątku Wenus, lecz i Dionizosa utożsamianego z Ozyrysem, a także Priapa, podkreślającego rolę fallusa w jej kulcie, zwróciło uwagę na złożoność i synkretyzm, czy jak kto woli uniwersalizm jej kultu, silnie podkreślane w znanych tekstach Plutarcha i Apulejusza. Jest oczywiste, że Stanisław August, kupując rzeźbę Wenus, mimo jej mizernej klasy i złego stanu zachowania, nie kierował się pobudkami estetycznymi, ale jej posąg był mu potrzebny z innych powodów. Naszym zdaniem, powodem mogły być jego antyczność wzmacniająca jego niemal religijną powagę oraz ścisła analogia łącząca kupioną w Rzymie rzeźbę z posągiem Wenus w pompejańskim sanktuarium Izydy i z samą Izydą.

POPULARNOŚĆ IZYDY W KULTURZE EUROPEJSKIEJ

Lata 70. XVIII stulecia były kulminacją okresu żywego zainteresowania kulturą starożytnego Egiptu, które przerodziło się w prawdziwą egiptomanie, rozwijającą antyczny jeszcze mit Egiptu, źródła wszelkiej prastarej mądrości, kolebki cywilizacji, kultu, wszelkich sztuk, rzemiosł i umiejętności⁷². Jednym z istotnych elementów egiptomanii była niesłychana, sięgająca czasów średniowiecza, popularność Izydy i jej misterii⁷³. We Francji, Włoszech, Niemczech, Szwajcarii, wszędzie szukano antycznych śladów jej kultu i dowodzono związków z późniejszymi wierzeniami, obrzędami czy miejscami chrześcijańskiego kultu.

⁷⁰ P. Grimal, s.v. *Harmonia*, [w:] *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Presses Universitaires de France, Paris 1951; wyd. pol.: *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, tłum. A. Nikliborc, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1987, s. 118.

⁷¹ De Caro, *Il santuario di Iside...*, *passim*.

⁷² Baltrušaitis, *op. cit.*, s. 26–43; De Caro, *La scoperta...*, s. 12–21; i d e m, *Il santuario di Iside...*, s. 12–19.

⁷³ Sięgające czasów średniowiecza mity i legendy, szczególnie rozpowszechnione we Francji i bazujące na przeżytkach i relikciach kultu Izydy z czasów galijsko-rzymskich, zyskały popularną formę w przewodniku po Paryżu G. Corrozet a, *Les Antiquitez, histories et singularitez de Paris*, Paris 1550. W rozdziale I Corrozet przekazał wśród innych teorii tłumaczących powstanie nazwy Paryża etymologie już funkcjonujące od kilku wieków. Jedną z nich wywodziła tę nazwę od świątyni Izydy istniejącej na miejscu kościoła Saint-Germain-des-Prés, w którym do jego czasów przechowywano w nawie północnej jej antyczną rzeźbę. Ponieważ miejsce nazywano świątynią Izydy, a miasto było w pobliżu, zaczęto je nazywać *Parisis* (*quasi iuxta Isis*). Corrozet wspominał też o innej, równoległej kursującej etymologii, tłumaczącej powstanie nazwy kultem Izydy, kwitnącym w mieście Melun. Ponieważ usytuowanie Paryża było analogiczne do położenia Melun, zaczęto go nazywać *Parisis* (*quasi par Isis*): za Baltrušaitis, *op. cit.*, *passim*, zwłaszcza s. 59–76; E. Hornung, *Das esoterische Ägypten. Das geheime Wissen der Ägypter und sein Einfluss auf das Abendland*, Verlag C.H. Beck, München 1999= *Egitto esoterico*, traduzione A. Rezzi, Ed. Lindau s.r.l, Torino 2006, zwłaszcza s. 169–183; De Caro, *La scoperta...*, *loc. cit.*; i d e m, *Il santuario di Iside...*, *loc. cit.*; *La lupa e la sfinge. Roma e l'Egitto dalla storia al mito*, a cura di E. Lo Sardo, Electa, Milano 2008, zwłaszcza s. 155–183. Na temat wątków egipskich w piśmiennictwie i architekturze polskiej L. Zinkow, *Nad Wisłą nad Nilem. Starożytny Egipt w piśmiennictwie polskim (do 1914 roku)*, Wydawnictwa Collegium Columbinum, Kraków 2006; i d e m,



11. Warszawa, Biały Dom w Łazienkach Królewskich, Sala Jadalna, ściana zachodnia,
Personifikacja wiatru. Fot. W. Dobrowolski

Podstawą był oczywiście odziedziczony po starożytności klasycznej mit Io-Izydy. U Boccaccia (1313–1375), powołującego się na Owidiusza⁷⁴, piękna Io, córka boga rzeczno Inachosa, wzbudziła żądze Zeusa i zazdrość Hery. Zmieniona w jałówkę i oddana pod straż stuocznemu Argusowi, została uwolniona przez Hermesa, który uspił i zabił strażnika. Prześladowana zesłanym przez Herę gzem, Io uciekała aż do Egiptu. Odzyskała tam ludzką postać i zaczęto ją nazywać Izydą. Boccaccio zobaczył w Izydzie personifikację ziemi, w Zeusie i Herze – Słońce i Księżyc, natomiast w Argusie – rozum i jego światło. Zgodnie z drugą interpretacją, powtórzoną za późnoantycznym kompilatorem Teodonejszem, Io, córka Prometeusza i kochanka Jowisza, walczyła z Argusem, królem Argos, który ją pokonał i uwięził. Na polecenie Jowisza Merkury zabił Argusa i uwolnił Io, która uciekła na okręcie zaopatrzonym w insygnium z postacią jałówki. Przybywszy do Egiptu, Io poślubiła króla Apisa. Jako królowa Egiptu, zaznajomiła jego mieszkańców z uprawą ziemi i zboża tudzież wypiekiem chleba. Nauczyła ich pisma, zgodnego współżycia i nadała sprawiedliwe prawa. Jej zasługi były tak wielkie, iż uznano ją za bóstwo i zaczęto czcić jeszcze za życia.

Przejęta z Owidiusza⁷⁵ i spopularyzowana przez Boccaccia opowieść o Izydzie-Io została w końcu XV w. zastąpiona przez dominikanina Annio da Viterbo (1432–1502)⁷⁶ wersją Diodora Siculosa⁷⁷, wzbogaconą o wiele bajecznych szczegółów, zaczerpniętych rzekomo z dzieła kapłana chaldejskiego Berososa, odkrytego, jak Annio twierdził, w domu jakiegoś mnicha, który miał je przywieźć z Azji Mniejszej. W wersji zakonnika z Viterbo⁷⁸ głównym bohaterem mitu został Ozyrys, który w czasach rządów

Imhotep i pawie pióra. Z dziejów inspiracji egipskich w architekturze polskiej, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2009, zwłaszcza s. 107–140.

⁷⁴ G. Boccaccio, *Genealogia deorum gebtilium*, VII, 22; II, 4; IV, 46; i d e m, *De mulieribus claris*, VIII, za: Baltrušaitis, *op. cit.*, s. 63.

⁷⁵ Ovidius, *Metamorphoseon libri XV*, I, 583–750.

⁷⁶ G. Nanni, *Commentaria super opera diversorum auctorum ab antiquitatibus loquentium*, Roma 1498; i d e m, *Viterbiae historiae epitoma*, [w:] Annio da Viterbo. *Documenti e ricerche. I^a Edizione critica di G. Baffioni*, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma 1981, s. 78–162.

⁷⁷ Diodoros Sic., *Bibliotheke*, I, 18, 1–2, 20.

⁷⁸ Nanni, *Viterbiae historiae...*, epitoma I, 2, l. 77–563; głównie o Ozyrysie, który był: „totius inculti orbis fere primus pater et cultor et princeps” (l. 77).

Belocha, króla Asyrii, i Gambriviusa, władcy Germanii, miał przebywać u źródeł Dunaju i toczyć walki z Gigantami w Italii. Po zwycięstwach odniesionych nad nimi Ozyrys osiadł w Viterbo, którą uczynił stolicą utworzonego przez siebie państwa Etrurii. Po dziesięciu latach sprawiedliwych rządów wrócił do Egiptu, gdzie poniósł śmierć z ręki złego i podstępного Seta. Dopiero po śmierci Ozyrysa Izyda wychodzi na plan pierwszy legendy. W swych europejskich wędrówkach staje się ona dobroczyńcą wielu ludów. W Italii znano ją jako Cererę *frugifera* i *legifera*, gdyż nauczyła ludzi odżywiać się nie żołądziami, lecz chlebem ze zboża i dała im prawa. Właśnie w rodzinnym mieście dominikanina, w Viterbo, ludzie dzięki niej poznali smak chleba. Natomiast w Attyce i na Sycylii nauczyła ich ona uprawy zboża⁷⁹. Niezwykły cykl fresków Pinturicchia z Appartamento Borgia w Watykanie (1492–1494) jest przykładem żywego oddziaływania *Commentari* Annia na ówczesną sztukę⁸⁰. Mimo uzasadnionych zarzutów o fałszerstwo i manipulację, podnoszonych już w XVI stuleciu, poglądy Annia, popularyzowane w komentarzach do tekstów antycznych, zwłaszcza tych „odkrytych” przez niego i tylko jemu znanych dzieł Manetona czy Berossosa, doczekały się wielu wydań i inspirowały wiele umysłów jeszcze w XVII i XVIII w. Jego wyraźne wpływy dostrzegamy na przykład w obszernym traktacie Macieja Sarbiewskiego⁸¹ *Dii gentium*, który choć niepublikowany, funkcjonował w XVII i XVIII w. w licznych odpisach. Posługując się teorią alegoryczną⁸², ale też i euhemeryzmem⁸³ w tłumaczeniu mitów antycznych, to jest sprowadzając je do poziomu rzeczywistych historycznych wydarzeń, które ze względu na ich wyjątkowe czy nadzwyczajne znaczenie z czasem zostały przeniesione w sferę mitu, nasz wybitny poeta neolaciński tłumaczył sposób, w jaki początkowa wiara w jedyne prawdziwego boga została przekształcona w błędny politeizm. Wśród licznych bogów, których naturę poeta przeanalizował na podstawie Biblii i tekstów starożytnych⁸⁴ (w tym także opublikowanych przez Annia rzekomych tekstów Berossosa czy Manetona), obok Ozyrysa pojawia się także i Izyda, która wraz z mężem Ozyrysem w swoich wędrówkach po Europie uczyła ludzi uprawy zboża i wypieku chleba⁸⁵.

Racjonalistyczne i empiryczne podejście, dominujące w XVII i XVIII w., spowodowało wzrost znaczenia relikwów archeologicznych i epigraficznych w badaniach historycznych. W rzeczywistych i domniemych miejscach kultu, relikwów antycznych, czy po prostu uważanych za antyczne, w poszczególnych krajach zaczęto poszukiwać pilnie dowodów na znaczenie kultu Izydy i na jej związki z chrześcijaństwem, zwłaszcza z Matką Boską⁸⁶. Sprzyjało temu utożsamianie bogini z ziemią karmicielką, łączenie z Izydą

⁷⁹ Baltrušaitis, *op. cit.*, s. 123.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 126–128; P. Mattiangeli, *Annio da Viterbo ispiratore dei cicli pittorici*, [w:] *Annio da Viterbo. Documenti e ricerche I...*, s. 257–303; apartamenty Borgia; s. 304–339 głównie 304–308: Sala Regia w Palazzo Comunale w Viterbo; F. Papi, *Un nuovo Osiride nella Roma del Quattrocento. Il ciclo Borgia nel Vaticano*, [w] *La lupa e la sfinge...*, s. 144–153.

⁸¹ M.K. Sarbiewski, *Dii gentium*, Kraków, Biblioteka Czartoryskich rk A (Czart.II 1249), B (Cart.II 1878), opublikowane dopiero w 1972 r.: M.K. Sarbiewski, *Dii gentium. Bogowie pogan*, wstęp opr. i tłum. K. Stawecka, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1972.

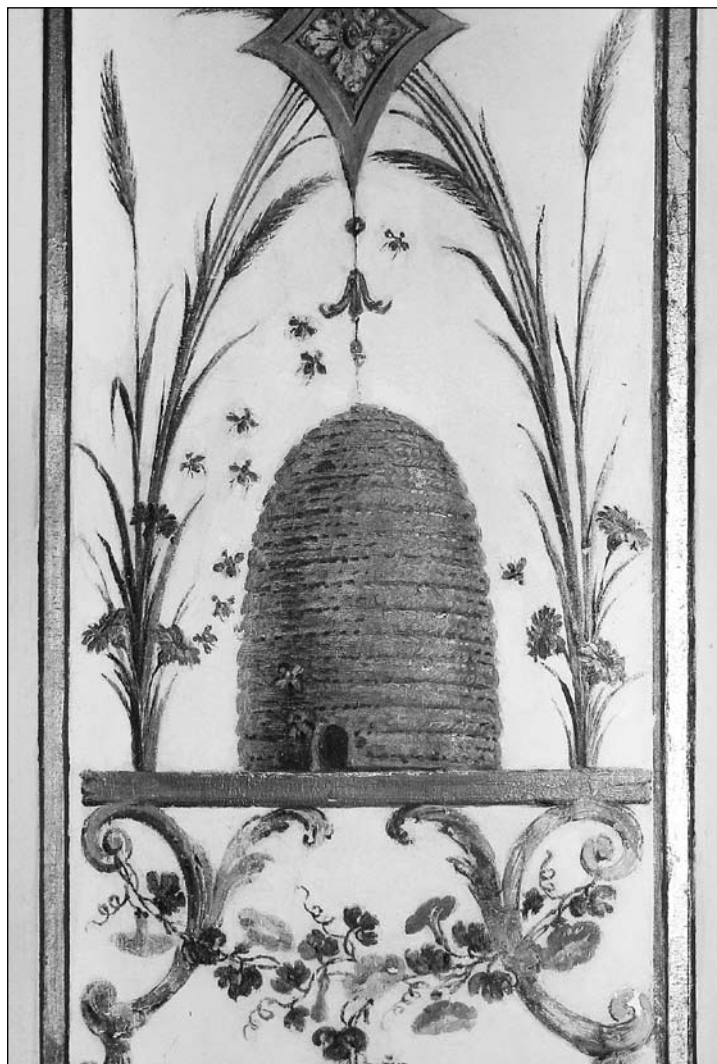
⁸² *Ibidem*, rozdz. XVIII, 10; 30 = *Bogowie pogan...*, s. 247: „Sub eadem allegoria, sed sub diversis nominibus Isis luget Osiridem, Osiris enim sol est, Isis terra, vel rerum natura”.

⁸³ E. Sarnowska, *Z dziejów badań nad mitami – traktat M.K. Sarbiewskiego o mitologii antycznej*. „Poetyka i Historia”, 6, Konferencja teoretyczno-literacka, Ossolineum 1968, s. 9–41; eadem, *Świat mitów i świat znaczeń. M.K. Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności*, Wrocław 1969, s. 79: „Autor *Dii gentium*, który podjął w swym traktacie historyczną interpretację mitologii, zatrzymał także cywilizacyjno-kulturowe nastawienie tej interpretacji, nadając jej wszakże ponadto nowe, chrześcijańskie piętno”.

⁸⁴ Sarbiewski, *op. cit.*, rozdz. XXI, 64, XII, s. 310: „Nomen Dei ab ipso deo Moysi indicatum: »Ego sum, qui sum«; komentując w związku z tym podany przez Plutarcha znany napis z bramy świątyni Minerwy z Sais, stwierdził: „Jak najbardziej więc słusznie i właściwie, mając wysłać Mojżesza do Egipcjan pouczył go Bóg, aby zapytany, kto go wysłał, odpowiadał: »Wysłał mnie do was ten, który jest«, stwierdzając jasno, że tylko on jest prawdziwym Bogiem. Natomiast Izyda i Apollo i inni bogowie egipscy nie są Bogiem i fałszywie odnosi się do nich napis EI »Ja«”, s. 313.

⁸⁵ *Ibidem*, rozdz. XXII, 14, 3c: „Anno quo mortuus est Noe, Osiridem et Isidem invenisse frumenta, fruges, agriculturam et orbem peragrassae. Unde forte natae fabulae Cereris, Proserpinae, Bacchi”: *Bogowie pogan...*, s. 553; rozdz. XII, 3c: s. 314–315: „Egipcjanie nazywają Bakchusa Ozyrysem, wychowanym na górze Nysa. Miał on powierzyć państwo Izydzie a sam w towarzystwie Pana, Triptolema, Satyrów i dziewięciu Muz wyruszył przez Etiopię i Arabię do Indii a stamtąd przez Hellespont do Europy. Nauczył on ludzi używania wina, miodu, zboża i piwa oraz wesołego trybu życia” („vinique, mellis et frumenti ac zythi conficiendi et hilare vivendi mortales rationem edocuisse”).

⁸⁶ G. Marcel, *Histoire de l'origine et des progrès de la monarchie française*, I, Paris 1686, s. 40 i n., interpretując prorocstwo Izajasza (45,8): „niech się otworzy ziemia i niech wyrosnie zbawienie a sprawiedliwość niech wespół zakwitnie”, i biorąc pod uwagę fakt, iż w języku proroka słowo „ziemia” znaczyło „dziewica”, a równocześnie „isha” (dziewica) oznaczało także Izydę, doszedł do wniosku że: „Tajemnicą Bogini, której imię według rzeczenia hebrajskiego znaczyło dziewica, jest jak sądzić to co się wydarzyło w ciągu wieków, kiedy to zgodnie z twierdzeniem Pisma Świętego, Ziemia, to jest dla naszych Druidów Bogini Izyda, otworzyła się i wydała na świat Mesjasza dla ludzkiego zbawienia”; cyt. za Baltrušaitis, *op. cit.*, s. 96–97. Już w średniowieczu wierzone zresztą, iż w miejscu



12. Warszawa, Biały Dom w Łazienkach Królewskich, Sala Jadalna, ściana północna,
Ul z pszczołami – symbol pracy nad wewnętrznym doskonaleniem się masona. Fot. W. Dobrowolski

różnych antycznych dzieł sztuki przechowywanych w kościołach, o których sądzono, iż powstały na miejscu starożytnych sanktuariów Izydy, oraz późnoegipskie statuetki brązowe, ukazujące boginię trzymającą małego Horusa na kolanach⁸⁷. Tak jak Sarbiewski w swej linearnej wizji historii odejście od prawdziwej wiary w jedynego boga tłumaczył brakiem tradycji pisanej i słabością ludzkiego umysłu z jego tendencją do ubóstwiania wybitnych jednostek, racjonalistyczne podejście erudytych oświeceniowców skłaniało ich do odwrócenia tego rozumowania oraz poszukiwania niezafałszowanej rzekomo średniowiecznymi spekulacjami genezy kultów w starożytnej tradycji, zwłaszcza w Egipcie, w misteryjnym kulcie Izydy-Ziemi.

Court de Gébelin⁸⁸, rozwodząc się w 1773 r. na temat analogii łączących wierzenia najstarszych mieszkańców Paryża z kultami egipskimi, dowodził, iż na miejscu Notre-Dame była świątynia Izydy, a ponieważ miasto leżało nad rzeką i Izyda była boginią nawigacji, jego herbem stała się łódź uznana za synonim bogini. W związku z tym galijska nazwa Paryża *Baris* została przekształcona w „Par Isis”. Także dla Niemców nazwy miast Eisenbach, Isenheim czy Isenburg świadczyły o ich dawnych związkach

katedry Notre-Dame w Chartres w starożytności wspomniani druidzi wzniesli świątynię poświęconą „dziewicy, która miała porodzić”, o ciele Diany z Efezu.

⁸⁷ S. Roulliard, *Parthénie ou Histoire de la très auguste Église de Chartres*, Paris 1609, s. 12 i n., 85, 95. Kapłani egipscy, bojąc się momentu, w którym dziewica porodzi i upadną ich pogańskie idole, „aby zapobiec nieszczęściu, którego się obawiali, wyobrażali w swych świątyniach postać Dziecięciem z ramionach”. Cyt. za Baltrušaitis, *op. cit.*, s. 97.

⁸⁸ A. Court de Gébelin, *Le Monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne ou recherches sur l'antiquité du monde*, Paris 1773, s. 60–61, 165.

z kultem Izydy⁸⁹. Przejmując wywody Annia da Viterbo, uwierzyli nawet w to, że piwo, niemiecki narodowy trunek, był darem Ozyrysa i Izydy dla szóstego króla Germanów Gambriwusa⁹⁰. Według Anglików od Izydy miała wywodzić się nazwa Tamizy (*Tamesis*) i dla niektórych angielskich poetów imię bogini stało się synonimem rzeki⁹¹.

IZYDA – „POSPÓLNE IMIĘ WSZYSTKICH BOGIŃ I BOGÓW” I OSIEMNASTOWIECZNA MASONERIA

Czy jednak zakorzeniona obecność Izydy w kulturze Europy Zachodniej i jej utożsamienie z ziemią czy naturą mogą w pełni wytłumaczyć obecność Wenus-Izydy w Białym Domu i jej pierwszoplanową rolę w programie ikonograficznym Sali Jadalnej tej budowli? Istnieje także i inny, dodatkowy powód. Naszym zdaniem znajdujemy go w bazującej na tym posągu i bliskiej królowi ideologii masońskiej⁹². Izyda-Natura, jak powszechnie wiadomo, odgrywała podstawową rolę w ideologii masońskiej, symbolizując w antropomorficznej formie prastary i jakoby niezafałszowany egipski kult boskiego rozumu tkwiącego w przyrodzie. Także obrzędowość masońska starała się nawiązać wprost do obrzędów inicjacyjnych ustalonych dla egipskich misterii tej bogini. Już w roku 1731 została wydana anonimowo przez Jeana Terrassona, grezystę z Collège de France, powieść *Séthos*. Młodziutki bohater romansu został wprowadzony do misterii Izydy w piramidzie Cheopsa w Giza. Przez wiele dziesiątków lat utwór ten był wzorem dla masońskich rytuałów egipskich. Podobne znaczenie miała książka *Crata Repoa*, która ukazała się anonimowo w roku 1770 w Berlinie i stała się wzorem inicjacji „egipskiej”. Nazwa *Crata Repoa* odnosiła się do nazwy kolegium tajnych egipskich kapłanów, utworzonego jakoby przez Menesa⁹³. Nietrudno sobie wyobrazić, jakie znaczenie miało dla kręgów masońskich odkrycie świetnie zachowanego z pełnym kultowym wyposażeniem, pompejańskiego sanktuarium i jak dalece zwiększył się przez to prestiż Izydy-Pani żywołów. Wszystkie przejawy życia miały się skupiać już w samym dźwięku jej imienia. W roku 1791, a zatem w czasie rewolucji francuskiej, Nicolas de Bonneville⁹⁴ pisał o tym bez ogródek: „liczne przejawy życia Uniwersum kondensują się w imieniu Isis: podmuch wiatru, szum ognia, syk żelaza zanurzonego w wodzie. Mity i wierzenia, wypracowane przez egipskich kapłanów, depozytariuszy prastarej i głębokiej wiedzy, wyjawiały tę samą prawdę, którą przekazywały później Ewangelie. Isis i Jezus określają tę samą boską osobę, odnoszą się do tej samej rzeczywistości”. W XIX stuleciu ważna symboliczna rola Izydy w ideologii masońskiej została utrzymana. W roku 1927 Oswald Wirth⁹⁵ tak precyzował tradycyjne pytania i odpowiedzi zadawane pretendentowi do stopnia mistrza podczas obrzędu inicjacji: „Na pytanie: kim jest Wdowa, której masoni są synami? musi paść odpowiedź: to Isis, personifikacja Natury, matka Universum, wdowa po Ozyrysie”.

Podstawowym problemem w zrozumieniu programu Sali Jadalnej jest więc masońska koncepcja Jedności, którą odczuwać i pojmować można tylko wewnątrznie, rozumowo, gdyż to, co spostrzegamy na zewnątrz, jest różnorodne i skomplikowane. W przyrodzie nic nie jest proste. Wszystko wydaje się różnorodne i splątane. Panujące w niej logika i konsekwencja, odsłaniające boski zamysł, dostępne są wyłącznie za pomocą rozumowych konstrukcji. Widok za oknem, idealizowany pejzaż Kampanii, słabo czytelny i odrealniony kształt personifikacji, otoczone i powiązane motywami groteski, ujawniają mentalną wielostopniową konstrukcję, mówiącą o skrytym pod różnorodnością ładzie i porządku świata. W budowaniu hierarchii ujawniającej racjonalny ład świata posąg Izydy-Wenus, Izydy-Ziemi (Żony, Matki

⁸⁹ Baltrušaitis, *op. cit.*, s. 108.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 131–133.

⁹¹ *Ibidem*, s. 202.

⁹² Już De Saint Non, *op. cit.*, vol. II, s. 115 porównał „Cérémonies secrètes peuvent, à certains égards, se comparer à nos Ordres de Francs-Maçons”. Na temat pozycji Izydy w ruchu masońskim: Baltrušaitis, *op. cit.*, s. 44–58; De Caro, *La scoperta...*, s. 14–15; Hornung, *op. cit.*, s. 169–183; De Caro, *Il tempio di Iside...*, s. 14–15; 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 egizia”*, *ibidem*, s. 208–213. Sytuacja w Polsce: Zinkow, *Imhotep i pawie pióra...*, s. 107–140.

⁹³ Hornung, *op. cit.*, s. 173.

⁹⁴ N. de Bonneville, *De l'esprit des religions. Ouvrage promis et nécessaire à la confédération universelle des amis de la vérité*, Paris 1791, par. 11–13, s. 20 i n.

⁹⁵ O. Wirth, *La Franc-Maçonnerie rendu intelligible à ses adeptes* (1908), Dorbon-Ainé, Paris 1920, s. 142, 152.

i Dziewicy), Izydy-Pani żywiołów, pełni zasadniczą rolę. Tłem dla tej roli jest wyraźny wpływ na kulturę polską 2. połowy XVIII w. obserwowanego na zachodzie Europy renesansu ezoterycznych zainteresowań Egiptem i Izydą w szczególności. Nazwy powstających w Polsce łóż masońskich świadczą dobitnie o jej roli. W roku 1780 odnowiona pod kierownictwem Ignacego Potockiego Loża „Katarzyny pod Gwiazdą Północną” została podzielona na trzy sekcje w zależności od języka braci. Mówiący po polsku znaleźli się w sekcji Świątynia Izydy; po francusku – w „le Bouclier du Nord”; niemieckojęzyczni w „Die Göttin von Eleusis”⁹⁶. Boginią Eleusis jest Demeter, od starożytności utożsamiana z Izydą⁹⁷. Stwierdzony przez nas w programie ikonograficznym Sali brak precyzji w ogólnym obrazie współzależności między pozycją ciał niebieskich (Słońca i Księżycy) a personifikacjami żywiołów, z trudem dostosowujących się do wyznaczonej im roli pór roku, z łatwością możemy wytłumaczyć ich odmienną, lecz istotną rolę w symbolice masońskiej, w której nie pełnią one roli personifikacji zimy i lata, lecz symboli istniejących w świecie powszechnych kontrastów i dualizmu (dnia i nocy, światła i ciemności, świata ducha i świata materii)⁹⁸. Izyda-Wenus w swej centralnie usytuowanej niszy może być zatem rozumiana nie tylko jako personifikacja natury i Pani żywiołów, lecz także jako istotny czynnik Boskiej Miłości (czy Miłości Praw Boskich?), przyczyniający się do przezwyciężenia tego dualizmu i zapewnienia światu (żywiołom) niezbędnej równowagi⁹⁹. Wskazówką do takiej interpretacji byłyby postaci Marsa i Wenus, umieszczone na ścianie wschodniej pod Wulkanem – personifikacją ognia. Owe równoważące się postaci, uosabiające siłę i piękno, ogień wrogości i ogień miłości, uchodziły przecież w mitologii greckiej za rodziców Harmonii¹⁰⁰.

Żywioły stanowiące w dekoracji Sali podstawowy składnik fizyczności świata pełnią, jak wiadomo, istotną rolę w symbolice i rytuale masońskim. By tego dowieść, wystarczy wspomnieć oczyszczającą próbę żywiołów w masońskim rytuale inicjacyjnym¹⁰¹.

Związki z masonerią Stanisława Augusta¹⁰², jak i wielu osobistości ówczesnego polskiego życia politycznego i kulturalnego¹⁰³, są oczywiste. Wiadomo, że bardzo wcześnie, w czasach młodzieńczych pobytów na zachodzie Europy, przyszedł monarcha sympatyzował z tym ruchem, a po elekcji finansował niektóre akcje masońskie. Równocześnie wiadomo, że interesował się on Egiptem, kolekcjonował książki na ten temat i miał zabytki egipskie w swojej kolekcji, w tym także: „une Isis en basalte avec des hiéroglyphes; une petite Isis; une prêtresse d’Isis en sicomore; une Isis avec un Horus [sur] les genoux, idole en bronze; un prêtre d’Osiris en bronze; un prêtre d’Osiris avec la mesure du Nil; 6 représentations de prêtres Egyptiens en terre cuite; un prêtre égyptien avec des hiéroglyphes”, kupione dla króla przez masona Augusta Moszyńskiego w roku 1784 w Marsylii. Jak na zespół zaledwie 26 przedmiotów wówczas kupionych, ten zakup Moszyńskiego jest wyraźnie motywowany zainteresowaniem Izydą, jej małżonkiem i kultem

⁹⁶ L. Ha s s, *Wolnomularstwo w Europie Środkowo-Wschodniej w XVIII i XIX wieku*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1982, s. 169, 170, 174, 177, 209–210, 212, 216, 232, 237–238, 269, 282, 285.

⁹⁷ Narodowe Muzeum Archeologiczne w Neapolu ma w swych zbiorach jednopalnikową lampkę oliwną z 2. połowy I w., z dyskiem ozdobionym postacią siedzącej Izydy Panteistycznej ubranej w helm Ateny, przyozdobiony kwiatem lotosu. Bogini jest skrzydlata i trzyma róg obfitości w lewej ręce, a paterę w prawej. Otaczają ją orzeł Jowisza, delfin Neptuna, półksiężyc Diany, głowa Heliosa, jabłko granatu Prozerpiny, thyrsos Bakchusa, kaduceusz Hermesa, obcegi Wulkana, lira Apollona, krotaloi Cybele, gołąb Wenus, kłosy zboża Demeter i oczywiście własne sistrum: Tran Tam Tinh, *Le culte des divinités orientales en Campanie...*, s. 69–70, il. 40.

⁹⁸ W. Kirk Mac Nulty, *Freemasonry. Symbols, Secrets, Significance*, Thames & Hudson Ltd, London; wyd. polskie: *Wolnomularstwo. Sekrety i symbole masonów; ich historia i znaczenie*, tłum. B. Mierzejewska, konsultacja i red. naukowa T. Cegielski, Arkady, Warszawa 2007, s. 14, 68.

⁹⁹ *Ibidem*, loc. cit., zreprodukowana tam rycina przedstawiająca dwie personifikacje odmiennej aktywności: militarnej (Słońce – ogień) i intelektualnej (Księżyc – ryba) są utrzymane w równowadze przez działanie mające na względzie doskonalenie wewnętrzne przez poznanie praw boskich. Por. też interpretację Kępińskiej symboli Diany i Apolla jako dwu podstawowych postaci bytu: świata ducha i świata materii: A. Kępińska, *Jan Piotr Norblin*, Wrocław 1978, s. 40–46.

¹⁰⁰ Grimal, *Słownik...*, s. 118, s.v. *Harmonia*; Por. także różne nazwy świątyni Diany w nieborowskiej Arkadii: Świątynia Mądrości, Salomona, Minerwy, Przyjaźni, Miłości, Harmonii: J. Wagnier, *Arkadia*, Warszawa 1948, s. 40.

¹⁰¹ Wirth, *op. cit.*, vol. 2, s. 52, kandydat na brata przygotowuje się w ciemnym pomieszczeniu mającym sugerować grób, z którego, jak ziarno powierzone ziemi, odrodzi się do nowego życia po następnych próbach powietrza, wody i ognia.

¹⁰² Ha s s, *op. cit.*, s. 107, 115, 130. Przypuszcza się, ale bez dostatecznych dowodów, że król mógł dokonać inicjacji już w latach 1753–1754 w Paryżu lub Londynie: Załęski, *Ogrody wolnomularzy w Polsce...*, s. 98; w momencie inauguracji siedziby Loży „Cnotliwy Sarmata” (26 czerwca 1770) krążyły po stolicy plotki, iż król wyasygnował 2000 zł w celu jej wyposażenia. W 1777 monarcha zdecydował się wstąpić do konserwatywnej loży *Stricte Observantia*, o której sądzono, iż wywodzi się z zakonu templariuszy, i uzyskał najwyższy, ósmy, stopień: Ha s s, *op. cit.*, loc. cit.

¹⁰³ 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, *passim*.

egipskim¹⁰⁴. Zakłada się, iż właśnie w roku 1777, kiedy posąg Wenus-Izydy został wstawiony do niszy Sali Jadalnej, Stanisław August przeszedł masońską inicjację, stając się członkiem loży Różokrzyżowców *Stricte Observantia*, przyjmując imię „Salsinatus, Eques a corona vindicata”¹⁰⁵.

Różokrzyżowcy¹⁰⁶ to ruch zrodzony w początkach XVII stulecia w Niemczech z pragnienia totalnego zreformowania świata w przededniu jego spodziewanego końca i odbudowy chrześcijańskiej równości i jedności, rozdarłej w wyniku wojen religijnych. Jego nazwa w symbolicznym sensie łączy ideę chrześcijańskiego męczeństwa (krzyż) z symbolem życia odnowionego przez śmierć (róża). Równocześnie z potrzebą religijnej odnowy i atakami na papieżstwo różokrzyżowcy interesowali się doktrynami Paracelsiusa, magią, alchemią, kabałą i hermetyzmem, często odwołując się do Hermesa Trismegistosa i Egiptu. Niejasne i fikcyjne początki ruchu spowodowały powstawanie różnych wersji jego genezy. W osiemnastowiecznej Francji za pierwszych różokrzyżowców i masonów uznano na przykład templariuszy.

Około 1758 r. powstał Zakon Żółtych Różokrzyżowców Starego Porządku. Przyciągnął on wielu masonów i zyskał pewne polityczne znaczenie. Jego mityczne początki miały sięgać Adama, Mojżesza (przebywając w Egipcie, Mojżesz poznał tajniki wiedzy hermetycznej), Salomona i proroków, Hermesa Trismegistosa, a także kapłana aleksandryjskiego imieniem Ormus. Ten ostatni, po ochrzczeniu przez św. Marka, oczyścił tajną wiedzę Egipcjan z elementów pogańskich, zakładając Szkołę Mędrców Światła. Jej tradycję kontynuował w średniowieczu Zakon Muratorów Wschodu, założony przez braci ze Szkocji, który ostatecznie odłączył się od Zakonu Żółtych Różokrzyżowców Starego Porządku.

Wśród motywów kwiatowych, w które obfituje dekoracja malarska Sali, róża¹⁰⁷ są motywem przewijającym się najczęściej, czasami w oczywistym symbolicznym znaczeniu. Nisza, w której ustawiono rzeźbę Wenus-Izydy, jest przystrojona girlandą z róż (il. 9). Szczególne znaczenie nabrały róże w otoczeniu Junony-Powietrza-Nieba. Gałązki róż wyrastają z głów personifikacji wiatrów (il. 11), umieszczonych po bokach powyżej medalionu z jej postacią. Poniżej, wśród dekoracji groteskowej otaczającej Junonę, dostrzegamy parę rogów obfitości wypełnionych różami, nie owocami, jak to bywa zazwyczaj. Głównym motywem dekoracji floralnej umieszczonej w centrum sufitu są cztery koszyki, powiązane krzyżowo motywami roślinnymi. Jeden z nich, zwrócony ku rzeźbie Wenus-Izydy, wypełniony jest kwiatami, wśród których dominują róże. Wreszcie wśród motywów kwiatowych umieszczonych w narożnikach sufitu bukiety róż tworzą centrum kompozycji. Personifikacje wiatrów z gałązkami róż, rogi obfitości wypełnione tymi kwiatami, girlanda w tle posągu nie pozostawiają wątpliwości, iż kwiaty te zostały wprowadzone do dekoracji w symbolicznym znaczeniu, choć dopiero ich związek z motywem krzyża dostarczyłby pewności, iż chodzi tu niewątpliwie o symbolikę masońską.

W dekoracji Sali nie brak wszakże innych motywów bezdyskusyjnie masońskich. Wśród nich należałoby wymienić parę uli (il. 12) z latającymi pszczołami¹⁰⁸, umieszczoną wśród motywów groteskowych towarzyszących Apollonowi-Słońcu. Owe symbole podnoszące wagę pracy nad wewnętrznym doskonaleniem się wewnątrz loży, widoczne w sąsiedztwie sceny przedstawiającej żniwa, wieńczące całoroczną pracę na roli, podkreślają w sposób oczywisty skuteczność i owocność wewnętrznego doskonalenia się. Podobnie z symboliką masońską wiążą się dwie niewielkie pięcioramiennie gwiazdy¹⁰⁹ widniejące w otoczeniu Ceres, personifikacji ziemi, i odnajdywane często obok innych symboli masońskich.

¹⁰⁴ Kraków, Biblioteka Czartoryskich, ms nr 676, *Nocte (!) des Effets (livrées par monsieur Zernitz)*, p. 1787; T. Mańkowski, *Kolekcjonerstwo Stanisława Augusta w świetle korespondencji z Augustem Moszyńskim*, „Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury Towarzystwa Naukowego we Lwowie”, I, 1926; *Mecenat artystyczny Stanisława Augusta*, oprac. Z. Prószyńska, PWN, Warszawa 1976, Aneksy, s. 59.

¹⁰⁵ Małachowski-Lempicki, *op. cit.*, s. 173, 289; Hass, *op. cit.*, s. 130; Załęski, *Ogrody wolnomularzy...*, s. 98.

¹⁰⁶ Hornung, *op. cit.*, s. 155–167; A. Millar, *Freemasonry. A History*, PRC 2005, wyd. polskie: *Masoneria. Zarys dziejów*, tłum. H. Pawlikowska-Gannon, konsultacja T. Cegielski, Wydawnictwo Elipsa, Poznań, b.d.w., s. 58–73; P. Naudon, *Histoire générale de la Franc-Maçonnerie*, Edit. Charles Moreau, Palaiseau 2004, s. 30, 32, 54, 127, 128, 158, 234.

¹⁰⁷ *Konstytucje i ustawy Generalne Wielkiego Mistrzostwa Polskiego i Litewskiego pod młotkiem Ignacego hr Potockiego przyjęte i zaprzysiężone w roku 1781*, tłum. i wprowadzenie K. Załęski, Warszawa 2007, winiетка karty tytułowej przedstawiająca gałązkę róży położoną na księgach por. P. Mignard, portret Louise de Kéroualle, księżnej Portsmouth, 1682, National Portrait Gallery w Londynie. Malarz za siedzącą księżną namalował krzak róży. W paryskim pałacu księżny i jej zamku w le Berry mieściła się Loża d'Aubigny: Naudon, *op. cit.*, s. 72, il. 73.

¹⁰⁸ Ule wraz z latającymi wokół pszczołami są symbolem sumiennej pracy masońskiej, mającej na celu wewnętrzne doskonalenie człowieka: Kirk Mac Nulty, *op. cit.*, s. 37. Por. ilustracje: *ibidem*, s. 38, 39, 85, 90, 98; Naudon, *op. cit.*, il. 31, 95.

¹⁰⁹ Kirk Mac Nulty, *op. cit.*, il. s. 8, 19, 14–15, 20, 27, 36, 85, 90 i inne.

Nawet nazwa „Biały Dom” może mieć wartość symboliczną, gdyż kolor biały jest kolorem, światła, rozumu i przyzwoitości¹¹⁰.

Dekoracja Sali Jadalnej Białego Domu i ukryte w niej elementy symboliki masońskiej nie jest wyjątkiem wśród realizacji powstałych w Polsce w czasach stanisławowskich¹¹¹. Nie jest też osamotniona wśród dzieł powstałych w bliskim sąsiedztwie¹¹² oraz z inicjatywy i dla Stanisława Augusta¹¹³. Mamy przede wszystkim na myśli Pałac na Wyspie. I to nie tylko Salę Salomona, której związki masońskie są oczywiste. Myślmy przede wszystkim o Sali Balowej, w której odnajdujemy motywy ściśle wiążące się masońskimi treściami, podobne do tych, które skrywa Sala Jadalna Białego Domu. Wśród motywów groteskowych, wyrażających tę samą co w Sali Jadalnej Białego Domu ideę powszechnego harmonijnego funkcjonowania świata, odnajdujemy postać Izydy-Ziemi, czy też Izydy-Natury, ustawioną na piramidzie utworzonej z siedmiu stopni wtajemniczenia masońskiego. Bogini w tym wypadku przybrała charakterystyczną postać Diany Efeskiej z torsem pokrytym gęsto rozmieszczonymi szeregami piersi¹¹⁴. Wyżej, ponad wyobrażeniem Izydy-Diany, dostrzegamy postać nagiej kobiety (bogini) z głową przykrytą na sposób egipski długim szalem czy też chustą. Naszym zdaniem także i w tym wypadku w postaci tej należałoby dostrzec Izydę, tym razem w formie Izydy-Wenus.

Identyfikacja przedstawień Diany Efeskiej z Izydą została dokonana na podstawie fragmentu z *Saturnaliów* Makrobiusza¹¹⁵, w którym ten stwierdza: „Z jego kultem łączy się kult Izydy, która jest naturą lub 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”. Już w *Histoire de la monarchie française* z roku 1686 Guillaume Marcel, dowodząc popularności kultu Izydy wśród galijskich druidów, napisał: „Zresztą wierzenia ludów dotyczące tej bogini [tj. Izydy] nie różniły się od wierzeń Egipcjan; mylili oni ją z Cererą i z Ziemią, oddając jej te same honory i składając te same ofiary, ponieważ myśleli, że to ona zapoznała ludzi ze zbożem, że ich nauczyła uprawy ziemi i że ich żywi i przechowuje w swym łonie; jednym słowem sądzili, iż jest ona matką wspólną wszystkich rzeczy i dlatego pokrywali ją szczelnie piersiami i koronowali wieżami”¹¹⁶.

WENUS-IZYDA CZYNNIKIEM ZAPEWNIĄCĄCYM HARMONIĘ ŚWIATA

Różokrzyżowcy nie byli przeciwnikami religii, choć z czasem zostali oficjalnie potępieni przez Kościół. Nie mamy wszakże żadnych podstaw, by w programie ikonograficznym Sali Jadalnej dostrzec jakiegokolwiek ślad religijnych spekulacji. Wybrany przez króla język jest świeckim językiem antycznej mitologii, pod-

¹¹⁰ C. Krassowski, *Architektura romantyczna i romantyzm*, [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1963, Warszawa 1967, s. 317; Załęski, *Ogrody wolnomularzy...*, s. 100.

¹¹¹ Krassowski, *op. cit.*, s. 317; Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Architektura pałacowa drugiej połowy XVIII wieku w Wielkopolsce*, Poznań 1969, s. 257; K. Parfianowicz, „Według liczby”. *Masoński duch symboliki puławskiej kaplicy pałacowej*, Kazimierz Dolny-Puławy 1993; W. Brzezińska, *Symbolika wolnomularska w założeniu pałacowo-ogrodowym w Młynowie za czasów Aleksandra Chodkiewicza*, Warszawa 2006; J. Polanowska, *Projekt założenia ogrodowego nad Szeszupą, domniemane dzieło Stanisława Zawadzkiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, LXVIII, 2006, s. 418–420; Załęski, *Ogrody wolnomularzy...*, s. 95–107.

¹¹² Kępińska, *op. cit.*, s. 40–46; W. Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej. Studium historyczne*, Warszawa 1998, s. 86–90; T. Grzybkowska, *Ogród Armidy Arkadyjskiej Heleny Radziwiłłowej*, „Rocznik Historii Sztuki”, XXXIV, 2010, s. 5–42; Załęski, *Ogrody wolnomularzy...*, *loc. cit.*

¹¹³ Pałac na Wyspie w Parku Łazienkowskim: Przedśionek utrzymany z pierwotnej Tylmanowskiej fazy, posąg *Polonia florescens* wzorowany na sztuchu Jeana Jacques’a Boissarda, przedstawiającym antyczny posąg *Saeculum felix*, ofiarowany przez Izajasza, kapłana Izydy; M. Karpowicz, *Sztuka oświeconego sarmatyzmu*, Warszawa 1986, s. 35. Oczywiście koneksje masońskie ma Sala Kompanii Pałacu z cyklem malowideł Bacciarellego poświęconym Salomonowi, wśród których znalazły się też takie tematy, jak Poświęcenie świątyni jerozolimskiej czy Salomon z architektem Hiramem, motywy stale obecne w mitologii wolnomularskiej i wiążące się z masońskim kultem mądrości: Kirk Mac Nulty, *op. cit.*, s. 49–50; Rottermund, *Program polityczny...*, s. 118.

¹¹⁴ Postać Diany z Efezu wzorowana na przedstawieniu z Loggi Rafaela z Watykanu i opartej na znanych rzeźbach antycznych z Kapitolu i Muzeum Archeologicznego w Neapolu: ostatnio C. Capaldi, [w:] *Le sculture Farnese, I. Le sculture ideali*, Edit. Electa, Napoli 2007, nr 50, s. 113–116, il. XCVI, 1–5, została ustawiona na podwyższeniu o siedmiu stopniach symbolizujących (jak siedmiostopniowa drabina) stopnie masońskiego wtajemniczenia: por. Kirk Mac Nulty, *op. cit.*, il. na s. 85 i 114–115; Bernatowicz, *Niepodobne do rzeczywistości...*, s. 142, il. 63.

¹¹⁵ Macrobius, *Saturnalia*, I, 18, 20; cyt. za Baltrušaitis, *op. cit.*, s. 96.

¹¹⁶ Marcel, *op. cit.*, s. 40 in; Baltrušaitis, *op. cit.*, s. 96–99.

kładającej pod postaci bóstw antycznych realny świat zjawisk i sił fizycznych. Nie jest to wszakże świat wrogi religii. Świadczy o tym potrzeba podkreślenia porządku i celowości w programowej wizji kosmosu i ziemi, terenu pożytecznej i niezbędnej ludzkiej aktywności.

Rządząca żywiołami Izyda-Wenus jawi się nam, w zgodzie z popularnymi w Oświeceniu poglądami deistycznymi, jako stały boski i racjonalny element natury, a także jako istotny czynnik piękna i harmonii (zgody), łągodzący przeciwieństwa występujące zarówno w naturze (pożyteczność i groza żywiołów), jak i w życiu społecznym (napięcia i walki między ludźmi). Podkreślenie znaczenia tkwiącego w naturze boskiego pierwiastka ładu i harmonii w Polsce lat 70. XVIII w., doświadczonej tragedią walk wewnętrznych z czasów konfederacji barskiej i szokiem pierwszego rozbioru, ma naturalnie konkretny wymiar polityczny.

THE ICONOGRAPHIC PROGRAM OF THE DINING ROOM AT THE WHITE HOUSE IN ROYAL ŁAZIENKI GARDENS IN WARSAW. VENUS – ISIS – FREEMASONRY

Abstract

In her recently published work, Aleksandra Bernatowicz, after carefully examining the decoration in the Dining Room of the White House, which shows motifs personifying the continents and the seasons with relevant works, concluded that the decor of the room hides a propagandist program praising royal virtues as a guarantee of the universal order. In the present paper, the author proposes a different, Masonic reading of the content. The central point of the decoration is the antique statue of Venus set in a niche located in the middle of the west wall, but facing east. A statue of the same type was found in 1764 in the sanctuary of Isis in Pompeii. Based on this analogy, as well as on the popular in the 18th century texts by Plutarch and Apuleius on the universality of the cult of Isis worshipped by various nations under different names, and in Pompeii also synonymous with Venus, the author identifies Venus with Isis, the personification of the Supreme Being of the 18th-century deists. Venus-Isis is accompanied by paintings containing Masonic motifs (personifications of the sun and the moon showing the presence of duality and conflict in the world; bee hives, the symbols of the Masonic lodge's work on self-improvement; five-pointed stars as symbols of the human intellect powered by perception and action; a rose as a symbol of rebirth through pure light). Combining these meanings, the author comes to the conclusion that Isis-Venus, the Masonic goddess of nature or Earth, is the embodiment of divine love, which relieves the contrasts and contradictions occurring in the world as embodied by the personifications of the Sun, the Moon and the elements, and strengthens the rule of universal concord and harmony.