

*Quid est somnus, gelide nisi mortis imago?* (Owidiusz)

Upalne lato (zapewne pomiędzy 22 sierpnia a 21 września) Roku Pańskiego 1694 czy 1695. A może któryś z poprzednich czy następnych „dni przedostatnich” pierwszego spośród równych, „najjaśniejszego naszej Ojczyzny Febusa”, „Słońca Sarmacji” – króla Jana III? Oto w wilanowskim *maison de plaisance* „ma się ku zachodowi i dzień się już nachylił”, zbliża się czas odpoczynku. Nieubłaganie kończy się także życie króla. Schorowany, częstokroć „skarżący się na słabość”<sup>1</sup> monarcha coraz dotkliwiej odczuwa kruchość ludzkiej egzystencji, przewartościowuje hierarchię życiowych wartości, odrzuca kolejne złudzenia. Gorzkie to lata i nierzadko gorzkie słowa cisną się na usta niedysiejszemu „Lwu Lechistanu”, jak choćby słynna riposta na ponawiane prośby o sporządzenie testamentu: „Za życia nie chcą mnie słuchać, będąż słuchali po śmierci?”.

Teraz jednak król odpędza niewesołe myśli i udaje się do sypialni, by po trudach dnia zażyć snu na swym łożu paradnym, „drewnianym, rżniętym w konchy, bogato złocistym”, mającym u wezłowia „dwóch kupidynków na żółwiach stojących”, a w nogach „delfinów dwa złocistych”<sup>2</sup>. Błądząc na granicy snu i jawy, ogarnia wzrokiem zdobiące ściany obrazy – o tematyce w przeważającej mierze religijnej<sup>3</sup>, nieco dłużej kontempluje ten przedstawiający „Najświętszą Pannę ze św. Franciszkiem” w kosztownej ramie wysadzanej „różnemi kamieniami, diamentami i perłami”, który kazał zawiesić nad łożem. I wreszcie – jak co noc – intensywnie zaczyna wpatrywać się w sugestywny nieboskłon komnaty sypialnej. Wielkiej urody kompozycja, za dnia tak monolityczna i harmonijna treściowo, w zapadającej ciemności odsłania coraz to głębsze nieprzystawalności. Wnikliwszą niż zazwyczaj refleksją obejmuje król wirtualną linię demarkacyjną oddzielającą od siebie dwie – przeciwstawne z natury – strefy plafonu *Lato* pędzla Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego: niebiańską i ziemską. Przygląda się boskiemu Apollinowi, który na słonecznym rydwanie przemierza drogę wytyczoną przez letnie znaki zodiaku:

## O CZYM ŚNIĄ WŁADCY? RETORYCZNY MOTYW „QUOTIDIE MORIMUR” W KRÓLEWSKIEJ SYPIALNI

*Dominika Walawender-Musz*

- 1 K. Sarnecki, *Pamiętniki z czasów Jana Sobieskiego*, t. I, oprac. J. Woliński, Wrocław 2004, s. 190 (Dzień 11 maii 1694). W poszukiwaniu obyczajowego tła snu i odpoczynku króla odsyłam do tychże zapisków, sporządzonych w latach 1691–1696, gdzie oddany rezydent drobiazgowo przedstawia szczegóły dnia codziennego monarchy.
- 2 Por. W. Fijałkowski, *Wnętrze pałacu w Wilanowie*, Warszawa 1986, s. 23–24.
- 3 Inwentarz Generalny Kleynotów, Sreber, Galanterij y Ruchomosci roznnych. Tudziesz Obrazow. ktore się w Pałacu Willanowskim Iako tesz W Skarbcach Warszawskich Ie KMci znaydowały [...] Odprawiony d. 10 9bris A.° D.<sup>ni</sup> 1696, AGAD, Archiwum Radziwiłłów, dział X Dokumenty Domów Obcych, Dokumenty Sobieskich; zob. A. Kwiatkowska, *Inwentarz Generalny 1696 z opracowaniem*, „Ad Villam Novam. Materiały do dziejów rezydencji” 2012, t. VI, s. 126–127.



**il. 98** Apollo na rydwanie i Grupa Astrei – górna strefa plafonu *Lato*, Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski, lata 80. XVII w.

- 4 Tak kazał siebie tytułować Sobieski i w tej roli przedstawia go koronacyjny sztych alegoryczny wykonany na wyraźne jego życzenie przez Romeyna de Hooghe.
- 5 Mariusz Karpowicz udowadnia, że widać tu rękę dwóch sztukatorów: Mistrza Fasety *Lata* i pomocnika, który wykonał putta w narożach; zob. *idem, Sztuka Warszawy drugiej połowy XVII w.*, Warszawa 1975, s. 166–172.
- 6 Co ciekawe, Wergiliusz pod wpływem nauk epikurejczyka Sirona zamierzał poświęcić się filozofii, a tekstem, który mocno oddziałal na jego formację intelektualną, był utwór Lukrecjusza *De rerum natura* – najważniejsza lacińska wykładnia epikureizmu. Pierwsze utwory poety – *Bukoliki* i *Georgiki* – utrzymane są w nurcie epikureizmu, późniejsze zawierają wyraźne elementy stoicyzmu. W *Eneidzie* jest to już rys dominujący; choć poglądy niektórych postaci (Jarbas, Dydona, Nisus i Eurialus) zabarwione są jeszcze epikureizmem, sam Eneasza, i jego ojciec Anchizes myślą zdecydowanie po stoicku; por. S. Stabryła, *Wstęp*, [w:] P. Wergiliusz Maro, *Eneida*, Wrocław 1981, s. LIII. Dodajmy, że w swej koncepcji antropologicznej Wergiliusz pozostaje w zasięgu oddzia-

Lwa i Pannę, i z ukontentowaniem odnajduje w nim swe uosobienie. Poniżej Marysieńka prezentuje oczom małżonka swe wdzięki jako Astrea, bogini sprawiedliwości i cnoty. **il. 98** Na ziemi tymczasem Demeter, bogini urodzaju, pani pól i płodów roli, wręcza Tryptolemowi, wynalazcy i odnowicielowi rolnictwa<sup>4</sup>, wieniec z bławatków.

Później wzrok króla ześlizguje się po spływającej w dół, najpiękniejszej w Wilanowie, czwórdzielnej stiukowej fascie. Po raz któryś przyznaje z uznaniem, że dzieło to talentu najwyższej próby. Wprawne oko monarchy dostrzeże, że mistrz, spod którego dłuta wyszły rozgrywające się wśród fal morskich sceny z puttami podtrzymującymi tonda i igrającymi na hipokampach (i jednorożcu morskim), **il. 99** dobrał sobie pomocnika do wykonania puttów-kariatyd dźwigających muszle i siedzących na grzbietach delfinów wijących się w fantazyjnych splotach. **il. 100** Ta drobna niejednorodność warsztatowa bynajmniej go nie razi<sup>5</sup>, raczej wrzusza, zwłaszcza że oto kieruje spojrzenie na winkrustowane na osiach medaliony wypełnione sielskimi pastersko-bukolicznymi scenkami o tematyce zaczerpniętej z *Georgik* Wergiliusza<sup>6</sup>, również najpewniej dzieło warsztatowe<sup>7</sup>, a tak bliskie jego sercu. Widok tych ilustracji spokojnej, arkadyjskiej egzystencji na wsi, opowiadających o świętowaniu dożynek i tańcach na cześć Cerery, miodobraniu, pozyskiwaniu wełny czy zajęciach koniusznych, którym towarzyszą kryształicznej czystości heksametry poety wypisane w wiecznym języku złotą czcionką na gzymsie poniżej, przynosi monarsze ukojenie.

Tuż przed zaśnięciem w rozedrganym świetle świec realnie i potężnie je w umyśle króla odmalowane pędzlem i dłutem wyobrażenie ziemskiej Arkadii, a może pozaczasowa wizja zaświatów, krainy wiecznej szczęśliwości. I oto, jak co noc, wyrusza król w daleką podróż. Sen to czy jawa? A raczej: życie to czy sen?

\* \* \*

Przywołany obraz potraktujmy jako swego rodzaju topos retoryczny o nieco hiperbolicznym zabarwieniu, tym bardziej uprawniony, że – jak zobaczymy poniżej – retoryka miała niebagatelny wpływ na formalny i treściowy kształt komnaty. Cóż, że we wspomnianym czasie

**il. 99** Putto na morskim jednorożcu – fragment dekoracji sztukatorskiej południowej fasety plafonu *Lato*, Mistrz Fasety *Lata*, lata 80. XVII w.





**il. 100** Putto podtrzymujące muszę – dekoracja sztukatorska fasety plafonu *Lato* w narożniku południowo-wschodnim, Mistrz Fastry *Lata*, lata 80. XVII w.

król mógł spać w innym zgoła miejscu; cóż, że wystrój Sypialni Króla powstawał w momencie, gdy Sobieski wspinał się na wyżyny swego geniuszu militarnego i chadzał w glorii majestatu<sup>8</sup>; cóż wreszcie, że widok nad łóżem mógł mu przysłać baldachim „na kształt gobelinu, utkany ze złota, z pereł i drogich kamieni”<sup>9</sup>, dar od szacha perskiego? Postawione pytania pozostają w mocy. Wszak był on nieodrodnym synem swej przesyconej kontrastami epoki dualizmu, wiecznego zmagania pierwiastków duchowych i cielesnych, wzajemnego przenikania *sacrum* i *profanum*. Wyakcentowanie na niemal średniowieczny sposób psychosomatycznej natury ludzkiej determinowało wizję człowieka jako bożego igrzyska, areny wiecznych zmagania dobra i zła. Choć dziś zapewne bliższe nam jest oblicze króla jako miłośnika życia w rozlicznych jego odcieniach, nie mógł on przecież pozostać obojętny wobec wszechwładnego w baroku *memento mori*, nie mógł także – a może zwłaszcza – wśród zawieruchy pól bitewnych nie przywoływać nośnych egzystencjalnie pytań *Księgi Psalmów*: „czym jest człowiek, że o nim pamiętasz, i czym – syn człowieczy, że się nim zajmiesz?” (Ps 8, 5).

\*

Dla współczesnych Sobieskiemu, wprawionych w myśleniu alegoryczno-symbolicznym i nawykłych do sięgania pod powierzchnię rzeczy, przedstawione w królewskiej sypialni obrazy były czytelne na pierwszy rzut oka, dziś jednak zawarte w nich treści i ich przesłanie wydają się nader tajemnicze. Trudności nastrocza przede wszystkim ich wzajemna relacja. Dzieje się tak dlatego, że w dużej mierze zatraciliśmy zdolność rozpoznania znanych od starożytności toposów i umiejętność odbioru retorycznej perswazji zawartej

lywania nie tylko stoicyzmu, lecz poglądy jego sięgają orfizmu, nauk pitagorejczyków i Platona.

- 7 Autorstwo scen przypisuje się Siemiginowskiemu lub – i ten pogląd ostatnio przeważa – jego warsztatowi.
- 8 W latach 80. XVII w. pod czujnym okiem Augustyna Locciego dokonana się przebudowa Wilanowa ze skromnej *villa rustica* w *maison de plaisance*. W niedatowanym liście Locciego piśnianym na początku grudnia 1686 r. czytamy: „Plafon P. Jerzego w tych dniach osadzić się ma, tak na ziemi, uważając go za dobry jest bardzo, jak go przybijają przypatrzwszy mu się, dam swoje zdanie W.K. Mci”, [cyt. za:] J. Starzyński, *Wilanów. Dzieje budowy pałacu za Jana III*, Warszawa 1976, s. 68.
- 9 Zob. M. Karpowicz, *Sekretne treści warszawskich zabytków*, Warszawa 1976, s. 111.

10 Problem interpretacji tej sentencji jest bardzo ciekawy, lecz równie złożony, zwłaszcza w obliczu późniejszego błędnego jej odczytania jako: „Jak w poezji, tak w malarstwie”, i wykracza zdecydowanie poza ramy niniejszego szkicu. Rensselaer W. Lee podejmuje dyskusję z niewłaściwym jej rozumieniem w wiekach późniejszych, począwszy od XVI, zwłaszcza w kręgach akademickich; zob. R.W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967, s. 3–71.

11 Por. L.B. Alberti, *O malarstwie*, oprac. M. Rzepińska, tłum. L. Winniczuk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 52–53.

12 *Ibidem*, s. 52.

13 *Ibidem*, s. 22–23.

14 *Ibidem*, s. 55.

15 *Ibidem*, s. 50.

w uświęconych tradycją tematach. Niegdyś retoryka była przewodniczką ludzi sztuki, a skodyfikowane na jej gruncie zasady wystarczały, by tworząc, być rozumianym – by uczyć, poruszać i sprawiać przyjemność.

Sformułowane przez Horacego retoryczne kanony poezji czyniły z niej formalną sztukę kompozycji, której tworzenie polegało na podążaniu wytyczoną drogą reguł. Analogia pomiędzy sztukami wizualnymi i werbalnymi była powszechnie znana wśród poetów starożytnych, a przypisywane Plutarchowi powiedzenie skierowane do Symonidesa, że malarstwo jest milczącą poezją, a poezja – mówiącym obrazem, cytowano często i z entuzjazmem; podobnie jak Horacjańskie: *Ut pictura poesis*<sup>10</sup>.

Cyceron w *De inventione* (II, i, 1–3) nakłania mówcę, by – jak czynił to Zeuksis, malując Venus z Krotony – w poszukiwaniu ideału piękna czerpał wzorce z wszystkich dostępnych źródeł, biorąc z każdego to, co najlepsze, celem stworzenia doskonałej, spójnej całości<sup>11</sup>. Echa tej eklektycznej metody pobrzmiewają we wskazówkach, których Leon Baptista Alberti udziela malarzowi na kartach słynnego traktatu *O malarstwie*: „Z pięknych postaci należy [...] wybierać te części, które zasługują na pochwałę”<sup>12</sup>.

Dla uzyskania jednolitej, bliskiej ideału całości zarówno mówcy, jak i malarzowi niezbędna jest *inwencja*. Oczywiście, istnieją różnice między inwencją malarską a retoryczną, ograniczają się one jednak do odmiennego charakteru tych sztuk – odpowiednio wizualnego bądź werbalnego. Na początkowym etapie tworzenia ich *modus operandi* jest niemal tożsamy, zakorzeniony w doświadczeniu: mówca musi rozpocząć od zbadania sprawy i wyszukania możliwie wielu precedensów, malarz natomiast – wyodrębnić z natury charakterystyczne cechy kształtów. Zasadę tę Alberti ujmuje obrazowo: „Niech też nie będzie nikogo, kto nie byłby przekonany, że nie będzie dobrym malarzem ten, kto nie będzie sobie zdawał sprawy dokładnie, do czego zmierza malując. Na próżno bowiem naciągasz łuk, jeżeli nie masz upatrzonego celu, do którego masz wypuścić strzałę”<sup>13</sup>. I tak obraz, zanim uzewnętrzni się na płótnie, musi wprawdzie być zaprojektowany w umyśle artysty, uzyskać tam ostateczny kształt koncepcyjny. Doświadczenie musi być wsparte przez osadzoną na mocnych fundamentach teorię: „malarz powinien przystępować do pracy, idąc za własnym natchnieniem twórczym, mając jednak oparcie w studiach”<sup>14</sup>.

Alberti radzi malarzowi, żeby przyjmując zamówienie, dysponował podręcznym zbiorem form przestrzennych, zdarzeń, typów ludzkich zgromadzonych w pamięci, notatnikach i szkicownikach, aby móc sięgnąć do nich przy stosownej okazji. Taka kolekcja wspomnień obrazowych i słownych jest analogiczna do zestawień gotowych argumentów, swego rodzaju „tematów intelektualnych”, w języku greckim nazywanych *topoi*, po łacinie zaś *loci communes* (miejsca wspólne), które były przedmiotem osobnej nauki – topiki. Nawiązując do nich, Alberti podaje niezawodne sposoby wzbogacenia inwencji twórczej i jest to bodaj najbardziej wprost wyrażona potrzeba współdziałania malarza z pisarzami i retorami: „Do właściwej kompozycji historii niemało także pomogą malarzowi pisarze dzięki ich znajomości różnych dziedzin życia”<sup>15</sup>. I nieco dalej: „Dlatego radzę, ażeby malarz zapoznał się z poetami, mówcami, innymi znawcami literatury i od-

nosił się do nich życzliwie. Gdy bowiem od tych wykształconych ludzi nabędzie umiejętności stosowania różnych pomysłów, to wzbogaci swą inwencję w ten sposób, że przyniesie mu to niemałą sławę<sup>16</sup>. Zasadami tymi objąć można również i innych artystów sztuk przedstawiających.

Późniejsza teoria sztuki podchwyciła tę ideę: artysta ma być interpretatorem natury zdolnym nie tylko do jej naśladowania (w sposobie działania), ale i do poprawiania jej niedostatków<sup>17</sup>. W sukurs przychodzi mu podążanie za antykiem, a sięganie do niedoścignionych wzorców starożytności świadczy nie o jego braku inwencji, lecz o jego kunszcie i jest ze wszech miar godne pochwały: ze względu na doskonałość modeli artystów starożytnych (wszak pozowali im sami bogowie) i trafność wyboru dokonanego z różnorodności tematów i form. Niezwykła wyobraźnia malarska i „plastyczność pióra” Wergiliusza sprawiły, że (obok Homera) uznano go wprost za malarza, a jego dzieła za obrazy słowem malowane<sup>18</sup> i wzorzec „bella natura”<sup>19</sup>. Jeden z XVI-wiecznych teoretyków pisał: „nic nie zostało opuszczone przez ten geniusz niebiański, nic nie ma do dodania, chyba że przez głupca, nic nie ma do zmienienia, chyba że przez bezwstydnego”<sup>20</sup>, czy też: „Czemuż w ogóle kłopotujesz się naturą, przecież wszystko co możesz naśladować, jest już u Wergiliusza, który jest drugą naturą”<sup>21</sup>. W innym miejscu czytamy: „Dotychczas pokazaliśmy na przykładach Wergiliańskich, w jaki sposób z samej natury wydobywa się idee rzeczy. Tak tedy uważam, iż dokonuje się tego podobnie w poezji, jak w malarstwie. Rzeźbiarze bowiem oraz ci, którzy posługują się kolorami, wydobywają z samych rzeczy pojęcia ogólne, które pozwalają im naśladować obrysy przedmiotów, światło, cień i wklęsłości. To, co w każdej rzeczy znajdują oni najznakomitszego, przenoszą do jednego swego dzieła, tak że zdają się oni nie uczyć od natury, lecz z nią współzawodniczyć albo raczej sprawiają wrażenie, że sami mogą nadawać jej prawa. [...] Chociaż bowiem istnieje uniwersalna doskonałość w samych normach i miarach natury, jednak połączenie rodziców, czas, układ ciał niebieskich i miejscowe warunki wnoszą w nie wiele niedoskonałości. A przeto na podstawie jednego dzieła samej natury nie możemy zaczerpnąć przykładów, które zapożyczyliśmy od jednej idei Wergiliańskiej”<sup>22</sup>.

\*

Aby zasadność zamieszczenia tu słów powyższych stała się faktem, zacznijmy od naświetlenia metody działania artystów Wilanowa, czyli od prześledzenia wybranych wzorców formalnych dekoracji. Znajomość zaleceń retoryki wyciera z każdego zakątka pałacu, tutaj jednak ograniczymy się do przykładu fasety, której twórcy posłużyli się słownikiem znanych motywów i z nich, jak z retorycznych zwrotów, utkali obrazy o treści zgodnej z założeniami ideowymi dzieła. Tonem czystym dźwięczy tu antyk, programowe wsparcie dla intelektu i wyobraźni symbolicznej.

Malowidła w medalionach – swą włoską, utrzymaną w duchu klasycyzmu formą, inspirowaną idyllicznym malarstwem krajów romańskich – współbrzmia stylistycznie ze swym literackim pierwowzorem. Idealizująca konwencja, antykizowane stroje, do których inspiracje od-

16 *Ibidem*, s. 51.

17 Myśl sięgająca jeszcze *Poetyki* Arystotelesa.

18 Por. R.W. Lee, *op. cit.*, s. 4, 9, 11.

19 Podkreślmy, że była to wiodąca doktryna w teorii sztuki Akademii Francuskiej (zał. 1635). Król Jan III niewątpliwie kształtował swe poglądy na sztukę z uwzględnieniem jej osiągnięć i posiadał właściwie wszystkie najważniejsze XVII-wieczne dzieła powstałe w tym kręgu: pisma André Félibiena (*Des principes de l'architecture, de la sculpture et de la peinture*), Rogera de Piles'a (*L'art de peinture en latin...*), François Blondela (*Résolution des quatre principaux problèmes d'architecture*), traktat Paula Pélissona (*Relation contenant l'histoire de l'Académie française*) i wydane przez Félibiena *Conférences*. Por. T. Lubomirski, *Katalog książek biblioteki najjaśniejszego i najpotężniejszego króla polskiego z Bożej łaski Jana III, szczęśliwie panującego, spisany w 1689 r.*, Kraków–Warszawa 1879. Wszystkie dzieła z biblioteki króla przywołuję na podstawie tego spisu.

20 Jest to bezpośrednie nawiązanie do Albertiego i jego definicji piękna: „piękno jest harmonią wszystkich części dostosowanych do siebie i będących w zgodzie i proporcji z tym dziełem, w którym się znajdują, tak że nie można nic dodać ani ująć, ani zmienić, żeby nie zepsuć całości”; L.B. Alberti, *Książ dziesięć o sztuce budowania*, tłum. I. Biegańska, Warszawa 1960, s. 406.

21 Joseph Juste Scaliger; por. R.W. Lee, *op. cit.*, s. 11–12. W bibliotece króla odnotowano zbiorowe wydanie Scaligera *Opuscula diversa, graeca et latina*, Parisiis 1605.

22 Zob. R.W. Lee, *op. cit.*, s. 11 (tłum. D. Sienko).

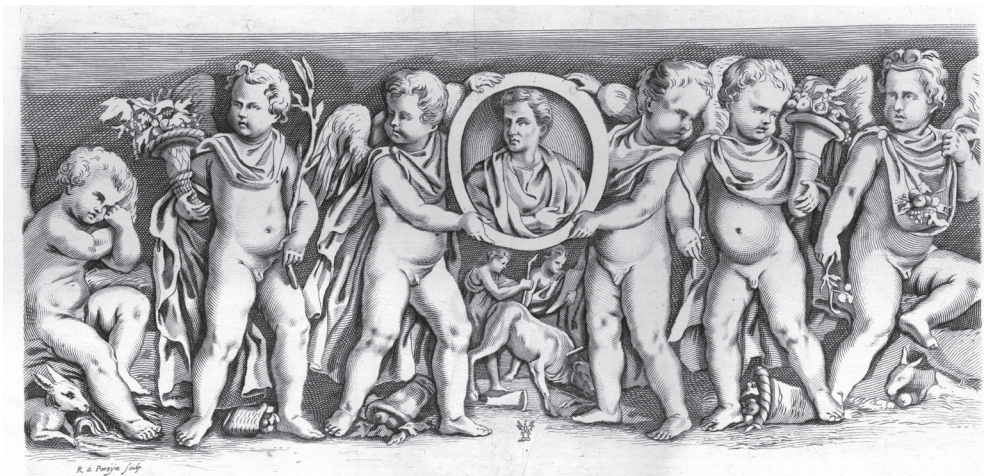
- 23 Największe zależności formalne zauważamy w sylwetce putta podtrzymującego z prawej strony medalion z *Tańcami dożynkowymi* oraz putta umieszczonego z lewej strony *Podbierania miodu*. Pozostałe przetwarzają wzorzec w stopniu znacznym.
- 24 Chodzi o wydany w Rzymie w 1640 r. włoski album szytchów, który znajdował się w zbiorach króla: *Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani* (vol. 2, pl. 96, R. á Persyn sculp).
- 25 Znany także jako Reinier van Persijn czy Remigius Persinius.
- 26 Zwany też Jean-Baptiste Tuby. Jak wskazuje M. Karpowicz, pośrednikiem graficznym była tu rycina Siemeona Thomassina. Album *Recueil des statues, groupes, fontaines, termes, vases, et autres magnifiques ornemens du chateau & parc de Versailles. Le tout gravé d'après les originaux par Simon Thomassin* uświetniał królewskie zbiory bibliofilskie.
- 27 Por. A. Kwiatkowska, *Królewskie apartamenty w wilanowskim pałacu*

należeć możemy np. na reliefach z kolumny Trajana, rzymskich łuków triumfalnych czy sarkofagów antycznych, elementy pejzażu kształtowane w nurcie klasycystycznym antyku sprawiają, że forma malarska nieledwie przenika się i stapia z formą werbalną *Georgik*, raz jeszcze podkreślając siostrzane pokrewieństwo tych sztuk. Ilustracyjna wręcz wierność tekstowi Wergiliusza i użyte jako komponent artystyczno-wizualny wersy poezji zaświadczenia o niej może jeszcze wymowniej.

Także w stiukowej fasecie *Lata* z godną podziwu świeżością inwencji strawestowano antyczny pierwowzór – sarkofag z Galleria Giustiniana przedstawiający konterfekt zmarłego, podtrzymywany przez dwa uskrzydłone putta w towarzystwie czterech geniuszy pór roku<sup>25</sup>. Zgodnie z powszechną praktyką, rolę pośrednika odgrywał wzór graficzny<sup>24</sup> – szytch Reiniera van Persyna<sup>25</sup>. il. 101 il. 102 il. 103 Równoległe źródła inspiracji płynęły z Francji. Sylwetki wilanowskich hipokampów zbliżone są formą do tych dłuta Giambattisty Tubiego<sup>26</sup> wyobrażonych na jednej z wersalskiej fontann, ale zdynamizowane, zwielokrotnione w wymowie i wyrazie. Podobne, choć mocno wydeklicowane i przestyliżowane, motywy puttów i hipokampów spotykamy na XVII-wiecznej rycinie Jeana Audrana i Charles'a Le Bruna przedstawiającej projekt fontanny, a motyw amorków na delfinach dźwigających muszle pojawia się także u Alessandra Algardiego<sup>27</sup>.

Same putta, zwłaszcza w kształcie nadanym przez wysoko cenionego przez Sobieskiego François du Quesnoya zwanego Fiamingo, należały do ulubionych przez króla form plastycznych. Augustyn Locci w liście z 31 października 1681 z uznaniem zauważa: „Statuarius bardzo się dobrze popisał w tym małym kawalku, w którym pokazał zaraz manierę Fiamingowych Dzieci [...] ieżeli tosz in maiora forma potrafi dość jest dobry”<sup>28</sup>, zapewne licząc na wywołanie zadowolenia monarchy<sup>29</sup>.

il. 101 Sarkofag z Galleria Giustiniana. Putta podtrzymują portret zmarłego, towarzyszą im Geniusze Czterech Pór Roku; Reinier van Persyn, [z:] *Galleria Giustiniana del marchese Vincenzo Giustiniani*, t. 2, Roma 1640, tablica 96





**il. 102** *Podbieranie miodu* – malowidło w tondzie fasety na ścianie południowej w Sypialni Króla, Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski lub warsztat, lata 80. XVII w.



**il. 103** *Tańce dożynkowe* – malowidło w tondzie fasety plafonu *Lato* na ścianie zachodniej w Sypialni Króla, Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski lub warsztat, lata 80. XVII w.

\*

Czas w tym miejscu rozpocząć zmagania z wielowarstwowością symbolicznej wymowy fasety i plafonu, czas zajrzeć pod powierzchnię stiuku, wdrzeć się poza membranę lica obrazu, czas przeniknąć choćby część odwołań prywatnych i oficjalnych, antycznych i chrześcijańskich. Zwornikami gmachu treści zawartych w programie ideowym Sypialni Króla są – również zgodnie z regułami retoryki – strofy Wergiliusza<sup>30</sup>, w tym IV ekloga *Bukolik*<sup>31</sup> (tekst najbardziej bodaj tajemniczy, uważany przez przyszłe wieki za mistyczny, za sprawą którego poetę chciano włączyć do panteonu proroków chrześcijańskich), a także myśl stoicka, zapewne w redakcji „chrześcijańskiego Seneki”, czyli Justusa Lipsjusza<sup>32</sup>, znanego z medalionu Biblioteki Króla. W *De constantia* nawoływał on: „nie ojczyznę masz opuścić, ale afekty, a umysł tak ma być zmocniony i wyprawiony, żebyśmy mogli mieć odpoczynienie w trwogach, a pokój w pośrodku zbroi”<sup>33</sup>.

Wręcz z ukazaniem się dzieł tego brabanckiego filozofa, uznanego za protagonistę i luminarza neostoicyzmu<sup>34</sup>, także w Rzeczypospolitej pojawiły się warunki do odtworzenia stoicyzmu jako spójnego

*Jana III*, [w:] *Primus inter pares. Pierwszy wśród równych, czyli opowieść o królu Janie III*, red. D. Wala-wender-Musz, Warszawa 2013, s. 44, 48, 52.

28 Zob. J. Starzyński, *op. cit.*, s. 83.

29 Więcej o wspomnianych tu puttach i ich twórcy zob.: P.J. Jamski, *Fiamingowe putta na lwiej skórze z wiatrem igrające*, „Studia Wilanowskie” 2001, t. XVIII, s. 27–48.

50 Niemalże znaczenie mają tu również inne poematy pasterskie i dzieła „arkadyjskie”, które Sobieski miał w swej bibliotece i w których – jak wiadomo z relacji – się zaczytywał (np. *Amin-ta* Torquata Tassa, *Pastor*

vido Giovanniego Battisty Guariniego, *Artamène ou le grand Cyrus* i *Clélie histoire romaine* Mademoiselle de Scudery czy *L'Astrée* Honoriusza d'Urfé.

31 Interpretację tę zaproponował Mariusz Karpowicz, zob. *idem*, *Sztuka oświeconego sarmatyzmu. Antykizacja i klasycyzacja w środowisku warszawskim czasów Jana III*, Warszawa 1986, s. 96–102.

32 O roli, jaką odegrał Lipsjusz w odrodzeniu myśli stoickiej, zob. m.in.: J.L. Sanders, *Justus Lipsius. The Philosophy of Renaissance Stoicism*, New York 1955; J. Lagrée, *Juste Lipse et la restauration du stoïcisme*, Paris 1994. W księgozbiore króla znajdowało się np. pochodzące z roku 1652 amsterdamskie wydanie *De constantia libri II*, antwerpska edycja *Politiorum sive civilis doctrinae libri VI* z 1604, antwerpska edycja dzieł Tacyta *Cornelii Taciti opera quae extant. Justus Lipsius postremum recensuit, additi commentarii etc.*, opracowana i opatrzona komentarzem przez Lipsjusza, a opublikowana w roku 1607, już po jego śmierci, oraz *L. Annaei Senecae philosophi Opera omnia ex ult. I. Lipsii et J.F. Gronovii emendatione, etc.* z 1649 r.

33 Zob. J.K. Goliński, *Quid ergo est homo? Neostoickie echa w poezji polskiego baroku*, [w:] *Wątki neostoickie w literaturze polskiego renesansu i baroku*, materiały z sesji „Neostoicyzm w literaturze polskiego renesansu i baroku”, red. P. Urbański, Szczecin 1999, s. 65.

34 Zauważmy, że sam termin wymaga doprecyzowania, gdyż nierzadko używano go w odniesieniu do późnoantycznego stoicyzmu Seneki, Epikteta czy Marka Aureliusza.

35 F. Petrarka, *Wybór pism*, tłum. F. Faleński, J. Kurek, K. Morawski, oprac. K. Morawski, Wrocław 1982, s. 339–340.

systemu filozoficzno-religijnego, którego zasadą było wzajemne dopełnianie się religii chrześcijańskiej i myśli stoickiej. W stuleciu poprzednim właściwiej byłoby mówić o inspiracjach stoicyzmem z wyeksponowaniem wątków mikro- i makrokosmicznych wzmocnionych teorią kosmicznej sympatii, panteistycznych czy deterministycznych, niż o znajomości filozofii *sensu stricto*. W miarę narastania opozycji humanistów wobec dość skostniałych ram programowego arystotelizmu szkolnego obserwujemy stopniowe podnoszenie jego rangi. Franciszek Petrarka w *O niewiedzy własnej i innych* trafnie dostrzega, w czym tkwi siła i aktualność stoicyzmu: „Nie przeczę, że Arystoteles uczy nas, co to jest cnota, ale nie zna on przekonywających i wzbudzających entuzjazm słów [...], dzięki którym duch staje się rozpalony i rozogniony. Jak często natomiast możemy je znaleźć u naszych myślicieli [...]. Na co się zda poznać istotę cnoty, jeżeli jej nie kochamy? Albo na co przyda się rozpoznanie grzechu, jeżeli do niego nie czujemy wstrętu?”<sup>35</sup>. Wartością stoicyzmu jest zatem umiejętność kierowania do ludzi przejrzystego przesłania w słowach wyważonych, lecz porywających, które niosły obietnicę wyzwolenia od zła i uwolnienia z więzów iluzji. Jak się okaże, wiele z wątków nazwanych stoickimi (czy neostoickimi) to po prostu uniwersalne dziedzictwo ludzkiego losu, mniej lub bardziej poetyckie ujęcie blasków i cieni ludzkiej egzystencji.

W XVII stuleciu recepcja stoicyzmu święciła triumfy w Rzeczypospolitej, można zaryzykować twierdzenie, że panuje on już niepodzielnie, dystansując nawet platonizm. Dzieła Justusa Lipsjusza na stałe weszły do kanonu wykształcenia światłego Sarmaty.

Zauważmy na marginesie, że wyodrębnienie czystej nauki stoików nie jest rzeczą łatwą, gdyż – pomijając nawet jej dynamiczną ewolucję i niebezpośredniość przekazu – wiele jej elementów dość wcześnie przejęło i zasymilowało budujące swą doktrynę chrześcijaństwo, a *Stoicorum Veterum Fragmenta* zestawione są w dużej mierze z cytatów wydobytych z pism Laktancjusza, św. Hieronima czy Euzebiusza z Cezarei<sup>36</sup>. Trudności te pojawiły się już w średniowieczu, a wzmożyły w renesansie i baroku. Nie ułatwiały dzieła nasilające się tendencje koncyliacyjne, zmierzające do uzgodnienia osiągnięć filozofii starożytnej – co dotyczy zresztą również platonizmu – z dziedzictwem Ojców Kościoła<sup>37</sup>. Jak jednak zauważymy, fakt ten nie tylko nie przeszkadzał, lecz może nawet przydawał blasku tej nauce w oczach tyleż afektowanych, co prokatolicko nastawionych obywateli Rzeczypospolitej doby króla Jana III. Nic zresztą dziwnego, że w tych czasach „burzy i naporu” człowiek tak łatwo zwracał się ku filozofii pełnej umiaru i dystansu.

Skondensowane niepokoje epoki i stoicką w duchu próbę ich wyciszenia ujrzyć możemy w soczewce wilanowskiej fasety; obrazu dopełnią treści plafonu *Lata* i wątki wyabstrahowane z całokształtu dekoracji pałacu. Kontrasty uwidaczniają się już na poziomie psychologicznej interpretacji wzorców antyku. Utrzymane w sielskim nastroju malowidła skonfrontowane zostały z emotywną fasetą; pozaczasowa arka-dyjska kraina zderza się z rzeczywistością zawieszoną między światami, targaną namiętnościami zmagających w morskich falach, ze światem



noszącym piętno przełomu czasów. Napięcia zakodowane w programie ideowym pałacu – jak zobaczymy – układają się w przeróżne konstelacje: trwa odwieczny rozdźwięk między snem a jawą, snem a śmiercią, dniem i nocą; nieustannie zmagają się z sobą Eros i Anteros, Apollo staje w szranki z Marsjaszem, Saturn wyznacza koniec panowania boga słońca, a pośród tego zgielku niewzruszona śmierć obrywa skrzydła Amorowi i dworując sobie z ziemskich nadziei, przecina wstęgę ludzkiego żywota.

Kontemplując w duchu stoicyzmu dramat ludzkiego istnienia, nie sposób nie dostrzec śmiertelnego zniewolenia doczesnością i niepodobna nie marzyć o wyzwoleniu się z jej dusznych uścisków. Lucjusz Anneusz Seneka określa pozycję człowieka następująco: „Czym [...] jest człowiek? Naczyniem łatwym do rozbicia za najlżejszym wstrząśnięciem, za najlżejszym stuknięciem. [...] Wśród płaczu do życia się rodzi, w ciągu życia ile wrzawy wszczyna to wzgardzone stworzenie! Jednak, zapominając o słabościach swojej natury, do jakich dumnych zamysłów się wzbija! Sprawy nieśmiertelne i wieczne snuje w swej myśli i wydaje rozporządzenia dotyczące wnuków i prawnuków. Tymczasem kiedy na daleką przyszłość układa swe plany, śmierć je porywa, a to, co się nazywa starością, jest obrotem lat bardzo nielicznych”<sup>38</sup>. Antynomiom antropologicznym baroku przejmującą szatę słowną nadał Blaise Pascal, który w sposób pesymistyczny i dramatyczny określił pozycję „trzciny myślącej” w uniwersum: „Od piekła lub nieba odgradza nas tylko życie, rzecz najkruchsza w świecie”<sup>39</sup>.

Ulubionym w baroku sposobem ucieczki od tej przygniatającej świadomości było zanurzenie się w innej iluzji – teatrze. Zauważmy, iż sami królestwo Ichm. Sobiescy wcielili się w dwie najważniejsze postaci plafonu – Apolla i Astreę – i że są to niejedyne uwiecznione w programie ideowym pałacu kostiumy mitologiczne przez nich przywdziewane. Antycypując treść dalszych wędrówek intelektualnych, wychwyćmy tę czytelną aluzję do słów stoika Epikteta wypowiedzianych w *Encheiridionie*: „Pamiętaj, że jesteś aktorem grającym rolę w widowisku scenicznym, a do tego w takim widowisku, jakie podobało się dramaturgowi ułożyć. [...] staraj się tę rolę po mistrzowsku odegrać”<sup>40</sup>. Teatralność życia i jego nieuchronną przemijalność wirtuozersko odmalował Wiliam Szekspir:

*Życie jest tylko przechodnim półcieniem,  
Nędznym aktorem, który swoją rolę  
Przez parę godzin wygrawszy na scenie  
W nicość przepada  
– powieścią idioty,  
Głośnie, wrzaskliwą, a nic nie znaczącą*<sup>41</sup>.

Na pałac wilanowski możemy więc patrzeć jak na scenę, na której rozgrywa się sztuka odsłaniająca nam w kolejnych aktach coraz to nowe wątki, przesycone stoicyzmem o zabarwieniu chrześcijańskim. Prześledźmy je po kolei.

Zastanawiać się można, czy faseta *Lata* to kraina jawy, czy snu, czy mamy do czynienia z wizualizacją snów królewskich, czy raczej z wizją raj. W oczach stoików zdaje się nie mieć to większego zna-

36 Znamiennie, że autorzy chrześcijańscy o Senecie niejednokrotnie pisali wprost *Seneca noster* czy – nieco ostrożniej, jak Tertulian, *Seneca saepe noster*, i uważali, że filozof przemawia wspólnym z nimi językiem. Co więcej, przypisywano mu także apokryficzną korespondencję ze św. Pawłem Apostołem.

37 Szerzej o tym problemie: J. Sokolski, *Dyskusyjne problemy neostoicyzmu w XVI w.*, [w:] *Wątki neostoickie w literaturze...*, s. 8–9.

38 L.A. Seneca, *De consolatione ad Marciam*, XI, 3–5; *idem, Dialogi*, tłum., wstęp i oprac. L. Joachimowicz, Warszawa 1989, s. 327.

39 B. Pascal, *Myśli*, tłum. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1997, s. 152.

40 Epiktet, *Encheiridion*, 17; *idem, Diatryby. Encheiridion: z dodaniem Fragmentów oraz Genomologium Epiktetowego*, tłum. i oprac. L. Joachimowicz, Warszawa 1961, s. 463.

41 W. Szekspir, *Makbet*, tłum. J. Paszkowski, Wrocław 1967, akt V, scena 5, s. 174.

- 42 Zauważmy, że Seneka to znany piewca śmierci (np. *De consolatione ad Marciam*, XIX, 5) i snu (np. *Hercules furens*, w. 1065–1080).
- 43 L.A. Seneca, *Epistolae morales ad Lucilium*, III, 24, 19–22; *idem, Listy moralne do Lucyliusza*, tłum. W. Kornatowski, wstęp i oprac. K. Leśniak, Warszawa 1961, s. 91–92.
- 44 Marek Aureliusz, *Rozmyślenia*, tłum. M. Reiter, Warszawa 1997, III, 1, s. 25.
- 45 Król Jan III znał i lubił fraszki Kochanowskiego, nierzadko cytował je z pamięci.
- 46 J. Kochanowski, *Do snu*, [w:] *idem, Fraszki*, oprac. J. Pelc, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 67–68.
- 47 Z. Morsztyn, *Żywot – sen i cień*, [w:] *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*, wybór, wstęp i oprac. A. Vincenz, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 261.
- 48 P. Calderon de la Barca, *Życie snem. Księżę Niezłomny*, tłum. E. Boyé, oprac. B. Baczyńska, Wrocław–Warszawa–Kraków 2003, s. 96.

czenia, gdyż Hypnos i Thanatos z natury rzeczy trwali w bratnim uścisku, nierozłączni, nieomal nieodróżnialni. Kluczowa dla miejsca, w którym się znajdujemy, okaże się koncepcja Seneki *quotidie morimur*<sup>42</sup>. Pisze on do Lucyliusza, odwołując się do jego wcześniejszych słów: „śmierć nie spotyka nas nagle, lecz robi postępy powoli, [...] umieramy po troszeczkę co dzień. Co dzień bowiem uchodzi jakaś część życia i nawet wtedy, gdy rośniemy, życie się skraca. [...] Dochodzimy bowiem do śmierci o określonej godzinie, ale przedtem idziemy do niej długo. [...] ta śmierć, której się lękamy, jest ostatnia, lecz nie jedyna”<sup>43</sup>. Lustrzane poglądy wyraża Marek Aureliusz: „co dnia zużywa się życie i pozostaje coraz mniejsza jego część”<sup>44</sup>. Podobne tendencje rysują się na gruncie polskim. Poetycki ten obraz mocno musiał oddziaływać na Jana Kochanowskiego<sup>45</sup>, który we fraszce *Do snu* akcentuje rolę snu jako nauczyciela śmierci:

*Śnie, który uczysz umierać człowieka  
I ukazujesz smak przyszłego wieku  
Uśpi na chwilę to śmiertelne ciało,  
A dusza sobie niech pobuja mało. [...]  
Niech się nacieszy nieboga do woli,  
A ciało, które odpoczynek woli,  
Niechaj tym czasem tesknice nie czuje  
A co jest nie żyć, w czas się przypatruje*<sup>46</sup>.

Także w poezji baroku sen jest chwilą odpoczynku duszy, momentem uwolnienia się od rzeczywistości ograniczeń cielesnych, przedsmakiem raju. Utwory niekiedy wyraźnie nabierają zabarwienia neoplatonistycznego, jak na przykład *Żywot – sen i cień* Zbigniewa Morsztyna, parafraza wiersza Giovanniego Pico della Mirandoli.

*Nie może dniową światłością  
Żywot ten być nazwany. [...]  
Żywot ten kształtem żywota  
Ledwie może być zwany,  
Żywot ten śmierci istota,  
Żywot ze snem zrównany*<sup>47</sup>.

Ziemskie życie jest zaledwie cieniem, złudzeniem, grą światła i odbłaskiem doskonałego życia wiecznego, a sen nieledwie odbiciem ziemskiego bytowania. Uplywa tak szybko, jak wartko biegną myśli i przesuwały się obrazy w dramacie Pedra Calderóna de la Barca *Życie snem*:

*Czym całe życie? Szaleństwem!  
Czym życie? Iluzji tłem,  
Snem cieniów, nicości dnem.  
Cóż szczęście dać może nietrwale,  
Skoro snem życie jest całe  
I nawet sny tylko są snem!*<sup>48</sup>

W ustach Pascala, mistrza aforyzmu, myśl ta załśniła niezrównaną trafnością: „życie bowiem jest snem nieco mniej niestałym”<sup>49</sup>. Gdy wmyślimy się w te słowa, bez trudu dostrzeżemy, że putta na fasacie nie igrają bez troski o hipokampami, że ich zasadnicza misja jest inna. Próbują one scalić rwącą się nić żywota, podjąć na nowo ów „niedocieczony wątek”, ukazać błędzącej w zaświatach duszy obraz raju. Oto tajemnica ich pochodzenia, ich rodowodu wywiedzionego z antycznej sztuki sepulkralnej. Malcy trzymający tonda to zakłętę w dziecięcych ciałkach geniusze snu czy też śmierci. Brodzą po uda w wodzie, która być może skrywa ich kalekie nóżki, skoro według Cesare Ripy taką właśnie postać przybierała ta personifikacja. W medalionach fasety, niby w oknach, otwierają przed pogrążonym w objęciach Morfeusza królem rzeczywistość snu. A może to po prostu wyobrażenie raju monarchy-ziemianina?

Przedstawianym na sarkofagach puttom bardzo często przydawano skrzydeł; nie jest tu wyjątkiem pierwowzór fryzu wilanowskiego, „Fiamingowe Dzieci” z Sypialni Króla są jednak ich pozbawione. Nieprzypadkowe to odstępstwo przywodzi na myśl kolejną parę przeciwstawię: otóż Sypialnia Króla staje się w tym kontekście świątynią Erosa – boga miłości czystej i wzniosłej, w kontraście do Sypialni Królowej, nad którą władzę sprawuje Anteros – bóg miłości występnej i nieodwzajemnionej, przybierający tu postać puttów ze skrzydłami motyli<sup>50</sup>. Dramatycznie, na modłę typowo barokową, ukazany został kres tych zmagañ. Piękny jak rozbłysk światła triumf Amora nie może trwać długo w świecie ulepionym z prochu i uludy. Zaświadcza o tym posępna scena przedstawiona na elewacji ogrodowej od północy, gdzie śmierć własnoręcznie obrywa skrzydełka bezbronnemu, wyrwywającemu się Amorowi. Towarzyszą jej dwa skrzydlate geniusze – jeden trzyma płonąca pochodnię, drugi kieruje płomień w dół, co jednoznacznie oznacza zgaszenie iskry ziemskiego żywota<sup>51</sup>. Mamy tu czytelne nawiązanie do słynnego emblemu Alciatego, oznaczającego wyrwanie życia spod władzy Amora: „Czemu, śmierci śmiesz zdradą oskubywać chłopca Amora?”<sup>52</sup>. **il. 104** Również przy Astrei-

49 B. Pascal, *op. cit.*, Warszawa 1989, s. 193.

50 Por. A. Kwiatkowska, *Królewskie apartamenty...*, s. 52. Dla zobrazowania zmagañ dwóch synów Wenus przypomnijmy marmurową rzeźbę Alessandro Algardię, którego dzieła inspirowały zarówno kształt bryły pałacu, jak i wiele rozwiązań treściowych (*Eros i Anteros*, 1650; marmur, wys. 82,5 cm, Wiedeń, Liechtenstein Museum). Pamiętajmy, że Augustyn Locci, rozbudowując pałac, czerpał z jego rozwiązań architektonicznych zastosowanych w willi Doria Pamphili w Rzymie, choć zastosował inne proporcje. Autorka podkreśla też, że adaptacja włoskich motywów stylistycznych odbywała się bez zapośredniczenia we wzorcach francuskich.

51 Por. C. Ripa, *Iconologia di Cesare Ripa divisa in tre libri... ampliata dal...*, Venezia 1669, s. 125 (*Crepuscolo della matina*), 126–127 (*Crepuscolo della sera*), 242–243 (*Giorno naturale*).

52 Zob. M. Karpowicz, *Sztuka oświeconego sarmatyzmu...*, przyp. 139, s. 118.



**il. 104** Śmierć wyrwywająca skrzydła Amorowi – kompozycja alegoryczno-astronomiczna. Alkierz północno-wschodni elewacji północnej pałacu wilanowskiego

53 Dzieje wędrowki antycznego bohatera Enneasza, który w poszukiwaniu nowej ojczyzny uszedł – wraz ze swym ojcem i synkiem – z płonącej Troi, przedstawiają freski z elewacji ogrodowej, których projekty powstały jeszcze za czasów króla. Barbara Milewska-Ważbińska odczytuje inskrypcje i dokonuje identyfikacji poszczególnych kadrów przedstawienia. Po przeciwnej stronie mają one swe odpowiedniki w postaci historii Odysseusza; por. *eadem*, *Słońce na tarczy, czyli tajemnice pałacowej fasady*, Warszawa 2008, s. 88–92.

54 Postać Orfeusza wykuto w reliefie na elewacji pałacu jako ostatnią ze scen ilustrujących *Metamorfozy* Owidiusza. Towarzyszy mu Cypariss, a tematem przedstawienia jest smutna historia jego przemiany w drzewko cyprysowe. Pograżony w nieutulonym bólu po przypadkowym zabiciu swego przyjaciela jelenia, chłopiec wyblagał przemianę w cyprys i już w tej postaci przychodził słuchać przesywających duszę pieśni Orfeusza rozpaczającego po stracie małżonki. Cyprys do dziś kojarzony jest z obrzędami pogrzebowymi. Wprawdzie boczne skrzydła pałacu ukończono dopiero w XVIII w., już po śmierci króla, ich dekoracje idealnie wpasowują się w program ideowy wnętrz pałacowych i stanowią ich twórczą kontynuację, co potraktować można jako znaczące świadectwo na wszechobecność i dogłębne zrozumienie barokowych „tematów wspólnych”. Dodajmy, że *Metamorfozy* były jedną z ulubionych lektur króla Jana.

55 J. Białostocki, *Nereidy w Kaplicy Zygmuntowskiej*, [w:] *Treści dzieła sztuki*, Warszawa 1969, s. 90.

56 Motyw intensywnie eksplorowany w apartamentach królowej.

57 A. Bochnak, *Kaplica Zygmuntowska*, Warszawa 1953, s. 14.

Jutrzence z plafonu widzimy dwa putta – pierwsze unosi w górę dwie pochodnie, odpalając jedną od drugiej w odwiecznej sztafecie przekazywania ognia i światła dnia, drugie skryte pod ciemnym płaszczem pogrąża się w mroku. I znów wyobraźnia podsuwa nam obrazy: dzień to i noc, życie i śmierć?

W świecie antycznym putta – obok wybranych zwierząt – częstokroć występowały w roli psychopompów (przewodników dusz). Czy tak nie jest i tym razem? Czy nie wiodą one duszy poprzez wody letejskie ku wiecznemu odpoczynkowi?

Przechodzimy tu płynnie do wątku drugiego, toposu wędrowki jako alegorii życia ludzkiego, przeistaczającej się po śmierci w podróż przez zaświaty w towarzystwie psychopompa. W miejscu tym bodaj że najjaskrawiej uwidoczni się sposób, w jaki dokonała się trawestacja motywów stoickich i mitologicznych w duchu chrześcijańskim.

Oderwijmy naraz wzrok od fasety, by na chwilę przenieść się w uniwersalną, pozaczasową rzeczywistość *Boskiej Komedii* Dantego, by zacząć od wizji najbardziej porywającej. Zauważmy od razu, że to tylko pozór zmiany orbity patrzenia, Dante zaczerpnął wszak pomysł podróży poety przez zaświaty z literatury starożytnego Rzymu, a bezpośrednio jego inspiracją była *Eneida*<sup>53</sup> Wergiliusza, w którego towarzystwie *alter ego* poety przemierza kręgi piekielne. Nie im pierwszym przypadło w udziale zstąpić do królestwa zmarłych. Wspomnijmy tu choćby Orfeusza, który wyrusza do Hadesu, by (bez powodzenia) wywieść stamtąd swą ukochaną Eurydykę<sup>54</sup>, czy Prozerpinę (Persefonę), córkę dwukrotnie przedstawionej w Sypialni Króla Cerery (Demeter), uprowadzoną przez Hadesa podczas – co znaczące w zestawieniu z morskim światem fasety – zabawy z córkami Okeanosa. Tu rzecz miała szczęśliwsze zakończenie – Prozerpina wraca do matki na sześć urodzajnych, radosnych miesięcy w roku. Zawarte w Symbolu Apostolskim Chrystusowe Zstąpienie do piekieł (*Descensus ad inferos*), które sytuuje się w czasie pomiędzy Jego śmiercią a zmartwychwstaniem, jest ważnym elementem Boskiego planu zbawienia, gdyż dokonało się, by ostatecznie przezwyciężyć śmierć i pokonać moce nieczyste.

Ponownie spójrzmy na sklepienie królewskiej komnaty, gdyż poruszony wątek odnosi się do niej w sposób bezpośredni. Jan Białostocki postulując „rajską symbolikę” kaplicy Zygmuntowskiej, wiąże ją z „dramatem podróży duszy ludzkiej w zaświaty”<sup>55</sup>. A przecież mowa tutaj o interesującym nas ideowym nawiązaniu do motywów starożytnej sztuki sepulkralnej, a więc amorków, hipokampów, delfinów czy sfinksów<sup>56</sup>. Istnieją wszak liczne istoty, anioły, bóstwa, duchy czy zwierzęta (wśród nich najczęściej koń, jelen, pies, lelek kozodój, kruk, wrona, sowa, wróbel, kukulka), które w wierzeniach religijnych sprawują funkcję psychopompa, czyli przewodnika dusz. Można by – jak Adam Bochnak o wystroju kaplicy Zygmuntowskiej – napisać, że na fasety wilanowską „wtargnął wezbraną falą żywioł pogański”<sup>57</sup>. W ślad za tym natychmiast jednak podnieść należy, że eschatologiczny charakter bóstw morskich na antycznych reliefach sarkofagowych jest rzeczą bezdyskusyjną. Zaryzykujemy stwierdzenie, że i w Wilanowie asymilacja tradycji klasycznej ma na celu nie tylko zbudowanie ikonografii króla-zwycięzcy, lecz również zgod-

nienie treści pogańskich z chrześcijańskimi. Wszak znajdujemy się w miejscu odpoczynku króla, którego drugim imieniem stał się przydomek *defensor fidei*<sup>58</sup>.

I tak putta, ścisłając kurczowo w dłoniach wstęgi splecione z atrybutami cnót, unoszą duszę do krainy snu co noc i do krainy snu wiecznego w godzinie ostatecznej. Czyż powrót do raju nie był w tradycji chrześcijańskiej pojmowany jako podróż przez życie i przejście przez śmierć?

Delfiny<sup>59</sup> – klasyczny przykład ratowników i przewodników wskazujących duszom drogę na Wyspy Szczęśliwe – były zarazem prefiguracją śmierci i zmartwychwstania Chrystusa, zbawiciela przeprowadzającego dusze przez wody śmierci. Chrześcijaństwo zaadaptowało mit o ocaleniu Ariona z morskich otchłani i dostrzegło w nim odniesienie do wybawienia duszy poprzez obmycie wodą chrzcielną<sup>60</sup>. Godny podkreślenia jest też ich związek z Apollinem, który jako Apollo Delfinos, opiekun wyroczni delfickiej, mógł przybierać ich postać. Takż i konie morskie, niepodważalny symbol życia pozagrobowego, bez wątpienia mają wiele wspólnego z chrześcijańską symboliką eschatologiczną. Przywołajmy chociażby *Oplakiwanie* pędzla Giovanniego Buonconsiglio, który w obramieniu poniżej sceny głównej przewidział miejsce dla puttów dosiadających hipokampy.

Na tak zarysowane tło nadzwyczaj ciekawie nakłada się komentarz św. Ambrożego do sześciu dni stworzenia świata przedstawionych w *Genesis* (Exameron beati *Ambrosii, episcopi et confessoris...*, 389). Omawiając dzieła dnia piątego (ks. V, homilia VII), w nader emocjonalnych słowach pisze on, że w morzu żyją zwierzęta analogiczne do lądowych, ale przybierające bardziej wysublimowaną, doskonalszą i czystsza postać. „Rozważ, człowiecze, o ileż więcej jest zwierząt w morzu niż na lądzie. Policz, jeżeli dasz radę, wszystkie gatunki ryb [...]. Czy mam też dodać o morskich kosach, drozdach i pawiach, których barwy widzimy wyrażone i w ptakach? A co powiedzieć o innych, których wygląd i nazwę przywłaszczył sobie ląd? One przecież najpierw powstały w morzu i różnych rzekach [...]. To czego się lękamy na ziemi, w wodzie jest nam miłe, gdyż te zwierzęta, które na ziemi są szkodliwe, w wodzie nie szkodzą, a nawet żmije nie mają jadu. Lew straszliwy na lądzie staje się łagodny w falach. Żaba wstrętna w bagnie jest piękna jako ryba morska i przewyższa wszystkie inne jako pokarm<sup>61</sup>”. Ambroży przedstawia nawet przykłady tych zwierząt: lwy, żaby, kruki i wilki morskie. „W wodzie jest taki pokój, że lwy ustępują cielętom<sup>62</sup>. Z dużym prawdopodobieństwem tak pozytywny wpływ na charakter zwierząt ma ciągły kontakt z wodą morską, która – co można odnieść też do fasety – siłą rzeczy symbolizuje wodę chrzcielną, a może też oczyszczającą moc starotestamentowych wód potopu: „nie ma bowiem nic nieczystego, czego by woda nie obmyła<sup>63</sup>. Jest jednak jeden gatunek, przed którym ostrożności nigdy dosyć. To – spoglądające złowrogo i z fasety wilanowskiej, dzierzące bezbronne ryby w pyskach – psy morskie. Dla biskupa Mediolanu są one wcieleniem odszczepieńców i chrześcijan sięjących zamęt w umysłach wiernych: „Psów strzeż się i na morzu. A że są niebezpieczne i w kościele, że wystrzegać się ich należy, Apostoł naucza tymi słowy: ‘Strzeżcie się psów, wystrzegajcie się złych pracowników’<sup>64</sup>.

58 Zrazu nieoczywista możliwość takiej interpretacji rysuje się jasno po lekturze prac poświęconych programowi ideowemu kaplicy Zygmuntońskiej; por. np. J. Białostocki, *op. cit.*; L. Kalinowski, *Treści artystyczne i ideowe Kaplicy Zygmuntońskiej*, [w:] *Speculum artis: treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989; S. Mossakowski, *Tematyka mitologiczna dekoracji Kaplicy Zygmuntońskiej*, [w:] *Sztuka jako świadectwo czasu*, Warszawa 1980.

59 Jak w przypadku większości symboli nie koniec na tym. Delfiny mające zdolność przewidywania przyrody częstokroć ostrzegały ludzi przed zbliżającym się niebezpieczeństwem: „Jako delfiny, kiedy grzbiet wygięty / Z podmorskiej fali jawią marynarzom / Na znak, aby się chronili z okręty...”, Dante Alighieri, *Boska Komedia*, Pieśń XXII. tłum. E. Porębowicz, wstęp i komentarze oprac. K. Morawski, Wrocław–Warszawa–Kra-ków–Gdańsk–Łódź 1986, s. 99–100.

60 Arion na delfinie to temat prawej płaskorzeźby z północnego („kobiecego”) łuku triumfalnego zdo-biętego fasadą pałacu (od strony dziedzińca).

61 Święty Ambroży, *Hexameron*, tłum. W. Szoldrski, oprac. W. Myszor, wstęp A. Bogucki, Warszawa 1969, s. 141–142.

62 *Ibidem*, s. 142.

63 *Ibidem*, s. 143.

64 *Ibidem*, s. 142.

- 65 W mitologii greckiej jednorożce nie występowały. Syntetyczny wykład na ich temat czytelnik znajdzie np. w: H. Mode, *Stwory mityczne i demony. Fantastyczny świat istot mieszanych*, tłum. A. Linke, Warszawa 1977, s. 154–156, a szkic wiadomości o morskim jednorożcu w: C. Claude, *Vom MeerEinhorn zum Narwal*, Zürich 1993, s. 7–10.
- 66 Przedstawienie to spopularyzował głównie 22 rozdział wczesnochrześcijańskiego anonimowego dzieła znanego jako *Fizjolog* (gr. *Phyσιολόγος*), spisane prawdopodobnie w Aleksandrii w II–IV w. n.e. Wierząco także, że rogi jednorożców mają magiczną moc oczyszczającą, a ponadto są panaceum na wszelkie trucizny, stąd często zdobyły naczynia przeznaczone do picia. Obiektu takiego nie mogło zabraknąć w kolekcji króla Jana III: *Czarka złota w ktorej Szuki Jednorozczowe wprawiane z uhami złotymi* (nr 3, s. 17); zob. A. Kwiatkowska, *Inwentarz Generalny...*, s. 73. Naczynie odziedziczył król Józef Jakub w zamian za zrzeczenie się na rzecz braci swojej części *Kalendarza złotistego srebrnego Kamienmi sadzonego*; jak czytamy w innym miejscu Inwentarza: *Ustąpił [ją] młodszemu Krolewicom Ich MCiom w nadgródę czarki Jednorozcami sadzonej złotej* (nr 136, s. 27); *ibidem*, s. 83.
- 67 *Connotacya Sreber y roznych Galanterij, ktore się w Skarbach Ie KMci znajdują*, AGAD, AR, dział X Dokumenty Domów Obcych, Dokumenty Sobieskich, s. nie-numerowana [s. 4].
- 68 *Petitia do Naiasnieyszy Krolowy Jey mscy Naiasnieyszego Potomstwa Panstwa y Dobrodzieystwa Naszego Milosciwego*, AGAD, AR, dział II, ks. 25, s. 71; zob. A. Kwiatkowska, *Inwentarz Generalny...*, s. 52.
- 69 O dziejach jednorożca, jego karierze w sztuce i etapach stopniowej „przemiany”

Teoria ta wiele tłumaczy – hipokampy zyskują nową rolę, stają się psychopompami, jak ich ziemskie odpowiedniki, konie – i rzuca światło na dość zagadkową obecność morskiego jednorożca<sup>65</sup> na fascie. Ze względu na wyrosłe ze średniowiecza przekonanie, że to dziłki i płochliwe stworzenie mogło być oblaskawione jedynie przez dziełkę, którą spotkawszy, kładło głowę na jej łonie i zasypiało, chrześcijaństwo odniosło ten motyw, znany z licznych przedstawień polowania na jednorożce, do Najświętszej Maryi Panny i jej dziewiczego łona, sam jednorożec stał się symbolem Chrystusa, a jego śmierć z rąk myśliwych – typem męki i śmierci Chrystusa<sup>66</sup>. Obok ruchomości objętych Inwentarzem Generalnym, król Jan III posiadał również inne „osobliwości”, wśród których znalazła się „Rybia kosc w puzdrze Cała czyli Jednoroziec”<sup>67</sup> oraz wymienione w korespondencji wystosowanej do królowej Marii Kazimiery przez bonifratrów lwowskich „Rog Wieloryba Morskiego Jednorozcza ieden, Krokodyl dwie Rybie szpady nazwane. Ittem teyze Ryby Nos Wielki zębaty iak piła”. Przedmioty te, wydzielone uprzednio z masy spadkowej, z rozkazu króla miały zostać przekazane do apteki, najpewniej z uwagi na ich wspomniane właściwości<sup>68</sup>. Zapisy powyższe utwierdzają nas w przekonaniu, że w świadomości króla i jego otoczenia jednorożec był już „odczarowany”, wiedziano, że rogi jednorożca to w rzeczywistości kły narwała, jak jednak widzimy – w najmniejszym stopniu nie umniejszało to jego potencjału symbolicznego<sup>69</sup>.

Trzeba tu jeszcze poczynić wzmiankę o symbolice baranka – zwierzęcia solarnego, ale i ofiarnego, jednoznacznie w *Piśmie Świętym* skojarzonego z osobą Chrystusa. Motyw barana złożonego w ofierze zamiast Izaaka to odpowiednik zbawczej ofiary Chrystusa<sup>70</sup>. Starotestamentowy symbol narodu wybranego powraca w nowej mistycznej postaci jako baranek Boży, który gładzi grzechy świata, obecny zwłaszcza w Apokalipsie św. Jana<sup>71</sup>. Literatura hagiograficzna bogato czerpie z repertuaru znaczeń tego symbolu, łącząc barany ze świętością serca i bramą do świata zmarłych<sup>72</sup>. Sztuka wczesnochrześcijańska upodobała sobie – także w przedstawieniach sarkofagowych – motyw Chrystusa jako Dobrego Pasterza między jagniętami lub niosącego jagnię na ramionach, wzorem ikonografii Hermesa-pasterza. Krąg skojarzeń niech zamknie przypomnienie, że to właśnie Hermes był głównym przewodnikiem dusz w mitologii greckiej.

Trzecia grupa zagadnień przenosi nas w krąg aretologii stoicyzmu i ideału życia cnotliwego. Badacze ikonografii pałacu dostrzegali taką możliwość interpretacji przedstawień w tondach – otóż miałyby to być wywodzone m.in. z *Mundus symbolicus* Filippo Picinello aluzje do cnot królewskich. I tak miodobranie miałyby słać Sobieskiego jako łagodnego władcę i przezornego dowódcę, scena z końmi przypominałaby, że przykładowy wódz zawsze zdolny jest do walki, strzyżenie kózł podnosi jego dbałość o żołnierzy, a święto płonów – wypełnienie trudu rolniczego życia – każe widzieć w nim uosobienie praworządności i ładu społecznego<sup>73</sup>. Uczynienie z egzystencji szlachcica-ziemianina, z „owych wieśnych wczasów i pożytków” obrazu cnoty wszelakich nie było obce ówczesnej literaturze. Trwałość cnoty mocno kontrastowano z uludą bogactw tego świata. Hieronim Morsztyn w wierszu *Cnota* napomina:

Cnota grunt, fraszka złoto,  
Wszystko to ziemia, błoto.  
Wszystko to czas rozchwieje,  
Cnota się nie zastarzeje<sup>74</sup>.

Mamy tu zatem coś dla tych, którzy wierzą „w kryształowe pojęcia, a nie glinę ludzką”<sup>75</sup>. Podobną interpretację proponowano też w odniesieniu do stiuków fasety i plafonu, czyniąc rozliczne aluzje do zwierząt, roślin i przedmiotów. I tak hipokamp poprzez swą umiejętność sypiania na grzywach fal w czasie sztormu, zgodnie z wytycznymi poświęconemu symbolicznie bohaterstwa dzieła Silvestra Petra Sancty<sup>76</sup>, miałby wskazywać na koncepcję odpoczynku męża wielkiego duchem – *vir magnanimus*, który jest w stanie zachować stoicką obojętność wobec największych nawet przeciwności fortuny. Z kolei dziecko na delfinie w kanonie alegorii stworzonym przez Cesare Ripę obrazuje przymioty duszy łagodnej, którą spotkawszy, niepodobna nie pokochać (*anima trattabile i amorevole*), często występuje w roli atrybutu samej Wenus. Długą listę cnót władcy zakodowano też w postaciach zwierząt i innych rekwizytów czuwających nad snem królewskim: sznurach pereł, koralach, muszlach, kwiatnych girlandach<sup>77</sup>.

Umiłowanie cnoty to kwintesencja stoicyzmu, zwieńczenie jego naczelnej dewizy – życia zgodnego z naturą. Zasadę tę najogólniej rozumieć można dwutorowo: jako dążenie do osiągnięcia harmonii z *physis* powszechną oraz jako pełne urzeczywistnienie *physis* specyficznie ludzkiej, która jest jej momentem i częścią. Natura (*physis*) pojęta jest na sposób materialistyczny. Stara szkoła stoicka ustami Zenona w odniesieniu do świata nazywa ją mistrzynią w sztuce, „doradczynią i dostarczycielką wszystkich potrzebnych i pożytecznych rzeczy”<sup>78</sup>. Seneka zaś dodaje: „w czym wszyscy stoicy są zgodni, jestem uległy prawom natury. Nie zbłądzić z jej drogi, kształtować swe życie według jej prawa i wzoru – oto co znaczy mądrość. A zatem życie szczęśliwe jest to życie zgodne z naturą człowieka”<sup>79</sup>. Człowiek jest z natury istotą niedoskonałą, „kto jednak w sercu swym cnotę i dzielność ma zawsze obecną i czujną, ten dorównywa bogom i, pomny swego pochodzenia, do nich zdąży”<sup>80</sup>.

Celem każdego bytu jest zaktualizowanie swej natury. Skoro zatem zgadzamy się co do tego, że naturą przynależną jedynie człowiekowi, charakterystyczną dlań, jest *logos*, rozum, człowiek przybliży się do realizacji swego powołania wówczas, gdy wzmacnia swą rozumność. To właśnie wraz z tym stwierdzeniem wkracamy do królestwa cnoty stoickiej. Cnota będąc doskonałością tego, co jest swoiste dla bytu ludzkiego – rozumu, zarazem jest *eo ipso* szczęściem, ponieważ szczęście to nic innego, jak pełne zaktualizowanie się ludzkiej *physis*. Wiąże się to ściśle ze stoickim ideałem mędrca.

Z kolei np. Muzoniusz Rufus w *Diatrybach* wyraża wprost przekonanie, że najbardziej odpowiednim dla filozofa modelem prawej egzystencji jest uprawianie roli, gdyż zmusza ono do prowadzenia naturalnego trybu życia, sprzyja wprawianiu się w trudach i pozwala się uniezależnić od innych<sup>81</sup>. Również w klasycznych strofach Wergiliusza raz po raz pobrzmiewa typowe dla polskiej mentalności tamtych czasów dą-

w narwala ciekawie opowiada Małgorzata Zajac, której dziękuję za inspirującą wymianę myśli. Por. w niniejszym tomie tekst: *eadem, Kiel narwala, czyli „róg jednorożca” – nowy nabytek Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie*.

70 Por. np. Rdz 22,13.

71 Ap 5,6; Ap 5, 7–9; Ap 14,1.

72 Por. J.C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, Poznań 1998, s. 21.

73 Por. W. Fijałkowski, *Królewski Wilanów*, Warszawa 1977, s. 69.

74 Zob. [http://staropolska.pl/barok/barok\\_005\\_002.html#cnota](http://staropolska.pl/barok/barok_005_002.html#cnota), dostęp: 24 VI 2013.

75 Z. Herbert, *Tren Fortynbrasa*, [w:] *idem*, 89 wierszy, Warszawa 2001, s. 109.

76 S. Petra Sancta, *De symbolis heroicis libri IX*, Antverpiae 1634, s. 276, [cyt. za:] M. Karpowicz, *Sztuka Warszawy...*, s. 113).

77 Nie sposób wyczerpać nieprzebranego bogactwa symboliki komnaty; bez wątplenia potwierdza się tu związek z *vanitas*, ideą wędrówki i jej kresu, odradzania się. Powiedzmy jedynie, że perły, budulec bram niebiańskiego Jeruzalem, były uznawane za twór na granicy dwóch światów – świata życia i nieożywionego. Symbolizowały cnoty najwyższe, a zarazem przemijanie doczesności. Koralem z kolei przypisywano moc odstraszania zgubnych sił, były amuletem przeciw złemu spojzeniu, a wiara w ich magiczną moc przetrwała po wiek XVII. Ich zmieniająca się barwa była znakiem wróżebnym – zwiastowała śmierć lub długie życie, stąd powiązanie koralu z symboliką Zmartwychwstania; szeroko o tym: *Koral, perła i inne wątki. Bizuteria w Polsce*, red. K. Kluczajd, Warszawa–Toruń 2010.

78 Cicero, *De natura deorum*, II, 58; M.T. Cicero, *Pisma filozoficzne. O naturze*

bogów. *O wróżbiarstwie. O przeznaczeniu*, tłum. W. Kornatowski, komentarz K. Leśniak, Warszawa 1960, s. 105.

- 79 L.A. Seneka, *Dialogi*, tłum., wstęp i oprac. L. Joachimowicz, Warszawa 1989, s. 141.
- 80 Seneca, *Epistulae morales ad Lucilium*, XIV, 92, 29–30; *idem, Listy moralne...*, s. 451.
- 81 Muzoniusz, *Diatryby*, XI, *passim*, [cyt. za:] G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, tłum. E.I. Zieliński, Lublin 1999, t. IV, s. 124.
- 82 P. Wergiliusz Maro, *Bukoliki i Georgiki*, tłum. Z. Abramowicz, Wrocław 1953, II, 459, s. 85.
- 83 Diogenes Laertios, VII, 156; *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, tłum. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski, oprac. przekładu I. Krońska, wstęp K. Leśniak, Warszawa 1984, s. 440.
- 84 Nemezjusz z Emezy, *De natura hominis*, XXXVIII, 55; *idem, O naturze ludzkiej*, tłum., wstęp i oprac. A. Kempfi, Warszawa 1982, s. 126.
- 85 Marek Aureliusz, *op. cit.*, II, 14, s., s. 17.
- 86 C.K. Norwid, *Ogólniki*, [w:] *idem, Poezja i dobroć. Wybór z utworów*, oprac. M. Piechal, Warszawa 1981, s. 417.

żenie do życia szczęśliwego, rozumianego zazwyczaj jako sielskie bytowanie rolnika wypełnione „ponadczasową, arkadyjską i poetycką” pracą na roli: „O, aż nazbyt szczęśliwi rolnicy, gdyby szczęście swe znali!”<sup>82</sup>. Pielęgnujący kult rozumu i praktykujący cnoty gospodarz Wilanowa, zawołany ziemianin, nie mógł nie dać się uwieść filozofii na tak wielu płaszczyznach tak bliskiej jego przekonaniom i temperamentowi.

Jako ostatnią z powodzi wilanowskich metafor wylówmy stoicką koncepcję wiecznego powrotu, która przenikając dotychczasowe treści, pozwoli nam spaść kłamrą niniejsze rozważania. Przedstawiona poniżej mityczno-astronomiczno-polityczna nadzieja powrotu na wyspy szczęśliwe spleta się ze stoicką ideą cyklicznego odradzania się świata w oczyszczającym blasku ognia. Przypomnijmy, że to ogień jest rozumem, który rządzi wszystkim przez wszystko, *logosem*, który kieruje całością rzeczy. Sama „natura jest twórczym ogniem, systematycznie zmierzającym do tworzenia, powiewem ognistym i twórczym”<sup>83</sup>. Nemezjusz podaje: „Co się tyczy stoików, to twierdzą oni, że gdy planety w swych obrotach osiągną ten sam znak Zodiaku i tę samą wysokość, jak również i pozycję, które miały na początku, gdy świat powstawał, dojdzie w określonym czasie do ogólnego pożaru i destrukcji wszechrzeczy. A potem nastąpi rekonstrukcja świata takiego, jaki był przedtem, i gwiazdy znów poczną krążyć tak, jak krążyły uprzednio”<sup>84</sup>. Wtórjuje mu Marek Aureliusz: „wszystko od wieków w podobny sposób się dzieje i wciąż się powtarza...”<sup>85</sup>.

Zgodnie z wolą królewskiego mocodawcy, ale także tendencjami dworów królewskich ówczesnej Europy, rezydencja wilanowska stała się królestwem Apollina. Precyzyjnie obmyślony, wielce erudycyjny program ideowy wielokrotnie ukazuje Sobieskiego jako władcę czasu ziemskiego, odmierzającego rytm przyrody i wyznaczającego przemienność prac polowych. Czy w jego gestii jest jednak pogodzenie linearności czasu ludzkiego z cyklicznością czasu przyrody? Rzecz mogłaby tak wyglądać, gdyby wieszcz poprzestał na napisaniu tylko jednej strofy *Ogólników*: „Gdy, z wiosną życia, duch Artysta / Poi się jej tchem jak motyle, / Wolno mu mówić tylko tyle: / ‘Ziemia – jest krągła – jest kulista!’”. Doskonale jednak wiemy, że sprawy zwykle wykazują niewytłumaczalną predylekcję do komplikowania się: „Lecz gdy późniejszych chłódów dreszcze / Drzewem wzruszą, i kwiatki zlecą, / Wtedy dodawać trzeba jeszcze: / ‘U biegunów – spleszczona nieco...’<sup>86</sup>”. I tak, gdyby chcieć nazwać Wilanów jedynie Owidiuszowym „domem słońca”, trzeba by pominąć wiele znanych nam już niuansów znaczeniowych, najwyraźniej bowiem prócz Apollina, który zdaje się niepodzielnie rządzić czasem wilanowskim, zamieszkał tu ktoś jeszcze i to ktoś, kto rości sobie prawo do przejęcia sterów świata. Jak już jasno ujrzeliśmy, malarsko-rzeźbiarska dekoracja faset wymyka się blaskowi boga słońca. Władzę nad nią rozpościera Saturn – bóstwo chłodne, surowe i dość ponure, które ukazuje się naszym oczom w pełnym reliefie na elewacji ogrodowej od strony południowej, bezporządkowej, a więc pomyślanej jako symbol natury. Widzimy go właśnie w chwili, gdy odmierzany na zegarach słonecznych czas Feba dobiega kresu, a sam Saturn energicznym ruchem lewej ręki zaczyna dokonywać dzieła nieuniknio-



nego – zwiąca tkaninę czasoprzestrzeni Apollina, by – zgodnie ze scenariuszem rozpisany przez Wergiliusza w IV eklodze – zapoczątkować Wiek Złoty. **il. 105** **il. 106** Chodzi tu o przepowiednię Sybilli Kumejskiej dotyczącą następowania kolejno po sobie wieków: Złotego z panowaniem Saturna (Ziemia), Srebrnego – Jowisza (Powietrze), Brązowego – Neptuna (Woda) i Żelaznego – słonecznego czasu Apollina (Ogień). Ten ostatni miał strawić ziemię ku jej odrodzeniu z popiołów. Kolejny motyw sybillińskiego proroctwa to powrót Dziewicy (*virgo – iustitia*) na Ziemię. Była to Astrea – córka Zeusa i Temidy (bogini sprawiedliwości), która w Złotym wieku krzewiła wśród ludzi umiłowanie sprawiedliwości i cnoty, a później z woli ojca umieszczona została na niebie między gwiazdozbiorem Lwa i Wagi jako Panna<sup>87</sup>.

Zważmy, że obejmujący po Apollinie tron Saturn (łac. *sator* – siewca) nauczył niegdyś ludzi pracy na roli i że jego syn Zeus oddał mu we władanie Pola Elizejskie. Była to część Hadesu przeznaczona dla dusz dobrych ludzi, często przedstawiana jako kraina nad Oceanem, na zachodnich krańcach świata – miejsce wiecznej szczęśliwości i wiecznej wiosny. Źródło tej interpretacji znajdziemy w *Pracach i dniach* Hezjoda, a jej ilustrację w kompozycji ze śmiercią na ścianie ogrodowej północnego alkierza, gdzie między hemisferami widzimy mapę tych oceanicznych wysp<sup>88</sup>. **il. 106** Stiukowy geniusz dnia i życia (widniejący zgodnie z prawdą przyrodniczą po stronie wschodniej) oraz jego bliźniaczy brat, geniusz nocy i śmierci (od zachodu) wskazują znaki przesilenia letniego<sup>89</sup> (Rak) i równonocy jesiennej (Waga). W momencie przesilenia letniego, gdy słońce stanie w znaku Raka, nastanie Złoty Wiek Saturna i wieczne lato pod (obecny też w Sypialni Króla) znakami Raka, Lwa i Panny, a powrót na Ziemię Astrei-Sprawiedliwości dokona się pod znakiem Wagi<sup>90</sup>. Dla dopełnienia spójności wizji przypomnijmy jeszcze, że Pindar kojarzył wyspy szczęśliwe z pałacem Kronosa i „kraią równych dni i nocy”. I w Wilanowie miał zatrzymać się czas, i tu ponownie miał nastać saturniczny czas rządów na opiewanych przez poetów wyspach szczęśliwych. Uśmiechnijmy się na wspomnienie ulubionego powiedzenia

87 Szerzej zob.: M. Karpowicz, *Sztuka oświeconego sarmatyzmu...*, s. 96–102.

88 Jak zauważa Magdalena Górka, twórcę przedstawienia zainspirowała tu nie tyle rycina dołączona do emblematów Horacego, ile propozycja w komentarzu M. de Gombreville’a; zob. M. Górka, *Astronomia i polityka w dekoracji Pałacu Wilanowskiego*, [w:] *Poezja i astronomia*, red. B. Burdziej, G. Halkiewicz-Sojak, Toruń 2006, s. 187.

89 Kobięca statua z bramy pałacowej, *Venus Urania*, kojarzona była z tym przełomowym momentem w roku, a ikonografia Ripy nadawała jej postać kobiety odwracającej twarz, co ilustrowało cofanie się słońca po osiągnięciu szczytu swego panowania w punkcie Raka; por. C. Ripa, *op. cit.*, s. 582 (*Solstitio estivo*).

90 *Ibidem*, s. 185.



**il. 105** Saturn – fragment kompozycji alegorycznej zegara słonecznego. Alkierz południowo-wschodni elewacji południowej pałacu wilanowskiego, A. A. Kochański?, J. Heweliusz?, lata 80. XVII w.



**il. 106** Saturn lub Zima – fontanna z parku wersalskiego. F. Girardon (sculp.), S. Thomassin (fecit) [z:] *Recueil des statues, groupes, fontaines, termes, vases, et autres magnifiques ornemens du chateau & parc de Versailles. Le tout gravé d'après les originaux par Simon Thomassin [...] avec les explications en françois, latin, italien & hollandois*, 1723, s. 132

króla, z upodobaniem powtarzanego w jesieni życia, gdy było już jasne, że wielkie plany dynastyczne legły w gruzach: „Niech ogień spali ziemię, niech wół wszystkie wyżre łąki, po śmierci nic o to nie dbam”.

\*

21 czerwca, godzina 7.04, Anno Domini 2015. Nad naszymi snami dawno już wstał brzask, pałac wilanowski tonie w blaskach pierwszego poranka lata. Jak co dzień przybywamy tu, by pracować, dbać o powierzone nam dziedzictwo, podziwiać, zwiedzać. Ochoczo dajemy się porwać rozlicznym konceptom barokowym obliczonym na zaskoczenie widza, delektujemy się iluzją przerzucającą most między światem rzeczywistym a kreacją artystyczną. Jedni zagłębiają się w opasłe tomy ksiąg, by wydzierać przeszłości skrywane zazdrośnie tajemnice, drudzy wspinają się na rusztowania, by w zmużnionych działaniach konserwatorskich przywracać do świetności pałacowe oblicze, wydobyć spod patyny wieków niegdysiejszą wspaniałość kształtów i świeżość barw, następni chcą odpocząć, zażyć wywczasu w pięknych ogrodach, jeszcze inni przychodzą tu po wiedzę o dawności czy w poszukiwaniu wzorców klasycznego piękna. Czy jesteśmy dziś w stanie przeniknąć myślą to, co chcieli nam przekazać twórcy pałacu? Pozostaje wyrazić nadzieję, że przynajmniej coraz bardziej jesteśmy świadomi sposobu, w jaki w wilanowskim mikrokosmosie zagęszczają się znaczenia, pomnik trwalszy niż ze spizu przedzierzga się w utkany z subtelnej materii mgieł i pajęczyn gmach snów, *non omnis moriar* splata się z *memento mori*, a *carpe diem* ponad czasem podaje rękę *quotidie morimur*.

Także i dzisiaj w ogłuszającym zgiełku naszej pospolitości, nieopatrzenie dla nas samych może dopaść nas refleksja o przemijaniu, wszak i nasz „czas jest jakby rzeką wypadków i strumieniem gwałtownym. Wszystko bowiem, zaledwie się okazało, już zostało porwane, już co innego się okazuje, a co innego zniknie”<sup>91</sup>. I my zakłęci jesteśmy w korowód istnienia „ciągle to jutro, jutro i znów jutro / Wije się w ciasnym kółku od dnia do dnia / Aż do ostatniej głoski czasokresu”<sup>92</sup>.

Wspólności natury ludzkiej nie da się zapoznać; nie tylko stoicy, nie tylko Szekspir, nie tylko ludzie baroku... Czy jednak potrafimy śnić na ich miarę? „I sny maleją” – biada Herbertowski Pan Cogito – „ich groza była wielka jak horda tatarska / a szczęście we śnie tak jak złoty deszcz / mój sen – dzwonek golę się w łazience otwieram drzwi / inkasent wręcza mi rachunek za gaz i elektryczność / nie mam pieniędzy wracam do łazienki rozmyślając / nad liczbą 63,50”<sup>93</sup>. Oto codzienność naszej duszy.

91 Marek Aureliusz, *op. cit.*, IV, 43, s. 48.

92 W. Szekspir, *op. cit.*, s. 174.

93 Z. Herbert, *Pan Cogito biada nad małością snów*, [w:] *idem, Pan Cogito*, Wrocław 2001, s. 41.