

Witold Dobrowolski

Triumf Wenus Henryka Siemiradzkiego

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 4, 177-191

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ
THE ART OF EASTERN EUROPE
TOM IV

Witold Dobrowolski
Uniwersytet Warszawski,
Muzeum Narodowe w Warszawie

Triumf Wenus Henryka Siemiradzkiego

Sąd Parysa słusznie nazwany przez prof. Jerzego Miziołka¹ *Triumfem Wenus* jest z pewnością nie tylko jednym z najlepszych obrazów Henryka Siemiradzkiego – wybitnego mistrza akademickiego, ale też dziełem wyróżniającym się klasą wśród obfitej współczesnej mu europejskiej twórczości malarskiej zainspirowanej klasycznym pięknem, antyczną archeologią i literaturą (il. 1).

Tę ocenę, opartą na szacunku dla wyrafinowanej i głębokiej kultury klasycznej polskiego artysty, można oczywiście uznać za subiektywny osąd piszącego, którego zainteresowanie sztuką grecką uformowały rysunki z waz attyckich. Trudno zaprzeczyć bowiem, że Siemiradzki stał się mi bliski dlatego, że przed laty² odkryłem jego fascynację greckimi wazami, które nasz mistrz uważał za stały składnik antycznej codzienności i jako taki, za podstawowy środek gruntowania poczucia klasycznego piękna oraz istotnych treści mitologicznych i religijnych, tworzących masową kulturę przedstawieniową greckiego społeczeństwa.

Siemiradzki, mimo miłości do antyku i mimo tendencji do archeologicznej poprawności realiów,

nigdy nie był jednak archeologiem. Był wybitnym polskim (i rosyjskim) malarzem, doskonale osadzonym w sztuce europejskiej ostatniej dziewiętnastowiecznej generacji. Wiernym sobie i własnym fascynacjom mimo naporu czasów, które zdawały się je coraz silniej dezaktualizować. Jego przywiązanie do klasycznego piękna, erudycja, znajomość literatury i sztuki starożytnej, głęboko przesycające warstwę treściową dzieł i drażniące z czasem kilka pokoleń krytyków, schodzą dziś na dalszy plan w ich ogólnej ocenie.³ Głęboki podziw budzi natomiast, także w analizowanym dziele, mistrzostwo w oddaniu wizualnych efektów: palącego słonecznego światła przedzierającego się przez gałęzie drzew, by budować hierarchię znaczeniową postaci, światła przesycającego migotliwym połyskiem draperie, ożywiającego powierzchnie ruchliwymi plamami zgęstniałych lub rozrzedzonych cieni, przyćmiewającego wodę zatoki i odległych wzgórz szaro fioletową mgiełką rozdręganego południowego upału. Zachwyca mistrzostwo w oddaniu połyskliwości załamania barwnego jedwabiu, delikatnie zróżnicowanych tonów cienkiego lnu i barwnej puszystości wełnianych dywanów. Ekscytuje ten obraz antyku

¹ Miziołek (2004a: 220–249); Miziołek (2004: 89); Miziołek (2010: 73–77).

² Dobrowolski (2001 [2006]: 210–226).

³ Miziołek (2004a: 220–223).

osadzone w impresjonistycznym kadrze krajobrazu, wzbogacone architekturą pełną błyszczących marmurów i cyzelowanych brązów, wypełniony tłumem postaci w strojnych tunikach, peplosach i himationach. Ciekawi i porusza wyidealizowana, a dziś już egzotyczna wizja klasycznej starożytności, torująca sobie drogę wśród eklektycznych upodobań sporej części współczesnych nam miłośników sztuki.

Wykonane w roku 1892 w Rzymie malowidło, mimo wysokiej klasy artystycznej, nie cieszyło się nadmiernym zainteresowaniem krytyków i badaczy, których opinie na jego temat charakteryzowały się powierzchownością i rażącymi błędami. Stanisław R. Lewandowski, pierwszy (i ostatni w Polsce) monografista Siemiradzkiego, uznał to dzieło za jedno z najlepszych płócien mistrza i zwrócił uwagę na jego teatralny charakter.⁴ Równocześnie nie przyjrzał się on mu jednak zbyt uważnie. Doprowadziło to do błędnej identyfikacji Parysa z osobą młodzieńca w różanym wieńcu, stojącego w tłumie „widzów” z lewej strony obrazu i podkreślonego płamą ostrego słonecznego światła. Pomyłkę może tłumaczyć właśnie to wyodrębnienie światłem i gest jego ręki wskazującej na zwycięską Wenus (il. 2), podczas gdy grupa Parysa, wyobrażona w tle poza boginią i jej orszakiem, pozostaje w cieniu i ma zdecydowanie drugoplanowe znaczenie (il. 3).

Powyższy błąd utrzymał się przez prawie wiek w polskiej nauce.⁵ Dowodzi to nie tyle braku wiedzy dwudziestowiecznych polskich badaczy, co ich przyzwyczajenia do tradycyjnych ujęć tematu, z reguły podkreślających bezpośredniość związku między Parysem a boginiami (ikonograficzna odrębność przedstawienia aktora-pasterza-sędziego mogłaby wynikać w tym wypadku także z teatralnego charakteru całości). Utrwalił pomyłkę wreszcie brak studiów nad twórczością niezbyt modnego przez długi czas artysty.

Dopiero w opublikowanej w roku 2004, interesującej książce poświęconej inspiracjom śródziemnomorskim w sztuce Warszawy i Polski, pisanej już w klimacie zwiększonego zainteresowania twórczością artystów akademickich, prof. Miziołek, podkreśliwszy unikalną oryginalność kompozycji,⁶

skorygował ten uporczywie powtarzany błąd. Osadzając kompozycję Siemiradzkiego w nurcie innych realizacji antycznego tematu, warszawski badacz zwrócił uwagę na oryginalność dzieła. Uznał, że malarz przedstawił nie moment podejmowania werdyktu przez pasterza-sędziego wysłuchującego zachęcających obietnic trzech bogiń, lecz następującą po nim chwilę triumfu Wenus. Otrzymawszy z ręki Parysa złote jabłko przeznaczone dla najpiękniejszej, bogini miłości zwróciła się do zgromadzonych wyznawców i uniosła je triumfalnie do góry, a oddane jej służki – wiośniane Gracje i Hory, tudzież Kupidyńki, otoczyły ją radosnym, roztańczone kręgiem (il. 4). Tymczasem pokonane Junona i Minerwa z teatralną dosadnością wyraziły swój żal i oburzenie.

Szukając źródeł takiego ujęcia, autor *Inspiracji śródziemnomorskich* natrafił na tekst pisarza rzymskiego Apulejusza z Madaury w Numidii (ok. 125–170[?]), który w dziesiątej księdze *Metamorfoz* opisał przedstawienie teatralne będące z pewnością źródłem inspiracji polskiego artysty.⁷ W ślad za nim przytoczmy więc jeszcze pełniej ten opis,⁸ pisany zachwycającym stylem rojącym się od „wykrętnych okresów, gdzie drogę [czytelnikowi] tarasowały paralelizmy, synonimy, zbójcekie wprost bandy przymiotników i konstrukcje gramatyczne drwiące z uświęconych reguł składni”. W przeznaczonym do głośnego czytania tekście, obok „wrzasku najgłębokich wyrazów”, można było usłyszeć „przesłodka szmer pieszczotliwych słówek, którymi autor baśni o Amorze i Psyche zwykł mówić o kobietach i miłości”.⁹ Tekst ten podajemy w wyśmienitym przekładzie Edwina Jędrkiewicza z roku 1925:

Ale oto nadszedł dzień przeznaczony na igrzyska: z uroczystą okazałością wiodą mnie [Lucjusza przemienionego w osła – W. D.] w tłumie pod zgromadzenie areny [...] początek widowiska poświęcony był igrzyskom teatralnym i tanecznym. A kiedy końcowy dźwięk trąby zamknął wielokrętnie przewody tam i sam rozwijanych figur ta-

⁴ Lewandowski (1911: 107).

⁵ Dobrowolski (1960: 73); Zielińska (1995: 134). Nawet Ewa Micke-Broniarek i Aneta Błaszczuk-Biały utrzymały tę interpretację, jak wynika z wysuniętej przez nie identyfikacji jednego z Dioskurów z Hermesem. Micke-Broniarek, Błaszczuk-Biały (2006: 150).

⁶ Patrz wyżej, przypis 1.

⁷ Miziołek (2004a: 241–243); Miziołek (2004: 93–94).

⁸ Apulejusz (1999: 204–206). Cytując ten wyśmienity przekład, autor wymienia też włoski przekład, z którego malarz mógł korzystać. To możliwe, choć tekst Apulejusza był popularny już od renesansu także poza Italią. Nie ma to zresztą większego znaczenia w przypadku oczywistej zależności malowidła od popularnego dzieła literackiego. Dla porównania korzystałem też z teubnerowskiego wydania: Apuleius (1958: 260–265) wydanego również później w Berlinie w Bibliotheca Teubneriana 1055 w roku 2008: Apuleius (2008: 260–265).

⁹ Parandowski (1999: 19–20).



Il. 1. *Sąd Parysa* albo *Triumf Wenus*, 1892, olej na płótnie, 99 × 227 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie (MNW), nr inw. MP3989

necznych, podniosła się zasłona, rozsunęły opony i ukazała się dekoracja sceny. Była tam na niej góra z drzewa – wyobrażona na kształt Idy, wzniesiona na wysokich rusztowaniach, zielonością pokryta. Kilka kóz zioła tam szczypało, a młodzian pewien za Parysa, frygijskiego pasterza, pięknie przebrany, w spływającej mu z barków cudzoziemskiej oponicy i złotym zawoju na głowie odgrywał rolę takiego, co niby tę trzodę pasie. Za czym wkrótce pojawił się tam śliczny chłopiec, nagi, bo tylko młodzieńcza chlamida z lewego mu ramienia zwiślała, po różdżce herolda poznać było, że to Merkur. Podbiegł on z połączonym jabłkiem w ręce w tanecznych podskokach i podał je temu, który Parysa wyobrażał, gestami dając poznać, jakie to zlecenie od Jowisza przynosi. Po nim wystąpiła młoda niewiasta, o obliczu pełnym majestatu, boginię Junonę wyobrażająca: błyszczący diadem opasywał jej skronie, a berło miała w ręku. Za czym wpadła na scenę inna: mogłeś poznać, że to Minerwa. Szyszak miała lśniący na głowie, a na samym szyszaku wieniec oliwny, i wznosiła puklerz i potrząsała włócznią, jak – ani chybi jak wtedy, gdy walczy.

Po nich występuje inna, świetną urodą aż w oczy bijąca, poznać z jej bożej krasoty, że to Wenus – Wenus dziewicza jeszcze. Doskonale piękne kształty ukazują jej nagie ciało, niczym nie osłonięte poza przezrystą tkaniną wstyd jej ocieniającą. A i tę szmatkę wietrzyk ciekawski wdzięcznie wielce a swawolnie już to odwiewał, świadectwo dając jej wiekowi, co był jak rozkwitłe świeżo kwiecie – już to ciasno nią oblepiał, rozkoszne członki wyraziście zaznaczając. Dwojakię za się uderzały w oczy barwy w zjawisku bogini: biel ciała – że to z nieba



Il. 2. *Sąd Parysa* albo *Triumf Wenus*, fragment



Il. 3. *Sąd Parysa* albo *Triumf Wenus*, fragment

Il. 4. *Sąd Parysa* albo *Triumf Wenus*, fragmentIl. 5. *Sąd Parysa* albo *Triumf Wenus*, fragment

zstępuje, i lazur zasłonki – że to z oceanu się wylania. Każdej teraz z tych dziewic odgrywających boginie towarzyszył jej orszak. Junonie zaś Kastor i Polluks noszący na głowach szłomy jajowatego kształtu zdobne gwiazdnymi ogonami; ale owi Kastorowie to była także czeladź aktorska. Ta Junona, przy wtórce fletu w jońskich tonacjach wygrywającego, w spokojnej i naturalnej mimicznej grze krocząc, pełnymi dostojęstwa ruchami pasterzowi obiecywała, że jeśli jej nagrodę piękności przyzna, to i ona da mu władztwo nad Azją. Taj zaś, którą zbrojne odzienie za Minerwę wydawało [...] towarzyszy bogini wojowniczej: Lęk i Postrach

z nagimi mieczami w dłoniach tańczący. Za nią zaś fletnista wygrywał melodie wojownicze w tonacji doryckiej [...]. Ta znowu [...] dawała do zrozumienia Parysowi, że jeśli jej przyzna zwycięstwo [...] stanie się pod jej opieką bohaterem sławnym trofeami wojennymi.

Ale oto Wenus, największym poklaskiem tłumy się ciesząca, w samym środku sceny stanęła rozkosznie [...] całym tłumem malców roześmianych otoczona [...]. Przysięgać mógłbyś, że te dzieciaki delikatne [...] to Kupidyńki prawdziwe [...] bo z tym by się zgadzały skrzydełka ich i łuczki ze strzałami [...]. Za czym napływają barwne dziewcząt kręgi: tu Gracje najwładzniejsze, tu najurodziwsze Hory, które bogini swej w dani ciskają kwiatów wieńce i naręcza i korowody tworzą najmiłsze [...]. Już wieloustne flety rozśpiewały się słodko melodiami lidyjskimi [...]. Skoro zaś przed obliczem sędziego stanęła [...] obiecywać się zdała, że [...] da Parysowi w małżeństwo tak urodziwą, że aż jej samej podobną. Wtedy młodzian frygijski już jak najchętniej oddał tej niewieście [...] złote jabłko. [...]

Skoro się skończył ów sąd Parysowy, Junona z Minerwą schodzą ze sceny jakoby markotne a gniewne, mimiką oburzenie z powodu odprawy wyrażające, Wenus zaś roześmiana i zadowolona, uciechę swą tanem wraz z całym chórem wyrażała [...].

Nawet powierzchowne porównanie przytoczonego opisu Apulejusza z kompozycją Siemiradzkiego dowodzi wzajemnych powiązań. W obrazie odnajdujemy i podwyższenie drewniane z Parysem, Merkurym i kozami (il. 3), i Wenus w rozwiewanej wiatrem niebieskiej szatce, otoczoną radosnymi Horami, Gracjami oraz dziecięcymi Kupidyńkami (il. 4), i Kastorów (Dioskurów) z gwiazdami na hełmach, towarzyszących zwyciężonym boginiom, które jak u Apulejusza, „markotnie a gniewnie swe oburzenie wyrażają” (il. 5), i próbę powiązania występów bogiń z odrębnym rodzajem greckiej muzyki. Spostrzegamy też odstępstwa, na przykład pominięcie posępnych postaci Lęku i Postrachu w otoczeniu Minerwy, których obecność z pewnością zakłóciłaby ogólnie radosny nastrój sceny, oraz konsekwentne przesunięcie ku Palladzie wojowniczych Kastorów.¹⁰ Jednakże oryginalność dzieła

¹⁰ Apuleius (1958: 528); Apuleius (2008: 263): *Iam singulas virgines, quae deae putabantur, sui sequebantur comites, Iunonem quidem Castor et Pollux quorum capita cassides ovaetae stellarum apicibus insignes contequebant.* Apulejusz (1999: 205): „Każdej teraz z tych dziewic odgrywających boginie



Il. 6. *Natchnienie kajarzące piękno z prawdą*, szkic do kurtyny w Teatrze Miejskim w Krakowie, 1893–1894, olej na płótnie, 60,3 × 90 cm, MNW, nr inw. MP2024

Siemiradzkiego wynika nie tylko z jego zależności od opisanego przez Afrykańczyka widowiska, zorganizowanego w rzymskim Koryncie z okazji święta Wenus-Afrodyty. Publiczny spektakl grecki przekształcił artysta w przedstawienie pantomimy, którym rzymski patrycjusz uświetnił ucztę wydaną dla przyjaciół w swej nadmorskiej willi (il. 1). Zmiana ta obdarzyła obraz „triumfu Wenus” delikatnie zaznaczoną dwuznacznością, zgodną zresztą nie tylko z powściągliwością erotyczną malarza (kompletna nagość przeszkadzała mu nawet u Kupidynków!), ale i z jego poglądami na rzymską cywilizację okresu cesarstwa, którą wczesne chrześcijaństwo uznawało za zepsutą moralnie, dekadencją i schyłkową.¹¹ Na wynaturzenia, a nawet zbrodnie, które powoduje Eros, ów „łobuz skrzydlaty i nicpoń, co nałogami swymi złymi obyczajność publiczną obrazając, po cudzych domach nocami się szasta, każdego małżeństwa wiązadła psowa, bezkarnie tyle hul-tajstw broi, dobrego zasię niczego nie wymyśli”.¹²

towarzyszył jej orszak, Junonie zaś Kastor i Polluks noszący na głowach szłomy jajowatego kształtu, zdobne gwiazdnymi ogonami”.

¹¹ Dobrowolski (2001[2006]: 210–226); Dierichs (2007: 31–41); Richter (2007: 47–55); Miziołek (2011: 44–61).

¹² Apulejusz (1999: 93).

Barwny apulejuszowy styl mógłby nas skłaniać do pobłażliwości wobec wyburków tego nicponia. Jednakże treść dziesiątej księgi *Metamorfoz*, zawierająca opis zbrodni i wynaturzeń spowodowanych miłosną pasją, o krok niewielki oddaloną od niewiści, każe nam potraktować na serio te oskarżenia. Tym bardziej, iż wiążą się one ściśle i niejako przygotowują spektakl, mający uczcić boginię miłości w mieście, którego córy były synonimem sprzedanej miłości. I tak zanim o tym widowisku przeczytaliśmy, wysłuchaliśmy ponurej opowieści o macosze, która nie mogąc pozyskać miłości pasierba, postanowiła go otruć,¹³ a otruwszy omyłkowo własne dziecko, oskarżyła przed mężem swą niedoszłą ofiarę. Relacjonujący to wszystko osioł o ludzkich nawykach i wrażliwości, to jest przemieniony przez kochankę w zwierzę młodzieniec o imieniu Lucjusz, dodał do tego jeszcze perwersyjną opowieść o tym, jak wzbudził w pewnej bogatej damie miłosne pożądanie, które przez wiele nocy musiał zaspokajać. Gdy sprawa się wydała, urzędnicy organizujący spektakl z okazji święta Wenus postanowili go uatrakcyjnić widokiem publicznym

¹³ Apulejusz (1999: 187–190).

seksualnego aktu osła ze zbrodniarką, skazaną przez sąd za otrucie męża, córeczki, a także lekarza, który damie pomógł w zbrodni, i jego żony. Jakże by zatem nie przejąć się tym, co miłosna pasja może człowiekowi i z człowiekiem uczynić?

Czy autor *Triumfu Wenus* dał się ponieść, jak wielu, entuzjazmowi wobec zapamiętania w miłości zmysłowej, przenoszącej człowieka w stan miłosnej ekstazy? Czy obraz można uważać za autorski manifest takiego uczucia? Czy odmiennie, w ślad za Apulejuszem, miłośnikiem i tłumaczem Platona, należy w nim widzieć chęć podkreślenia uzdrawiającej i uszlachetniającej siły miłości prowadzącej do pełnego szczęścia pełną wyrzeczeń drogą przebytą przez Psyche? Jaki jest rzeczywisty wydzźwięk tego pięknego malowidła?¹⁴ By to zrozumieć, postaramy się możliwie dokładnie je opisać.

Rzeczywistym tematem szeroko rozbudowanej kompozycji jest zorganizowany przez rzymskiego patrycjusza w jego nadmorskiej willi spektakl sądu Parysa, a w zasadzie triumfu Wenus już po wydaniu werdyktu (il. 1). Tłem przedstawienia są wznoszące się na wzgórzu zabudowania willi otwierającej się portykiem kolumnowym z fontanną na rozległy taras odgradzony marmurową balustradą od stromego stoku wzgórza. Ponad poręczą balustrady tarasu widnieją, rysujące się wyraziście w ostrych promieniach słońca, górne partie budynków dzielnicy portowej miasta. Sądząc po krótkich południowych cieniach, zajmuje ono północny lub zachodnio-północny brzeg morskiej zatoki. Wśród miejskich budowli widnieją z lewej strony górne partie dwóch gmachów publicznych. Jednym z nich jest prostokątny budynek z trójkątnym frontonem, którego szczyt zwieńczony jest posągami tronującego Jowisza (*capitolium*?). Ozdobiona trzema wielkimi oknami fasada przypomina jednak fasadę kurii Julii z Forum Romanum, znaną nam obecnie z przebudowy Domicjana.¹⁵ W pobliżu spostrzegamy masywny kwadratowy budynek, nakryty kopułą podobną do Panteonu. Jego front jest ozdobiony ryzalitem z pilastrami wspierającymi trójkątny przycółek, a bok dekoruje szereg nisz wypełnionych posągami. Poza zabudowaniami rozciągają się wody zatoki usiane drobnymi żagielkami okrętów i zamknięte na horyzoncie przymglonymi

górami przeciwległego brzegu. Ich charakterystyczna linia pozwoliła prof. Claude Albore Livadi¹⁶ na identyfikację z południowo-wschodnim brzegiem Zatoki Neapolitańskiej, to jest z sektorem Półwyspu Sorentyńskiego od szczytu Capo d'Orlando, poprzez Carosiello di Montaro, niski taras Vico Equense i dalej wzdłuż opadającej linii wzniesień, po przylądek Punta della Campanella, na którym w starożytności wznosiła się świątynia Minerwy. Identyfikacja ta umożliwia zlokalizowanie namalowanej przez Siemiradzkiego willi w Bajach lub w ich pobliżu i przyczynia się w sposób istotny do zaprezentowania aktualnej interpretacji obrazu.

Wojenno-morskie i rybackie elementy występujące w dekoracji fontanny, oraz obecność w obrazie *velum*, pozwalają przypuszczać, że właścicielem willi mógł być jakiś oficer pełniący służbę w wojennej flocie rzymskiej, stacjonującej w pobliskim Misenum. Gdyby to przypuszczenie było słuszne, istniałaby jeszcze jedna paralela sytuacyjna, tym razem pośrednia, między tekstem Apulejusza a naszym obrazem. Przemieniony w osła Lucjusz został na początku tej samej, dziesiątej księgi *Metamorfoz* zaprowadzony przez żołnierza do domu oficera, który „tysiącem zbrojnego ludu dowodził”.¹⁷ I to w tym oficerskim domu zdarzyła się ponura historia z żoną-poczwórną trucicielką, a żołnierz, zmuszony do udania się do Rzymu, sprzedał swego osła braciom: cukiernikowi i kucharzowi. Przebywając u nich, osioł rozkochał był pewną damę, co dostarczyło pomysłu, by spektakl na cześć Wenery wzbogacić odrażającym pokazem spółkowania zbrodniczej kobiety z osłem.¹⁸ Gdyby nawet tego zestawienia z tekstem nie uznać, rys wojenny nawiązujący do imperialnych podbojów i praktyczne podejście do rzeczywistości były zawsze obecne w tradycyjnym obrazie rzymskiej cywilizacji.

Obraz Siemiradzkiego przedstawia wczesne popołudnie w pogodny, upalny letni dzień. Dla zaproszonych gości wydano ucztę (il. 2). By pomieścić wszystkich zaproszonych, rozstawiono łoża także poza *triclinium*, w przylegającym doń, ozdobionym

¹⁶ Albore Livadie, Dobrowolski (2014: 22).

¹⁷ Apuleius (1958: 236): *nec in stabulo sed in domo cuiusdam decurionis devertimus, statimque me commendato cuidam servulo ipse ad praepositum suum, que mille armatorum ducatum sustinebat, sollicite proficiscitur*. Apulejusz (1999: 187): (stanęliśmy) „nie w zajeździe, ale w domu pewnego oficera. Za czym natychmiast zdał mnie chłopcu stajennemu, a sam udał się co prędzej do swego przełożonego, który tysiącem zbrojnego ludu dowodził”.

¹⁸ Apulejusz (1999: 204).

¹⁴ Autorki opisu obrazu w *Gallery of Polish Painting. Guide* chciałyby w nim widzieć *excuse for showing exuberant "joie de vivre" – fair people living in harmony with nature under the sunny Italian sky*. Micke-Broniarek, Błaszczuk-Biały (2006: 150).

¹⁵ Coarelli (1974: 66–67).

malowidłami IV stylu pompejańskiego *tablinum*, do którego wchodziło się z *atrium*. Szerokie przejście obramowane pilastrami, suto pokrytymi płaskorzeźbami, łączyło *tablinum* z portykiem o ceglanych tynkowanych kolumnach z otwierającym się na zatokę tarasem, ocienionym wiekowymi dębami i platanem, oraz ozdobionym krzewami róż. Pełnił on zatem rolę *hortus*. Leżący przy stołach goście, wachlowani i obsługiwani przez egipskich i nubijskich niewolników, skończyli właśnie jeść i w momencie rozpoczęcia spektaklu półnaga czarnoskóra dziewczyna z tacą i winem wyszła z pomieszczenia służebnego, odgradzonego czerwoną kotarą od *atrium* zalanego promieniami słońca wpadającymi przez obszerne *compluvium*, i przekroczywszy je, nalewa wino biesiadnikom spoczywającym wygodnie na łóżach w *triclinium* i *tablinum*. Niektórzy z nich zajęci rozmową i piciem pozostali na miejscu. Inni podnieśli się z łóż i stojąc w chłodnym i przewiewnym cieniu portyku, oglądają rozgrywaną się przed nimi pantomimę. Obszerłą przestrzeń *hortus* (il. 1) zmieniono w rodzaj *theatrum*, budując przy balustradzie wspomnianą przez Apulejusza drewnianą imitację góry Idy i wykorzystując murki ze stopniami z lewej strony kadru jako rodzaj amfiteatralnej widowni. Barwne dywany upodobniają zaimprovizowane siedziska do kwiecistej łąki. By uchronić aktorów przed słonecznym skwarem i rozszerzyć strefę rzucanego przez drzewa cienia, do ich gałęzi przymocowano obszerne *velum*, ozdobione sylwetą Neptuna uzbrojonego w trójząb i obramowane ornamentami goniących się fal i wicią roślinną.¹⁹ Główną ozdobą owego *theatrum* pozostała jednak przylegająca do portyku fontanna. Jej centralnym elementem jest nisza z brązowym posągami wędkarza i konchą w kształcie dziobu okrętu

(*rostra*). Po bokach niszy umieszczono dwie wielkie maski teatralne: tragiczną i komiczną. Z ich rozwartych ust wypływa woda, wpadając do szerokiego i niskiego, okrągłego zbiornika. Zbiornik ocienia dwuspadowy daszek wsparty na dwu kolumnach korynckich o podobnych do kandelabrow trzonach, wykonanych w połowie z brązu i zdobionych u dołu scenami bitewnymi, a wyżej głowami lwów (?) i pękami liści akantu. Obok fontanny rośnie papirus, a brązowych występów reliefów kolumn czepiają się pnącza wiecznie zielonego bluszczu.

Wszyscy aktorzy pantomimy: Parys z Herme-sem, Wenus z orszakami Gracji i Horai, Junona, Minnerwa, Kastorowie i członkowie „chóru” są młodzi i piękni. Ci ostatni noszą krótkie tuniki i udrapowane malowniczo płaszcze, a ich kształtne głowy zdobią wieńce z róż, kwiatu bogini miłości. Przyglądający się widowisku Rzymianie (il. 2) są w różnym wieku, a ich twarze potraktowane zostały realistycznie – jedne są urodziwe, inne postarzałe, wręcz odrażające, emanujące zepsuciem. Jeden spośród Kwiryków – wychudzony, wątły starzec w tunice i płaszczu, wsparty o kolumnę portyku, obserwuje popisy aktorów, przypominające mu odległe dni młodości. Inny starszy mężczyzna, o pospolitej twarzy, przysunął się do aktorów i oparłszy się łokciami o wyższy stopień siedzeń i rozchyliwszy z podniecenia usta, chłonie widok pięknych ciał kobiecych (il. 4). Obok – urodziwy dwudziestolatek o czarnej kędzierzawej czuprynie, klęcząc na tymże stopniu widowni pożera niemal wzrokiem obnażoną boginię miłości. Stojący obok mężczyzna, patrząc na aktorów, przybliżył do efeba swą odrażającą twarz postarzałego rozpustnika (il. 2).

Postacie przyglądających się przedstawieniu patrycjuszów tworzą niemalże wspólną grupę z aktorskim „chórem” złożonym z tłumu czcicieli Wenus i muzyków, którzy gestami dopełniają rozgrywaną się akcję. Wśród postaci „chóru” wyróżniają się dwie osoby: jaskrawo oświetlony słońcem przewodnik „chóru” i stojący obok niego kitharzysta z wieńcem laurowym na głowie (il. 2). Instrument trzymany w ręku (*kithara*²⁰), służący od czasów homeryckich do akompaniowania poezji epickiej,²¹ i poważna

¹⁹ To marynarze z Misenum rozpinali zazwyczaj *velum* nad *Colosseum*, mocując je do pali umocowanych w attyce amfiteatru. Pale te zrekonstruował Siemiradzki na obrazie przedstawiającym *Przyszłe ofiary Koloseum*: Lewandowski (1911: 118); Miziołek (2004a: 248, il. 20); Miziołek (2011: 59, il. 22); *Nerone* (2011: il. na s. 7). Szczegół ten został zacytowany również w: Albore-Livadie, Dobrowolski (2014: 18, 22) jako wskazówka pomagająca lokalizować akcję spektaklu *Sądu Parysa* w Bajach, leżących tuż przy Misenum. Antycznej paraleli do *velum* rozpiętego na drzewach dostarcza malowidło pompejańskie z perystylu *Casa del medico* (VIII, 5, 24) przedstawiające erotyczną scenę egipską [Il *Nilo a Pompei* (2016: 159, nr 129)]. Jednakże w Campanii także w końcu XVIII wieku istniał zwyczaj rozpinania między drzewami płótna, by świętującymi w letnim upale ludziom dostarczyć upragnionego cienia. Świadczy o tym obraz *Święto końca żniw* Jacoba Philippa Hackerta (1737–1807), zdobiący Salę *dell'inverno* pałacu królewskiego w Casercie.

²⁰ Sachs (1981: 248–254); Landels (2003: 64–77).

²¹ Landels (2003: 64–66). Kithara o płaskiej podstawie i gałązka lauru stają się w okresie klasycznym podstawowym atrybutem Apollona. Od tego czasu po koniec Cesarstwa Zachodniego była używana przez kitarzystów solistów (*kitharistōs*), śpiewaków (*kotharōdos*) i akompaniatorów chóru. Zgodnie z opinią Platona i Arystotelesa w czasach hellenistycznych

twarz muzyka świadczą o tym, że akompaniował on gestom Junony i Ateny,²² starających się na próżno pozyskać przychyłność Parysa (il. 3). Jego laurowy wieniec odpowiada laurowej koronie zdobiącej w opisie Apulejusza hełm Minerwy. Muzyka kithary, męska, majestatyczna i surowa, była od czasów Platona i Arystotelesa uważana za właściwszą dla tonacji doryckiej i jońskiej od aulosów („fletów”) wspomnianych przez Apulejusza²³ przy tej okazji.

Bezczynność i smutek kitharzysty wskazują, że Parys już zdecydował i złote jabłko przypadło Wenus, konkurentce Junony i Minerwy. Ubrany w czepek frygijski, płaszcz i tunikę, wdzianą na długie ozdobne spodnie (jest to konwencjonalny grecki strój „barbarzyńców” ze Wschodu), pasterz–król-wicz siedzi na tronie, obok stoi Merkury i wspólnie obserwują z dystansu radość zwycięskiej bogini. Nieopodal widać na podwyższeniu gromadkę kóz, a dwie Charyty w białych chitonach zdobią wieniec z kwiatów barana należącego do pasionego przez Parysa stada (il. 3).

Tymczasem Wenus (il. 4), stanąwszy pośrodku sceny i zwróciwszy się do tłumu wyznawców i wielbicieli, triumfalnym gestem unosi swe trofeum do góry. Wdzięczne Gracje, Charyty i Kupidyńki otoczyły ją radosnym, roztańczonym kręgiem przy dźwiękach słodkiej i przejmującej muzyki lidyjskiej,

i rzymskich dziecinnie wierzone, że „dusze młodzieńców można kształtować przy pomocy muzyki oraz przygotowywać do godziwego życia” [Plutarch, *O muzyce*, 144, za: Winniczuk (1983: 505)], i opowiadano sobie naiwne opowiadki o tym, jak Pitagoras zwykłą zmianą tonacji i rytmu potrafił uśmierzyć szal miłosny pijanego młodzieńca: Marrou (1969: 207).

²² Apulejusz mówi o aulecie (*tibicen*) wygrywającym melodie wojownicze w tonacji doryckiej towarzyszące wystąpieniu Minerwy: Apuleius (1958: 530): *et pone tergum tibicen Dorium canebat bellicosum et permiscens bombis gravibus tinnitus acutus in modum tubae saltationis agilis vigorem suscitabat*. Apulejusz (1999: 205): (za nią, tj. Minerwą) „fletnista wygrywał melodie wojownicze w tonacji doryckiej i przemieniając niskie tony z wysokimi i ostrymi, podniecał – ni to dźwiękiem surmy wojennej – wartki i ognisty tan bogini”. Majestatyczna zaś muzyka w tonacji jońskiej towarzyszyła tańcowi Junony. Ulegając pogłębieniu klasycznym na temat nadmiernie ekscytującego i demoralizującego charakteru muzyki aulosu, Siemiradzki zastąpił aulekę kitharzystą.

²³ Aulosem posługiwano się przy grze we wszystkich trzech skalach: doryckiej, lidyjskiej i frygijskiej. Jednakże do połowy V wieku zmieniając skalę, muzyk musiał zmienić aulos na jeden z trzech odpowiednich instrumentów. Potem wirtuoz Tronomos z Teb, jak się podaje, zmienił instrument tak, że umożliwił on grę we wszystkich trzech skalach, co naturalnie spotkało się z potępieniem Platona. Aulos stał się z czasem bardzo popularny. Choć wiązany z Dionizosem, pojawiał się w każdej sytuacji życiowej, towarzysząc zarówno orgiom jak i uroczystym obchodom religijnym. Landels (2003: 43, 53, 55).

granej na podwójnym aulosie, lutni i tamburynie przez siedzące na skraju tarasu muzykantki.²⁴ Jedna z Charyt wyjmując z niesionego koszyka kwiaty i sypie je na ziemię przed stopami bogini. Inna unosi do góry złocisty wieniec, by go włożyć na znak zwycięstwa swej pani na głowę. Równocześnie aktorzy grający tłum czcicieli radosnymi twarzami i entuzjastycznymi gestami witają jej triumf.

Patrząc na radość rywalki, Junona i Minerwa (il. 5) gestami i mimiką dosadnie wyrażają swe niezadowolenie i oburzenie. Ich stroje i gesty wyraźnie podkreślają odmiennosc charakteru, funkcji, a także różnic między stylami doryckim i jońskim. Królewskie dostojenie małżonki Jowisza (ojca Herkulesa, Dioskurów i pięknej Heleny) podkreślone diademem, biżuterią i berłem oraz dorycka prostota jej białego *peplosu* kontrastują ze strojem, uzbrojeniem i gwałtownością ruchów Minerwy, które znakomicie charakteryzują wojowniczą naturę bogini. Głowę Minerwy chroni attycki hełm z przyszytym *lophos* osadzonym na wspornikach w kształcie pegazów z kalotą pokrytą reliefami przedstawiającymi grupy walczących zwierząt. Piersz osłania egida z *gorgoneionem* i brzegiem najeżonym głowami węży. W lewej ręce wojownicza bogini trzyma okrągłą tarczę z głową Meduzy, a prawą unosi do góry włócznię. Jej poza i sposób trzymania włóczni przypominają Atenę *Promachos*, obrończynię grodu. I jedynie grot włóczni skierowany do tyłu świadczy o pokojowej agonistycznej rywalizacji, dalekiej od rzeczywistej walki. Bogato zdobiony haftami *peplos* odpowiada jońskiej ozdobności stylu, przypominając stroje z ceramicznego czerwonofigurowego „bogatego stylu” i zdobiony scenami z gigantomachii *peplos*, ofiarowywany przez kobiety ateńskie Atenie w dniu jej urodzin. Tuż za Minerwą, a zatem konsekwentnie przesunięci z orszaku Junony, stoją dwaj rycerscy Kastorowie w hełmach z gwiazdami na głowach i w brązowych ozdobnych pancerzach. Oni też, jak świadczą ich poważne twarze, wyłamują się z ogólnej radosnej atmosfery. Nic dziwnego. Synowie Jowisza (*Dios kuouroi*) i bracia Heleny już raz musieli ją wyrwać z rąk rozkochanego Tezeusza. Sprawa z Parysem zakończy się gorzej – dziesięcioletnią morderczą wojną.

Prof. Claude Albore Livadie zidentyfikowała namalowany brzeg zatoki (il. 1), co pomogło

²⁴ Skala lidyjska uchodziła za tęską i pogrzebową, a hypolidyjska za lubieżną: Plutarch, *Musica*, 1136 C; Athenaios, XIV, 624 D; Marrou (1969: 207).

w określeniu miejsca, w którym Siemiradzki zlokalizował namalowaną willę. To Baję lub okolice Bajów.²⁵ Lokalizacja ta ma podstawowe znaczenie dla określenia treści, które należałoby wiązać z obrazem. Zdaniem Pliniusza żadne inne miejsce na świecie nie mogło się równać z Bajami pod względem bogactwa wód termicznych o leczniczych właściwościach, piękna krajobrazu czy też łagodności klimatu.²⁶ Nic więc dziwnego, że wzdłuż wód zatoki pełnej homeryckich odniesień (Baje wywodziły nazwę od sternika Odysa Baiosa²⁷) między II wiekiem p.n.e. a III wiekiem n.e w pobliżu „złotej plaży błogosławionej Wenus”²⁸ wznosiły się *villae maritimae* takich bogaczy późno-republikańskich jak M. Antoniusza, Liciniusza Crassusa, Juliusza Cezara, Lucjusza Liciniusza Lucullusa. Wraz z nastaniem cesarstwa August, Kaligula, Claudiusz, Domicjan, Neron i ich następcy rywalizowali ze sobą w upiększaniu rezydencji, czyniąc je coraz okazalszymi i wspanialszymi.²⁹ To tu, wykorzystując nieprzebrane bogactwo gorących wód termicznych, lub drążąc głębokie *cuniculi*, by się do nich dostać, wzniesiono w początku I wieku p.n.e. pierwsze rzymskie termy, dodatkowo ogrzewane przy pomocy *hypocaustum* i *suspensurae*.³⁰ Za ich wynalazcą uchodził mieszkaniec Bajów, C. Sergius Orata, który zbił majątek na hodowli ryb i ostryg w basenach budowanych przy willach. Naśladowali go inni właściciele willi. Przynosiły im one spore dochody, ponieważ ostrzgi z Lucrino uchodziły za wielki przysmak aż do późnej starożytności.³¹ Niemal nic z tych wspaniałości nie ostało się do naszych czasów. To, czego nie pochłonęło morze, zniszczyła ludzka zachłanność. Zachowane ruiny świadczą jednak, że w Bajach architekci eksperymentowali wcześniej niż w Rzymie ze sklepieniem kopułowym, wznosząc budowle wyprzedzające pod tym względem Panteon.³² Najstarszą z tego typu budowli jest tzw. Świątynia

Merkurego, a najokazalszą, o średnicy sięgającej 30 m, jest tzw. Świątynia Diany.³³ Wprowadzając do miejskiego tła *Triumfu Wenus* budowlę kopułową, Siemiradzki mógł się zainspirować ich ruinami. Jediną willą prywatną zidentyfikowaną na podstawie stempli na kanalizacyjnych rurach ołowianych jest willa L. Calpurniusa Piso, dziś pochłonięta przez morze.³⁴ Jej rozległa część wschodnia z portykami i basenami rybnymi była zresztą od początku wmurowana w nadbrzeże. Z innych budowli należałoby wspomnieć o tak zwanych termach, niekiedy opisywanych jako ruiny rezydencji cesarskiej. Archeologiczne znaleziska świadczą też o bogactwie rzeźbiarskiej dekoracji tych willi.³⁵ Dużej pomocy w rekonstrukcji wyglądu Bajów i Puteoli dostarczyły szlifowane dekoracje datowanych na koniec III-IV wieku szklanych flaszeczek o kulistym brzuścu. Jednym z dziewięciu zaledwie znanych dotychczas egzemplarzy jest naczynie przechowywane w Muzeum Narodowym w Warszawie (MNW). Ich dekoracja ukazuje od strony morza nadbrzeże Bajów lub Puteoli wraz z szeregiem stojących wzdłuż brzegu budowli, identyfikowanych przy pomocy odpowiednich podpisów. Były one najprawdopodobniej rodzajem pamiątek z pobytu

³³ Jeszcze ok. 1740 roku wybitny architekt neapolitański Ferdinando Sanfelice proponował Karolowi Burbonowi użycie bloków ze świątyń w Pestum do wzniesienia pałacu na Capodimonte. Świadczyłyby to o pewnej obojętności w Neapolu wobec kampańskich zabytków antycznych. Jednakże Campi Flegrei, wraz z ożywiającym je wspomnieniem Sybilli i dramatycznymi duchami Nerona i Agrypiny, stosunkowo wcześniej rozpalili wyobraźnię i obudziły zainteresowanie turystów. Utrzymało się ono w XIX stuleciu.

³⁴ Dopiero w ostatnich latach wykryto w Bajach pozostałości okazałych rzymskich willi nadmorskich. I tak w czasie prac wykopaliskowych prowadzonych w latach 2000–2008 na terenie zamku aragońskiego została odsłonięta większa część zidentyfikowanej nieco wcześniej *villae maritimae* z okresu późno-republikańskiego, przebudowanej we wczesnym okresie cesarstwa na rezydencję, schodzącą tarasami ku leżącej poniżej dzielnicy nadmorskiej. Hipotetycznie połączono ją z willą Cezara, powiększoną później przez Nerona. Di Fraia (1993: 21–48); Miniero (2007: 157–176); Miniero (2008: 58).

³⁵ Podczas wykopalisk prowadzonych po II wojnie światowej w kompleksie termalnym w Bajach w pomieszczeniu usytuowanym pod jednym z tarasów tzw. term Sosandry odkryto 430 fragmentów odlewów gipsowych rzeźb świadczących o istnieniu warsztatu kopistów, działających na użytek rezydencji cesarskich w Campi Flegrei w okresie między czasami Augusta a ok. 160 rokiem. Richter (1970: 296–297); Landwehr (1985: *passim*); Gasparri (2008: 80–90); Landwehr (2008: 91–95). Odnośnie rzeźb znalezionych w pobliżu portu i zdobiących front jakiejś ważnej budowli, patrz: Demma, Valeri (2008: 117–141), a odnośnie rzeźb Nimfeum zob.: Zevi, Valeri (2008: 152–164); Miniero (2008a: 61–69).

²⁵ Albore Livadie, Dobrowolski (2014: 22).

²⁶ Plinius Maior, *Naturalis Historia*, II, 17; Franciscis (1979: 133–134); Dierichs (2007: 31–41).

²⁷ Maltby (1991, *s.v.* Baiae: 73). Nimfeum z czasów cesarza Klaudiusza z Bajów zdołała grupa rzeźb przedstawiających Ulissesa podającego wino Polifemowi; Andrae (1983: 49–66); Andrae (1994: 221–243); Zevi (1996: 316–331); Gianfrotta (2008: 145–151); Zevi, Valeri (2008: 152–155).

²⁸ Martialis, *Epigrammata*, XI, 80: *Litus beatae Veneris aureum Baias*; Dierichs (2007: 31–41).

²⁹ Beloch (1989: 209–211); D’Arms (1970: *passim*); *Museo Archeologico* (2008: 56–171).

³⁰ Plinius, *Epistulae*, 2, 17, 11; Pliny (1969: 136–137).

³¹ Miniero (2008: 56).

³² Miniero (2008: 58).

w tych portowych i tłumnie odwiedzanych miejscowościach.³⁶

Szczególnie silnie był z Bajami związany Neron, negatywny bohater dwu monumentalnych, ważnych dla poglądów artysty, obrazów Siemiradzkiego: *Pochodni Nerona* (1876, Muzeum Narodowe w Krakowie, zob. tabl. 2) i *Dirke chrześcijańskiej* (1897, MNW, zob. tabl. 4). To Neron podjął śmiały i niezrealizowany projekt połączenia Bajów z Ostią kanałem długości 160 mil i szerokości wystarczającej do wyminięcia się dwóch statków.³⁷ On też, zawiadnawszy willami matki Agrypiny i ciotki Domitii Lepidii, zamordowanych właśnie tam na jego rozkaz, oraz skonfiskowawszy willę spiskujących przeciw niemu Pisonów, rozbudował *Palatium* miejskie tak dalece, że przypominało stołeczną *Domus Aurea*.³⁸

W tym najmodniejszym rzymskim uzdrowisku leżącym przy „złotej plaży błogosławionej Wenus”³⁹ szukano najrozmaitszych cielesnych uciech i panowała wielka swoboda obyczajów, wywołując zgorzsenie stołecznych moralistów. W epigramie Marcjalisa⁴⁰ cnotliwa niczym dawne Sabinki Laevina właśnie tam *Penelope venit abit Helene* (przybywając jako Penelope, wyjeżdżała jako Helena). Wtórował mu Warron: przebywając tam, *non solum in nubae fiunt communis sed etiam veteres repuerascunt et multi pueri puellascunt* (nie tylko dziewice stają się wspólnym dobrem, ale także starzy młodnieją, a wielu chłopców upodabnia się do dziewcząt).⁴¹ Malując starca przy kolumnie i klęczącego efeba, oglądających ekscytującą pantomimę, Siemiradzki zdaje się pamiętać o słowach Warrona.

³⁶ Filarska (1966: 63–69); Tran Tam Tinh (1972: 6–11, il. 32); Kolendo (1976: 144–158); Ostrow (1979: 77–140 [wcześn. bibl.]); Zevi (1996: 325, il. 5, 6; 7a, b, c [egz. z Baiów z sygn. *L. Pisonis*]); Zawadzki (1997: 255–263); Nuzzo (2006: 78, poz. II, 3 [wcześn. bibl.]); Miniero (2008: 57).

³⁷ Suetonius, *De vita Caesarum, Nero*, 31: „Zaczął także urządzać [...] kanał spławny od Jeziora Awerneńskiego aż do Ostii, żeby można było udać się do Ostii drogą wodną, a jednak nie morzem. Długości sto sześćdziesiątych tysięcy kroków i takiej szerokości, aby pięćdziesięciu tysięcy płynąc naprzeciw siebie, mogły się mijać”.

³⁸ Zevi (1996: 316–331).

³⁹ Martialis, *Epigrammaton*, XI, 80. Patrz wyżej, przyp. 28.

⁴⁰ Martialis, *Epigrammaton*, I, 62; Martial (1993: 87–88):

*Casta nec antiquis cadens Laevina Sabinis
Et dum Baianis saepe fovetur aquis
Incidit in flammis: iuvenemque secuta relicto
Coniuge Penelope venit, abit Helene.*

⁴¹ Varro, *Saturae Menippeae*, 44.

Żyjący w II wieku pisarz z Madaury nie pozostawił wątpliwości, co myślał o decyzji Parysa, czciocielach bogini i ogólnie, o zmysłowej i namiętnej miłości fizycznej. A także o przekupnych sędziach, podobnych Parysowi: „Cóż się więc cudujecie, kapuściane łby, czy raczej trzodo piniacza, czy najwłaściwiej wy krogulce ubrane w togi, że teraz każdy sędzia frymarczy swym wyrokiem za gotówkę, kiedy w dziejów początku sąd przez człowieka o bóstwach wydany stronnictwem był skalany, a rozmyślnymi wielkiego Jowisza na pierwszego sędziego wybrany wieśniak i owczarek ten sprzedał pierwszy wyrok za zysk, którym żądę jego przekupiono – a zarazem na zagładę całego swego rodu”.⁴² Wielu krytyków dostrzegło w pogodnej scenie z warszawskiego obrazu jedynie radosną, niezmaczoną żadnym smutkiem idyllę. Sam malarz zdaje się skrywać swą opinię, jakby nie był jej pewien, jakby wiedząc o niebezpieczeństwach i zasadzkach miłości, nie był jednak w stanie ustrzec się przed admiracją dla piękna bogini – ucieleśnienia dającego radość uczucia. On, artysta, dostarczający tylu dowodów admiracji kobiecego piękna! Apulejusz, do którego utworu odnajdujemy, analizując malowidło, nieustannie odniesienia, uważał Parysa za prostaka przyrównanego do psa pilnującego stada. Na tym samym podwyższeniu z *Triumfu Wenus*, na którym stoi Merkury i siedzi Parys, spostrzegamy w tle dwie Hory wieńczące barana (il. 3). Baran wśród samych kóz i kozłów? A cóż ma tam do roboty? Nie jest on jednak wieńczony jak zwycięzca, raczej jako zwierzę ofiarne, przez towarzyszkę bogini zadowolonej z wyroku Parysa! Baranem nazywamy popularnie w Polsce ograniczonego, głupiego człowieka. Mówimy też: „jak baran prowadzony na rzeź” (tj. na krwawą ofiarę) o kimś nieświadomym tego, co mu grozi. Podobnie Parys. Opętany pragnieniem zdobycia Heleny nie wie, w co wplątuje siebie, rodzinę, ojczyznę.

Wśród trójki Kupidynek z orszaku bogini (il. 4) z kołczanami umieszczonymi tak przemyślnie – i niewygodnie – że służą za listki figowe, wyróżnia się jeden, odwrócony od matki, o dziwnie poważnej buzi. Jego tęczowe, jakby motyle skrzydełka przywodzą oczywiście na myśl apulejuszową Psyche, jego ziemską kochankę, która dręczona przez Wenus, uporczywie, z odwagą i poświęceniem dążyła do połączenia się z boskim obiektem

⁴² Apulejusz (1999: 206).

swej miłości.⁴³ I chyba tę trudną, idealistyczną, skłoną do wyrzeczeń i poświęceń miłość wydaje się propagować nasz malarz.

Triumf bogini jest autentycznym zwycięstwem uczucia nad ambicją, przejawem miłości piękna świeżego i powściągliwego, odpowiadającego powściągliwości jej samej w momencie, gdy trzeba było zmanifestować przewagę nad rywalkami.

Siemiradzki nie chce zapewne i nie może potępić całkowicie Wenus, gdyż musiałby potępić to wszystko, co uchodzi za najcenniejsze i najpiękniejsze w życiu człowieka. Z pewnością nie podpisałby się ani jako artysta, ani jako człowiek pod bizantyjskim epigramem oschłego Eratostenesa Scholastyka, cytowanym tu w przekładzie Zygmunta Kubiaka:

Drogocennym darem jest dziewictwo. Lecz gdyby wszyscy w nim trwali na zawsze, wygasłoby życie. Przeto zawrzyj godziwe małżeństwo i daj światu istotę śmiertelną, która ciebie zastąpi. Ale unikaj rozpusty.⁴⁴

Artysta ceni sobie miłość. Ale nie jest to wszechogarniający, mimo wszystko i wbrew wszystkiemu, spalający wewnątrz ogień. I nie może to być rozpusta. To raczej pełna oddania miłość narzeczeńska i małżeńska, zawsze ciepła i skłonna do poświęceń miłość macierzyńska, niewinna miłość dziecka, miłość braterska. Taka, jaką idealizował dziesiątki razy, malując je w sielankowej scenerii ubożego republikańskiego Rzymu (*Sielanka rzymska. Przed kąpielą*, ok. 1885, MNW, zob. il. 3 na s. 146) czy klasycznej Grecji.⁴⁵ Pod tym względem bliższy mu z pewnością Henryk Sienkiewicz niż Apulejusz czy *les poètes maudits*. Takiej miłości artysta w zasadzie nie umieszczał w kadrze cesarskiego Rzymu, którego bogactwo i pełna okrucieństwa władza miały do szpiku kości zdeprawować duszę większości obywateli. W ślad za Thomasem Couturem i jego *Rzymianami czasów dekadencji* (1847, Paryż, Musée d'Orsay)⁴⁶ w bogatych Rzymianach czasów cesarstwa dostrzegał on przede wszystkim zdemoralizowaną schyłkowość, charakterystyczną dla nieuchronnie kończącej się epoki, której wewnętrzną odnowę miało przynieść chrześcijaństwo szerzące się głównie wśród uboższych grup społeczeństwa,

wyzwoleńców, niewolników, zdrowszych moralnie „barbarzyńców”. Problem ten towarzyszył Siemiradzkiemu przez wszystkie lata twórczości – od *Orgii rzymskiej w czasach Cezarów* (1872, Państwowe Muzeum Rosyjskie, Petersburg) przez *Pochodnie Nerona*,⁴⁷ *Orgię w willi Tyberiusza na Capri* (1881, Państwowa Galeria Tretiakowska, Moskwa), po *Dirke chrześcijańską*,⁴⁸ by wymienić niektóre z bardziej znanych i ważniejszych dzieł. W tej problematyce nasz artysta nie był osamotniony w Europie, gdzie osoba Nerona – tyrańca i zwyrodnialca, ze szczególnym okrucieństwem prześladowającego chrześcijan, i nie tylko postać cesarza, lecz również obraz obywateli zdeprawowanych bogactwem i władzą, silnie oddziaływały na uwiedzioną antyką wyobraźnię. Świadczą o tym choćby obrazy Niemców Karla T. von Piloty'ego i Wilhelma von Kaulbacha z drugiej ćwierci XIX wieku, a także liczne obrazy Włochów współczesnych Siemiradzkiemu.⁴⁹

Sąd Parysa (Triumf Wenus) powstał w okresie, gdy malarz brał udział w konkursie na kurtynę do Teatru Miejskiego w Krakowie.⁵⁰ Pisząc o tym obrazie i podkreślając teatralny charakter kompozycji, Stanisław Lewandowski tak się o tym wyraził: „Ktoś mi mówił, że obraz ten był właśnie jako kurtyna dla teatru przeznaczony. Nie wiem tego z pewnością; od śp. Mistrza o tym nie słyszałem. Ale jest on utrzymany w pewnej szerokiej manierze dekoracyjnej”.⁵¹ Prof. Miziołek podjął to przypuszczenie. Nie umiem się do tego ustosunkować. Jest jednak oczywiste, że zrealizowana do tych celów kompozycja *Natchnienie kojarzące Piękno z Prawdą*⁵² (il. 6) jest bardziej programowa i ściślej wyraża bliskie

⁴⁷ Nowakowska-Sito (1992: 103–119); Konstantynów (2000: 437–460); Muerci, De Caro (2007: 215–233); Miziołek (2011: 47–54).

⁴⁸ Lewandowski (1911: 114–116); Załęski (2001: 156); Eustachiewicz-Zielińska (2001: 172, nr VA 54); Miziołek (2011: 54–57).

⁴⁹ Seznec (1943: 221–232); Dobrowolski (2001: 10–16); *Alma Tadema* (2007: 215, 233); Agosti (2011: 36–43). Miziołek (2011: 47–54).

⁵⁰ Dużyk (1993: 37–46); Miziołek (2004a: 243–246).

⁵¹ Lewandowski (1911: 107); Dużyk (1984: 454); Miziołek (2004a: 243).

⁵² Muzeum Narodowe w Warszawie posiada szkic partii centralnej, nieznacznie tylko różniący się od oryginału. W dokonany przez samego artystę opisie dzieła, wśród postaci personifikujących Tragedię z lewej strony kurtyny odnajdujemy Upiory i Furie, personifikujące Wyrzuty i Zemstę, przeganiające Zbrodnię i Niedozwoloną Miłość, a z prawej Psyche (Duszę) wyzwalającą się, w jej drodze do Niebios, z okowów zmysłowości; Zielińska (1995: 134).

⁴³ Apulejusz (1999: 97–124).

⁴⁴ *Antologia Palatyńska* (1977: 281).

⁴⁵ Dobrowolski (2001[2006]: 219).

⁴⁶ Dobrowolski (2001: 10–17); Richter (2007: 47–55).

Platonowi poglądy na ponadczasowy i obiektywny charakter piękna odpowiadającego prawdzie (i dobru). Analizowany obraz *Sądu Parysa* jest jednak także owocem gruntownych studiów i analogicznych programowych przemyśleń.⁵³ Dostrzegamy w nim, poza teatralnymi wątkami, tę samą co w kurtynie filozoficzną refleksję nad funkcją ideału i realizmu w sztuce. Patrząc na realistyczne postacie patrycjuszy kontrastujące z idealnie pięknymi wyobrażeniami aktorów pantomimy, nie odczuwamy dziś ich realizmu jako piętna zdeprawowanego charakteru (tak jak to z pewnością widział Siemiradzki). Dla artysty „Triumfująca Wenus” mogłaby być jednak także – choć niezbyt konsekwentnie – triumfem piękna „poprawionego” ideałem, czyli nie mogącego czynić zła. Dziś odczuwamy to świetne malowidło jako obraz kontrastu między sztuką idealną a rzeczywistością widzianą bezpośrednio i kojarzoną z prawdą wizualną. I choć te realistyczne i dosadnie scharakteryzowane postaci rzymskich patrycjuszy schodzą w malowidle niejako na dalszy plan, ustępując przed figurami emanującymi radością młodością i idealnym pięknem, ich obecność możemy odebrać jako próbę programowej dyskusji, a nie doktrynerskiego wykluczenia. *Natchnienie kojarzące Piękno z Prawdą* takiej rozterki już nie ujawnia.

Bibliografia:

- Agosti 2011 = Agosti, Giacomo: “Saggi di iconografia neroniana nelle accademie italiane tra Otto- e Novecento” [w:] *Nerone* 2011: 36–43.
- Albore Livadie, Dobrowolski 2014 = Albore Livadie, Claude, Dobrowolski, Witold: “L’antica Baia in un’opera di Henryk Siemiradzki”, *Territori della Cultura* [Centro Universitario per i Beni Culturali Ravello], 14–15 (2014): 11–25.
- Alma Tadema* 2007 = *Alma Tadema e la nostalgia dell’antico*, Eugenia Querci, Stefano de Caro (red.), katalog wystawy, Museo Archeologico Nazionale Napoli, Electa, Milano 2008.
- Andreae 1983 = Andreae, Bernard: “Le sculture” [w:] *Baia: Il ninfeo imperiale sommerso di Punta Epitaffio*, Banca Sannitica, Napoli 1983: 49–66.
- Andreae 1994 = Andreae, Bernard: “Zur Einheitlichkeit der Statuenausstattung im Nymphäum des Kaisers Claudius bei Baiae” [w:] *Die Regierungszeit des Kaisers Claudius (41–54 n. Chr.). Umbruch oder Episode? Internationales interdisziplinäres Symposium aus Anlaß des hundertjährigen Jubiläums des Archäologischen Instituts der Universität Freiburg i. Br.* 16.-18. Februar 1991, Volker Michael Strocka (red.), Philipp von Zabern, Mainz 1994: 221–243.
- Antologia Palatyńska* 1978 = *Antologia Palatyńska*, Zygmunt Kubiak (wybrał, przeł. i oprac.), PIW, Warszawa 1978 (“Anthologia Palatina”, tekst gr. i ang. [w:] *The Greek Anthology*, William Roger Paton [przekł.], Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1916–1918).
- Apuleius 1958 = Apuleius: *The Golden Ass: Being the Metamorphoses of Lucius Apuleius, with an English Translation by W. Adlington (1566). Revised by S. Gaselee*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1958.
- Apuleius 2008 = Apuleius: *Metamorphoseon libri XI*, Rudolf Helm (red.), Seria: *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 1055*, Walter de Gruyter, Berlin 2008.
- Apulejusz 1999 = Apulejusz: *Metamorfozy albo Złoty osioł*, Edwin Jędrkiewicz (przekł.), *Apologia czyli w obronie własnej księga o magii*, Jan Sękowski (przekł.), Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.
- Beloch 1989 = Beloch, Julius: *Campania. Storia e topografia della Napoli antica e dei suoi dintorni*, Claudio Ferone, Franco Pugliese Carratelli (red. i przekł.), Giovanni Pugliese Carratelli (wstęp), Bibliopolis, Napoli 1989 (*Campanien. Geschichte und Topographie des antiken Neapel und seiner Umgebung*, Morgenstern, Breslau 1890).
- Coarelli 1974 = Coarelli, Filippo: *Guida Archeologica di Roma*, A. Mondadori, Verona 1974.
- D’Arms 1970 = D’Arms, John H.: *Romans on the Bay of Naples*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. (Oxford University Press, London) 1970.
- Demma, Valeri 2008 = Demma, Filippo, Valeri, Claudia: “Gli edifici severiani” [w:] *Museo archeologico* 2008: 117–141.
- Di Fraia 1993 = Di Fraia, Gennaro: “Baia sommersa: nuove evidenze topografiche e monumentali” [w:] *Archeologia Subacquea. Studi, ricerche e documenti*, t. 1, Università degli Studi della Tuscia – Viterbo, Roma 1993: 21–48.
- Dierichs 2007 = Dierichs, Angelika: “Am goldenen Strand der Venus” [w:] *Luxus und Dekadenz* 2007: 31–41.
- Dobrowolski 1960 = Dobrowolski, Tadeusz: *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Kraków 1960.

⁵³ Porównanie szkicu kompozycji przechowywanego w MNW, na którym Parys zajmuje miejsce centralne i ważniejsze między grupami Wenus a Junony i Minerwy, z ostateczną wersją obrazu dowodzi pracy nad doskonaleniem dzieła w celu zwiększenia roli grupy Wenus i tym samym jej roli w obrazie. Zawilska (1968: nlb); Miziołek (2004a: 244, il. 17, 18); Miziołek (2004: 95–96, il. 11).

- Dobrowolski 2001 (2006) = Dobrowolski, Witold: "Idillio «romano» o «etrusco» di H. Siemiradzki", *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 42 (2001): 210–226.
- Dobrowolski 2001 = Dobrowolski, Witold: „Neron – mit i rzeczywistość” [w:] *Wokół „Quo vadis?”* 2001: 10–17.
- Dużyk 1984 = Dużyk, Józef: *Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1984.
- Dużyk 1993 = Dużyk, Józef: „Dzieło Siemiradzkiego” [w:] *...dwadzieścia kroków wstecz i wzdłuż... Wspomnienia w 100-lecie Teatru im. Juliusza Słowackiego*, Krystyna Zbijewska (oprac. i red.), Kraków 1993.
- Eustachiewicz-Zielińska 2001 = Eustachiewicz-Zielińska, Janina [w:] *National Museum in Warsaw. Galleries and Study Collections. Guide*, Dorota Folga-Januszewska, Katarzyna Murawska-Muthesius (red.), Warsaw 2001: 172 (VA 54).
- Filarska 1966 = Filarska, Barbara: „Flaszeczka z widokiem nadbrzeża w Baiae”, *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 10 (1966): 63–69.
- Franciscis 1979 = Franciscis, Alfonso de: “Baiae” [w:] *Enciclopedia dell’Arte Antica, Supplement*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1979: 133–134.
- Gasparri 2008 = Gasparri, Carlo: “La bottega dei gessi di Baia” [w:] *Museo Archeologico* 2008: 80–90.
- Gianfrotta 2008 = Gianfrotta, Piero Alfredo: “Lo scavo subacqueo del ninfeo a Baia” [w:] *Museo Archeologico* 2008: 145–151.
- Il Nilo a Pompei* 2016 = *Il Nilo a Pompei. Visioni d’Egitto nel mondo romano*, katalog wystawy, Museo Egizio di Torino, Torino 2016.
- Kolendo 1976 = Kolendo, Jerzy: “Parc à huitres et viviers à Baiae sur un flacon en verre du Musée National de Varsovie”, *Études et Travaux*, 9 (1976): 144–158.
- Konstantynów 2000 = Konstantynów, Dariusz: „Wystawy *Pochodni Nerona* Henryka Siemiradzkiego w Petersburgu (1877) i Moskwie (1879)”, *Biuletyn Historii Sztuki*, 62 (2000): 437–460.
- Landels 2003 = Landels, John G.: *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, Maciej Kaziński (przekł.), Homini, Kraków 2003 (*Music in Ancient Greece and Rome*, Routledge, London 1999).
- Landwehr 1985 = Landwehr, Christa: *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae. Griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit*, Seria: *Archäologische Forschungen*, t. 14, Mann, Berlin 1985.
- Landwehr 2008 = Landwehr, Christa: “I calchi in gesso di Baia e l’importanza delle copie nell’arte romana” [w:] *Museo Archeologico* 2008: 91–95.
- Lewandowski 1911 = Lewandowski, Stanisław: *Henryk Siemiradzki*, wyd. 2, Gebethner i Wolff, G. Gebethner i Sp., Warszawa-Kraków 1911.
- Luxus und Dekadenz* 2007 = *Luxus und Dekadenz. Römisches Leben am Golf von Neapel*, Rudolf Aßkamp, Marijke Brouwer, Jörn Christiansen, Herwig Kenzler (red.), katalog wystawy, Verlag Philipp von Zabern, Mainz 2007.
- Maltby 1991 = Maltby, Robert: *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Seria: *ARCA Classical and Medieval Texts, Papers and Monographs*, t. 25, Francis Cairns, Leeds 1991.
- Marrou 1969 = Marrou, Henri-Irénée: *Historia wychowania w starożytności*, Stanisław Łoś (przekł.), PIW, Warszawa 1969.
- Martial 1993 = Martial: *Epigrams, Volume 1: Spectacles, Books I-V*, David Roy Shackleton Bailey (red. i przekł.), Seria: *The Loeb Classical Library*, t. 94, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1993.
- Micke-Broniarek, Błaszczyk-Biały 2006 = Micke-Broniarek, Ewa, Błaszczyk-Biały, Aneta: “Henryk Siemiradzki *The Judgement of Paris*” [w:] *Gallery of Polish Painting. Guide*, Ewa Micke-Broniarek (red.), Joanna Holzman (przekł.), National Museum in Warsaw, Warsaw 2006: 150.
- Miniero 2007 = Miniero, Paola: “La villa romana tardo-republicana nel Castello Aragonese di Baia” [w:] *Villas, maisons, sanctuaires et tombeaux tardo-républicains: découvertes et relectures récentes. Actes du colloque international de Saint-Romain-en-Gal en l’honneur d’Anna Gallina Zevi. Vienne – Saint-Romain-en-Gal, 8–10 février 2007*, Bertrand Perrier (red.), Quasar, Roma 2007: 157–176.
- Miniero 2008 = Miniero, Paola: “Introduzione storica e topografia” [w:] *Museo Archeologico* 2008: 56–60.
- Miniero 2008a = Miniero, Paola: “La villa romana nel Castello Aragonese di Baia” [w:] *Museo Archeologico* 2008: 61–69.
- Miziołek 2004 = Miziołek, Jerzy: „Henryka Hektora Siemiradzkiego wizja antyku: *Sąd Parysa* w Muzeum Narodowym w Warszawie”, *Biuletyn Historii Sztuki*, 1–2 (2004): 81–97.
- Miziołek 2004a = Miziołek, Jerzy: *Inspiracje śródziemnomorskie: o wizji antyku w sztuce Warszawy i innych ośrodków kultury dawnej Polski*, Neriton, Warszawa 2004.
- Miziołek 2010 = Miziołek, Jerzy: *Muse, Baccanti e Centauri. I capolavori della pittura pompeiana e la loro fortuna in Polonia*, Istituto di Archeologia dell’Università di Varsavia, Istituto Italiano di Cultura di Varsavia, Varsavia 2010.
- Miziołek 2011 = Miziołek, Jerzy: “Lux in tenebris. Nerone e i primi cristiani nelle opere di Enrico Siemiradzki e Jan Styka” [w:] *Nerone* 2011: 44–61.
- Museo Archeologico* 2008 = *Museo Archeologico dei Campi Flegrei. Catalogo generale, Castello di Baia 3: Li-*

- ternum, Baia, Miseno*, Paola Miniero, Fausto Zevi (red.), Electa Napoli, Napoli 2008.
- Nerone 2011 = *Nerone. Roma – Colosseo, Foro romano, Palatino*, Maria Antonietta Tomei, Rosella Rea (red.), katalog wystawy, Electa, Milano 2011.
- Nowakowska-Sito 1992 = Nowakowska-Sito, Katarzyna: „Wokół *Pochodni Nerona* Henryka Siemiradzkiego”, *Rocznik Krakowski*, 58 (1992): 103–119.
- Nuzzo 2006 = Nuzzo, Elsa: „Fiaschetta vitrea, Praga” [w:] *Egittomania. Iside e il mistero*, Stefano de Caro (red.), katalog wystawy, Museo Archeologico Nazionale, Napoli 2006.
- Ostrow 1979 = Ostrow, Steven E.: “The topography of Puteoli and Baiae on the eight glass flasks”, *Puteoli: Studi di storia antica*, 3 (1979): 77–140.
- Parandowski 1999 = Parandowski, Jan: „Rzecz o Apulejuszu” [w:] *Apulejusz* 1999: 19–20.
- Pliny 1969 = Pliny: *Letters and Panegyricus*, t. 1, ks. I–VII, Jeffrey Henderson (red.), Betty Radice (przeł.), Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1969.
- Richter 1970 = Richter, Gisela M. A.: “An Aristogiton from Baiae”, *American Journal of Archeology*, 74 (1970): 296–297.
- Richter 2007 = Richter, Dieter: “Sodoma und Gomorra. Luxuskritik und die Katastrophe als Strafergericht” [w:] *Luxus und Dekadenz* 2007: 47–55.
- Sachs 1981 = Sachs, Curt: *Muzyka w świecie starożytnym*, Zofia Chechlińska (przeł.), PWN, Warszawa 1981 (*The Rise of Music in the Ancient World: East and West*, W. W. Norton, New York 1943).
- Seznec 1943 = Seznec, Jean J.: “The Romans of the decadence and their historical significance”, *Gazette des Beaux Arts*, 24 (1943): 221–232.
- Tran Tam Tinh 1972 = Tran Tam Tinh, Victor: *Le culte des divinités orientales en Campanie*, E. J. Brill, Leiden 1972.
- Winniczuk 1983 = Winniczuk, Lidia: *Ludzie, zwyczaje i obyczaje starożytnej Grecji i Rzymu*, PWN, Warszawa 1983.
- Wokół “*Quo vadis?*” 2001 = *Wokół “Quo vadis?” Sztuka i kultura Rzymu czasów Nerona*, Witold Dobrowolski (red.), katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2001.
- Załęski 2001 = Załęski, Krzysztof: „Dirce chrześcijańska” [w:] *Wokół “Quo vadis?”* 2001: 156, nr 163.
- Zawadzki 1997 = Zawadzki, Tadeusz: “*Palatium cum stagno*. Une source iconographique et épigraphique de l’Histoire d’Auguste (AS 26,9)” [w:] *Historiae Augustae. Colloquium Bonnense*, Giorgio Bonamente, Klaus Rosen (red.), Edipuglia, Bari 1997: 255–263.
- Zawilska 1968 = Zawilska, Halina: „Wstęp” [w:] *Henryk Siemiradzki 1843–1902. Obrazy i rysunki ze zbiorów polskich*. Katalog, H. Zawilska (oprac.), katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1968: nlb.
- Zevi 1996 = Zevi, Fausto: “Claudio e Nerone. Ulisse a Baia e nella Domus Aurea” [w:] *Ulisse. Il mito e la memoria*, Bernard Andreae, Claudio Parisi Presicce (red.), katalog wystawy, Palazzo delle Esposizioni, Roma 1996: 316–331.
- Zevi, Valeri 2008 = Zevi, Fausto, Valeri, Claudia: “Sculpture e arredi marmorei del ninfeo” [w:] *Museo Archeologico* 2008: 152–164.
- Zielińska 1995 = Zielińska, Janina: „Henryk Siemiradzki *Sąd Parysa*” [w:] *Galeria malarstwa polskiego. Muzeum Narodowe w Warszawie*. Przewodnik, Elżbieta Charazińska, Ewa Micke-Broniarek (red.), Małgorzata Płomińska (współprac.), Warszawa 1995: 134.
- Карпова 2008 = Карпова, Т[атьяна] Л.: *Генрих Семирадский, Золотой век*, Санкт-Петербург 2008.

Witold Dobrowolski
Henryk Siemiradzki's *Venus' Triumph*

The Author was inspired by Professor Jerzy Miziołek's interpretation of the *Venus' Triumph* – a painting by Henryk Siemiradzki, also known as *Paris' Judgment*. The surveyor from Warsaw examined the painting a number of times and not only corrected the wrong identification of Paris' figure but also suggestively determined the ancient source of the inspiration, which is the content of the 10th book of *Metamorphoses* of Apuleius, namely the description of a theatre play involving Venus' triumph upon receipt from a shepherd from Ida of a gold apple belonging to the most beautiful of the goddesses, the mother of Amor.

The author extends this interpretation by the content of the entire 10th book of the ancient author, whose Platonian attitude was clearly reflected in the story of Amor and Psyche, included in the *Metamorphoses*. The awareness of danger and traps connected, also in the painter's opinion, with love and passion determined the fact that the Polish artist did not place the scene of Venus' triumph in free Corinth but expressed it as an artistic attraction of a feast in a Baja seaside residence, where the rich men of Rome rested and enjoyed perverse activities and where, according to the moralists, virgins became common property and married women who came there as Penelopes would leave as Helens. Moral decline of the Roman empire and the end of its civilization was clearly emphasized by the problem of ancient relationship between the beauty, the truth and the goodness, as is between the realistic and classicistic art.