

Monika Stecyk

Empirowe tapety z pałacu w Walewicach

Pałac w Walewicach to klasycystyczna budowla wzniesiona przez Hilarego Szpilowskiego w 1783 roku na zlecenie Anastazego Walewskiego¹. Zabytkowym elementem wystroju tej rezydencji są papierowe tapety, które znajdują się w niewielkim pokoju na piętrze skrzydła południowego (il. 1–3). W jednym z tomów *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* zostały one wydatowane na pierwszą połowę XIX wieku, a ukazane na nich motywy scharakteryzowano jako Dionizje, święto nimf, składanie ofiar Ate-nie oraz sceny pasterskie i pejzażowe². Według autorów publikacji *Pałace i dwory w okolicach Warszawy* tapety pochodzą z około 1800 roku i uka-zują sceny związane tylko z Dionizjami. Znalazła się tam również błędna informacja, z której wynika, że walewickie tapety były ręcznie malowane. W tekście poruszono także kwestię dotyczącą przyczyn powstania owej de-koracji, związaną z legendą, według której Maria Walewska przygotowała pokój specjalnie na przyjazd Napoleona do Walewic w 1812 roku. Cesarz najprawdopodobniej nigdy jednak nie był w walewickim pałacu. Potwier-dzeniem tego faktu miały być notatki Anny z Tyszkiewiczów Potockiej-Wą-

¹ S. Lorentz, A. Rottermund, *Klasycyzm w Polsce*, Warszawa 1984, s. 111.

² *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. II: *Województwo łódzkie*, z. 5: *Powiat łowicki*, oprac. S. Kozakiewicz, J. A. Miłobędzki, Warszawa 1953, s. 65.

sowiczowej, w których znajdowała się informacja na ten temat³. Walewska i Napoleon najpewniej spotkali się dopiero w 1814 roku na Elbie⁴. Wydana w 2007 roku książka *Zamki i pałace polskie* powieliła informacje na temat tapet za wcześniej wspomnianą publikacją⁵.

Karolina Oleksiejuk w artykule *Koltryny i tapety – zarys historii obić papierowych w Europie Zachodniej i Polsce* wskazała walewickie obicia ścienne jako jedyny w Polsce, zachowany *in situ* przykład motywu panoramy. Pośród scen na nich przedstawionych wymieniła antyczne wyścigi rydwanów, kult greckich bogów oraz koncert wiejski. Sugerowała także, aby wszystkie sceny rozpatrywać jako jedną ikonograficzną całość, której ideą przewodnią było zaprezentowanie kultury śródziemnomorskiej, w szczególności Grecji. Autorka określiła tapety jako monochromatyczny druk na papierze czerpanym, utrzymany w kolorze sepii i datowała je na pierwszą ćwierć XIX wieku, a jako miejsce pochodzenia uznała Francję⁶.

W opublikowanej w 2010 roku książce dotyczącej papierowych obić ściennych z pałacu w Wilanowie Marzenna Ciechańska wspomniała pokrótce o tapetach z Walewic. Napisała, że ich producentem był Joseph Dufour. Z podanych przez nią ustaleń wynika, że walewickie tapety zatytułowano *Fetes Grecques* i że zostały wyprodukowane w 1818 roku, co neguje domniemanie, że tapety zostały zamówione do pałacu przez Marię Walewską, ponieważ ta zmarła rok wcześniej⁷.

Dział dokumentacji Dufoura, znajdujący się w Tramyès we Francji, podaje informację, że tapety należą do cyklu *Święto Grecji i Igrzyska olimpijskie* i zostały wyprodukowane w 1818 roku⁸. Dodatkowo z książki

³ W. Baraniewski, T. J. Jaroszewski, *Pałace i dwory w okolicach Warszawy*, Warszawa 1992, s. 258 n.

⁴ Z. Żybertowicz, *Zamki i pałace polskie*, Warszawa 2007, s. 270.

⁵ *Ibidem*, s. 271; W. Baraniewski, T. J. Jaroszewski, *op. cit.*, s. 262.

⁶ K. Oleksiejuk, *Koltryny i tapety – zarys historii obić papierowych w Europie Zachodniej i Polsce*, „Rocznik Muzeum Papiernictwa”, IV, 2010, s. 15 n.

⁷ J. Grabowski, J. Staniszewski, *Stadnina Koni Walewice*, Warszawa 1969, s. 6; M. Ciechańska, *Papierowe obicia ścienne w pałacu w Wilanowie, studium portretowe. Historia, technologia i konserwacja*, Wilanów 2010, s. 63 n.

⁸ http://www.joseph-dufour.odavia.com/pro_page.asp?page=13501&sm=13500&galerie=8521&ng=F%EAte%20de%20la%20Gr%E8ce%20er%20des%20Jeux%20Olympiques&lq= (dostęp: 15 VIII 2015).

French scenic wallpaper 1797–1865 dowiadujemy się, że manufaktura Desfosse & Karth wznowiła produkcję wspomnianej serii w drugiej połowie XIX wieku⁹. Joseph Dufour założył swoją fabrykę tapet w 1804 roku, wtedy też wyprodukowano pierwszą panoramiczną serię zatytułowaną *Savages of the Pacific*, zaprojektowaną przez Jeana-Gabriela Charvet'a. Jego miejsce w latach 1808–1823 zajmował Xavier Mader, którego możemy uznać za pomysłodawcę badanego cyklu. W 1865 roku manufaktura Dufoura została przejęta przez spółkę Desfosse, która rok później rozpoczęła produkcję tapet panoramicznych. Z tego wynika, że druga seria musiała zostać wyprodukowana między 1866 a 1889 rokiem ponieważ wtedy zmarł Jules Desfosse, właściciel manufaktury Desfosse & Karth¹⁰.

Problematyka badawcza związana z tą serią tapet odnosi się przede wszystkim do ikonografii i trafnego określenia tematyki poszczególnych scen. W przypadku badanego egzemplarza pojawia się jeszcze niewyjaśniona jak dotąd kwestia, dotycząca tego, kiedy i przez kogo został on przywieziony do pałacu w Walewicach. Nie wiemy, czy obicia te zostały sprowadzone bezpośrednio z Francji, czy też najpierw trafiły do jednego z polskich handlarzy. Badania konserwatorskie walewickich tapet przeprowadziła w 2001 roku firma Ars Veta z Gdańska. Ze sporządzonej wówczas dokumentacji wynika, że pochodzą one z pierwszej połowy XIX wieku. Jeżeli walewickie tapety zostały faktycznie wyprodukowane w 1818 roku, to próba ustalenia ich pierwotnego właściciela może okazać się niemożliwa, ze względu na zbyt duże rozbieżności dotyczące historii pałacu po śmierci Anastazego Walewskiego. Według różnych źródeł informacją właścicielem walewickiego majątku po jego śmierci był Franciszek, syn Walewskiego i Anny z Pułaskich Walewskiej lub Florian Aleksander Józef Colonna, syn Napoleona i Marii z Łączyńskich Walewskiej¹¹. Z pierwszej

⁹ O. Nouvel-Kammerer, *French scenic wallpaper 1795–1865*, Flammarion 2000, s. 282.

¹⁰ *Desfosse & Karth*, [w:] G. Campbell, *The Grove encyclopedia of decorative arts*, t. 1, Oxford 2006, s. 312; *Dufour Joseph & Cie*, [w:] *ibidem*, s. 334.

¹¹ Anna z Pułaskich był drugą żoną Anastazego Walewskiego, trzecią zaś Maria z Łączyńskich; M. Wojtylak, *Nieznany Walewski*, „Cdn. Notatnik Kulturalny Galerii Browarna”, II, 1998, nr 7/14, s. 14; W. Baraniewski, T. J. Jaroszewski, *op. cit.*, s. 258 n.; J. Grabowski, J. Staniszewski, *op. cit.*, s. 6 n.

wersji wydarzeń wynika, że w 1805 roku Franciszek kupił wspomniane powyżej dobra od swego ojca za 100 tysięcy złotych, które miał wypłacić Marii Walewskiej. Druga historia opowiada natomiast o tym, że Aleksander stał się spadkobiercą całego majątku Anastazego Walewskiego po jego śmierci w 1814 roku¹². W chwili śmierci Anastazego Walewskiego Aleksander miał dopiero cztery lata, nie mógł więc dysponować majątkiem ojczyzna. Dlatego też przypuszcza się, że w imieniu syna spadkiem zarządzała Maria Walewska, która, jak już wcześniej wspomniano, zmarła w 1817 roku¹³. W obu przypadkach zgodny jest fakt, że opiekę nad synami Marii przejął jej brat Teodor Łączyński, który odkupił dla chłopców pałac w Walewicach¹⁴. Według dokumentów znajdujących się w Archiwum Państwowym w Łowiczu 6 czerwca 1818 roku Łączyński kupił od Franciszka Walewice i Piotrowice¹⁵. Natomiast z biografii Aleksandra wynika, że po śmierci matki przyjechał z Francji na pewien czas do Polski. Wkrótce wyjechał jednak na naukę do Genewy, z której powrócił dopiero w 1824 roku. W tym samym roku Teodor sprzedał pałac przy rue de la Victorie w Paryżu, w którym mieszkał niegdyś Aleksander wraz z matką, a za zgromadzone fundusze odkupił dla swojego podopiecznego pałac w Walewicach od księżnej Jabłonowskiej. Niestety, nie są jednak znane okoliczności, w jakich mogła ona wcześniej nabyć dobra walewickie, nie wiadomo też nic na temat jej bytności w pałacu i o tym, czy zamówiła badane tapety w paryskiej wytwórni. W świetle listu z 22 grudnia 1825 roku, jaki Aleksander napisał do hrabiego d'Ornano, wydaje się mało prawdopodobne, by Jabłonowska przeprowadzała jakiegokolwiek prace remontowe w pałacu. Walewski we wspomnianej korespondencji informował swego ojczyzna, że w chwili przejścia dóbr w Walewicach musiał poczynić wiele koniecznych napraw i renowacji. Być może właśnie wtedy pokój w pawilonie południowym otrzymał swój obecny wystrój¹⁶. W 1831 roku Aleksander wyjechał

¹² M. Wojtylak, *op. cit.*, s. 14.

¹³ J. Dackiewicz, *Synowie Napoleona: Aleksander Walewski*, Łódź 1978, s. 77 n.

¹⁴ *Ibidem*, s. 77 n.; M. Wojtylak, *op. cit.*, s. 14.

¹⁵ Archiwum Państwowe m.st. Warszawy, Oddział w Łowiczu, Hipoteka w Łowiczu, księgi reponowane, sygn. 192, s. 41; M. Wojtylak, *op. cit.*, s. 14.

¹⁶ *Ibidem*, s. 14.

z kraju, a właścicielem Walewic stał się Teodor Łączyński, od którego pałac nabył Feliks Chudzyński. Nowy właściciel zabrał z rezydencji wszelkie dobra majątkowe i sprzedał ją Stanisławowi Wojciechowi Grabińskiemu. Posiadłość pozostała własnością tej rodziny do czasu upaństwowienia majątku w 1945 roku¹⁷.

Na tym etapie badań niestety nie jest możliwe ostateczne określenie okoliczności, w jakich tapety produkcji Dufoura znalazły się w Walewicach. Przyczyną tego problemu są zarówno rozbieżności co do historii pałacu po śmierci Anastazego Walewskiego, jak i brak pewności, czy tapety znajdujące się w walewickim pałacu naprawdę powstały w pierwszej połowie XIX wieku, czy dopiero po 1865 roku, kiedy wspomniany majątek był już własnością rodziny Grabińskich.

W Walewicach znajduje się obecnie osiem fragmentów całego cyklu tapety. Różnią się między sobą wielkością, każda z nich ma 210 cm wysokości, natomiast szerokość wynosi od około 10 do 451 cm. Dwa największe elementy przedstawiają roślinność i fragment budowli architektonicznej, natomiast pozostałe to wielofiguralne sceny rodzajowe ukazane na tle pejzażu.

Największy fragment z całego cyklu mieści się na ścianie zachodniej. W centralnej części kompozycji znajduje się przesklepiona kopuła budowla z ośmiokolumnowym portykiem. Kapitele kolumn są akantowo-wolutowe, a bazy ustawione na plintach składają się z torusa, trochilusa i torusa. Na wąskim architrawie jest ustawiony fryz, który zdobi grecki napis otoczony ornamentem palmetowym z lwimi głowami, będącymi symbolem siły i dumy¹⁸. Na gzymsie znajdują się dwa gryfy z pochodnią w układzie antytetycznym i osiem posągów przedstawiających rzeźbione postacie. Figury na gzymsie to najprawdopodobniej Hermes (Merkury), którego możemy rozpoznać dzięki kapeluszu ze skrzydełkami, stanowiącemu jeden z jego atrybutów¹⁹. Róg obfitości kojarzony jest z Ceres i Fortuną, rzymskimi bo-

¹⁷ J. Grabowski, J. Staniszewski, *op. cit.*, s. 7.

¹⁸ Lew, [w:] L. Impelluso, *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, przekł. H. Cieśla, Warszawa 2006, s. 213.

¹⁹ *Hermes*, [w:] *Mała encyklopedia kultury antycznej*, red. Z. Piszczek, Warszawa 1966, s. 314.

giniami, których greckie odpowiedniki mają jednak zupełnie inne symbole²⁰. Kobieta w hełmie z włócznią i tarczą to bogini mądrości, Atena²¹. Między Artemidą (Dianą) wyposażoną w łuk i kołczan a Posejdonem trzymającym trójząb znajduje się postać kobieca bez wyraźnych atrybutów²². Biorąc pod uwagę kontekst wymienionych postaci, należy sądzić, że jest to jedna z bogiń olimpijskich – Afrodyta lub Hera²³. Ze względu na to, że przesklepioną kopułą budowle wieńczy posąg Zeusa z orłem stanowiącym jeden z jego atrybutów, możemy sądzić, że świątynia jest poświęcona bogom olimpijskim²⁴.

Po lewej stronie, tuż za drzewem rozciąga się jońska kolumnada służąca za lożę dla kobiet i mężczyzn oglądających wyścigi rydwanów. Za przęgi zdają się zmierzać w kierunku mężczyzn znajdujących się u podnóża wysokiego cokołu, na którym jest usytuowana figura bogini zwycięstwa z palmą i wieńcem²⁵. Znajdujący się tuż za nią obelisk jest zwieńczony posągami znanego z dwunastu prac Herkulesa z maczugą. Dorowie, którzy rościli sobie historyczne prawo do Olimpii, uważali Herkulesa za patrona odbywających się tam igrzysk organizowanych ku czci Zeusa, których przychyny powstania zostały opisane w micie o stajni Augiasza²⁶.

Sugerując się tytułem omawianego cyklu tapet i tym, co zostało zaprezentowane na wspomnianej kompozycji, należałoby uznać Olimpię za miejsce przedstawionej sceny, ponieważ właśnie tam w latach 776–394 p.n.e. odbywały się najpopularniejsze w Grecji igrzyska poświęcone Zeusowi²⁷. Wyścigi rydwanów pojawiły się dopiero na 93 olimpiadzie w 408 roku

²⁰ *Róg obfitości*, [w:] L. Impelluso, *op. cit.*, s. 132.

²¹ *Atena / Minerwa*, [w:] J. Hall, *Leksykon symboli sztuki Wschodu i Zachodu*, przekł. B. Baran, J. Zaus, Kraków 1997, s. 255.

²² *Artemida*, [w:] *Mała encyklopedia kultury...*, s. 81–81.

²³ *Afrodyta*, [w:] *ibidem*, s. 17; *Hera* [w:] *ibidem*, s. 310.

²⁴ *Zeus*, [w:] *Mały słownik kultury antycznej: Grecja, Rzym*, red. L. Winniczuk, Warszawa 1962, s. 317.

²⁵ *Nike*, [w:] *Mała encyklopedia kultury...*, s. 518; *Victoria*, [w:] *ibidem*, s. 782.

²⁶ *Herakles*, [w:] *ibidem*, s. 311 n.; *Olimpijskie igrzyska*, [w:] *ibidem*, s. 542; J. Łanowski, *Święte igrzyska olimpijskie*, Warszawa 1981, s. 19.

²⁷ *Olimpia*, [w:] *Mały słownik kultury...*, s. 220; *Olimpia*, [w:] *Mała encyklopedia kultury...*, s. 541.

p.n.e. Dzięki temu jesteśmy w stanie określić przedział czasowy, do którego mógłby odwoływać się motyw na tapecie Dufoura, byłby to okres pomiędzy 408 a 394 rokiem p.n.e.²⁸ Niestety, konstrukcja budowli stanowiącej tło dla rozgrywanych wyścigów sugeruje, że twórca całej kompozycji nie odwoływał się w swoim dziele do okresu klasycznego starożytnej Grecji. Fakt ten potwierdzają korynckie kapitele umieszczone w kolumnadzie portyku. Porządek koryncki w elewacjach budowli był stosowany dopiero w okresie hellenistycznym, który trwał w latach 330–30 p.n.e.²⁹ Opisaną wcześniej budowlą z ośmiokolumnowym portykiem w swej dolnej części przypomina pseudodipteros, jest jednak przekryta kopułą, co w starożytności wiązało się z budowlami wzniesionymi na rzucie koła. Greckie tolosy nie miały jednak kolumnowego portyku, charakterystycznego dla „okrągłych świątyń” budowanych w okresie Cesarstwa Rzymskiego. Najbardziej znanym przykładem tego typu architektury jest Panteon w Rzymie. Samo słowo panteon z greckiego oznacza „świątynię wszystkich bogów”, dlatego też możemy przypuszczać, że posągi ustawione na gzymsie świątyni prezentują jej poszczególnych patronów. Pozostaje jednak problem określenia, czy twórca kompozycji chciał ukazać postacie z mitologii greckiej niezależnie od rzymskiego typu ukazanej budowli, czy są to ich italskie odpowiedniki, co z pewnością zgadzałoby się w przypadku bogini z rogiem obfitości³⁰. Kolejnym ważnym aspektem dotyczącym igrzysk olimpijskich jest fakt, że mogli brać w nich udział tylko wolni Hellenowie, natomiast kobiety nie uczestniczyły w uroczystościach nawet w charakterze widzów, co stanowiłoby kolejną nieścisłość w związku z omawianą kompozycją a jej tytułem, ponieważ występują na niej przedstawicielki płci żeńskiej³¹. Po prawej stronie kompozycji znajduje się ukryta w zaroślach kapliczka bóstwa, a tuż przed nią Dionizos (Bachus) wraz ze swoim orszakiem. Kult boga wina zrodził się w VI wieku p.n.e. w Grecji, o czym jest mowa w tragedii

²⁸ J. Łanowski, *op. cit.*, s. 65.

²⁹ W. Koch, *Style w architekturze. Arcydziela budownictwa europejskiego od antyku po czasy współczesne*, red. E. Gomulińska, M. Łotysz, Warszawa 2011, s. 20.

³⁰ M. Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, red. P. Biegański, Warszawa 1956, s. 47; W. Koch, *op. cit.*, s. 34.

³¹ *Olimpijskie igrzyska*, [w:] *Mała encyklopedia kultury...*, s. 542.

Bakchaj autorstwa Eurypidesa³². Dionizos wraz z kupidyńcem spoczywają na wozie triumfalnym zaprzęgniętym w dwa lamparty stanowiące jeden z atrybutów tego boga. Dionizos został ukazany jako młody mężczyzna odziany w lwią skórę z wieńcem z winorośli na głowie. W dłoni trzyma tyrs, drewnianą łaskę owiniętą bluszczem i winoroślą, zakończoną szyszką sosnową, która symbolizuje płodność³³. Tuż obok nich stoi kobieta, która w dłoniach wyciska winogrona wprost do boskiego kielicha. Na przodzie korowodu podążają trzy kobiety, jedna z nich gra na trąbce, a druga trzyma tyrs i kwiatowy wieniec. Niewiasty z orszaku Dionizosa z wieńcami z winorośli lub bluszczu, z kozłą skórą przerzuconą przez ramię lub z bębenkiem, fletem, tyrsem, sztyletem czy świętymi węzami nazywano Menadami. Były to nimfy, które miały na celu zachęcić wszystkich do udziału w zabawie i muzykowaniu³⁴. Młodą kobietę z koszem kwiatów na głowie możemy utożsamić z kaneforą, niezamężną dziewczyną, która w czasie uroczystości kultowych związanych z postaciami Ateny, Demeter czy Dionizosa niosła w darze kosz z ofiarami lub przedmiotami kultowymi. Pojawiający się tutaj niejednokrotnie motyw kwiatu może oznaczać przemijające piękno³⁵. Za wozem podąża grupa rozbawionych, grających na różnych instrumentach postaci. Muzyka jest nieodłącznym elementem orszaku Dionizosa, ponieważ instrumenty, na których grają biesiadnicy, mają konotacje erotyczne i wiążą się z zabawą i przyjemnością³⁶. Na końcu pochodu podążają dwaj chłopcy, jeden w dłoni trzyma tyrs, a drugi kosz z winogronami.

Na ścianie północnej znajdują się trzy różne fragmenty tapety. Jeden z nich przedstawia trzy postacie muzykujące w pobliżu hermy, słupa zakończonego głową lub popiersiem, który do V wieku p.n.e. stawiano tylko ku czci Hermesa, z czasem jednak zaczęto przedstawiać także Atenę, Dionizosa, Hekate lub Herkulesa. Hermy miały na bokach ramiona

³² *Dionizos*, [w:] *ibidem*, s. 195.

³³ *Lampart*, [w:] J. Hall, *op. cit.*, s. 48; *Dionizos*, [w:] *ibidem*, s. 275 n.; *Tyrs*, [w:] *ibidem*, s. 245; *Dionizos lub Bakchus*, [w:] *Mały słownik kultury...*, s. 85.

³⁴ *Menady*, [w:] *Mała encyklopedia kultury...*, s. 472; *Bakchantki*, [w:] *Mały słownik kultury...*, s. 58.

³⁵ *Kanefory*, [w:] *ibidem*, s. 155; *Kanefora*, [w:] *Mała encyklopedia kultury...*, s. 364; *Kwiat*, [w:] L. Impelluso, *op. cit.*, s. 74.

³⁶ *Orszak Dionizosa*, [w:] A. Ausoni, *Muzyka*, przekł. E. Morka, Warszawa 2007, s. 101.

do zawieszania girland, a na przedniej części słupa element ityfaliczny³⁷. U stóp posągu znajduje się kosz z szyszkami. Na pierwszym planie znajduje się siedząca kobieta, która uderza w triangel. Klęcząca po lewej stronie kompozycji niewiasta gra na podwójnym aulosie, który był powszechnie wykorzystywany przez Etrusków, Greków i Rzymian³⁸. W sztuce starożytnej instrument ten występował najczęściej w scenach ukazujących Dionizosa i jego orszak³⁹. Stojący nieopodal posągu mężczyzna w jednej dłoni trzyma laskę pasterską, w drugiej syrinks. Przedmioty te są silnie związane z greckim bogiem Panem, opiekunem pasterzy i stad, który był pół człowiekiem, pół kozłem. W Rzymie utożsamiano go z Faunem, królem satyrów i towarzyszem Bachusa. Mitologiczne historie o romansach nimf z tego typu bóstwami uczyniły z nich symbole pożądania, co przekłada się również na symboliczne znaczenie ich atrybutów⁴⁰. Przedstawioną kompozycję możemy określić mianem koncertu wiejskiego, wyobrażającego muzykowanie w plenerze i stanowiącego metaforę miłości, dodatkowo podkreśloną przez wspomniane motywy i instrumenty muzyczne⁴¹. Motyw ten jest ściśle związany z poezją bukoliczną opowiadającą o życiu pasterzy. Według mitologii twórcą bukoliki był Dafnis, bohater starożytnych opowieści o nieszczęśliwej miłości, syn Hermesa (Merkurego) i jednej z nimf. Mieszkał na Sycylii, gdzie zajmował się wypasaniem swej trzody. Wiadomo też, że młody pasterz był utalentowany muzycznie, a rozwój swoich umiejętności zawdzięczał Panu, który nauczył go gry na fletni. Pierwszym twórcą sielanek był Steichoros z Sycylii (około 600 roku p.n.e.), jednak najpopularniejsi jej twórcy to Teokryt i Wergiliusz. Bukoliki były sprzeciwem wobec życia miejskiego, przez co podkreślały tęsknotę za naturą i wielkie wobec niej upodobanie⁴². Na tej samej ścianie znajdują się jeszcze dwa wą-

³⁷ *Herma*, [w:] *Mała encyklopedia kultury...*, s. 314; *Herma*, [w:] S. Carr-Gomm, *Słownik symboli w sztuce: motywy: mity: legendy w malarstwie i rzeźbie*, przekł. B. Stokłosa, Warszawa 2001, s. 95.

³⁸ *Aulos*, [w:] A. Ausoni, *op. cit.*, s. 312.

³⁹ *Orszak Dionizosa*, [w:] *ibidem*, s. 106.

⁴⁰ *Pan*, [w:] S. Carr-Gomm, *op. cit.*, s. 187.

⁴¹ *Koncert wiejski*, [w:] A. Ausoni, *op. cit.*, s. 196.

⁴² *Dafnis i Chloe*, [w:] S. Carr-Gomm, *op. cit.*, s. 55; *Bukoliczna poezja*, [w:] *Mały słownik kultury...*, s. 62 n.; *Bukoliczna poezja*, [w:] *Mała encyklopedia kultury...*, s. 124 n.

skie fragmenty tapety, które flankują kominek. Pierwszy z nich prezentuje fragment budowli architektonicznej ukazanej na tle pejzażu, drugi natomiast przedstawia dwie kobiety spacerujące wśród zieleni.

Naprzeciw sceny ukazującej wyścigi rydwanów znajduje się kompozycja prezentująca grotę nimf. Wskazuje na to napis umieszczony na arkadzie stanowiącej wejście do jej wnętrza. W lewym dolnym rogu przedstawienia znajduje się grupa postaci przy niewielkim ołtarzu do składania darów. Jest on ozdobiony girlandą i instrumentami muzycznymi, które pojawiły się już we wcześniej analizowanym fragmencie tapety. Siedząca nieopodal kobieta składa ręce dziecka w geście modlitwy. Obok niej stoją dwaj mężczyźni, jeden z nich gra na trąbce, a drugi trzyma kosz z kwiatami i składa w ofierze wieniec, tuż za nim dwie niewiasty niosą ptaka. W głębi grotty na trzech kamiennych cokołach widzimy cztery nimfy o kobiecych kształtach. Są one greckimi bóstwami natury, zamieszkującymi górskie szczyty, grotty, drzewa czy strumienie. Najadami są nazywane te, które uosabiają źródła i rzeki, a Oreadami nimfy związane z górami i grotami⁴³.

Po stronie południowej pokoju znajduje się scena przedstawiająca składanie ofiar przy ołtarzu, na którym najprawdopodobniej ustawiony jest posąg Ateny, utożsamianej z Minerwą, bogini mądrości, a także wojny w kulturze italskiej. Postać ma na sobie napierśnik z ludzką głową, hełm, a w dłoniach trzyma włócznię i tarczę, symbole związane ze wspomnianymi boginiami⁴⁴. Motyw kobiecej twarzy pojawiający się często w ikonografii na atrybutach Ateny przedstawia Gorgonę, która w opowieściach Homera występowała jako jedna postać, a u Hezjoda jako trzy: Stheno, Euryale i Meduza, z których ta ostatnia została przemieniona przez Atenę w uskrzydłonego potwora z węzami zamiast włosów⁴⁵. Najpopularniejszym świętem ku czci Ateny były Panatenaje. W czasie obchodów organizowano różnego rodzaju zawody i konkursy, jednak najważniejszym ich elementem było ofiarowanie nowych szat bogini. Był to peplos, strój grecki używany już w czasach

⁴³ *Nimfy*, [w:] *ibidem*, s. 521; *Nimfy*, [w:] A. Ausoni, *op. cit.*, s. 92.

⁴⁴ *Atena/Minerwa*, [w:] J. Hall, *op. cit.*, s. 255; *Minerwa*, [w:] *Mały słownik kultury...*, s. 205.

⁴⁵ *Egida*, [w:] *Mała encyklopedia kultury...*, s. 216 n.; *Gorgo*, [w:] *ibidem*, s. 292.

Homera⁴⁶. Na tej samej ścianie mieści się jeszcze jedna kompozycja. Środek jej pola obrazowego wypełnia widok świątyni bądź kapliczki, z której wychodzą dwie kobiety. Fasadę budowli tworzy sześć kolumn o korynckich kapitelach, na których utrzymuje się belkowanie i trójkątny fronton. U dołu kompozycji widzimy młodego mężczyznę w towarzystwie dwóch kobiet, którzy są podglądani przez dwie inne niewiasty ukryte w zaroślach. Młodzieniec w uniesionej nad głową dłoni trzyma liściasty wieniec, którym chce obdarować jedną z kobiet.

Kompozycje figuralne bez wątpienia przedstawiają sceny nawiązujące do czasów antycznych i mitologicznych. Przeprowadzona analiza wykazała, że motywy na nich przedstawione nie nawiązują bezpośrednio do świata kultury greckiej, tak jak sugeruje tytuł serii. Niektóre z ukazanych elementów są anachroniczne, a inne ukazują motywy odwołujące się również do starożytnego Rzymu. Przedstawione sceny nie zostały, jak się zdaje, stworzone na podstawie jednego pierwowzoru literackiego, lecz raczej stanowią dowolny zbiór różnorodnych historii zaczerpniętych z literatury antycznej.

Walewickie tapety są tylko poszczególnymi fragmentami większej całości, z której zostały wycięte bez zachowania logicznego układu poszczególnych scen. W Pierre Anthony Galleries w West Palm Beach na Florydzie zachowały się analogiczne fragmenty tapety z omawianego cyklu Dufoura. Motywy z dwóch kompozycji pokrywają się z tymi, które znajdują się w pałacu w Walewicach. Pierwszy to scena ukazująca *Orszak Bachusa*, drugi natomiast przedstawia budowlę architektoniczną. Ostatni element nie łączy się z innymi, przedstawionymi do tej pory scenami. Na stronie internetowej galerii poszczególne fragmenty zostały nazwane jako: *Bachanalia*, *Świątynia Jowisza* oraz *Procesja*, a ich datacja określona na rok 1820⁴⁷.

W Portsmouth w New Hampshire znajduje się dom z 1760 roku, w którym również odnajdujemy elementy należące do badanej serii. Są to wyścigi rydwanów, orszak *Bachusa* i składanie ofiary bogini⁴⁸. Dzięki

⁴⁶ *Panatenaje*, [w:] *ibidem*, s. 561; *Peplos*, [w:] *Mały słownik kultury...*, s. 233.

⁴⁷ https://www.1stdibs.com/furniture/wall-decorations/wallpaper/1820s-joseph-dufour-set-of-grisaille-wall-panels/id-f_2441013/ (dostęp: 20 IX 2015).

⁴⁸ <http://www.seacoastnh.com/wentworth/7.html> (dostęp: 20 IX 2015).

temu możemy zauważyć, że większa kompozycja ze ściany południowej walewického pałacu jest dalszym ciągiem tej ze ściany zachodniej. Składanie ofiary bogini powinno znajdować się tuż za orszakami Bachusa, jednak w George F. Baker Houses Gallery, należącym do Classical American Homes Preservation Trust and The Richard Hampton Jenrette Foundation, pojawia się tapeta z wyścigami rydwanów i bachicznym orszakiem, a z jej układu wynika, że ta sama scena przedstawiająca składanie ofiar bogini powinna znajdować się po stronie lewej, tuż przed kolumną z posągami Herkulesa⁴⁹. W poszczególnych egzemplarzach tapety widoczne są różnice w kolejności układu poszczególnych scen oraz pewne rozbieżności w wyglądzie detali. Wiadomo, że obecnie tapety z cyklu *Święto Grecji i Igrzyska olimpijskie* oprócz Polski znajdują się w muzeach i prywatnych kolekcjach we Francji, Włoszech, Szwecji, Szwajcarii, Wielkiej Brytanii, a także w Stanach Zjednoczonych, gdzie dane fragmenty często pojawiają się na aukcjach dzieł sztuki jako obrazy⁵⁰.

Empire wallpapers from the palace of Walewice
– summary

In one of the rooms of the Walewice palace there are preserved panoramic wallpapers presenting antiquated genre scenes. The present text concerns research issues connected with the above mentioned wall coverings. The article was divided in three parts – the first concerns the provenance, the second presents an iconographic analysis and the last one describes differences between wallpapers from the same cycle, located in different areas of the world. An attempt was made to determine the allegoric function, to interpret the musical, erotic motive as well as to analyze the symbols contained in the depicted composition. The topics raised in the article were completed by means of formal, iconographic and comparative analysis.

⁴⁹ <http://classicalamericanhomes.org/george-f-baker-houses-gallery/> (dostęp: 20 IX 2015).

⁵⁰ O. Nouvel-Kammerer, *op. cit.*, s. 282.



Ilustracja 1

Walewice, pokój z tapetami w południowym skrzydle pałacu Walewskich – widok narożnika północno-zachodniego. Fot. M. Stecyk



Ilustracja 2

Walewice, pokój z tapetami w południowym skrzydle pałacu Walewskich – widok narożnika południowo-zachodniego. Fot. M. Stecyk



Ilustracja 3

Walewice, pokój z tapetami w południowym skrzydle pałacu Walewskich – widok narożnika południowo-wschodniego. Fot. M. Stecyk

