

Klaudia Kościan
Uniwersytet Łódzki
klaudia.koscian@edu.uni.lodz.pl

Ikonograficzne metamorfozy „złotych” mitów w malarstwie europejskim od piętnastego do siedemnastego wieku*

**Iconographic Metamorphoses of Golden Myths in European Painting
from the Fifteenth to the Seventeenth Century**

SUMMARY

In this paper we analysed the Greek myths exclusively in terms of presence of the motifs of gold, both as the main narrative thread, and as an attribute of the selected characters. Firstly, we found the sources of inspiration for the painters, which came not only from the ancient literary tradition, but most of all from the modern encyclopaedic sources, as well as compendiums of symbols and hieroglyphs. Secondly, we analysed several selected paintings of Italian, French and Dutch masters ranging from fifteenth to seventeenth century for gold as a symbol of the *hybris*, victory and desire. Finally, we answered to the question of what the diversity of gold symbolism consisted. The gold and its colour is therefore the essence of considerations, not only because of the gold's status in the old culture, but also because of the metamorphosis of its symbolic meanings in modern Europe.

KEYWORDS – myths, colour, gold, painting, metamorphosis, iconography, sources

**Les métamorphoses iconographiques des mythes sur l'or dans la peinture européenne
du XV^e au XVII^e siècle**

RÉSUMÉ

Dans cet article nous avons sélectionné et analysé les mythes grecs en rapport avec le motif de l'or, qu'il apparaisse comme objet principal de la narration ou comme attribut des personnages. Tout d'abord, nous avons identifié les sources littéraires anciennes avant de faire état de l'iconologie

* Niniejsza praca jest wynikiem badań przeprowadzonych w ramach Studenckiego Grantu Badawczego Uniwersytetu Łódzkiego 2021-2022 pod opieką dr hab. Magdaleny Koźluk z Zakładu Literaturoznawstwa Romańskiego UŁ.

développée dans l'Europe moderne en nous appuyant sur la littérature encyclopédique, les recueils de symboles et d'hiéroglyphes. Ensuite, nous nous sommes concentrées sur quelques œuvres picturales de maîtres italiens, français et flamands des XV^e et XVII^e siècles dans lesquelles l'or figure comme symbole d'*hybris*, de victoire et de désir. Enfin, nous avons essayé de répondre à la question de la symbolique de l'or. L'or et sa couleur sont ainsi au centre de nos réflexions non seulement en raison du statut de ce métal dans la culture antique, mais aussi en raison de la métamorphose de ses significations symboliques dans l'Europe moderne.

MOTS-CLÉS – mythe, couleur, or, peinture, métamorphoses, iconographie, variantes, sources

Przedmiotem niniejszej pracy jest dziedzictwo antycznej myśli w malarstwie europejskim od XV do XVII wieku. Przeanalizujemy w niej wybrane mity greckie, przedstawione na obrazach mistrzów włoskich, francuskich i flamandzkich pod kątem występowania w nich motywu złota jako głównego wątku narracyjnego bądź jako atrybutu wybranych postaci. Kolor złoty stanowi tym samym istotę naszych rozważań nie tylko z uwagi na statut tego kruszcu w dawnej kulturze¹, ale również ze względu na wyjątkowe metamorfozy jego symbolicznych znaczeń w nowożytnej Europie².

¹ Pośród wielu dawnych podręczników, które zawierały praktyczne informacje o użyciu konkretnych kolorów, należy zacytować *Le Blason des couleurs en armes*, Paris, Anthoine Houët, 1582 i M. De Vulson de la Colombière, *La Science héroïque traitant de la noblesse, de l'origine des armes*, Sebastien Cramoissy et Gabriel Cramoissy, Paris, 1664. Cf. także A. Behagel-Dindorf, « La symbolique des noms de couleurs au fil des âges en France », in *Lexique et motivation ; perspectives ethno-linguistiques*, sous la dir. de V. de Colombel et N. Tersis, Leuven, Peters-Leuven, 2002, s. 201-221.

² Warto przypomnieć, że „mówienie i pisanie o kolorach dawnych epok jest rzeczą trudną i delikatną. Wynika to, jak już niegdyś zauważył Michel Pastoureau („Jak widziano kolory w średniowieczu”, in *Średniowieczna gra symboli*, przeł. H. Igalson-Tygielska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 128-148), z trudności, jakie sprawia postrzeganie koloru jako kompleksowego przedmiotu badań historycznych i które są, ogólnie rzecz ujmując, trojakiemu rodzajowi: dokumentacyjne, metodologiczne i epistemologiczne. Te pierwsze wynikają z różnorodności kolorów, podłoża i stanu, w jakim każdy z nich przetrwał. Kolory z dawnych epok, które się zachowały, są barwami pokrytymi patyną czasu i oglądamy je dziś w zupełnie innym oświetleniu. Problemy metodologiczne ujawniają się, kiedy próbujemy zrozumieć zasady funkcjonowania koloru, jego specyfikę i symbolikę na obrazie czy w dziele sztuki. Stawiamy sobie wówczas pytanie, według jakich teorii należy kolor odczytać, aby trafnie go odczytać we właściwym mu przedziale czasowym. Wreszcie, w kwestii kłopotów epistemologicznych, warto nadmienić, że dziś znamy widmo optyczne Newtona, okrąg chromatyczny oraz rozumiemy zależność między kolorami pierwszymi a kolorami uzupełniającymi, spektralną klasyfikację kolorów oraz różnice między kolorami ciepłymi i zimnymi. Niegdyś jednak kolory postrzegano całkiem inaczej. W końcu nie możemy również zapominać o fakcie, że, mówiąc o kolorach dawnych epok, nie traktujemy wyłącznie o zjawisku fizycznym, ale dotykamy ciekawego zagadnienia językowego – jak określać nie tylko same kolory (greka, łacina), ale jak je przekładać na różne języki narodowe”; M. Koźluk, „Czerń i czerwień w *Ikonologii* Cezarego Ripy (1593)”, in *Czarne i Czerwone w kulturze Europy*, red. M. Malinowska, K. Tkaczyk, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2021, s. 43-44.

Pomimo tego, że złoty kolor stanowił integralną część wielu mitów, ciekawym aspektem jest fakt, że nie każdy złoty motyw został jednogłośnie adoptowany przez malarzy³. Celem naszej pracy będzie zatem odnalezienie starożytnych źródeł, którymi zainspirowali się malarze „złotych mitów”. Zastanowimy się także, które tematy zaczerpnięte z mitów stanowiły przedmiot szczególnego zainteresowania artystów.

1. W poszukiwaniu literackich źródeł inspiracji malarzy

Zanim jednak pochylimy się nad wariantami „złotych mitów” i ich przedstawieniem na płótnach mistrzów, warto przypomnieć o istnieniu kilku dróg, które odegrały ważną rolę w *translatio studii*. Jean Seznec wyróżnia cztery główne tradycje w kulturze europejskiej. Pierwsza z nich, euhemerystyczna, zakłada, że wyobrażenia Bogów powstały w wyniku apoteozy (ubóstwienia) wielkich jednostek ludzkich⁴. Badacz precyzuje, że w ten sposób „istnienie bogów jest uzasadnione z punktu widzenia historii”, bogów, w których ludzkość widzi chętnie „prekursorów naszej cywilizacji”⁵. Druga tradycja, fizyczna, upatruje bóstw w ciałach niebieskich (« les astres sont les dieux »⁶). Bogowie i ludzie, świat boski i ziemski spotykają się na gruncie astrologii, teorii zodiakalnych, kosmologii, teorii mikro- i makrosmosu⁷. Trzecia tradycja nazywana jest przed badacza moralną i opiera się na metodzie interpretacji, która upatruje w imionach bogów oraz w ich atrybutach określonej symboliki moralnej znaczeń⁸.

³ Przypomnijmy tylko, że kolor złoty we wszystkich swoich niuansach jest związany z wieloma mitologicznymi postaciami takim, jak na przykład: Narcyz, który po przemianie stał się złotym kwiatem (*Mét.* III: 509, s. 86: „croceum pro corpore florem”), czy Arachne, która przędła złotą nicią (*Mét.* VI: 68, s. 4: „Illic et lentum filis inmittitur aurum”). Cytując fragmenty *Metamorfóz* Owidiusza po polsku, korzystamy z wydania Owidiusz, *Przemiany*, przeł. B. Kiciński. Tekst i przypisy opracował wstępem i nota wydawnicza opatrzył A. Krawczuk, Unia Wydawnicza „Verum”, Warszawa 1995. Zamieszczając fragmenty Owidiusza po łacinie, korzystamy z wydania Ovide, *Les Métamorphoses*, t. 1 (liv. I-V), texte établi et traduit par G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 2019 ; t. 2 (liv. VI-X), texte établi et traduit par G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 2008 ; i t. 3 (liv. XI-XV, texte établi par H. Le Bonniec, texte établi et traduit par G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1930.

⁴ J. Seznec, *La Survivance des dieux antiques*, Paris, Flammarion, 1980, chap. I, *La Tradition historique*, s. 32-33.

⁵ *Ibid.*, s. 33. Na przykład korzenie trojańskie Franków, motyw występujący u Jeana Lemaire’a de Belges w *Illustrations de Gaules et Singularités de Troie*. Cf. także L. de Chantal, J.-L. Poirier, *Bibliothèque mythologique idéale*, Paris, Les Belles Lettres, 2019, s. 5.

⁶ J. Seznec, *op. cit.*, s. 49.

⁷ *Ibid.*, s. 49-100.

⁸ *Ibid.*, s. 101. Na temat metody alegorycznej *vide* A.-É. Spica, « Emblématique et allégorie (XVI^e-XVII^e siècles) », in *L’Allégorie de la Antiquité à la Renaissance*, éd. B. Pérez-Jean, P. Eichek-Loikine, Paris, Honoré Champion, 2004, s. 614-634 oraz R. Raybould, *An Introduction to the Symbolic Literature of The Renaissance*, Canada, Trafford Publishing, 2005, s. 152-190.

Czwarta i ostatnia to tradycja encyklopedyczna⁹, która wynika, zdaniem Sezneca, z zamiłowania ludzi do wszelkiego rodzaju kompilacji (*summa*, zwierciadło, zbiory sekretów, *etc.*). Do tego nurtu należą także nowożytny źródła encyklopedyczne (*Historia Bogów* Liliego Gregorio Giraldiego¹⁰, *Mitologia* Natalego Conti¹¹) oraz kompendia symboli i hieroglifików (*Hieroglifiki* Pierio Valeriano, *Wyobrażenia Bogów* Vincenzego Cartariego czy *Ikonologia* Cezarego Ripy¹²). Te ostatnie zwłaszcza stanowiły inspirację dla artystów, czerpiących z nich często gotowe wzorce do figuratywnego przedstawiania postaci oraz ich atrybutów.

Pośród wielu antycznych pisarzy, których dzieła traktowały o mitach i wpisują się w tradycję encyklopedyczną zdefiniowaną przez Sezneca, należy wymienić szczególnie dwóch: Gajusza Juliusza Hyginusa (64 p.n.e.-17 n.e.) oraz Owidiusza (43 p.n.e.-17/18 n.e.). Pierwszy z nich jest autorem zbioru mitów, zatytułowanego *Historie (Fabulae)*, ważnej komplikacji mitologicznych historii, napisanych zwięźle prostą łacińską prozą. Dla każdego młodego Rzymianina epoki augustowskiej *Historie* Hyginusa stanowiły rodzaj podręcznika zawierającego najważniejsze informacje o bogach, ich genealogii, miłośkach i najważniejszych czynach, tych niebiańskich i tych ziemskich. Utwór Hyginusa jest dla historyków sztuki niezwykle cennym źródłem z uwagi na zawarte w nim *lectiones rares*¹³, szczególnie istotnych przy ustalaniu rzadkich konfiguracji wariantów mitów na obrazach. Drugi tekst to *Przemiany* Owidiusza, wierszowana biblia mitów, którego popularność od początku powstania stanowiła literacki fenomen¹⁴. Jego popularność uzasadnia się nie tylko dzięki stylowi o „niezwykłej swobodzie i naturalności wypowiedzi – wiersze płynące potoczycie i lekko, jakby wszystko od początku do końca pisane było w jednym zrywie i w jednej chwili niemal boskiego uniesienia”¹⁵, ale również, jak podkreśla Hélène Vial, dlatego, że rzymski poeta zastosował, w sposób wyjątkowy i konsekwentny,

⁹ J. Sez nec, *op. cit.*, s. 145-173.

¹⁰ L. G. Gyraldi, *Historia de diis gentium*, Bâle, Oporinus, 1548.

¹¹ N. Conti, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venise, Alde, 1551.

¹² J. P. Valérian, *Les Hieroglyphiques*, Lyon, Paul Frelon, 1615 (*ed. princ.* 1505 Venetia); V. Cartari, *Le immagini colla spozizione de gli Dei de gli Antichi*, Venise, Marcolini, 1556 (*ed. princ.*); C. Ripa, *Iconologia*, Padova, Pietro Paulo Tozzi, 1619 (*ed. princ.* 1593 Roma). Cf. C. Balavoine, «Des Hieroglyphica de Pierio Valeriano à L'Iconologia de Cesare Ripa, ou le changement de statut du signe iconique», in *Repertori de parole e immagini. Esperienze cinquecentesche e moderni data bases*, éd. P. Barocchi, L. Bolzoni, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1997, s. 49-98.

¹³ Na temat popularności tekstu, historii wydań oraz jego roli w kulturze europejskiej zob. Hygin, *Fables*, texte établi et traduit par J.-Y. Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1997, s. XVI-XIX. Do tego wydania będziemy się odwoływać, cytując tekst Hyginusa po łacinie.

¹⁴ Ovide, *Les Métamorphoses*, t. 1, *op. cit.*, s. XII-XIII. Na temat *Przemian* oraz ich wydań, zob. *ibid.*, s. XXIII-XXV. Cf. J.-P. Néraudeau, *Lectures d'Ovide*, texte établi par E. Bury, Paris, Les Belles Lettres, 2003, s. 175 i s. 190.

¹⁵ Owidiusz, *Przemiany*, *op. cit.*, s. 10.

motyw przemiany¹⁶. Metamorfozy postaci, subtelne, stopniowe zmiany ciała, wpisujące się w nurt *ut pictura poesis*, przekształcanie się jednej materii w drugą stały się niewątpliwie cenną inspiracją dla artystów. W popularyzacji mitów owidiańskich nie sposób pominąć milczeniem ich anonimowej adaptacji z początku XIV wieku, znanej pod tytułem *Ovide moralisé*. Ta wersja mitów w języku wernakularnym, jak podkreślają, Marylène Possamaï i Marianne Besseyre, od momentu ukazania cieszyła się wielką popularnością przez kolejne dwa stulecia, o czym może świadczyć również liczba dwudziestu rękopisów skopiowanych w tym okresie¹⁷. *Ovide moralisé* nierzadko modyfikował tekst łaciński, ale i dostarczał nowy element kompozycyjny – odautorski komentarz objaśniający postawy antycznych bohaterów i głęboko nacechowany myślą chrześcijańską¹⁸.

2. Złoto jako symbol *hybris*

Hybris, definiowana jako duma, pycha, lekkomyślność bądź głupota i przeceńnianie swoich ludzkich możliwości, występuje w dwóch mitach greckich powiązanych ze złotem, które następnie zostały podjęte przez malarzy.

2.1. „Złoty dotyk” Midasa

Pierwszą z nich jest opowieść o frygijskim królu, Midasie, który, jak zgodnie potwierdzają Hyginus i Owidiusz¹⁹, zyskał sobie przychylność boga Dionizosa po tym, jak odnalazł i ugościł na swoim dworze zaginionego towarzysza podróży, boga Sylena. Wdzięczne bóstwo pragnie wynagrodzić Midasowi jego hojność i prosi, by ten żądał czego zapragnie. Król poprosił, aby bóg uczynił jego dotyk

¹⁶ « Le motif thématique de la métamorphose n'est pas seulement une fois conjugué à une apparence de progression temporelle continue, la poutre maîtresse tenant la charpente du poème : il offre de celui-ci une représentation en miniature puisque, comme lui, mais d'une manière plus resserrée et concentrée, il remet sans cesse en scène et en jeu la tension entre la répétition et la variation, l'unité et la diversité, le même et l'autre. Ce dispositif en abyme constitue sans doute, au même titre que la spécularité que nous avons soulignée plus haut, l'une des « clés » interprétatives les plus pertinentes pour aborder le caractère très fortement réflexif ou, si l'on préfère, méta-poétique du poème ovidien » ; H. Vial, *La Métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, s. 24.

¹⁷ M. Possamaï, M. Besseyre, « L'Ovide moralisé illustré », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies*, 2015, n° 3, s. 13-19, URL: <https://journals.openedition.org/crm/13882>, dostęp 26.08.2022.

¹⁸ M. Possamaï-Pérez, « L'Ovide moralisé du XIV^e siècle : mort ou renaissance des *Métamorphoses* d'Ovide ? », *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Romanica*, 2014, t. 9, s. 7-15. Cf. S. Cerito, « L'Ovide moralisé à l'aube de la Renaissance. De la prose brugeoise à la Bible des poètes », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies*, 2015, n° 3, s. 197-219, URL: <https://journals.openedition.org/crm/13889#tocto1n5>, dostęp 26.08.2022.

¹⁹ Hygin, *Fables*, *op. cit.*, s. 137-138 ; Ovide, *Les Métamorphoses*, t. 3, *op. cit.*, s. 11.

magicznym tak, aby wszystkie dotknięte przez niego przedmioty zamieniały się w złoto („Czegokolwiek się dotknę, niech złotem się stanie”²⁰; w. 105). Na skutki nieprzemysłanego życzenia nie czekał Midas długo:

Chce dotknięciem doświadczyć rzetelności daru.
 Ledwie wierzy Bachusa zdziwiony szczodrota,
 Ułamał gałąź z dębu i została złota.
 Podnosi kamień z ziemi, aż tu złota bryła,
 Dotknął skiby i skiba w złoto się zmieniła.
 Uszczknął kłosa, już złote żniwo go zdumiewa,
 Zerwał jabłko, myślałbyś, że z Hesperyd drzewa.
 Gdy mu tak wielkie cuda odurzają zmysły,
 Chwycił podwoje dłonią i te złotem błysły;
 Gdy swe umywa ręce u czystego źródła,
 Złotem płynąca woda Danaę by zwiiodła.
 Ledwie sam swoje myślą pojmuje nadzieje,
 Gdy już wszystko co ujmie od złota jaśniej.
 Radość jego co chwila coraz żywiej wzrasta,
 Każe stawiać na stoły i wina i ciasta;
 Lecz czy dotknie prawicą owoców Cerery,
 Czyli darów Bachusa, już z nich kruszec szczery;
 Czyli do ust potrawy chciwa przytknie ręka,
 Każda w zębach potrawa jakby blacha szczęka;
 Czy do przejrzystej wody wleje soki winne,
 Ledwie dotknie pucharu, już z nich złoto płynne [...]”²¹.

Nie mogąc nic zjeść ani wypić, Midas prosi Dionizosa o uwolnienie go od „zgrabnego daru”. Ten pomaga mu i każe udać się nad rzekę Paktol:

Idź do rzeki, przy Sardach toczącej bałwany,
 Wzdłuż jej brzegów — rzekł Bachus — kierując swe kroki,
 Stಾನiesz u jej źródłiska w kotlinie głębokiej,
 A gdzie spieniona woda jak najmocniej bije,
 Włóż głowę: tak się złoto i wina obmyje [...]”²².

²⁰ Owidiusz, *Przemiany*, *op. cit.*, s. 230.

²¹ *Ibid.*, s. 231. “Pollicitique fidem tangendo singla temptat. / Vixque sibi credens, non alta fronde uirentem / Illee detraxit uirgam: uirga aurea facta est. / Tollit humo saxum: saxum quoque palluit auro. / Contigit et glebam: contactu glaeba potenti / Massa fit; arentes Cereris deerpsit artistas: / Aurea messis errat; demptum tenet arbore pomum; Hesperidas donasse putes; si postibus altis / Admouit digitos, postes radiare uidentur. / Ille etiam liquidis palmas ubi laureat undis [...] / Vix spes ipse suas animo capit, aurea fingens / Omnia. Gaudenti mensas posuere ministri, / Exstructas dapibus, nec tostæ frugis egentes; / Trum uero, siue ille sua Cerealia extra / Munera contigerat, Cercalia dona rigeabant; / Siue dapes auideo conuellerent dente parabat, / Lamina fulua dapes admoto dente, premebat; / Miscuerat puris auctorem muneris undis; / Fusile per rictus aurum fluitare uideres. / Attonitus nouitate mali, diuesque, miserque / Effugere optat opes et, quæ modo uouerat, odit. / Copia nulla famem releuat: sitis arida guttur / Vrit et inuiso meritis torquetur ab auro”; Ovide, *Les Métamorphoses*, t. 3, *op. cit.*, s. 5-6.

²² Owidiusz, *Przemiany*, *op. cit.*, s. 231.

Ta barwna opowieść zainspirowała dwóch artystów do namalowania obrazów z Midasem w roli głównej. Pierwszy z nich, zatytułowany *Midas à la source du Pactole*²³ (*Midas przy źródle rzeki Paktol*), jest dziełem Nicolasa Poussina. Ciekawe jest już samo spojrzenie artysty na mit. Na obrazie widzimy Midasa w towarzystwie anonimowego młodzieńca, w momencie, w którym król odzyskuje swoją wolność. Nie wiemy, kim jest druga postać widoczna na obrazie ani co ma symbolizować: chciwość, głupotę czy powtarzalność ludzkich błędów? Interesujące jest również przedstawienie samego wątku złota, nie występuje ono bowiem w formie kruszcu czy też zamieniających się w złoto przedmiotów (cf. gałąź, kamień, skiba, kamień, jabłko, woda)²⁴. Malarz nie potraktował więc złota punktowo, ale rozlał je na płótnie dzięki zastosowanej palecie barw i utrzymał tym samym złotą tonację na całości dzieła. Gama koloru złotego z wszelkimi jej niuansami nadaje tej pracy specyficzną atmosferę, współgrającą z moralną lekcją płynącą z samego mitu. Obraz należy do nurtu *vanitas*, który nie eksponuje tym razem tulipanów, klepsydry czy czaszki. Na obrazie Poussina próżność przybiera formę refleksji, która rysuje się na twarzy staro króla i odzwierciedla pogardę dla żądnego bogactwa młodzieńca.

Drugi obraz, zatytułowany *Król Midas*, to dzieło anonimowego artysty, należącego do środowiska artystycznego, Nicolasa Tourniera (1590-1657)²⁵. Przedstawia on Midasa chcącego napić się wina w momencie, kiedy ono przyjmuje postać złota. To wtedy Midas zdaje sobie sprawę ze swojego bezmyślnego pragnienia i stoi przed wizją rychłej śmierci. Bluszcz znajdujący się w prawym górnym rogu symbolizuje epifanię Dionizosa, którego król błaga o wybawienie przed „zgonem błyszczącym”²⁶ (w. 136). Złoto łśni punktowo na przedmiotach takich, jak korona królewska i brosza (*fibula*) z midasowego ubrania. Jednakże punktem, który najbardziej przykuwa uwagę obserwatora, jest centralnie namalowany kielich, świadek subtelnej metamorfozy płynu w ciało stałe. Kunszt przedstawienia delikatnego szkła współgra z artyzmem widocznym w przedstawianiu metamorfozy ciemnobrunatnej cieczy w złoty kruszec i świadczy o bogatym warsztacie technicznym anonimowego malarza²⁷. W końcu sam wyraz twarzy Midasa (wzrok utkwiony nieruchomo w górze, ból) sugeruje cierpienie króla, a może i świadomość własnej głupoty²⁸.

²³ URL: <https://www.musee-fesch.com/peintures-du-xviieme-siecle/midas-a-la-source-du-fleuve-pactole-242158>, dostęp 26.08.2022. Olej na płótnie (58 x 82), Musée Fesch, Musée des Beaux-Arts d’Ajaccio, Korsyka.

²⁴ Cf. M. Koźluk, « L’Hypotypose dans les *Métamorphoses* d’Ovide », *Acta Universitatis Lodzianensis, Folia Litteraria Romanica*, n° 11, *Hypotypose. Théorie et pratique de l’Antiquité à nos jours*. Études réunies par W. K. Pietrzak, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017, s. 7-23.

²⁵ URL: <http://www.artnet.fr/artistes/nicolas-tournier/king-midas-pXbRRBq9bPEs2wIOJBV--Q2>, dostęp 26.08.2022. Olej na płótnie (133,3 x 100,3), kolekcja prywatna.

²⁶ Owidiusz, *Przemiany*, *op. cit.*, s. 231.

²⁷ Cf. C. Ossola, *L’Automne de la Renaissance*, traduit par G. Marino, préface de M. Praz, Paris, Les Belles Lettres, 2018, s. 141.

²⁸ H. Vial, *op. cit.*, s. 232-233 : « Midas est le seul personnage des *Métamorphoses* qu’Ovide caractérise explicitement par sa bêtise [...], une bêtise à l’état pur que son absence de malignité ne rend pas moins nuisible, tout au moins pour Midas lui-même [...] ».

2.2. „Złoty rydwan” Faetona

Kolejny mit opowiada historię Faetona, młodzieńca, który chce upewnić się, czy Słońce (Feb) jest jego prawowitym rodzicem, i podąża w tym celu do jego siedziby. Uzyskawszy od boga potwierdzenie ojcostwa, uradowany syn prosi, aby jako dowód Feb pozwolił mu poprowadzić, chociaż jeden raz, swój wspaniały wóz. Bóg zgadza się, ale szybko uświadamia sobie, że jego zgoda przyniesie Faetonowi pewną zgubę. Z uwagi na niebezpieczeństwo, jakie ciążyło na woźnicy, Słońce próbuje nakłonić syna do zmiany decyzji, jednak ów pozostaje nieugięty w swych żądaniach. Wysłuchawszy wielu porad rodzica, pełen pychy i ufny w swe siły, Faeton wyrusza w niebiańską podróż, lecz szybko okazuje się niezdolnym do prowadzenia rydwanu po wyznaczonym na nieboskłonie szlaku i powoduje katastrofalne susze, wywołujące na ziemi niszczycielskie pożary²⁹. Aby uniknąć całkowitej zagłady ziemi i nieba, interweniuje sam Jowisz, który razi Faetona piorunem, przywracając tym samym naturalny porządek świata mieszkańcom ziemi i Olimpu³⁰:

Piorun cisnął — i strzaskał wóz z woźnicą;
 Tak stłumił ogień ogniem niepożytej siły.
 Przelekły się rumaki i wstecz odskoczyły;
 Dną cugle, rwą zaprzęgi i na oślep bieżą.
 Tu oś, z dyszla strącona, tam wędzidła leżą,
 Dalej piasty w ułamkach i koła strzaskane
 I różne szczątki wozu po niebie rozsiane.
 Lecz Faeton, któremu ogniem włosy płoną,
 Z wysokości, mijając przestrzeń niezmierzoną,
 Leci, jako w noc jasną, z nieba gwiazda błada,
 Choć nie spadła, a przecie zdaje się, że spadła.
 Przyjmuje go daleki od ojczystej ziemi
 Erydan i twarz spiekłą gasi wody swemi [...] ³¹.

W micie Owidiusza złoto pojawia się dwukrotnie. Najpierw w opisie pałacu Słońca:

Pałac Słońca wyniosły, na słupach przejrzystych
 Połyska się od złota i blach promienistych.
 Szczyty słoniową kością wspaniale jaśniejają,
 Podwoje, całe srebrne, blask wokoło sieją³².

²⁹ Cf. J.-P. Néraudeau, *Les Métamorphoses. Les plus belles histoires illustrées par la peinture baroque*, traduit par G. Lafaye, Paris, Diane de Selliers, 2020, s. 13.

³⁰ Wersja Hyginusa zakłada, że Faeton powozi wozem bez wiedzy Feba („cum clam patris currum conscendisset”); Hygin, *Fables, op. cit.*, s. 113.

³¹ Owidiusz, *Przemiany, op. cit.*, s. 48.

³² *Ibid.*, s. 40, w. 1-4. „Regia Solis errat sublimibus alta columnis, / Clara micante auro, flammasque imitante pyropo; / Cuius ebur nitidum fasigia summe tegebat, / Argenti bifores radiabant lumine ualuae”; Ovide, *Les Métamorphoses*, t. 1, *op. cit.*, s. 37.

Następnie w ekfrazie powozu, dzieła samego Wulkanu:

Oś złota, dyszel złoty, dzwona są złociste,
a ze szczerzego srebra szprychy promieniste,
Na wierzchu chryzolity i drogie kamienie
gorejącego słońca oddają wejrzenie³³.

Interesującym zdaje się być fakt, że opowieść o Faetonie zainteresowała jedynie Petera Paula Rubensa, który dwukrotnie pochylił się nad tematem, a w szczególności nad tragicznym końcem woźnicy. Pierwsze płótno, zatytułowane *Upadek Faetona* (1604/1605)³⁴, koncentruje uwagę widza na dynamicznie przedstawionym momencie utraty przez Faetona kontroli nad rydwanem po uderzeniu jowiszowego pioruna. Spadającego młodzieńca otaczają przerażone Hory³⁵, kłębiące się, wybite z galopu konie oraz rozpadający się w pył rydwan. Punktowe zastosowanie koloru złotego jest w tej scenie zauważalne trzykrotnie. Najpierw widzimy go na zakrzywionej trajektorii (lewa górna ćwiartka obrazu), która odpowiada astrologicznemu pasowi zodiakalnemu, złotej ścieżce wskazanej przez Słońce, z której jednak Faeton zbacza. Następnie, wzrok widza przykuwa złocista poświata, centralny prześwit, który, spływając z niebios, szczególnie eksponuje widoczne postaci i zwierzęta. To światło ukazane przez Rubensa na wzór wirującej wstęgi, emanuje z pioruna Jowisza i zapowiada wybawienie ziemi i całej ludzkości od ognia spowodowanego pychą Faetona³⁶. Ostatnim złotym elementem kompozycji jest sam rydwan, do namalowania którego artysta użył złota nader wiernie, tak jak to proponuje Owidiusz w swojej opowieści (korpus i koła).

Drugi obraz Rubensa, pod takim samym tytułem (*Upadek Faetona*³⁷), jest ciekawym, mniejszym w wymiarach, wariantem pierwszego płótna. Tym razem artysta skupił się na trzech elementach: przewróconym rydwanie, wystraszonych koniach i spadającym Faetonie. Uwagę przykuwa tym razem precyzja przedstawienia anatomii, zarówno ludzkiej, jak i zwierzęcej, która została uwypuklona

³³ Owidiusz, *Przemiany*, *op. cit.*, s. 42-43, w. 106-109. „Aureus axis errat, temo aureus, aurea summæ / Curuatura rotæ; radiatorum argentus ordo. / Per iuga chrysolithi, positæque ex ordine gemmæ, / Clara repercusso reddebant lumina Phæbo”; Ovide, *Les Métamorphoses*, t. 1, *op. cit.*, s. 40.

³⁴ URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.71349.html>, dostęp 26.08.2022. Olej na płótnie (98,43 x 131,13), National Gallery of Art, Londyn.

³⁵ Cf. E. Melanie Gifford, “Rubens’s Invention and Evolution: Material Evidence in *The Fall of the Phaeton*”, *Journal of Historians of Netherlandish Art*, Summer 2019, vol. 11, issue 2, s. 19.

³⁶ *Ibid.*, s. 16-17: “Two images now share dark settings (the stormy night and the celestial twilight before dawn) broken by thin lines of light and streaks of lightning. The varied forms of lightning in the storm that doomed Leander, not only a jagged bolt but also a curving whiplash, confirms that the large whiplash form that originally dominated the upper part of *The Fall of Phaeton* was a direct allusion to Jupiter’s bolt of lightning in the first composition”.

³⁷ URL: <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/peter-paul-rubens-la-chute-de-phaeton?artist=rubens-peter-paul-1>, dostęp 26.08.2022. Olej na drewnie (28,1 x 27,5), Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruksela.

dzięki złotemu tłu z wszelkimi odcieniami żółci, czerwieni i ochry. Z uwagi na samą kompozycję dzieła (precyzyjny wyraz twarzy krzyżującego woźnicy, wysunięta na pierwszy plan oś kół wozu, itd.) warto wspomnieć, że Rubens mógł inspirować się szkicem stworzonym przez Michała Anioła³⁸ i że jego płótno przypomina rycinę ilustrującą opowieść Faetona w szesnastowiecznym wydaniu Owidiusza w tłumaczeniu François Haberta³⁹ (Ilustracja nr 1).

3. Złoto jako symbol zwycięstwa

W mitologii greckiej złoto jest symbolem panowania (wszelkie insygnia władzy – korony, diademy, biżuteria, bogato tkane szaty itd.), zdobi wyjątkowe przedmioty (harfa Orfeusza, nić w kobiercach Arachne, łuk Latony) oraz wiąże się z przedmiotami powiązаныmi ze zwycięstwem zarówno w świecie mężczyzn, jak i kobiet.

3.1. Jazon i „złote runo”

Pierwszym takim niecodziennym artefaktem było „złote runo”⁴⁰, skóra z mitycznego, skrzydlatego barana (Chrysomallosa). Pożądane przez wielu, a zdobyte tylko przez Jazona dzięki pomocy czarodziejki Medei, złote runo (*pellis aurata* u Hyginusa, *vellera Phrixea* u Owidiusza)⁴¹ nie pojawia się często w dawnym malarstwie. Jednym z artystów, którzy podjęli ten motyw jest Benedetto Caliari (1538-1598). Na fresku, znajdującym się w pałacu Mocenigo Querini w Padwie⁴², widnieje moment, w którym Jazon wyciąga rękę po „złote runo” (tutaj namalowane jako żywe zwierzę) wiszące na gałęzi drzewa, podczas gdy u stóp zwycięzcy leży uśpiony czarami smok. Złoty kolor wybrzmiewa w sierści barana, w centralnej części ściennego malowidła. Złote elementy błyszczą również na sandałach zdobywcy oraz na górnych partiach ubrania. Scena triumfu rozgrywa się na łonie natury, najprawdopodobniej jest to gaj Aresa.

Zupełnie odmienną sceneryę wybrał natomiast uczeń Rubensa, Erazmus Quelinus II (1607-1678), obecną na obrazie zatytułowanym *Jazon i złote runo*

³⁸ URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Chute_de_Pha%C3%A9ton#/media/Fichier:Michelangelo,_Fall_of_Phaeton_01.jpg ok.1533, dostęp 26.08.2022. Węgiel na papierze (31,2 x 21,5), British Muzeum, Londyn.

³⁹ *Quinze livres de la Métamorphose d’Ovide interpretez en rime françois delo la phrase latine, par François Habert [...]*, Paris, Jacques Kerver, 1557, s. 101.

⁴⁰ „Uskrzydłony baran o złotym runie, który przeniósł Fryksosa do Kolchidy. Złote runo było potem celem wyprawy Argonautów. Barana poświęconego Zeusowi bóg umieścił po śmierci na niebie jako gwiazdozbiór”; W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 2021, s. 82.

⁴¹ Hygin, *Fables, op. cit.*, s. 30-31 ; Ovide, *Les Métamorphoses*, t. 2, *op. cit.*, s. 29.

⁴² URL: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Giasone_conquista_il_vello_d%27oro.jpg, dostęp 26.08.2022.

(1636-1638)⁴³. Tym razem akcja rozgrywa się we wnętrzu świątyni Marsa, którego marmurowy posąg stoi w prawym dolnym rogu. Znajdująca się pośrodku kompozycji sylwetka Jazona jest całkowicie zwrócona ku bóstwu, któremu Jazon zdaje się pokazywać zawieszona na lewym przedramieniu złote trofeum, znajdujące się w centralnym punkcie obrazu. Całość płótna utrzymana jest w dwu stonowanych barwach, wśród których wybijają się intensywne akcenty kolorystyczne: królewska czerwień obecna na płaszczu Jazona oraz triumfujące złoto baraniej skóry.

3.2. „Złote jabłko” Parysa

Drugim mitologicznym złotym przedmiotem jest jabłko z ogrodu Hesperyd⁴⁴, nazywane często „jabłkiem niezgody” z uwagi na konsekwencje, jakie wyniknęły z jego zdobycia przez Afrodytę. Pomijając fakt, że już samo jabłko ma niezwykle symboliczny wymiar⁴⁵, zabarwienie go na złoto spotęgowało jego wartość i nadało mu dodatkowy, symboliczny wymiar⁴⁶.

Jedną z najliczniej przedstawianych w mitologii historii związanych ze złotym jabłkiem jest sąd Parysa⁴⁷. Przypomnijmy, że na uroczystość zaślubin Tetydy i Peleusa zaproszono wszystkich bogów z pominięciem bogini niezgody, Eris. W odwecie za taki afront, bogini pojawia się na weselu i rzuca na stół złote jabłko z napisem: *Dla najpiękniejszej*⁴⁸. Między Ateną, Herą i Afrodytą dochodzi do kłótni, a zagniewane boginie rozdziela sam Zeus. On także postanawia, że Parys, górski pasterz (w rzeczywistości syn księcia Peleusa), rozstrzygnie kobiecy spór. Niestety, Parys nie może się zdecydować, której z nich należy się ten tytuł. Chcąc go przekupić, sprytnie boginie składają mu, każda po kolei, kuszące obietnice: Hera deklaruje, że uczyni go wielkim władcą, Atena, najmądrzejszym z ludzi i niezwyciężonym wojownikiem, Afrodyta zaś proponuje mu rękę najpiękniejszej ziemiarki, Heleny, córki Tyndaerosa. Pasterz dokonuje wyboru bez wahania i wręcza jabłko Afrodycie.

⁴³ URL: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/jason-and-the-golden-fleece/a0287530-c216-4a61-9498-149e5fc93e9d>; dostęp 26.08.2022. Olej na płótnie (181 x 195), Museo del Prado, Madryt.

⁴⁴ N. Conti, *Mythologie, ou Explications des fables, œuvre d'eminente doctrine, et agreable lecture*. Paris, Pierre Chevalier, 1627, s. 684-685.

⁴⁵ Na temat roli i symboliki jabłka w kulturze europejskiej, P. Camporesi, *Laboratoria zmysłów*, przeł. J. Ugniewska, Słowo / Obraz terytoria, Gdańsk 2005, rozdział I *Hieroglify rozkoszy*, s. 5-33; M. Puda-Blokesz, „A złote jabłko stało się jabłkiem niezgody – o kulturowym i leksykograficznym wymiarze dwóch mitologizmów z komponentem nazywającym owoc”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, Studia Linguistica*, 2015, X, s. 146-162.

⁴⁶ G. de Tervarent, Guy, *Atributs et symboles dans l'art profane. Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*, Genève, Droz, 1997, s. 363-366.

⁴⁷ H. Damisch, *Le Jugement de Paris*, Paris, Flammarion, 2011, s. 24-45.

⁴⁸ Hygin, *Fables, op. cit.*, s. 74: „misit in medium malum, dicit quae esset formosissima attolleret”.

Przedstawienia sądu Parysa w dawnym malarstwie możemy podzielić zasadniczo na dwie grupy. Do pierwszej zaliczają się dzieła, które uwydatniają zwartą bryłę kompozycyjną: Parys ze złotym jabłkiem *vs* trzy boginie, przy czym to zawsze owoc jest punktem rozdzielającym, bądź łączącym postaci, zawsze w środkowej części układu⁴⁹. Taki schemat widnieje na jednym z pierwszych znanych przedstawień sądu Parysa (1485)⁵⁰, autorstwa Sandro Botticelliego. Po prawej stronie widzimy pasterza Parysa w otoczeniu zwierząt, naprzeciw zaś, w klasycznym ustawieniu trzech kobiet (*cf* trzy Gracje w malarstwie) stoją boginie znające już werdykt Parysa, który wyciąga dłoń z nagrodą ku Afrodycie. Jabłko jest więc centralnym punktem obrazu, który przyciąga wzrok widza nie tylko swoim kolorem, ale również zamieszczoną na nim łacińską inskrypcją: *Pulchriori datur* (dosłownie: niech będzie ofiarowane piękniejszej). Jest to wariant dedykacji, który odbiega od wersji znanej z mitologii⁵¹. Podobna konfiguracja znajduje na późniejszych obrazach np. Joachima Wtewaela⁵² (1615) czy Rubensa⁵³ (1636), zainscenizowana nadal na łonie natury, ale już z gośćmi weselnymi w tle.

Do drugiej grupy zaliczają się dzieła, które zdecydowanie uwydatniają samego Parysa na chwilę przed podjęciem wyboru; to on trzyma w dłoni złote jabłko, nic zatem nie jest jeszcze przesądzone. Przykładem takiego układu może być dzieło Antoniego da Vendri pod tytułem *Sąd Parysa* (c. 1500-1524)⁵⁴. Twarz bohatera zwrócona jest nie w stronę bogiń, lecz w kierunku widza, sprawiając wrażenie, że sam Parys prosi go pomoc w podjęciu trudnej decyzji. Złote jabłko z inskrypcją *pulchriori datur* dominuje na pierwszym planie i podkreśla pozostałe złote elementy renesansowych szat. Ciekawym wariantem takiego układu jest późniejszy obraz barokowy, autorstwa Alessandra Rossiego⁵⁵ (1629-1697). Wyeksponowana postać Parysa ma wzrok skierowany na widza, ale uwagę przyciąga bardziej jego specyficzny gest. Palec wskazujący na złote jabłko sugeruje, że Parys wyjaśnia widzowi przyczynę całego zamieszania; na drugim planie namalowane są kłócące się boginie, z których jedna zdaje się dusić konkurentkę.

⁴⁹ Wyjątkiem jest *Sąd Parysa* Lucasa Cranacha Starszego, o którym nie wspominamy w artykule z uwagi na zakreślony zakres chronologiczny.

⁵⁰ URL: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Botticelli-Juicio-de-Paris.jpg>, dostęp 26.08.2022. Tempera (81 x 197), Galleria di Palazzo Cini, Fondazione Giorgio Cini, Wenecja.

⁵¹ Na temat źródeł tego napisu w tekstach antycznych i nowożytnych oraz filologicznych interpretacji, *cf.* M. Disdero, *Pulchriori detur*, URL: https://www.academia.edu/54528071/Pulchriori_Detur, dostęp 26.08.2022.

⁵² URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joachim-wtewael-the-judgement-of-paris>, dostęp 26.08.2022. Olej na płótnie (59,8 x 79,2), The National Gallery, Londyn.

⁵³ URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/peter-paul-rubens-the-judgement-of-paris>, dostęp 26.08.2022. Olej na płótnie (144,8 x 193,7), The National Gallery, Londyn.

⁵⁴ URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/my/collections/99682--gyparaki/antonio-da-vendri-1500-1524-le-jugement-de-paris/objecten#/SK-A-1296,1>, dostęp 26.08.2022. Olej na płótnie (69 x 82), Rijksmuseum, Amsterdam.

⁵⁵ URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alessandro_Rosi_The_Judgement_of_Paris.jpg, dostęp 26.08.2022. Olej na płótnie (72,5 x 58,5), With Wildenstein Gallery, Nowy York.

4. Złoto jako symbol pożądania

Ostatnią mitologiczną historią, w której występuje motyw złota, jest opowieść o Danae. Uwięziona w spiżowej komnacie przez swojego ojca (Akri-zjosa) w związku z przepowiednią, że ten zginie z ręki swojego wnuka, młoda i piękna Danae nie znika jednak dla świata. Zachwycony jej urodą Zeus łączy się nią w miłosnym uścisku⁵⁶ pod postacią złotego deszczu⁵⁷. Danae staje się szybko brzemienną i zostaje matką Perseusza⁵⁸ ku niedowierzaniu i wściekłości Akri-zjosa⁵⁹, jak czytamy w wersji Owidiusza. W wersji mitu przedstawionej natomiast przez Hyginusa czytamy, że kiedy Akri-zjos odkrywa ciążę Danae, postanawia zgładzić oboje zamykając ich w skrzyni⁶⁰, po czym wrzuca ją do morza⁶¹. Podając powód takiego działania Akri-zjosa, rzymski mitograf używa słowa *stuprum* (hańba, zhańbienie kobiety, gwałt, nierząd)⁶². Jednoznaczność semantyczna tego wyrazu otworzyła drogę do interpretacji postaci Danae jako kobiety okrytej hańbą, co znalazło swoje odzwierciedlenie w dawnym malarstwie.

Przedstawienia Danae możemy tym samym uporządkować w dwie kategorie⁶³. Pierwsza z nich obejmuje płótna, na których bohaterka jest niewinna, ucieleśnia naturalne cnoty, niewinność, czystość, piękno umysłu⁶⁴, a złoty deszcz symbolizuje obfitość łask, spływających od Boga⁶⁵. Tak jest, na przykład, u Jana Gossaerta (1478-1532), na obrazie zatytułowanym *Danae* (1527)⁶⁶. Ubrana w niebieską szatę (kolor moralny)⁶⁷, odsłaniająca prawą pierś, na którą kapie złoty deszcz, Da-

⁵⁶ Hygin, *Fables*, *op. cit.*, s. 54: „Iovis cum Danae concubuit”.

⁵⁷ *Ibid.*: „in imbrem aureum coversus”

⁵⁸ *Ibid.*: „ex quo compressu natus est Perseus”.

⁵⁹ Cf. Ovide, *Les Métamorphoses*, t. 1, *op. cit.*, s. 116: „Arcisius [...] non putet esse deum: neque enim Iovis esse putabat / Persea, quem pluvio Danae conceperat auro”.

⁶⁰ Hygin, *Fables*, *op. cit.*, s. 54: „Quam pater ob *stuprum* inclusam in arca cum Perseo in mare deiecit”.

⁶¹ *Ibid.*: „in mare deiecit”.

⁶² *Słownik łacińsko-polski*, red. M. Plezia, PWN, Warszawa 1999, t. IV, s. 233.

⁶³ J. M. Zarucchi, „The Gentileschi „Danaë”: A Narrative of Rape”, *Woman’s Art Journal*, 1998-1999, vol. 19, n° 2, s. 13: „[...] 16th and 17th century representations typically show Danaë as a symbol of one extreme or another – innocence and chastity, or prostitution and avarice, depicting her greedy acceptance of the gold coins”.

⁶⁴ J. Seznec, *op. cit.*, s. 113.

⁶⁵ J. Valérian, *op. cit.*, s. 791: « Les Poètes ont fait qu’il pleut jadis de l’or au giron de Danaë, femme de merveilleuse beauté ; signifiant par Danaë la beauté de l’esprit contenue par les vertus naturelles que Danaë aime : et par la pluie d’or, l’affluence des biens celestes, qu’il faut avoir de son amour et benignité, car il est seul qui donne abondance de tous biens ».

⁶⁶ URL : https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Jan_Gossaert_003.jpg; dostęp 26.08.2022. Olej na desce, (114,3 x 95,4), Stara Pinakoteka, Monachium.

⁶⁷ M. Pastoureau, *Niebieski. Historia koloru*, przeł. M. Ochab, Oficyna Naukowa, Warszawa 2013, s. 98-142.

nae odpowiada ikonograficznym wyobrażeniom Maryi, Matki Chrystusa⁶⁸ i jest często z nią porównywana pod względem cnoty czystości (*chasteté*) i nadprzyrodzonemu poczęciu (*intervention divine*)⁶⁹.

Jednak zdecydowanie liczniejszą grupę przedstawień stanowią te, które odpowiadają tekstowi Hyginusa i ukazują Danae jako kobietę zhańbioną. Artyści malują ją wtedy nie pod kroplami złotego deszczu, ale w deszczu złotych monet, spadających na jej ciało z nieba. Wtedy też tytułowa bohaterka jest widoczna w towarzystwie innych osób (starej kobiety, stręczycielki, młodej służącej bądź Kupidynów), liczących i zbierających spadające pieniądze, symbolizujące są zapłatę za świeżo sprzedany akt seksualny. Ciało Danae służy wtedy artystom jako pretekst do przedstawienia zmysłowego aktu kobiecego. Przykładów zhańbionej Danae jest wiele. Przytoczmy chociażby *Danae* z 1531 Antoniego Allegri da Correggio (1494-1534)⁷⁰, płótno, na którym tytułowa bohaterka napręża przy pomocy Kupidyna znajdujący się na jej udach kawał materiału w oczekiwaniu na to, co spadnie za chwilę z chmury, wiszącej nad jej łóżem. Znajdujące się w prawym dolnym rogu obrazu, obok łoża Danae, dwa Kupidyny sprawdzają czy monety są rzeczywiście ze szlachetnego kruszcu. Na obrazie *Danae* (1550-1560, wersja lyońska)⁷¹ pędzla Jacopa Tintoretta młoda kobieta (służąca) liczy natomiast błyszczące złote monety ułożone na nagich udach Danae. Sądząc po jej pośpiesznych ruchach, służąca rzuca się, aby zachłannie przeliczyć świeżo zarobione pieniądze. *Danae* Tycjana z 1554⁷² jest również klasycznym aktem kobiecym. Córce Akrijosa towarzyszy stara kobieta, która tym razem zbiera złote, spadające z chmury monety w wielki, złoty talerz. Kolejny artysta, Orazio Gentileschi (1563-1639), w sposób szczególny zaadoptował kolor złoty na obrazie pt. *Danae i złoty deszcz* (1621-1623)⁷³. Przedstawił on półnągą Danae, która wyciąga rękę w stronę złotych monet. Ten sam gest towarzyszy namalowanemu w bardzo dynamiczny sposób Kupidynowi. Kobieta, na złotym łóżku, przykryta jest jednak złotą tkaniną, która zakrywa jej łono. Dodatkowo tenebryzm uwypukla postać Danae, a złoto stanowi kontrast do ciemnego tła, symbolizującego nocną ciemność. Artemizja Gentileschi (1593-1656), córka wyżej wymienione-

⁶⁸ Ch. Jouffroy, « La Vierge au lait ou l'allaitement dans l'art chrétien », *Medicina nei secoli, Journal of History of Medicine and Medical Humanities*, 2021, 33/1, s. 71-120.

⁶⁹ G. de Tervarent, *op. cit.*, s. 360-361.

⁷⁰ URL : <https://fr.borghese.gallery/collection/peintures/danae.html>, dostęp 26.08.2022. Olej na płótnie (161 x 193), Galeria Borghese, Rzym.

⁷¹ URL : https://pl.wikipedia.org/wiki/Danae_%28obraz_Jacopa_Tintoretta%29#/media/Plik:Danae-Tintoretto-MBA_Lyon_A91-IMG_0321.jpg, dostęp 26.08.2022. Olej na płótnie, (142 x 182), Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon.

⁷² URL : <https://www.khm.at/objektdb/detail/1946/>, dostęp 26.08.2022. Olej na płótnie, (135 x 152), Kunsthistorisches Museum Wien, Wiedeń.

⁷³ URL : <https://www.getty.edu/art/collection/object/103QTA>, dostęp 26.08.2022. Olej na płótnie (161,5 x 227,1), J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

go malarza, podąża podobną drogą. Jej *Danae* (1612)⁷⁴ przedstawia nagą postać kobiecą, na twarzy której widzimy zmęczenie, a może nawet i smutek. Wokół niej nie widać monet, wszystkie bowiem zbiera do swojej sukni kobieta znajdująca się w lewej górnej ćwiartce obrazu. Sama Danae leży na tkaninie w kolorze głębokiej czerwieni, który od wieków jest kojarzony z symbolem miłości fizycznej i pożądaniem⁷⁵.

*

Złoto zawiera w sobie różnorodność znaczeń, które wzbogacają narrację każdego obrazu. Również w przypadku recepcji wybranych mitów greckich, przedstawionych na kilku obrazach mistrzów włoskich, francuskich i flamandzkich pod kątem występowania w nich motywu złota jako głównego wątku narracyjnego bądź jako atrybutu wybranych postaci nie mogło być inaczej. Analiza wybranych mitów pokazała, że pomimo bogactwa motywów związanych ze złotem, artyści upodobali sobie kilka tematów, głównie tych, z których wybija się pycha i głupota (*hybris*), zwycięstwo (*victoria*) oraz pożądanie (*cupiditas*).

Niniejsza praca dotycząca recepcji greckich mitów w sferze wizualnej w tak wąskim ujęciu tematycznym była również próbą zgłębienia specyfiki złota z perspektywy warsztatu malarza; to on bowiem wybierał sposób przedstawiania danego mitu w oparciu o źródła i dobierał tym samym – jako Demiurg – subtelnie barwy znaczeniowe dla swoich postaci, które mienia się na licznych nowożytnych płótnach, pokrytych patyną różnorodnych interpretacji. Jeśli chodzi o starożytne źródła inspiracji malarzy, to zdecydowana palma pierwszeństwa przypada Owidiuszowi i jego poetyckim *Metamorfozom*, które malowały już samym słowem i dostarczały gotowych treści do przeniesienia na obraz. Zdecydowanie mniejszy wpływ, mimo swej popularności w kręgach literackich, wywarła na malarstwo wspomniana anonimowa adaptacja *Przemian, Ovide moralisé*. W kwestii moralnego wydźwięku mitu, krótki tekst, a właściwie jedno słowo w *lectio* Hyginusa, otworzyło natomiast drogę do przedstawiania Danae już nie jako skrzywdzonej kobiety, ale żadnej pieniędzy prostytutki. Była to opcja malarska kusząca również o tyle, o ile można było skupić się na przedstawieniu aktu kobiecego. Podsumowując, chcemy podkreślić, że konteksty

⁷⁴ URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Danae_\(Artemisia_Gentileschi\)#/media/File:Artemisia_Gentileschi_-_Dana%C3%AB_-93-1986_-_Saint_Louis_Art_Museum.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Danae_(Artemisia_Gentileschi)#/media/File:Artemisia_Gentileschi_-_Dana%C3%AB_-93-1986_-_Saint_Louis_Art_Museum.jpg), dostęp 26.08.2022. Olej na płótnie, (41,3 x 52,7), Saint Louis Art Museum, S. Louis (Missouri), Stany Zjednoczone. Cf. także płótno Jacquesa Blancharda (1600-1638), *Danae* (1620), URL : https://collection.blantonmuseum.org/objects1/info?query=keywordPath%3D%22HU%22%20and%20Disp_Marker_1%3D%22Jacques%20Blanchard%22, dostęp 26.08.2022. Olej na płótnie (93,4 x 128,4), Muzeum Blanton, Austin.

⁷⁵ M. Pastoureau, D. Simonnet, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Éditions du Panama, 2005, s. 38.

przedstawiania samego koloru są wyborem indywidualnym samych artystów, którzy decydując się na ten, bądź inny wariant mitu, współzawodniczą (*aemulatio*) w tworzeniu kolejnych wariantów ikonograficznych. Wtedy też sam wątek narracyjny stanowi pretekst do wykorzystania złota jako technicznego środka wyrazu po to, aby ukazać wyłącznie własny kunszt artystyczny i technikę malarzką. W tym kontekście, recepcja koloru, podobnie jak i recepcja antycznego mitu, przyjmuje zupełnie nowe oblicze, które przyczynia się do autokreacji malarza (*èthos*) w nowożytnej Europie.

Bibliografia

Literatura prymarna

- Le Blason des couleurs en armes*, Paris, Anthoine Houïc, 1582
- Conti, Natale, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venise, Alde, 1551
- Conti, Natale, *Mythologie, ou Explications des fables, œuvre d'éminente doctrine, et agreable lecture*, Paris, Pierre Chevalier, 1627
- Cartari, Vincenzo, *Le immagini colla spozizione degli Dei degli Antichi*, Venise, Marcolini, 1556
- De Vulson de la Colombière, Marc, *La Science héroïque traitant de la noblesse, de l'origine des armes*, Paris, Sebastien Cramoissy et Gabriel Cramoissy, 1664
- Gyraldi, Lilio Gregorio, *Historia de diis gentium*, Bâle, Oporinus, 1548
- Hygin, *Fables*, texte établi et traduit par Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1997
- Ovide, *Les Métamorphoses*, t. 1 (liv. I-V), texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 2019
- Ovide, *Les Métamorphoses*, t. 2 (liv. VI-X), texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 2008
- Ovide, *Les Métamorphoses*, t. 3 (liv. XI-XV), texte établi par Henri Le Bonniec, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1930
- [Ovide] *Quinze livres de la Métamorphose d'Ovide interpretez en rime françois delo la phrase latine, par François Habert [...]*, Paris, Jacques Kerver, 1557
- Owidiusz, *Przemiany*, przeł. Bruno Kiciński. Tekst i przypisy opracował wstępem i notą wydawniczą opatrzył Aleksander Krawczuk, Unia Wydawnicza „Verum”, Warszawa 1995
- Ripa, Cesare, *Iconologia*, Padova, Pietro Paulo Tozzi, 1619
- Saint Augustin, *De la cité du Dieu*, II, 2.20. XX : URL: http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/augustin_civ_dei_02/texte.htm, dostęp 29.08.2022.
- Valérian, Jean Pierre, *Les Hieroglyphiques*, Lyon, Paul Frellon, 1615

Literatura sekundarna

- Balavoine, Claudie, « *Des Hieroglyphica* de Pierio Valeriano à *L'Iconologia* de Cesare Ripa, ou le changement de statut du signe iconique », in *Repertori de parole e immagini. Esperienze cinquecentesche e moderni data bases*, éd. Paola Barocchi, Lina Bolzoni, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1997, s. 49-98
- Behagel-Dindorf, Anne, « La symbolique des noms de couleurs au fil des âges en France », in *Lexique et motivation ; perspectives ethno-linguistiques*, sous la dir. de Véronique de Colombel et Nicole Tersis, Leuven, Peeters-Leuven, 2002, s. 201-221

- Camporesi, Piero, *Laboratoria zmysłów*, przeł. Joanna Ugniewska, Słowo / Obraz terytoria, Gdańsk 2005, rozdział I *Hieroglif rozszkosszy*, s. 5-33
- Cerito, Stephania, « L'Ovide moralisé à l'aube de la Renaissance. De la prose brugeoise à la Bible des poètes », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes / Journal of Medieval and Humanistics Studies*, 2015, n° 3, s. 197-219 ; URL: <https://journals.openedition.org/crm/13889#tocto1n5>, dostęp 26.08.2022, <https://doi.org/10.4000/crm.13889>
- Damisch, Hubert, *Le jugement de Pâris*, Paris, Flammarion, 2011
- De Chantal, Louis, Poirier, Jean-Louis, *Bibliothèque mythologique idéale*, Paris, Les Belles Lettres, 2019
- De Tervarent, Guy, *Attributs et symboles dans l'art profane. Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*, Genève 1997
- Disdero, Michel, *Pulchiori detur*, URL: https://www.academia.edu/54528071/Pulchiori_Detur, dostęp 26.08.2022
- Gifford, E. Melanie, "Rubens's Invention and Evolution: Material Evidence in *The Fall of the Phaeton*", *Journal of Historians of Netherlandish Art*, Summer 2019, vol. 11, issue 2, s. 1-53 <https://doi.org/10.5092/jhna.2019.11.2.1>
- Jouffroy, Christian, « La Vierge au lait ou l'allaitement dans l'art chrétien », *Medicina nei secoli. Journal of History of Medicine and Medical Humanities*, 2021, 33/1, s. 71-120
- Kopaliński, Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 2021
- Koźłuk, Magdalena, „Czerń i czerwień w Ikonologii Cezarego Ripy (1593)”, in *Czarne i Czerwone w kulturze Europy* red. Monika Malinowska, Krzysztof Tkaczyk, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2021, s. 43-58
- Koźłuk, Magdalena, « L'Hypotypose dans les *Métamorphoses* d'Ovide », *Acta Universitatis Lodzianensis, Folia Litteraria Romanica*, n° 11 *Hypotypose. Théorie et pratique de l'Antiquité à nos jours*. Études réunies par Witold Konstanty Pietrzak, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017, s. 7-23, <https://doi.org/10.18778/1505-9065.11.02>
- Néraudau, Jean-Pierre, *Lectures d'Ovide*, texte établi par Emmanuel Bury, Paris, Les Belles Lettres, 2003
- Néraudau, Jean Pierre, *Les Métamorphoses. Les plus belles histoires illustrées par la peinture baroque*, traduit par Georges Lafaye, Paris, Diane de Selliers, 2020
- Ossola, Carlo, *L'Automne de la Renaissance*, traduit par Gérard Marino, préface de Mario Praz, Paris, Les Belles Lettres, 2018
- Pastoureau, Michel, „Jak widziano kolory w średniowieczu”, in *Średniowieczna gra symboli*, przeł. Hanna Igalson-Tygielska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 128-148
- Pastoureau, Michel, *Niebieski. Historia koloru*, przeł. Maryna Ochab, Oficyna Naukowa, Warszawa 2013
- Pastoureau, Michel, Simonnet, Dominique, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Éditions du Panama, 2005
- Possamaï, Marylène, Besseyre, Marianne, « L'Ovide moralisé illustré », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes / Journal of Medieval and Humanistics Studies*, 2015, n° 3, s. 13-19 ; URL : <https://journals.openedition.org/crm/13882>; dostęp 26.08.2022, <https://doi.org/10.4000/crm.13882>
- Possamaï-Pérez, Marylène, « L'Ovide moralisé du XIV^e siècle : mort ou renaissance des Métamorphoses d'Ovide ? », *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Romanica*, 2014, 9, s. 7-15
- Puda-Blokesz, Magdalena, „A złote jabłko stało się jabłkiem niezgody – o kulturowym i leksyko-graficznym wymiarze dwóch mitologizmów z komponentem nazywającym owoc”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, Studia Linguistica*, 2015, X, s. 146-162
- Raybould, Robin, *An Introduction to the Symbolic Literature of The Renaissance*, Canada, Trafford Publishing, 2005
- Seznec, Jean, *La Survivance des dieux antiques*, Paris, Flammarion, 1980
- Słownik łacińsko-polski*, red. Marian Plezia, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, t. IV

Spica, Anne-Élisabeth, « Emblématique et allégorie (XVI^e-XVII^e siècles) », in *L'Allégorie de la Antiquité à la Renaissance*, éd. Brigitte Pérez-Jean, Patricia Eichek-Loikine, Paris, Honoré Champion, 2004, s. 614-634

Térence, t. 1, *Andrienne-Eunuque*, texte traduit et établi par Jules Marouzeau, Paris, Les Belles Lettres, 1947

Vial, Hélène, *La Métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, Les Belles Lettres, 2010
<https://doi.org/10.4000/books.lesbelleslettres.9234>

Zarucchi, Morgan, Jeanne, „Danaë”: A Narrative of Rape”, *Woman's Art Journal*, 1998-1999, vol. 19, n° 2, s. 13-16, <https://doi.org/10.2307/1358400>



Ilustracja 1. Upadek Factona w *Quinze livres de la Métamorphose d'Ovide interpretez en rime françois delo la phrase latine, par François Habert [...]*, Paris, chez Jacques Kerver, 1557, s. 101.

Klaudia Kościan jest studentką drugiego roku filologii romańskiej pierwszego stopnia na Uniwersytecie Łódzkim. Jej zainteresowania koncentrują się wokół dawnego malarstwa europejskiego i jego związków z literaturą. W roku akademickim 2021-2022 została laureatką konkursu na wewnątrzuniwersytecki grant naukowy dla studentów, w ramach którego powstała niniejsza praca. Podjęte już na drugim roku badania z zakresu historii sztuki, literatury antycznej i jej recepcji w okresie XV-XVII wieku stanowią podstawę do zredagowania pracy licencjackiej w języku francuskim z zakresu dawnej kultury w Zakładzie Literaturoznawstwa Romańskiego w Instytucie Romanistyki UL.