

JOANNA RYBOWSKA

Uniwersytet Łódzki
ORCID: 0000-0002-2417-0843
joanna.rybowska@filologia.uni.lodz.pl

O METAMORFOZACH OWIDIUSZA Z HAARLEMU

ABSTRACT. Rybowska Joanna, *O Metamorfozach Owidiusza z Haarlemu* (On the *Metamorphoses* by Ovid of Haarlem).

The article considers a series of relief prints by Hendrik Goltzius. The artist intended for these prints to become an ‘illustrated companion’ to Ovid’s *Metamorphoses*, or, alternatively, a sort of mirror image that reflects the poetic world of *Metamorphoses* in another creative medium. The first part of this analysis surveys Goltzius’ creative career and examines which life events might have encouraged the artist to start working on his adaptation of *Metamorphoses*. In the second part of the article, we discuss the creation of Goltzius’ drawings and copperplate engravings, explaining why the work of this Haarlem artist represents a historic breakthrough in the illustrative tradition of Ovid’s *Metamorphoses*. Finally, the third part of the article assesses whether Goltzius’ *Metamorphoses* prints adhere to established conventions of the emblematic art (*ars emblematica*).

Keywords: Hendrik Goltzius; Van Mander’s first Ovid commentary in Dutch; Goltzius’ *Metamorphoses* prints

Metamorfozy Owidiusza, ze względu na fascynującą tematykę tego dzieła, jak i dzięki temu, że było znane i kopiowane przez cały okres średniowiecza, bardzo mocno zaznaczyły swoją obecność w kulturze europejskiej. O popularności i inspirującej roli wspomnianego utworu w Europie nowożytnej świadczą dzieła literackie, a także sztuki plastyczne inspirowane Owidiańskimi „obrazami mówionymi”. Wraz z upowszechnieniem się książki ilustrowanej oraz wyodrębnieniem grafiki jako osobnej dziedziny sztuki, wątki zaczerpnięte z *Metamorfoz* Owidiusza coraz częściej zaczęły się pojawiać także na drzeworytach i rycinach¹. W artykule tym pragniemy pokazać, jak dzieło rzymskiego poety „podbiło” jedno z niderlandzkich miast, Haarlem, i jaki udział w tym podboju mieli rytownicy, a przede wszystkim najwybitniejszy z nich – Hendrick Goltzius.

Hendricka Goltziusa uznaje się przede wszystkim za najbardziej wpływowego grafika i wydawcę II dekady XVI wieku, ale warto podkreślić, że był on wszechstronnym artystą, wybitnym przedstawicielem niderlandzkiego manie-

¹Por. Talbierska 2013: XIX.

ryzmu, który realizował się w wielu dziedzinach sztuki: jako rysownik², miedziorytnik, malarz³, wydawca, a także jako właściciel oficyny wydawniczej. Przynależał do kręgu wybitnych, zaprzyjaźnionych ze sobą humanistów, którzy po długoletniej wojnie religijnej osiedlili się w Haarlemie⁴, współtworząc tam ważny ośrodek niderlandzkiego manieryzmu. Przyjaciele z Haarlemu nazywali Goltziusa Proteuszem⁵ lub Vertumnusem sztuki⁶; to metaforyczne odniesienie do postaci z greckiej mitologii wskazywało na wciąż zmieniające się u tego artysty techniki i style zarówno w rysunku czy grafice, jak i w malarstwie.

Nasze podstawowe informacje o Hendricku Goltziusie zawdzięczamy Karelowi van Manderowi I (1548–1606), który w swym dziele zatytułowanym *Książka malarza, w której ochoczej do nauki młodzieży podane są przede wszystkim zasady szlachetnej wolnej sztuki malarstwa* (*Het Schilder-Boeck waerin voor eerst de leerlustighe leught den grondt der Edel Vry Schildrconst in verscheyden deelen wort voorghedraghen...*), w jednej z części teoretycznych zamieścił żywoty malarzy niderlandzkich i górnoniemieckich⁷. Księga ta została opublikowana partiami w Alkmaarze i w Haarlemie w latach 1603–1604. Dzieło van Mandera zawiera biografię Goltziusa spisaną do roku 1604, a więc daty opublikowania *Het Schilder-Boeck...*, dlatego też najmniej informacji posiadamy o malarskiej karierze Hendrika, która rozkwita po roku 1600⁸.

Hendrick Goltzius⁹ urodził się w lutym 1558 r. w Mühlbracht (obecnie Bracht) jako najstarszy syn Jana Goltza II (1548–1606) i Anny Fullings. Pochodził z rodziny o artystycznych tradycjach. Jego pradziadek Hubert Goltz oraz dziadek

²O rysunkach Goltziusa i pracach wydawanych w jego wydawnictwie por. Leeflang, Luijten: 2003.

³Malarstwo Goltziusa omawia i prezentuje w obszernej monografii Lawrence 2013.

⁴O historii Haarlemu i znaczeniu „kręgu Goltziusa” dla tego miasta Por. Leeflang 1997: 52–115.

⁵Enkomion Schoneusa ku czci Goltziusa. Źródło: Inskrypcja na grafice szóstej z cyklu *Życie Dziewicy*: „Ut Medys Proteus se transformabat in undis/Formosae cupido Pomonae captus amore:/Sic varia Princeps Tibi nunc se Gotlzius arte/Commuet, sculptor mirabilis, atque repertor. C. Schonaeus”. Szerzej na temat tego dzieła por. Leeflang, Luijten 2003: 210, 335, kat. nr. 75.1; Strauss 1977: 584–585; Melion 1989: 113–133.

⁶Van Mander, *Het Schilder-Boeck / waer in Voor eerst de leerlustighe lueght den grondt der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden deelen Wort Voorghedraghen / Daer nae in dry deelen t'Leuen der vermaerde doorluchtighe Schilders des ouden, en nieuwen 35 tyds / Eyntlyck d'wtleggginghe op den Metamorphoseon pub. Ouidij Nasonis. Oock daerbeneffens wtbeeldinghe der figueren Alles dienstich en nut den schilders Constbeminers en dichters, oock allen Staten van menschen...* (fascimile edition, Utrecht 1969). Jeśli nie zostanie to zaznaczone, wszystkie odniesienia do tego utworu podają za tym wydaniem. por. fol 285 r: [...] „Goltzium eenen seldsamen Proteus oft Vertumnus te wesen in de Const, met hem in alle ghestalten van handelighen te connen herscheppen”. [...] „ów szczególnie Proteus lub Vertumnus, który w swej sztuce umie przyjmować wszelkie możliwe idee i wytwarzać dowolne style”, przekł. Ziemia 2005: 109.

⁷Por. Białostocki 2009: 51–56.

⁸Por. Van Mander, *Het Schilder-Boeck ...*, fol. 247–287 r.

⁹Prace Goltziusa są sygnowane: Gols; Goltius; Goltz; Goltzius Hendrik.

Jan Goltz I pracowali jako malarze w Venlo. Ojciec Goltziusa, Jan Goltz II, zarabiał na życie wykonywaniem malunków na szkle. Van Mander przekazuje, że Goltzius miał zaledwie rok, gdy uległ wypadkowi, upadł na rozżarzone węgle i jego prawa ręka została poważnie poparzona i zdeformowana¹⁰. W roku 1561, gdy Hendrik miał trzy lata, jego rodzina przeprowadza się z Mühlbracht do uniwersyteckiego miasta Duisburga. Mniej więcej w tym czasie Hendrick próbuje swoich sił w sztuce pod kierunkiem swojego ojca. W wieku czterech lat podejmuje naukę w szkole zwanej Duytsche, w której uczono pisania i czytania. W wieku pięciu lat pomaga swemu ojcu w jego pracowni w malunkach na szkle. W roku 1575 lub 1576 talent Hendricka dostrzega Dirck Volkertsz. Coornhert (1522–1590), wybitny humanista i miedziorytnik¹¹, który przyjmuje młodzieńca na nauki. Spotkanie mistrza z uczniem było dla tego ostatniego szczęśliwym zbiegiem okoliczności, Coornhert przebywał wówczas w Xanten na wygnaniu, prześladowany za poglądy religijne. Gdy w roku 1576 Coornhert powraca do rodzinnego miasta, Haarlemu, Hendrick wraz z rodzicami również się tam osiedla. W latach 1577–1582 pracuje jako pomocnik i rytownik w oficynie graficznej i wydawniczej Coornherta. Oficyna ta miała zdecydowanie „multimedialny profil”¹² – wykonywano tam rysunki, ryciny, portrety, projektowano witraże i tapiserie. W pracowni zatrudnionych było wielu uczniów, niektórzy z nich, jak Goltzius i Phillip Galle (1537–1612) zostaną w przyszłości znanymi grafikami i wydawcami. W roku 1579 w wieku 21 lat Goltzius poślubia znacznie starszą od siebie wdowę Margarethe Jansdr. Oprócz znacznego majątku, żona wniosła mu w wianie ośmioletniego syna z poprzedniego małżeństwa – Jacoba Manthama, który stanie się uczniem i spadkobiercą pracowni Goltziusa. W latach 1580–1582 Goltzius zakłada i rozkręca w Haarlemie własną pracownię grawerską i oficynę wydawniczą. W 1582 roku ukazują się pierwsze prace, powstałe w tej właśnie pracowni (*Henricus Goltzius inuet. et sculptor, impressum Harlemi*). To znajomości Coornherta ułatwiły Goltziusowi rozkręcenie własnej oficyny wydawniczej i pozyskanie pierwszych zamówień.

¹⁰ Por. *Prawa ręka*, praca sygnowana i datowana: H. Goltzius fecit Anno 1588, Haarlem, Teylers Museum, nr. inw. N58.

¹¹ Dirck Vokertsz. Coornhert był nie tylko miedziorytnikiem i wydawcą, ale także poetą, pisarzem, filozofem, teologiem i politykiem, zagorzałym zwolennikiem tolerancji religijnej; za głoszenie swych poglądów wielokrotnie skazywano go na wygnanie lub więziono. Coornhert utrzymywał, że grzech pierworodny nie istniał, że wzmianki o nim nie sposób odnaleźć w Biblii. Wierzył w dobroć człowieka i w jego wolną wolę. Był także tolerancyjny wobec Żydów i ateistów, co było wyjątkowe w jego czasach. Ten prawdziwy erudyta był również miłośnikiem antyku. Łaciny zaczął uczyć się w późnym wieku, w pierwotnym zamyśle po to, aby zapoznać się z naukami Ojców Kościoła, tam bowiem upatrywał źródeł uniwersalnej idei katolicyzmu. Te pierwsze lektury spowodowały, że zaczął sięgać po inne klasyczne dzieła i tłumaczyć je na język narodowy. Przetłumaczył na holenderski m.in. 12 ksiąg *Odysei* Homera (1561), Cyncerona, *De officiis* (1561), Seneki, *De benefis* (1562), Boethiusa, *De consolatione Philosophiae* (1584).

¹² Określenie zaczerpnięte z pracy: Ziembka 2005: 87.

W życiu Goltziusa postacią równie ważną jak Coornhert był Karel van Mander I (1548–1606)¹³, który przybył do Haarlemu wraz z rodziną w roku 1583. Był malarzem manierystą, miedziorytnikiem, teoretykiem sztuki, poetą i tłumaczem¹⁴. Z Goltziusem połączyła van Mandera długoletnia przyjaźń, zapoczątkowana właśnie w Haarlemie. Karel van Mander, podobnie jak Dirck Volkertsz. Coornhert, był prawdziwym humanistą i miłośnikiem antyku. Przetłumaczył z języka francuskiego na holenderski 12 ksiąg *Iliady*, zaopatrując swój przekład we wstęp, noty wyjaśniające i glosariusz¹⁵ oraz *Bukoliki i Georgiki* Wergiliusza – te ostatnie zadedykował Goltziusowi¹⁶. Rytownik wykonał ilustracje do tego tłumaczenia. Osobne studium poświęcił van Mander *Metamorfozom* Owidiusza, opublikowanym jako 5 i 6 część *Het Schilder-Boeck...* W pracy tej van Mander zamieścił *Komentarze do Metamorfoz* (*Eyntylyck d'wtlegghinghe op den Metamorphoseon pub. Ouidij Nasonis*) wraz z objaśnieniem występujących tam postaci (*Uvtbeeldinge der Figueren*)¹⁷. Były to pierwsze *Komentarze do Metamorfoz* wydane w języku holenderskim. Van Mander stworzył to dzieło najprawdopodobniej w oparciu o holenderski przekład *Przemian*, jakiego dokonał nauczyciel języka łacińskiego Johannes Blommaerts, lepiej znany pod zlatynizowanym imieniem Johannes Florianus (1522–1585). Prozaiczny przekład Florianusa został opublikowany po raz pierwszy w Antwerpii w roku 1552¹⁸ oraz w Amsterdamie w 1588. Pomiędzy rokiem 1580 a 1620 przekład ten był wydawany wielokrotnie¹⁹. Van Mander w *Komentarzach do Metamorfoz* zachęcał czytelników, aby traktowali opisywane przez rzymskiego poetę przemiany, np. człowieka w drzewo czy zwierzę, nie w sposób dosłowny, ale symboliczny lub alegoryczny²⁰. Poszukiwanie tych poziomów dzieła Owidiusza, które następnie porównywano z chrześcijańskimi ideami moralności, miało długą tradycję i niewątpliwie nie było oryginalnym pomysłem van Mandera. Proces ten rozpoczął się już w średniowieczu. Wówczas powstały m.in. takie utwory jak: *L'Ovide moralisé*, wierszowany poemat w języku francuskim napisany przez anonimowego autora w latach 1316–1328, oraz *Ovidius moralizatus sive Metamorphosis*

¹³ Por. De Mambro Santos 2017: 25–28.

¹⁴ O pracach Karela van Mandera por. Leesberg 1999.

¹⁵ Van Mander, *De eerste 12. boecken, vande Ilyades*, 1611.

¹⁶ Van Mander, *Bucolica en Georgica...* Dedykacja dla Goltziusa A1v.

¹⁷ Ta część dzieła Van Mandera poświęcona ikonografii zawiera: Wyjaśnienie *Przemian* i objaśnienie, jak starożytni przedstawiali swych bogów i jak ich różnicowali.

¹⁸ *Metamorphosis, dat jest Die Herscheppinghe oft veranderinghe bescreuen int latin van den vermaerden ende gheleerden Poeet Ouidius: ende nu eerst ouerghesedt in onsen duytsche: Seer ghenuechlyck ende ook profytelijck voor alle edele gheesten ende constenaers, als Rhetoriciens, Schilders, Beeltsnyders, Goutsmeden, &c...* Por. Strauss 1977: 10–11.

¹⁹ Por. Sluijter 2000: 25. Do przekładu Florianusa z 1566 roku po raz pierwszy dołączono 178 drzeworytów Virgila Solisa, wpływowego miedziorytnika i wydawcy.

²⁰ Van Mander, *Het Schilder-Boeck...*, fol. 4r*: „Nu heeftmen doch te bedencken, datter wat anders mede gHEMEENT, en te kennen ghegheven wordt”.

Ovidiana moralitet explanata, którego autorem był Pierre Bersuire (Petrus Berchorius, ok. 1290–1362), francuski benedyktyn, tłumacz i przyjaciel Petrarci. Dzieło P. Bersuire, spisane po łacinie i wydawane kilkakrotnie drukiem, znane było w całej Europie²¹. Począwszy od średniowiecza, Owidiańskie *Metamorfozy* odczytywano w duchu chrześcijańskiej alegorii; uchodziły za księgę mądrości i życiowej moralności. Uznawano je za zbiór opowiadań, przypowieści o znaczeniu podobnym do przypowieści biblijnych, jeśli tylko w odpowiedni sposób zostaną opatrzone komentarzami. Wydane w roku 1498 w Paryżu w oficynie wydawniczej A. Vérarda ilustrowane *Metamorfozy* Owidiusza nazwano „Biblią poetów” („La Bible des poètes”)²². Teoretyk sztuki w *Komentarzach do Metamorfoz* określił natomiast dzieło łacińskiego poety jako „Biblię malarza”²³. Van Mander zarówno w „Księdze malarza”, jak i w dedykacji dla Goltziusa zawartej we wstępie do *Bukolik i Georgik* wyrażał niezmiennie przekonanie, że malarstwo i poezja są jak „siostry” i „dobrzy przyjaciele”²⁴. Za bliski swym własnym przekonaniom uznawał aforyzm poety Simonidesa, który malarstwo nazywał „milczącą poezją, a poezję mówiącym obrazem”²⁵. Równie bliska była mu horacjańska formuła „ut pictura poesis” („poezja powinna być jak malowidło”)²⁶. Chociaż „Książka malarza” ukazała się dopiero w roku 1604, to jednak możemy być pewni, iż to, co zostało tam spisane, było wynikiem wielu przemyśleń autora i wspólnych rozmów prowadzonych pomiędzy bliskimi sobie przyjaciółmi z Haarlemu w okresie znacznie wcześniejszym niż data wydania tego dzieła. E.J. Sluijter²⁷ jest przekonany, że prace nad *Komentarzami do Metamorfoz* trwały co najmniej od roku 1580. Nie można także wykluczyć, że van Mander zamierzał je wydać oddzielnie, gdyż w „Księżce malarza” mają one osobną numerację. Ponadto mity opisane przez rzymskiego poetę utrwalono przed 1604 rokiem zarówno na grafikach Goltziusa, jak i na obrazach Cornelisza van Haarlema²⁸. Ostatniego ze wspomnianych twórców miedziorytnik poznał dzięki van Manderowi. W roku 1583 van Mander, Goltzius i Cornelisz van Haarlem założyli

²¹ Por. Maciąg-Fiedler 2022: 6.

²² Nazwa *Bible des poètes* pojawiła się wraz z drugim wydaniem dzieła Antoine’a Vérarda w Paryżu i została zachowana we wszystkich kolejnych (Paryż, Antoine Vérard, 1498; Paryż, Philippe Le Noir, 1523; Paryż, Philippe Le Noir, 1531). Wydanie z 1498 roku było zdobione 32 drzeworytami.

²³ Por. van Mander, *Het Schilder-Boeck...*, fol. 280 r.

²⁴ *Ibidem*, fol. 61v: „[...] dewijle sy de stomme suster is va[n] de seer geestige Poeterije”; fol. 296v: „[...] ghelijck Pictura en Poësie geern by een, en geode susters oft vriendinnen zijn”. Por. także Everaarts 2014: 29.

²⁵ Por. van Mander I, *Bucolica en Georgica...*, fol. A1v. Aforyzm Simonidesa przytacza Plutarch w *De gloria Atheniensium*, (III; 346f) oraz w *Quaestiones convivales* (748A). O trzech innych wzmiankach tej maksymy w *Moraliach*. Por. Bartol 2006–2007: 107–118.

²⁶ Horatius, *Ars Poetica...*, 361.

²⁷ Sluijter 2000: 42.

²⁸ Podobnie rzecz ujmuje Meier 2021: 54.

manierystyczną akademię malarstwa zwaną Akademią haarlemską²⁹. Poza zachętą skierowaną do twórców o podejmowanie prac w oparciu o *Metamorfozy* Owidiusza, zasługą van Mandera, było to, że przywiózł do Haarlemu niektóre z prac Bartholomäusa Sprangera (1546–1611), wybitnego przedstawiciela manieryzmu, nadwornego artysty cesarza Rudolfa II. Twórca ten był rysownikiem, malarzem i rytownikiem. Jego prace fascynowały Goltziusa³⁰; ich wpływ będzie także widoczny na grafikach rytownika, inspirowanych mitami opisanymi przez rzymskiego poetę.

Decyzję o podjęciu prac nad wydaniem grafik według *Metamorfóz* Owidiusza Goltzius podjął najprawdopodobniej właśnie za namową van Mandera. To przypuszczenie opiera się nie tylko na naszej wiedzy o bliskich relacjach obu twórców i poglądach tego teoretyka sztuki, jakie zawarł w swoich *Komentarzach do Metamorfóz*, ale również na informacji pochodzącej od anonimowego autora bibliografii van Mandera, jaka została dołączona już po śmierci malarza do wydania *Het Schilder-Boeck...* w roku 1618. Nie można wykluczyć, że inspiracją dla grafika była także chęć zmierzenia się ze swoimi poprzednikami, rysownikami i rytownikami, którzy już wcześniej opublikowali swoje grafiki według *Metamorfóz* Owidiusza. Wspomnimy w tym miejscu jedynie o tych o pracach³¹, które były znane Goltziusowi.

W roku 1557 w wydawnictwie Jeana de Tournes w Lyonie wydano książkę emblematyczną z 178 drzeworytami Bernarda Salomona (ok. 1508–1561), francuskiego malarza, rysownika i rytownika³². Dzieło to ukazało się w tym samym roku w wersji francuskiej i holenderskiej³³. Była to praca wzorowana na dziele Alciatusa: *Viri clarissimi D. Andreae Alciati... Emblematum liber* (1531)³⁴. Miała charakterystyczną dla emblematów kompozycję trójczłonową³⁵; każda karta książki składała się z epigrafu (inskrypcji), jednego z 178 drzeworytów Salomona oraz subskrypcji objaśniających grafiki³⁶. Subskrypcje do *La Metamorphose*

²⁹Akademia ta była wspólną pracownią, która miała służyć doskonaleniu rysunku, studiowaniu ciała ludzkiego na podstawie odlewów i rzeźb oraz żywych modeli. Podaje za: Ziemia 2005: 78.

³⁰Por. Strauss 1977: 278.

³¹O innych wydaniach *Metamorfóz* por. Talbierska 2013; Diez-Platas 2015: 115–135; Diez-Platas, Jácome 2016: 275–283.

³²Por. Sharratt 2005.

³³Wersja francuska: Ovidius Naso, *La Metamorphose d'Ovide Figurée...* Wersja holenderska: *Excellente figueren ghesneden uuyten uppersten poëte Ovidius uuyt vyfthien boucken der veranderinghe met huerlier bedietsele...*

³⁴Książka została wydana w Augsburgu przez Henryka Staynera. Alciatus nie był zadowolony z pierwszej edycji swoich emblematów. Nie przy wszystkich utworach zamieszczono ryciny, a te, które je miały, nie zawsze były powiązane z tekstem. W wydaniu augsburskim znajdowały się 104 emblematy zilustrowane 98 drzeworytami, które drukarz zamówił u Jörga Breua starszego. Aprobatę Alciatus uzyskało dopiero wydanie paryskie z 1534 roku, wydane u Chrétiena Wechela z drzeworytami Mecure'a Jollata. Por. Krzywy 2021: 15–29.

³⁵O kompozycji trójczłonowej emblematów por. Pelc 2002: 35–44.

³⁶Por. il. 1 w tej pracy.

d'Ovide Figurée napisał anonimowy poeta, ich autorstwo przypisywano twórcy *Picta poesis* lub *Imagination poétique* (1552) – Barthélemy'emu Aneau³⁷. Drzeworyty Salomona przedstawiały epizody z XV ksiąg poematu rzymskiego poety. Dzięki swojej wyobraźni, artysta rozpoczął plastyczny dialog ze słowem Owidiusza i utrwalił na drzeworytach epizody, do których będą nawiązywać późniejsi twórcy obrazów tworzonych na podstawie *Przemian*. Za całkowicie słuszne można uznać twierdzenie, że Salomon był autorem schematu graficznego do *Metamorfoz* Owidiusza.

W roku 1563 we Frankfurcie, w wydawnictwie Sigmunda Feyerabenda, Georga Corvina i Weiganda Hana, ukazały się trzy różne książki zawierające z kolei 178 drzeworytów Virgila Solisa (1514–1562), niemieckiego rysownika i rytownika³⁸. Jednym z tych dzieł był reprint pierwszych drukowanych *Komentarzy do Metamorfoz* autorstwa Raffaella Regio (ok. 1440–1520)³⁹, drugim – ilustrowane wydanie *Metamorfoz* z łacińskimi objaśnieniami i komentarzami autorstwa Johana Sprenga (1562–1601)⁴⁰, trzecim natomiast książka, zawierająca drzeworyty Solisa oraz czterowersowe inskrypcje w języku łacińskim oraz czterowersowe subskrypcje w języku niemieckim, autorstwa Johanesa Posthiosa (1537–1597)⁴¹. Grafiki Solisa były swobodną kopią drzeworytów Salomona. Nie były co prawda pracą oryginalną, jednak, kopiowane, miały duży wpływ na tradycję ilustratorską *Metamorfoz* w Europie północnej w ciągu kolejnych dwóch stuleci⁴².

Jak o tym wzmiankowaliśmy, drzeworyty Salomona i Solisa w liczbie 178 przedstawiały co prawda epizody z XV ksiąg *Metamorfoz*, ale w sposób mało regularny i proporcjonalny. Do I księgi poematu powstało 19 grafik, do II – 17; do III – 10. Do pozostałych XII ksiąg liczba ilustracji wynosiła od 5 do 15. W pierwotnym zamierzeniu Goltziusa w jego pracowni miał powstać cykl składający się z 300 miedziorytów⁴³, po 20 do każdej z XV ksiąg poematu.

³⁷ Por. Díez-Platas, López Barja de Quiroga 2010: 287.

³⁸ Szerzej o Virgiliu Solisie w: Leesberg 2006.

³⁹ Regio, *In Ovidii marmorphosin enarrationes (libri I–IV)*... Dzieło to po raz pierwszy zostało wydane w Wenecji w roku 1493.

⁴⁰ *Metamorphoses Ovidii Argumentis quidem soluta oratione, Enarrationibus autem et allegoriis Elegiaco versu accuratissime expositae, summaque diligentia ac studio illustratae per M. Iohan. Sprengium Augustan. Una cum vivis singularum transformationum iconibus, à Vergelio Solis, eximio pictore, delineatis...*

⁴¹ Johan. Posthii Germershemii *Tetrasticha in Ovidii Metam. Lib. XV. Quibus accesserunt Vergilii Solis figurae elegantiss. Et iam primum in lucem editae Schöne Figuren auss dem fürtrefflichen Poeten Ovidio allen Malern Goldtschmiden und Bildthauweren zu nutz und gutem mit Teutschen Reimen turtzlich erklaret dergleichen vormals im Drück nie aussgangen Durch Johan Posthium von Germerssheim...* Por. il. 2 w tej pracy.

⁴² Por. Chernetsky 2016: 211.

⁴³ Miedzioryt jest najstarszą techniką rytowniczą (ciętą) drukowania wklęsłego, w której rysunek rytowany jest ręcznie w miedzianej płycie za pomocą stalowych narzędzi: ryłców o różnym przekroju, igieł o rozmaitej grubości, punc i ruletek. Ryłce i igły służą do złobienia w metalu linii o zróżnicowanym przekroju, grubości i głębokości, natomiast puncie i ruletki

Przygotowanie tak dużej liczby rycin stanowiło olbrzymie wyzwanie wydawnicze, którego nie mógł zrealizować jeden, nawet genialny twórca. Najprawdopodobniej już podczas planowania cyklu przyjęto, że przy jego tworzeniu pracować będą także uczniowie Goltziusa zatrudnieni w jego pracowni: Jan Saenredam, Jan Harmensz Muller oraz Jacob Matham. Część badaczy nie wyklucza udziału jeszcze innych uczniów mistrza z Haarlemu: Petera de Jode I, Jacques'a de Gheyna II⁴⁴. Rysunki, na podstawie których sporządzano matryce, były dziełem Goltziusa, ich rytowaniem zajmowali się natomiast uczniowie i asystenci, co w XVI i XVII wieku stanowiło powszechną praktykę, podobnie jak to, że autorami do inskrypcji i subskrypcji dołączanych do grafik byli neolacińscy poeci współpracujący z poszczególnymi wydawnictwami⁴⁵. Od roku 1584 z wydawnictwem Goltziusa współpracował poeta i rektor Szkoły Łacińskiej w Haarlemie Cornelius Schonaeus (1540–1611). Ten zaprzyjaźniony z wydawcą znakomity filolog komponował najczęściej subskrypcje do grafik o charakterze religijnym⁴⁶. Drugim z poetów współpracujących z wydawnictwem w latach 1580–1590⁴⁷ był Franco Estius (1544–1599); układał on subskrypcje do grafik o tematyce mitologicznej⁴⁸. Z oczywistych względów zaproszono go również do współpracy przy tworzeniu rycin inspirowanych *Metamorfozami*.

Poeta swoje wierszowane łacińskie subskrypcje do miedziorytów skomponował w dystychach elegijnych. Pierwsze prace nad stworzeniem cyklu rycin według dzieła Owidiusza rozpoczęły się w pracowni Goltziusa w roku 1588⁴⁹. W 1589 roku wykonano 20 matryc służących do druku i tyle samo rycin, które powstały na podstawie I księgi poematu. W następnym roku wykonano taką samą liczbę matryc i rycin do II księgi *Przemian*. Dalsze prace nad cyklem przerwała depresja mistrza z Haarlemu⁵⁰. Van Mander podaje, że jej przyczynami były zły stan zdrowia rytownika i głęboki smutek odczuwany w roku 1590 po śmierci Coonherta, ukochanego mistrza i przyjaciela. W październiku tego samego roku Goltzius pozostawia wydawnictwo pod opieką pasierba i wyrusza

uzupełniają podstawową kreskę miedziorytu drobnymi nacięciami, kresczkami lub punktami (kropeczkami). Miedziorytem nazywana jest także odbitka z formy (płyty) miedziorytniczej wykonana na papierze. Wykonanie ryty techniką miedziorytu należy do najtrudniejszych dziedzin grafiki artystycznej. Wymaga ona od grawera pełnego opracowania rysunku, zręczności w prowadzeniu ryłca, koncentracji i dobrego wzroku. Informacje o miedziorytach podaje za: Jakucewicz, Khadzhynova 2017: 58, 63–164; Talbierska 2013: XXI; Catafal, Oliva 2004: 56–58; Krejča 1984: 67–72.

⁴⁴ Por. Leesberg 2012: 226.

⁴⁵ Por. Arnulf 2020: 44–51.

⁴⁶ Istnieją także grafiki H. Goltziusa, do których wiersze były układane przez obu tych poetów, por. cykl sześciu grafik pt. *Życie Dziewicy (1593–1594)*.

⁴⁷ Por. Reznicek 1961: 190, 194.

⁴⁸ Por. Wandrey 2018: 53.

⁴⁹ Por. Sluijter 2000: 23.

⁵⁰ Hulst stawia hipotezę, że H. Goltzius chorował na melancholię. Por. Hulst 2021: 381–389.

incognito w trwającą 11 miesięcy podróż do Italii. W roku 1591 wznowiono w wydawnictwie prace nad grafikami; powstało wówczas 12 miedziorytów na podstawie wybranych mitów z księgi III i IV poematu. Nie zostały jednak opublikowane w wydawnictwie Goltziusa. W roku 1608 12 matryc do III i IV księgi zakupił Robert Willemsz. de Baudous (ur. 1574/1575 – zm. po 1655), który otworzył w Amsterdamie własne wydawnictwo. Ponieważ cztery z zakupionych matryc nosiły już adres wydawniczy Goltziusa, de Baudous usunął go i zastąpił własnym, dodając datę wydania – 1615. Autorem subskrypcji do grafik wydanych w wydawnictwie de Baudousa był G. Rÿckius vel G. Rijckius (1591–1659) – niderlandzki poeta neolaciński. Artysta ten, wzorując się na Owidiuszu, spisał lacińskie wiersze w heksametrze⁵¹.

Na miedziorytach z cyklu *Metamorfoz* powstałych w warsztacie haarlemskim, widnieją nawiązania do wcześniejszych drzeworytów Solisa, a właściwie Salomona – Solisa, ale równie wyraziste są modyfikacje, jakie wprowadzał na swych rycinach Goltzius. Te ostatnie upoważniają do stwierdzenia, że dla twórcy z Haarlemu drzeworyty obu artystów stanowiły jedynie punkt odniesienia, wstępny etap studiów nad *Metamorfozami*. Najważniejsza była uważana lektura dzieła poety i rozmowy z van Manderem. Grafiki Goltziusa zdradzają głębszą znajomość *carmen perpetuum* autora. W mistrzowski sposób radził sobie rysownik ze złożonością niektórych „obrazów mówionych” Owidiusza, zbudowanych wielowarstwowo, z wieloma perspektywami narracyjnymi i mniejszymi lub większymi dygresjami. Wielowątkowym mitom Owidiańskim odpowiadały wieloelementowe kompozycje rycin Goltziusa, rozmieszczone na dobrze wyodrębnionych planach. Bez trudu odnajdziemy na nich plan „główny” – „właściwy” i plany „poboczne” – rozmieszczone wokół planu głównego. Plan „główny” znajduje się w dolnej części arkusza; rysownik zazwyczaj zamieszczał na nim obraz, który prezentował głównych bohaterów opowieści w momencie ważnych dla nich przemian. Obrazy zamieszczone na planach pobocznych przedstawiały wydarzenia poprzedzające przemiany lub bezpośrednio po nich następujące. Plany poboczne na rycinach Goltziusa wypełniają obrazy przedstawiane

⁵¹ Na 40 opracowanych i wydanych w wydawnictwie H. Goltziusa w latach 1589–1590 rycinach, grafiki otwierające poszczególne księgi *Metamorfoz* oprócz *pictura* i *subscriptio* zawierały także inicjał imienia oraz nazwisko wydawcy i twórcy rysunków – H. Goltziusa, oraz inicjał imienia i nazwisko F. Estiusa, jako autora subskrypcji zamieszczonej pod obrazem. Poszczególne karty miały numerację ciągłą od 1 do 42. Natomiast na grafikach wydanych w wydawnictwie de Baudousa w roku 1615, na każdej z 12 rycin zamieszczono inicjały imienia i nazwiska twórcy grafik – Goltziusa (HG), imię i nazwisko wydawcy – Robbertus de Baudous, oraz inicjał imienia i nazwisko G. Rijckiusa jako autora subskrypcji. Ponadto każda z rycin posiadała podwójną numerację, w lewym dolnym rogu były numerowane od 1 do 12, zaś w prawym dolnym rogu od 41 do 52. Ta ostatnia numeracja wskazywała, że twórcą rysunków do wszystkich rycin był Hendrick Goltzius. Uwzględniamy w tym miejscu wszystkie szczegóły, jakie były charakterystyczne dla pierwszego wydania rycin. Ich kolejne wydania różnią się kilkoma szczegółami, m.in. sposobem numerowania poszczególnych kart.

w górnej części ryciny⁵² lub na jej bokach, po lewej bądź prawej stronie od planu głównego⁵³ lub z obu stron planu głównego⁵⁴. Plan poboczny w formie rozbudowanej stanowią obrazy zamieszczone w bocznej części grafiki, w jej górnej i dolnej części⁵⁵. Wprowadzenie na grafikach planów pobocznych umożliwiło Goltziusowi przedstawienie większej liczby epizodów związanych z tymi mitami Owidiusza, które obfitowały w opisy tła zdarzeń. Zamieszczone na końcu tej pracy grafiki trzech twórców: Salomona, Solisa i Goltziusa, przedstawiające mit o Dafne⁵⁶, pozwalają w pełni zrozumieć innowacyjny charakter prac Proteusza. Schemat graficzny mitu o Dafne jest niemal identyczny wyłącznie w odniesieniu do drzeworytów. Goltzius nawiązuje do niego jedynie obrazem przedstawionym na planie głównym ryciny. Na planie pobocznym, rozbudowanym, podążając wiernie za słowami Owidiusza, miedziorytnik ukazał te wydarzenia, które poprzedzały gwałtowną przemianę nimfy.

W wersji mitu przedstawionej przez Owidiusza (*Met.* I, 452–569), Apollon po zabiciu Pytona zaczął się chełpić swoją zdobyczą przed Amorem, jednocześnie drwiąc ze „zdolności łowieckich” boga miłości. Strzały małego boga wznecają jedynie cierpienia miłosne. Zakochani, jakąż wartość może mieć taka zdobycz? W odpowiedzi na tego typu zniewagę rozgniewany bożek wypuścił ze swego kołczanu dwie strzały. Jedna z nich rozniecała miłość i tą ugodził Apollona. Bóg zapłonął miłością do nimfy Dafne. Drugą, która odpędzała miłość, ugodził nimfę. Boginka, pragnąc uniknąć niechcianych amatorów rozmiłowanego

⁵² Plan poboczny rozmieszczony w górnej części ryciny: ryc. 2 (*Prometeusz przekazuje ludziom ogień*); ryc. 4 (*Wiek srebrny*); ryc. 22 (*Faeton powozi rydwanem Heliosa*); ryc. 23 (*Upadek Faetona*); ryc. 29 (*Arkas zamierza zabić Kallisto*); ryc. 30 (*Skarga Junony do Okeanosa i Tetydy*); ryc. 50 (*Za sprawą Feba Wulkan odkrywa romans własnej żony z Marsem*); ryc. 51 (*Feb odwiedza Leukotoë*).

⁵³ Plan poboczny rozmieszczony po lewej lub prawej stronie od planu głównego: ryc. 12 (*Deukalion i Pyrra odnawiają ród ludzki*); ryc. 25 (*Bogowie proszą Heliosa, by nie porzucił swej służby*); ryc. 27 (*Diana odkrywa ciążę Kallisto i skazuje ją na wygnanie*); ryc. 31 (*Koronis zdradza Apolla z młodzieńcem z Tesalii*); ryc. 35 (*Apollo powierza Eskulapa opiece Chirona*); ryc. 41 (*Kadmos odwiedza wyrocznię delficką*); ryc. 48 (*Tejrezjasz rozdziela węże i staje się kobietą*).

⁵⁴ Plan poboczny rozmieszczony po prawej i lewej stronie od planu głównego: ryc. 5 (*Wiek brązu*); ryc. 8 (*Narada bogów*); ryc. 10 (*Neptun wraz z bóstwami rzek i mórz przygotowuje Potop*); ryc. 15 (*Nimfy i bogowie rzek przybywają do Penajosa*); ryc. 21 (*Faeton w pałacu Heliosa*); ryc. 24 (*Siostry Heliosa zmieniają się w topole, a Cygnus w labędzie*); ryc. 26 (*Jowisz uwodzi Kallisto pod postacią Diany*); ryc. 33 (*Koronis ucieka przed Neptunem i zmienia się we wronę*); ryc. 36 (*Merkury i Battus*).

⁵⁵ Plan poboczny w formie rozbudowanej: Por. ryc. 3 (*Wiek złoty*); ryc. 6 (*Wiek żelaza*); ryc. 7 (*Walka bogów z Gigantami*); ryc. 11 (*Potop*); ryc. 14 (*Dafne zamienia się w drzewo laurowe*); ryc. 16 (*Jowisz gwałci Io i zamienia ją w jałówkę*); ryc. 18 (*Nimfa Syrinks ucieka przed Panem i zamienia się w trzcinę*); ryc. 20 (*Klimena wyjawia Faetonowi imię jego ojca*); ryc. 28 (*Junona zamienia Kallisto w niedźwiedzicę*); ryc. 34 (*Apollo zabija Koronis*); ryc. 37 (*Merkury dostrzega Herse i zakochuje się w niej*); ryc. 39 (*Merkury odwiedza Herse w jej sypialni*); ryc. 40 (*Porwanie Europy*); ryc. 46. (*Spór Jowisza z Junoną o doznania miłosne*).

⁵⁶Por. il. 1; 2 i 3. O innych plastycznych przedstawieniach tego mitu por. Andrews 2020: 329–353.

w niej Apollona, zamienia się w drzewo laurowe. Owidiusz w *Metamorfozach* za prawdziwą przyczynę nieszczęść, jakie spotykają Dafne, uznaje pychę Apollona. Podobne przesłanie niesie rycina Proteusza. Na obrazie z planu pobocznego Goltziusa widzimy boga Apollona, u stóp którego leży jego wielka zdobycz: uśmiercony olbrzymi pyton. Apollon zwrócony jest w kierunku brata; gest uniesionej dłoni, przypominający gest retora, wskazuje, że w butny sposób tłumaczy swemu bratu, Amorowi, czym jest prawdziwa zdobycz. Mały, skrzydlaty bóg, wysłuchawszy tych zniewag, szybuje już w przestworzach, aby wypuścić z łuku pierwszą ze zdrażliwych strzał.

Wspomnieliśmy o tym, że plany poboczne przydawały rycinom H. Goltziusa głębi i wielowymiarowości. Wspomnieć jednak powinniśmy i o tym, że efekt trójwymiarowości prace te zawdzięczały także oryginalnej technice miedziorytniczej. Ryciny H. Goltziusa prezentują innowacyjną technikę miedziorytniczą, którą określa się jako styl „małżowinowo-chrząstkowy”⁵⁷. Jeśli przyjrzymy się wydrukowanym rycinom z Haarlemu uważnie, w dużym powiększeniu, możemy dostrzec na nich esowate linie o zmiennym zagęszczeniu, które są rozdzielane białym tłem; wypełniają je niewielkie kropki o różnej intensywności. Jedynie w miejscach najbardziej intensywnego światła tło pozostaje całkowicie białe. Największe zagęszczenie linii i kropek występuje na obszarach silnie zacienionych, dzięki czemu jesteśmy w stanie dostrzec trójwymiarowy rysunek podkreślony światłocieniem.

Na początku naszej pracy wspomnieliśmy, że Goltzius był zafascynowany pracami Bartholomäusa Sprangera. Mistrz z Haarlemu podziwiał precyzję Sprangera w oddawaniu szczegółów anatomicznych ciał ludzkich, ich muskulatury. Studiował pilnie ekspresję ruchów i gestów postaci przedstawianych na rysunkach Sprangera, ich wyrafinowaną elegancję. Na wielu grafikach Goltziusa z cyklu *Metamorfoz* dostrzeżemy nawiązanie do manieri Bartholomäusa Sprangera. Prace Sprangera odznaczały się także wyszukaną erotyką; na wielu z nich artysta przedstawiał miłosne pary splecione w skomplikowanych pozach. Erotyka na rycinach Goltziusa z cyklu *Metamorfoz* również jest obecna, ale przedstawiana w o wiele subtelniejszy sposób. Silnym erotyzmem emanują jedynie grafiki, na których artysta przedstawiał sceny gwałtów bogów na ich ziemskich wybrankach.

Na zakończenie naszych rozważań o grafikach H. Goltziusa postaramy się udzielić odpowiedzi na pytanie, czy ryciny mistrza z Haarlemu wpisują się w reguły gatunku emblematycznego, jakie były formułowane w XVI wieku. W podstawowym rozumieniu emblemat oznacza dzieło, w którym dochodzi do ścisłego połączenia słowa i obrazu. Jego różnymi komponentami mogły być: lemma (motto) (inscriptio); icon (pictura) (imago); epigram (subscriptio)⁵⁸.

⁵⁷ Por. Leeftang 2019: 239–256.

⁵⁸ Por. Górka 2013: 31–46.

Szesnastowieczni teoretycy gatunku emblematycznego wyodrębniali w nim konstrukcję dwu- lub trójczłonową. Paulo Giovio⁵⁹ za niezmiennie części emblematu uznawał obraz (*pictura*), który określał jako „ciało” (*corpore*), oraz sentencję – motto, zwaną przez niego „duszą” (*anima*). Inni teoretycy pisali o trójczłonowej kompozycji emblematu. Za jego duszę uznawali epigraf⁶⁰, motto, czyli inskrypcję; „obraz” – podobnie jak u Giovia – był określany przez nich jako „ciało”, a poetycka subskrypcja jako „umysł” (*animus*). W klasycznych trójdzielnych kompozycjach emblematycznych subskrypcje spisywano wierszem. „W emblematyce XVI i XVII wieku rola wstępnych epigrafów odgrywała duże znaczenie. Natomiast subskrypcje podlegały różnorodnym modyfikacjom”⁶¹ – czytamy u Pelca.

Na grafikach H. Goltziusa obserwujemy brak inskrypcji, „duszy emblematu”, a subskrypcje (*animi*) pełnią tam podrzędną rolę. Są co prawda spisywane wierszem, ale nie wnoszą żadnego istotnego przesłania. Ułatwiają one zrozumienie, który z mitów Owidiusza został przedstawiony na danej grafice. Nabywcom i kolekcjonerom rycin mistrza z Haarlemu, którym dobrze znany był utwór poety, a ponadto znali łacinę, odczytanie subskrypcji sprawiało dodatkową przyjemność, natomiast mniej biegłym w znajomości tego utworu umożliwiały odnalezienie przedstawionego obrazu w *Przemianach*, zapoznanie się z treścią mitu i porównanie go z *pictura* na grafice⁶². Płyty miedziorytnicze do *Metamorfoz*, które powstały w pracowni H. Goltziusa, najprawdopodobniej nie zawierały subskrypcji. Dodawano je podczas druku grafiki⁶³; stąd możliwość zastąpienia dystychów elegijnych F. Estiusa heksametrycznymi wierszami G. Ryckiusa. Tego typu praktyki nie były niczym niezwykłym i stosowano je w wielu wydawnictwach zarówno w przypadku drzeworytów, jak i miedziorytów. Obraz („ciało”) emblematu, wedle teoretyków gatunku emblematycznego, miał podlegać tym samym regułom co epigram – miała go cechować *brevitas*. Kompozycja i charakter motywów były ograniczane do niezbędnego minimum. Od twórców *pictura* nie oczekiwano artystycznej inwencji czy warsztatowego indywidualizmu. Rysunki i ryciny H. Goltziusa łamały te reguły pod każdym względem. Ukazują nam one, co Mistrz z Haarlemu uznawał za cel swojej sztuki: było nią *aemulatio*, czyli mierzenie się z Wielkimi Mistrzami. W przypadku

⁵⁹ Por. Giovio, *Dialogo dell'Imprese Militari et Amoroze...*

⁶⁰ Rolę epigrafu jako motta, „duszy” emblematu, podkreślał mocno w swojej definicji emblematu Pontanus. Por. Pontanus, *Poeticarum institutionum libri III...*, 189: „Jam vero emblema tria continet: epigraphen, velut rei totius animam, picturam et poesin, artes germanas, quae se ita explicent, ut altera alteri sit interpres. Et pictura quidem, tanquam corpus, poesis tanquam animus est. Fitque ut emblema non possit non esse gratum, in quo et aures dulci carminum numero delectantur, animi pascuntur et oculi pictura recreantur”.

⁶¹ Por. Pelc 2002: 37.

⁶² „Od XVI w. teoretycy pisali o konieczności określenia ikonu słowem, m.in. po to, by uniknąć niejasności czy błędnej interpretacji”. Cyt. za: Górską 2013: 33.

⁶³ Górską 2013: 37.

cyklu *Metamorfóz* oznaczało to mierzenie się z niezrównanym mistrzem słowa, a w dalszej kolejności z drzeworytnikami, którzy jako pierwsi podjęli „plastyczny dialog” z dziełem Owidiusza⁶⁴.

BIBLIOGRAFIA

Źródła, przekłady, komentarze

- Alciatus, *Viri clarissimi D. Andreae Alciati... Emblematum liber* (1531).
- Enkomion Schoneusa ku czci Goltziusa. Inskrypcja na grafice szóstej z cyklu *Życie Dziewicy*. *Excellente figueren ghesneden uuyten uppersten poëte Ovidius uuyt vyfthien boucken der veranderinghe met huerlier bedietsse*, W. Borluut, J. van Tournes, Lion 1557.
- P. Gioivo, *Dialogo dell'Imprese Militari et Amoroze*, Lyone 1574.
- Johan. Posthii Gernershemii Tetrasticha in Ovidii Metam. Lib. XV. *Quibus accesserunt Vergilii Solis figurae elegantiss. Et iam primum in lucem editae Schöne Figuren auss dem fürtrefflichen Poeten Ovidio allen Malern Goldtschmidten und Bildthauweren zu nutz und gutem mit Teutschen Reimen turtzlich erklaret dergleichen vormals im Drück nie aussgangen Durch Johan Posthium von Gernerssheim*, Cum gratia et privilegio Caesareo. M.D.LXIII. in-4 obl. Colofon: Impressum Francofurti 1563.
- K. van Mander I, *Het Schilder-Boeck / waer in Voor eerst de leerlustighe Iueght den grondt der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden deelen Wort Voorghedraghen / Daer nae in dry deelen t'Leuen der vermaerde doorluchtighe Schilders des ouden, en nieuwen 35 tyds / Eyntlyck d'wtlegghinghe op den Metamorphoseon pub. Ouidij Nasonis. Oock daerbeneffens wtbeeldinghe der figueren Alles dienstich en nut den schilders Constbeminders en dichters, oock allen Staten van menschen*, Haarlem 1604 (fascimile edition, Utrecht 1969).
- K. van Mander I, *Bucolica en Georgica*, dat is, Ossen-stal en Landt-werck, Amsterdam 1597.
- K. van Mander I, *De eerste 12. boecken, vande Ilyades*, Haarlem 1611.
- J. Pontanus, *Poeticarum institutionum libri III*, Ingolstadii 1597.
- Kwintus Horacjusz Flakkus, *Dzieła wszystkie*, t. II: *Gawędy, listy, sztuka poetycka*, wybór, przekł. O. Jurewicz, Wrocław–Warszawa 1998.
- Metamorphosis, dat jest Die Herscheppinghe oft veranderinghe bescreuen int latin van den vermaerden ende gheleerden Poeet Ouidius: ende nu eerst ouerghesedt in onsen duytsche: Seer ghenuechlyck ende ook profytelijck voor alle edele gheesten ende constenaers, als Rhetoriciens, Schilders, Beeltsnyders, Goutsmeden, &c.* T' Hantwerpen 1615.
- Metamorphoses Ovidii Argumentis quidem soluta oratione, Enarrationibus autem et allegoriis Elegiaco versu accuratissime expositae, summaque diligentia ac studio illustratae per M. Iohan. Sprengium Augustan. Una cum vivis singularum transformationum iconibus, à Vergelio Solis, eximio pictore, delineatis*, Francofurt 1563.
- Ovidius Naso, *La Metamorphose d'Ovide Figurée*, Lyon 1557.
- R. Regio, *In Ovidii Metamorphosin enarrationes (libri I–IV)*, Firenze 2008.

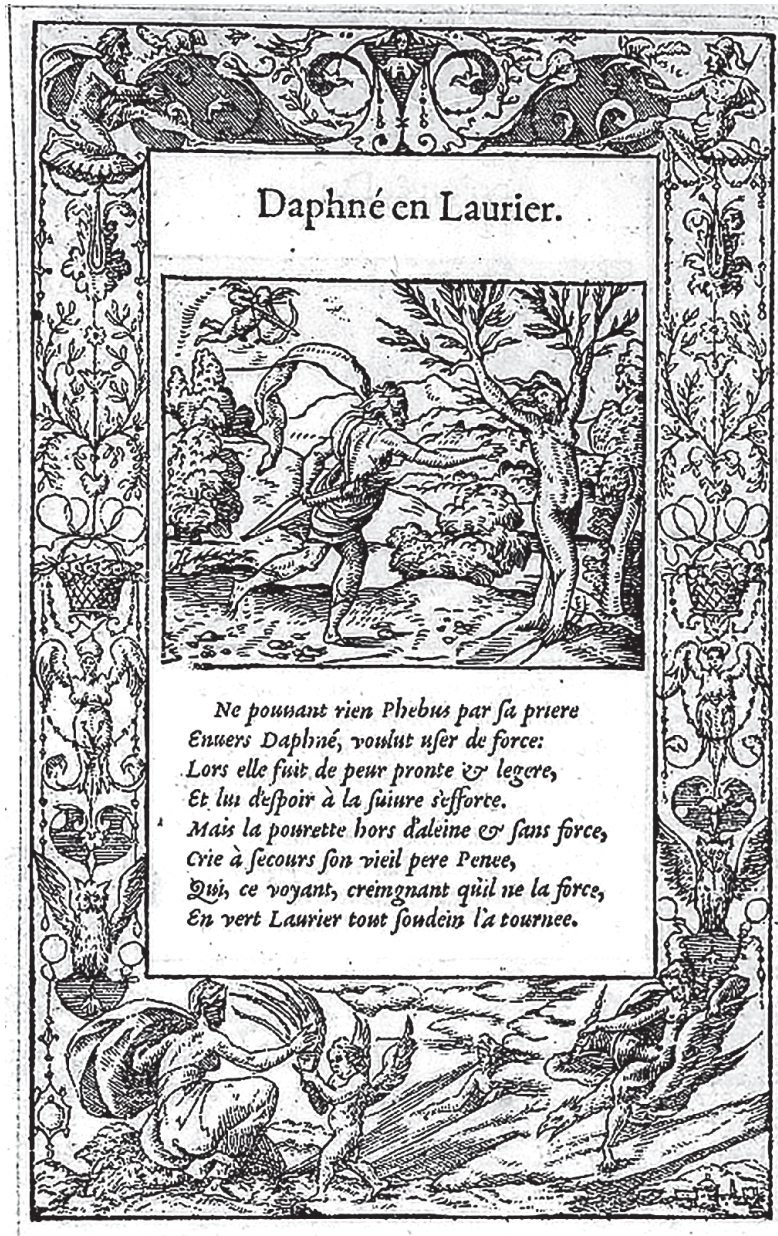
Opracowania

- Andrews 2020: N. Andrews, *From Laurel to Coral: the Jamnitzer Daphnes*, w: *Re-invention Ovid's Metamorphoses. Pictorial and Literary Transformations in Various Media, 1400–1800*, Boston 2020, 329–353.

⁶⁴ Autorzy monografii poświęconej roli ekfrazy w tworzeniu obrazów w nowożytnej Europie uzmysłowili nam, że *Metamorfozy* Owidiusza przedstawione na rysunkach Goltziusa mogą być raczej uznane za pięćdziesiąt dwie ekfrazy niż emblematy por. DiFuria i Melion 2022: 1–62, 520–621.

- Arnulf 2020: A. Arnulf, „...auf das fleissigste in Kupfern stechen und mit artigen Epigrammatibus zieren...”. *Tradition, Funktion und Produktion bildbegleitender latenischer Versbeischriften für Kupferstiche der Goltzius-Werkstatt*, w: S. Stroh, A.-K. Sors, *Verwandlung der Welt* [publikacja towarzysząca wystawie], Haus der Graphischen Sammlung im Augustinermuseum, Städtische Museen Freiburg, 31.10.2020–31.01.2021, Petersburg 2020, 44–51.
- Bartol 2006–2007: K. Bartol, *Poezja – Malarstwo: Plutarch o słynnym powiedzeniu Simonidesa*, „Roczniki Humanistyczne” LIII–LIV (2006–2007), nr 3, 107–118.
- Bartrum, Beaujean (eds.) 2006: *The new Hollstein: German engravings, etchings and woodcuts 1400–1700*, eds. D. Beaujean, G. Bartrum, Rotterdam 2006.
- Białostocki (oprac.) 2009: J. Białostocki, *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce. 1600–1700*, red. naukowa i uzupełnienia M. Poprzęcka i A. Ziemia, Gdańsk 2009.
- Catafal, Oliva 2004: J. Catafal, C. Oliva, *Techniki graficzne*, przeł. M. Boberska, Warszawa 2004.
- Chernetsky 2016: I. Chernetsky, „The Creation of the World” by Virgil Solis, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 79 (2016) nr 2, 211–225.
- Diez-Platas 2015: F. Diez-Platas, *Et per omnia saecula imagine vivam: the completion of figurative corpus for Ovid’s Metamorphoses in fifteenth and sixteenth century book illustrations*, w: *The afterlife of Ovid*, eds. P. Mack, J. North, London 2015, 115–135.
- Diez-Platas, Jácome 2016: F. Diez-Platas, P.M. Jácome, *De texto con imágenes con texto: la confusa transacción de las Metamorfosis ilustradas en la primera mitad del siglo XVI*, w: *Omnia mutantur*, vol. II, eds. B. Vidal, Ó. De la Cruz Palma, Barcelona 2016, 275–283.
- Diez-Platas, López Barja de Quiroga 2010: F. Diez-Platas, P. López Barja de Quiroga, *Cipo en las Metamorfosis de Ovidio y en su recepción posterior*, w: *Dialectica histórica y compromiso social. Homenaje a Domingo Plácido*, vol. I, eds. C. Foronis et alii, Zaragoza 2010, 275–306.
- DiFuria, Melion (eds.) 2022: *Ekphrastic image-making in early modern Europe, 1500–1700*, eds. A.J. DiFuria, W.S. Melion, Boston 2022.
- Everaarts 2014: M.C. Everaarts, *Art and Religion in Karel van Mander’s Oeuvre: God and the Gods in the Schilder-boeck*, London 2014.
- Górska 2013: M. Górska, *Ut pictura emblema? Teoria i praktyka*, w: *Ut pictura poesis / Ut poesis pictura, O związkach literatury i sztuk wizualnych od XVI do XVIII wieku*, red. A. Bielak, Warszawa 2013, 31–46.
- Hults 2021: L.C. Hults, *Van Mander’s Protean Artist: Hendrick Goltzius, Mythic Masculinity and Embodiment*, „Art History” XLIV (2021), 372–402.
- Jakucewicz, Khadzhynova 2017: S. Jakucewicz, S. Khadzhynova, *Artystyczne techniki graficzne*, Łódź 2017.
- Krejča 1984: A. Krejča, *Techniki sztuk graficznych*, przeł. A. Dulewicz, Warszawa 1984.
- Krzywy 2021: R. Krzywy, *Przedmowa do: Andrea Alciato, Emblematy*, przeł. B. Czarski, Warszawa 2021, 15–29.
- Lawrence 2013: N.W. Lawrence, *The Paintings of Hendrick Goltzius 1558–1617. A Monograph and Catalogue Raisonné (Aetas Aurea, Monographs on Dutch & Flemish Painting)*, vol. XXIII, Doornspijk 2013.
- Leeflang 1997: H. Leeflang, *Dutch Landspace: The Urban View: Haarlem and Its Environs in Literature and Art, 15th–17th Century*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek” 48 (1997), 52–115.
- Leeflang 2019: H. Leeflang, *Hendrick Goltzius and origins of auricular style or kwab**, „Netherlands Quarterly for the History of Art” 41 (2019), z. 4, 239–256.
- Leeflang, Luijten et al. (eds.) 2003: H. Leeflang, G. Luijten et al., *Hendrick Goltzius (1558–1617). Drawings, Prints and Paintings*, kat. wyst., Metropolitan Museum of Art, New York, 23.06.2003–07.09.2003, Rijksmuseum, Amsterdam, 07.03.2003–25.05.2003, Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio, 18.10.2003–04.01.2004, Zwolle: Uitgeverij Waanders 2003.
- Leeflang, Schuckman (eds.) 1999: *Karel van Mander*, eds. H. Leeflang, Ch. Schuckman, Rotterdam 1999.

- Leesberg 2012: M. Leesberg, *Hendrick Goltzius*, w: *The new Hollstein Dutch & Flemish etching, engravings and woodcuts, 1450–1700*, vol. XXIV, cz. 1–4, Ouderkerk aan den IJssel 2012.
- Maciąg-Fiedler 2006: A. Maciąg-Fiedler, *Metamorfoza Metamorfoz – alegoryczna interpretacja utworów Owidiusza w średniowieczu*, w: [<https://www.academia.edu/34446956/A-Maciag-Metamorfozy>].
- De Mambro Santos 2017: R. De Mambro Santos, *U Cleyn Weerelt: The Ethics of Creativity in Northern Renaissance and Mannerism*, w: *Hendrick Goltzius (1558–1617). Mythos, Macht und Menschlichkeit. Aus den Dessauer Beständen*, kat. wyst. Anhaltische Gemäldegalerie, Dessau, 11.11.2017–7.01.2018, Maximiliansmuseum, Augsburg, 19.07–30.09.2018, Galerie in der Reithalle Schloss Neuhaus, Paderborn, 27.10.2018–14.01.2019, Petersberg 2017, vol. XXI, 14–41.
- Meier 2021: H.J. Meier, *The Contribution of Hendrick Goltzius and Agostino Carracci to Interpretive Printmaking*, w: *Crossing parallels. Agostino Carracci – Hendrick Goltzius*, eds. S. Pollack, S. Vitali, Zürich 2021, 3–67.
- Melion 1989: W.S. Melion, 'Karel van Mander's 'Life of Goltzius': defining the paradigm of Protean virtuosity in Haarlem around 1600', „*Studies in the History of Art*” 27 (1989), 113–133.
- Melion 2022: W.S. Melion, *Ekphrasis and Ovidian poetics in Hendrick Goltzius's „Landscape with Venus and Adonis” of ca. 1598*, w: eds. A.J. DiFuria, W.S. Melion, *Ekphrastic image-making in early modern Europe, 1500–1700*, Boston 2022, 520–621.
- Metamorfozy Owidiusza w rycinach według Hendricka Goltziusa. Kolekcja rycin Wojciecha Jakubczyka* /praca w druku/.
- Pelc 2002: J. Pelc, *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002.
- Reznicek 1961: E.K.J. Reznicek, *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius*, Utrecht 1961.
- Sharratt 2005: P. Sharratt, *Bernard Salomon: Illustrateur Lyonnais*, Geneva 2005.
- Sluijter 2000: E.J. Sluijter, *Seductress of Sight: Studies in Dutch Art of the Golden Age*, Zwolle 2000.
- Strauss 1977: W.L. Strauss, *Hendrick Goltzius 1558–1617: the complete engravings and woodcuts*, vol. I–II, New York 1977.
- Talbierska 2013: J. Talbierska, *Metamorfozy Owidiusza w grafice XVI–XVIII wieku*, w: *Metamorfozy. Królewska kolekcja grafiki Stanisława Augusta: ryciny z kolekcji Stanisława Augusta i ze zbioru Jana Kantego Szembeka*, Warszawa 2013, XIX–XXXIV.
- Wandrey 2018: P. Wandrey, *Ehre über Gold. Die Meisterstiche von Hendrick Goltzius. Bildtheorie und Ikonografie um 1600*, Berlin 2018.
- Ziomba 2005: A. Ziomba, *Iluzja, a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005.



Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Il. 1. Drzeworyt 14 Bernarda Salomona, 'Daphne en Laurier', Ovidius Naso, *La Metamorphose d'Ovide Figurée*, Lyon, Jean de Tournes: 1557⁶⁵.

⁶⁵ Źródło: Bibliothèque nationale de France, Paryż., [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200047r/f16.item], dostęp w dniu: 20.09.2022 r., University of Virginia, [https://ovid.lib.virginia.edu/ovidillustr.html], dostęp w dniu: 20.09.2022 r.



Il. 2. Drzeworyt 14 Virgila Solisa, *Daphne in Laurum*. Iohan. Posthii Germershemii Tetrasischa In Ovidii Metamorphoses Quibus Accesserunt Virgillii Solis Figuræ (Frankfurt, Georg Corvin – Sigismund Feyerabend – Wigandi Galli: 1563⁶⁶).

⁶⁶ Rijksmuseum, Amsterdam, numer inwentarzowy: RP-P-1882-A-6356.



Il. 3. Miedzioryt 14, Hendrick Goltzius i warsztat, *Dafne zamienia się w drzewo laurowe*, 1589, wym. 176 x 252 mm.

Subskrypcja

Tytan płonie z miłości do Dafne, córki Peneja. A ona wzbrania się przed więzami małżeńskimi, gdyż nade wszystko umiłowała odludne moczary. Wzbrania się i zamienia w drzewo laurowe. Dlatego też Feb wieńczy swoje skronie gałązką wciąż umiłowaną.

Płonął Tytan miłością do Dafne, córki Peneja,
ona zaś nie chce uścisków, na dzikie mokradła ucieka
i w ucieczce się zmienia w laurowe drzewo,
lecz ciągle kocha ją Feb:
z jej gałązek sporządza wieniec na skronie⁶⁷.

⁶⁷ Przekład prozą J.R. Przekład wierszowany Anna Maciejewska. Przekłady wszystkich subskrypcji z grafik Goltziusa obu tłumaczek w: *Metamorfozy Owidiusza w rycinach według Hendricka Goltziusa. Kolekcja rycin Wojciecha Jakubczyka*. Praca w druku.

LES METAMORPHOSES D'OVIDE D'HAARLEM

R e s u m é

L'article analyse des gravures d'Hendrik Goltzius qui, dans l'intention de l'auteur, devaient servir de « guide illustré » pour les *Métamorphoses* d'Ovide, tel un reflet capté dans une matière «sœur» de la parole poétique. Dans un premier temps, nous avons présenté l'artiste graveur et examiné quels facteurs ont pu l'inciter à entreprendre ce travail sur les *Métamorphoses*. Dans un second temps, nous avons retracé l'histoire de la création des dessins et des gravures sur cuivre et avons tenté de déterminer pourquoi le travail de l'éditeur d'Haarlem sur les *Métamorphoses* d'Ovide a marqué un tournant dans l'art de l'illustration. Finalement, nous nous sommes demandés si les gravures des *Métamorphoses* de Goltzius répondent aux conventions des emblèmes et de *l'ars emblematica*.