

Monika Stecyk

Obraz „Dafnis i Chloe” Parisa Bordona.
Mitologia i erotyka*

Znajdujący się w Muzeum im. Jana Pawła II w Warszawie obraz *Dafnis i Chloe* uważany jest za dzieło Parisa Bordona, weneckiego malarza tworzącego w epoce dojrzałego renesansu. Jego historia udokumentowana jest od 1982 roku, kiedy Janina i Karol Porczyńscy zakupili go w londyńskim domu aukcyjnym Sotheby’s. Dzieło jest datowane na 1535 rok. Zostało namalowane olejno na płótnie o wymiarach 112 × 174 cm¹. Niemal wszystkie publikacje dotyczące omawianego obrazu zostały wydane przez Muzeum im. Jana Pawła II w Warszawie. Zawarte w literaturze informacje zwykle prezentują tylko reprodukcję i metrykę obrazu².

* Niniejszy artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej *Obraz „Dafnis i Chloe” Parisa Bordona z Muzeum im. Jana Pawła II w Warszawie. Mitologia i erotyka*, przygotowanej pod kierunkiem dr. hab. Ryszarda Mączyńskiego, prof. UMK, w Katedrze Historii Sztuki i Kultury na Wydziale Nauk Historycznych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, i obronionej w 2014 r.

¹ Pewne partie podobrazia uległy zniszczeniu, w tych miejscach dostrzegalne są spękania w postaci pionowych pasów; J. Michałkova, *Obrazy mistrzów obcych w polskich kolekcjach*, Warszawa 1992, s. 42.

² *Kolekcja imienia Jana Pawła II z fundacji Janiny i Zbigniewa Karola Porczyńskich. Malarstwo europejskie od XV do XX wieku*, cz. I: *Późny gotyk, renesans, manieryzm, wczesny barok*, Warszawa 1987; *Kolekcja Porczyńskich*, „Projekt” 1988, nr 5; *Kolekcja imienia Jana Pawła II z fundacji Janiny i Zbigniewa Karola Porczyńskich*, red. M. Raczyńska, B. Deńca, M. Pawlak, Warszawa 1989; *Malarstwo europejskie od XV do XX wieku. Ko-*

Kompozycja ukazana na tle górskiego pejzażu na pierwszym planie przedstawia tytułowych bohaterów, a tuż za nimi śpiącego kupidyna (il. 1). Spoczywające przy pniu drzewa postacie są zwrócone ku sobie. Ułożona w pozycji półleżącej dziewczyna trzyma w prawej ręce liściasty wianek tuż nad głową Dafnisa, a u jej stóp leży czerwony kołczan ze strzałami. Ciało mężczyzny jest nietypowo skręcone – tułów ukazany jest w ujęciu trzy czwarte, a nogi bokiem. W prawej dłoni trzyma instrument muzyczny. Na znajdującej się nad nim gałęzi przerzucona jest jasnobrązowa draperia, a poniżej znajduje się niewielki biały worek oraz drewniana beczułka. Sylwetki obu postaci wpisane zostały w trójkąt, którego diagonalę wzrastającą, przesuniętą nieco w lewo od przekątnej pola obrazowego, wyznacza ciało Chloe, a diagonalę opadającą głowa jej ukochanego i krawędzie tkaniny zawieszony na drzewie. Figurę od dołu zamyka linia wyznaczona przez układ nóg i draperii. Wspomniany układ postaci tworzy w obrazie odrębną przestrzeń. Wzrok Dafnisa zdaje się skupiony na brzuchu dziewczyny, gdzie znajduje się geometryczny środek pola obrazowego. Wszystkie postacie otacza kwitnąca, oddana ze szczegółami roślinność. Zieleń porasta też rozciągające się w tle wzgórze, wśród których widnieje niewielka chatka w otoczeniu drzew, mury miasta oraz wysoki masyw górski. W obrazie przeważa kolorystyka ciepłych brązów i zieleni, a na ich tle odcinają się wyraźnie białe i czerwone szaty oraz karnacja postaci wymodelowanych silnym światłowieniem.

Dafnis jest bohaterem starożytnych mitów o nieszczęśliwej miłości. Współcześnie przyjmuje się, że był on synem Merkurego i jednej z nimf. Mieszkał na Sycylii, gdzie zajmował się wypasaniem swej trzody. Był utalentowany muzycznie, a rozwój swoich umiejętności zawdzięczał bogu Panu, który nauczył go gry na fujarce³. Jako pierwszy pisał o Dafnisie już

lekcja imienia Jana Pawła II fundacji Janiny i Zbigniewa Karola Porczyńskich, Warszawa 1990; *Kolekcja malarstwa europejskiego im. Jana Pawła II. Fundacja Janiny i Zbigniewa Carroll-Porczyńskich*, Warszawa 1991; J. Michałkowa, *op. cit.*; M. Morka, *Malarstwo włoskie w kolekcji J. i Z. K. Porczyńskich. Problemy atrybucji*, „Biuletyn Historii Sztuki”, LXXXIV, 1992, nr 2, s. 1 n.; J. Miliszkievicz, M. Morka, *Kolekcja Porczyńskich – genialne oszustwo?*, Warszawa 1993; *W obronie Muzeum Kolekcji im. Jana Pawła II. Poznaj prawdę*, Warszawa 1993.

³ *Dafnis i Chloe*, [w:] S. Carr-Gomm, *Słownik symboli w sztuce – motywy, mity, legendy w malarstwie i rzeźbie*, red. A. Puziewicz, Warszawa 2001, s. 55.

w III wieku p.n.e. Teokryt⁴. W jednej z pieśni zawartych w jego *Sielankach* opisana jest scena konającego z miłości do Afrodyty Dafnisa⁵. Imię to zostało także przywoływane w pochodzącej z I wieku p.n.e. *Bukolice* Wergiliusza⁶. Ponadto w *Metamorfozach* Owidiusza, pochodzących z I wieku n.e., Dafnis wspomniany jest jako ten, „którego Nimfa z gniewu o rywalkę zamieniła w kamień”⁷. Jeszcze inną historię prezentuje romans grecki *Dafnis i Chloe*, autorstwa Longosa, datowany na okres między III a V wiekiem n.e. Tytuł malowidła sugeruje, że zostało ono stworzone na podstawie tego właśnie utworu literackiego, opowiadającego o losach miłości tytułowanych bohaterów, którzy bez znajomości miłości fizycznej nie mogli zaznać pełni szczęścia⁸. Do 1809 roku dzieło Longosa było znane jako niekompletne. Brakujące początkowe stronicę, opowiadające o narodzinach uczuć między Dafnisem i Chloe, odkrył w bibliotece św. Wawrzyńca we Florencji francuski pisarz Paul Louis Courier⁹.

Historia napisana przez Longosa składa się z czterech ksiąg. Jej akcja, w przeciwieństwie do pozostałych wspomnianych utworów literackich, rozgrywa się na greckiej wyspie Lesbos, w okolicach miasta Mitylene. Historia opowiada o miłości dwójki młodych pastuszków, wystawianej niejednokrotnie na próbę wytrwałości. Zgodnie z kanonem opowieści starożytnych romans ten zawiera motywy fantastyczne, które doskonale współgrają ze światem realnym, a występujące w nim nimfy i bogowie mają wpływ na rozwój akcji i życie bohaterów¹⁰. Według opisu Longosa Dafnis, jako niemowlę karmiony przez kozę, został znaleziony na polu przez koźlarza Lamona. W podobnych okolicznościach owczarz Dryas odnalazł Chloe. Gdy Dafnis i Chloe doszli lat młodzieńczych, Eros, ukazawszy się we śnie Dryasowi i Lamonowi, nakazał, aby ich dzieci razem pały trzody.

⁴ T. Kostkiewiczowa, *Pastoralna literatura*, [w:] *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1998, s. 377.

⁵ Teokryt, *Sielanki*, przekł. A. Sandauer, Warszawa 1973, s. 25 n.

⁶ Wergiliusz, *Bukoliki i Georgiki (wybór)*, przekł. Z. Abramowiczówna, Wrocław 1953, s. 38 n.

⁷ Owidiusz, *Metamorfozy*, przekł. A. Kamieńska, t. 1, Wrocław 2004, s. 109.

⁸ Longos, *Dafnis i Chloe*, przekł. J. Parandowski, Warszawa 1962, *passim*.

⁹ *Ibidem*, s. 9 n.

¹⁰ *Ibidem*, s. 11.

Od tamtej pory przebywali zawsze razem. Młodzieńcza przyjaźń, fascynacja i wzajemne zainteresowanie sobą doprowadziły bohaterów do silnego uczucia. Nieznane dotąd emocje traktowane były przez nich niczym groźna choroba. O Erosie, miłości i o tym, jak sobie z nią radzić opowiedział zakochanym starzec Filetas: „Na miłość bowiem nie ma lekarstwa ani takiego, które się je lub pije, ani takiego, co w zakłęciach dzwoni, jeno pocałunek i uściski, i leżeć razem przywarłszy do siebie nagimi ciałami”¹¹. Chcąc zaznać ukojenia dla swych miłosnych cierpień, Dafnis i Chloe postanowili skorzystać z danych im wskazówek. Dopiero poznanie miłości fizycznej stało się dla nich spełnieniem niewysłowionych pragnień i namiętności, z którymi się wcześniej zmagali. Biorąc pod uwagę fakt, że dopiero w XIX wieku ujawniono brakujące stronicie utworu Longosa, można przypuszczać, że Bordone, tworząc własne dzieło, nie znał wyglądu Dafnisa i Chloe, który zaprezentowany był w początkowej części romanisu. Stąd mogą brać się pewne różnice między tym, co opisane a tym, co namalowane, gdyż artysta musiał zdawać się tylko na własną wyobraźnię. Czytając jeden z fragmentów romanisu, dowiadujemy się, że Dafnis „włosy miał czarne i bujne, a ciało spalone od słońca, jakby od włosów taki cień padał”¹². Dorkon, rywal Dafnisa, wypowiadając się na jego temat, wspominał, że jest „mały i gładki jak kobieta, i czarny jak wilk”. Natomiast Chloe „ma złote włosy, a oczy wielkie, jasne i błękitne, a lica zaiste bielsze od mleka kóz”¹³. Malarz przedstawił jednak głównego bohatera jako rosnącego mężczyznę o ciemnobrązowych włosach i śniadej cerze. Bardziej zbliżony do opisu wydaje się wygląd Chloe, której skóra namalowana została w tonie jaśniejszym niż karnacja mężczyzny. A rudawe włosy, skąpane w blasku promieni słonecznych, zdają się jasno połyskiwać. Chloe ukazana na obrazie ma na sobie strój przypominający chiton, o którym Longos wspomina tylko w przypadku Dafnisa¹⁴. Co do ubioru dziewczyny wiemy tylko, że na głowie nosiła wieniec sosnowy, a na piersi pstrą skórę jelenka¹⁵.

¹¹ *Ibidem*, s. 57.

¹² *Ibidem*, s. 31.

¹³ *Ibidem*, s. 35 n.

¹⁴ *Ibidem*, s. 31.

¹⁵ *Ibidem*, s. 41.

*

Drzewo, przy którym na obrazie znajdują się Dafnis i Chloe, po precyzyjnie namalowanych liściach można zidentyfikować jako dąb. Longos kilkakrotnie opisuje scenę, w której „Dafnis usiadł pod ulubionym dębem i grając na fujarce, spoglądał na [...] kozy, które zdawały się słuchać jego grania. Chloe siedziała obok i patrzyła na swoje owce, ale częściej na Dafnisa”¹⁶. Oprócz pilnowania zwierząt i gry na syrindze, zakochani szukali pod ulubionym drzewem w uściskach i pocałunkach spełnienia swej miłości. Zbierali także kwiaty, z których Chloe wyplatała fiołkowe wianki – dary dla bogów¹⁷. Drzewo jest między innymi oznaką płodności, natomiast dąb jest symbolem siły fizycznej i niezłomności¹⁸. Cechy te możemy zinterpretować jako uporczywe dążenia kochanków do zaspokojenia swych uczuć. Ponadto tuż za postacią Dafnisa znajduje się bluszcz, który „jako roślina pnąca, oplatająca pnie drzew, często był kojarzony z miłością i przyjaźnią, stanowiąc symbol wierności i trwałego uczucia”¹⁹. Wianek w dłoni dziewczyny zdaje się wykonany z liści mirtu, które w okresie renesansu kojarzono z wiernością, dozgonną miłością i małżeństwem, przez co namalowaną scenę należałoby interpretować jako symboliczne zaślubiny młodych kochanków²⁰. Symbolem miłości dwojga młodych jest postać Erosa²¹. Według powieści zakochani nie widzą opiekującego się nimi bóstwa²². Na obrazie Bordona „piękne pacholę, które skrzydła miało u ramion, a nadto niewielki łuk i strzałeczki”²³ – ukazane jest w sposób ciekawy. Być może był to celowy zabieg malarza, który nie potrafił inaczej przedstawić niewidzialnej natury Erosa. Aby ją jednak podkreślić, wykorzystał zasady kompozycji i oddzielił kupidyna od pary kochanków. Ponadto

¹⁶ *Ibidem*, s. 32.

¹⁷ *Ibidem*, s. 90 n.

¹⁸ *Drzewo*, [w:] J. Hall, *Leksykon symboli sztuki Wschodu i Zachodu*, przekł. J. Zaus, B. Baran, Kraków 1997, s. 223 n.; *Dąb*, [w:] L. Impelluso, *Natura i jej symbole: rośliny i zwierzęta*, przekł. H. Cieśla, Warszawa 2006, s. 62.

¹⁹ *Bluszcz*, [w:] L. Impelluso, *op. cit.*, s. 50.

²⁰ *Mirt*, [w:] S. Malaguzzi, *Wokół stołu*, przekł. E. Morka, Warszawa 2009, s. 55.

²¹ *Eros*, [w:] S. Carr-Gomm, *op. cit.*, s. 30.

²² Longos, *op. cit.*, s. 55.

²³ *Ibidem*, s. 25.

Dafnis i Chloe sprawiają wrażenie zbyt zabsorbowanych sobą, aby dostrzec obecność osoby trzeciej. Podobny zabieg możemy zauważyć na obrazie Tycjana – *Koncert wiejski*. Kompozycja ta przedstawia dwóch mężczyzn tak zajętych własnymi sprawami, że nie dostrzegają obecności dwóch nagich kobiet. Uważa się zatem, że postacie kobiece to nierzeczywiste istoty, które mają pełnić funkcję alegoryczną²⁴. Zaprezentowany przez Bordona Amor jest pogrążony we śnie i nie bierze czynnego udziału w scenie rozgrywającej się tuż obok. A leżący nieopodal Chloe kołczan zdaje się porzucony i już nieprzydatny. Eros może spać spokojnie, bo wykonał już swoje zadanie – połączył Dafnisa i Chloe, którzy przysięgli sobie dożgonną miłość. Motyw śpiącego kupidyna przedstawia także obraz Tycjana *Wenus i Adonis*, datowany na rok 1554²⁵. Amor, podobnie jak ten na obrazie *Dafnis i Chloe*, nie jest zaangażowany w to, co dzieje się w jego otoczeniu, a zawieszony na drzewie łuk i kołczan „symbolizują daremność zapалу miłosnego Wenus”²⁶.

Według opisów Longosa instrumentem, na którym grał Dafnis, była syringa. Chłopak wykonywał fujarkę z wyciętej trzciny, którą przekłuwał w kolankach i spajał woskiem²⁷. Syrinks, utworzony z puszczalek – rurek o różnej długości, znany jest powszechniej jako fletnia Pana²⁸. Instrument ukazany na obrazie Bordona to najprawdopodobniej flet prosty, który był popularnym instrumentem muzycznym w XVI wieku. Najczęściej wykonywano go z drewna jako prostą rurkę, mającą siedem otworów z przodu i zakończoną ustnikiem z dziobkiem²⁹. Flet oraz wspomnianą wcześniej puszczalka z trzciny to instrumenty wykorzystywane dawniej w obrzędach płodności, które w sztuce antycznej i renesansie były symbolem męskości. W epoce nowożytnej flet pojawia się w wielu pasterskich historiach miłos-

²⁴ A. François, *The Pastoral Concert*, <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/pastoral-concert> [dostęp: 13 IV 2014].

²⁵ Por.: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/venus-and-adonis-1> [dostęp: 11 V 2014].

²⁶ P. de Rynck, *Jak czytać opowieści biblijne i mitologiczne w sztuce. Rozwiązywanie zagadek dawnych mistrzów – od Giotta do Goi*, przekł. P. Nowakowski, Kraków 2009, s. 333.

²⁷ Longos, *op. cit.*, s. 27.

²⁸ *Fletnia Pana*, [w:] A. Ausoni, *Muzyka*, przekł. G. Kamińska-Prasek, Warszawa 2007, s. 78.

²⁹ *Flet prosty*, [w:] *ibidem*, s. 314.

nych. Jego wydźwięk jest silnie erotyczny ze względu na boga Pana, z którym związane jest powstanie tego typu instrumentów³⁰.

W epoce renesansu muzyka była metaforą miłości. Artyści włoscy w swych obrazach niejednokrotnie przedstawiali motyw kochanków zasłuchanych w dźwięki muzyki, znajdujących się zazwyczaj w przestrzeni wiejskiej nawiązującej do „ogrodu miłości”³¹. Było to miejsce, gdzie kochankowie w zgodzie z przyrodą mogli oddawać się swym przyjemnościom³². Z tego właśnie powodu muzyka może być także kojarzona jako element sił nieczystych, prowadzących do grzechu³³. Związany z ogrodem miłości koncert wiejski to motyw popularny w malarstwie początku XVI wieku, szczególnie w kręgu Giorgionego i Tycjana. Przedstawienie koncertu wiejskiego, ukazującego muzykowanie w plenerze, stawało się swoistą alegorią miłości, harmonii z naturą i etapów życia³⁴. Bordon w swoim obrazie połączył muzykę i miłość. Wykorzystał fragment powieści opisujący Chloe, która w dźwiękach muzyki dopatrywała się piękna swego ukochanego³⁵. Trzymany przez niego instrument może być świadectwem zakończonego właśnie koncertu, za który zostaje nagrodzony liściastym wieńcem przez zauroczoną dźwiękami muzyki Chloe.

Jedną z najważniejszych nowości w epoce nowożytnej, jaką przyniosło ze sobą uwielbienie kultury antycznej, jest nagość i towarzyszący jej zachwyty nad pięknem ludzkiego ciała. Z rozpowszechnieniem się w sztuce aktu związane jest powstanie dzieł o podtekstach erotycznych. Jako erotyki możemy określić dzieła sztuki, które według definicji tego gatunku, mają charakteryzować się różnorodnością zmysłowych i seksualnych przedstawień³⁶. Zgodnie z definicją słownikową termin „erotyka” to rozkosz miłosna, zmysłowość, pragnienie miłosne i seksualne. Obejmuje zarówno in-

³⁰ *Flet*, [w:] J. Hall, *op. cit.*, s. 99.

³¹ *Miłość*, [w:] *ibidem*, s. 30.

³² *Miłość w ogrodzie*, [w:] L. Impelluso, *Ogrody i labirynty*, przekł. A. Wójcicka, Warszawa 2009, s. 248.

³³ *Nieczystość*, [w:] A. Ausoni, *op. cit.*, s. 51.

³⁴ *Koncert wiejski*, [w:] *ibidem*, s. 196.

³⁵ Longos, *op. cit.*, s. 32.

³⁶ P. Krakowski, *Z rozważań nad sztuką erotyczną*, [w:] *Sztuka a erotyka*, Warszawa 1995, s. 13.

telektualno-duchowe, jak i cielesno-seksualne aspekty miłości. Pojęcie to jest trudne do zdefiniowania, ponieważ nie ma ściśle określonych norm, które by je charakteryzowały. Dlatego też słowa „erotyka” używamy w odniesieniu do aktu seksualnego oraz do określenia pragnień lub zamierzeń z nim związanych³⁷.

Wzrost zainteresowania mitologią w epoce renesansu zaowocował w sztuce mnogością wszelkiego rodzaju aktów. Nagie ciało stało się znakiem rozpoznawczym antycznych bogów, a wiele mitów zawierało opisy rozmaitych przygód erotycznych. W realizacjach artystycznych poszczególnych epizodów czy scen odzwierciedlały się gusta i upodobania artysty oraz mecenas, który zamawiał dzieło. Niejednokrotnie w starożytnych opowieściach szukano tematów pozwalających przedstawić cieszący oko akt kobiecy³⁸. Ze względu na dominację religii chrześcijańskiej, artyści nie mieli jednak pełnej swobody w przedstawianiu nagości. Jeśli kobieta na obrazie była obiektem pożądania, to zazwyczaj w przesłaniu zawierał się pewien rodzaj ostrzeżenia. W męskiej kulturze epoki nowożytnej kobiecemu ciału przypisywano funkcję obiektu, z którego oglądania czerpie się zmysłowe przyjemności i poddaje się go kontemplacji w celu uszlachetnienia duszy, doskonalenia umysłu i pozyskiwania inspiracji do tworzenia muzyki i poezji³⁹. Obraz *Dafnis i Chloe* wpisuje się w nurt sztuki erotycznej, dzięki odpowiednio wybranemu pierwowzorowi literackiemu. Kompozycja malarska nie ukazuje aktu seksualnego kilkakrotnie opisanego w romansie Longosa. Skupia się na ukazaniu w sposób subtelny i zmysłowy piękna ludzkiego ciała. Odpowiednie usytuowanie względem siebie obu postaci na obrazie, spojrzenie i gesty kobiety pozostawiają niedopowiedzenie, co sprawia, że osoba oglądająca obraz ma możliwość wyobrażenia sobie dalszych zdarzeń. Kompozycja Bordona odzwierciedla pewne elementy opisu zawarte w romansie Longosa, jednak ze względu na występujące różnice, nie stanowi rzetelnej ilustracji dla żadnej z opisywanych scen.

³⁷ L. Aresin, K. Starke, *Erotyka*, [w:] *Erotyka od A do Z*, przekł. K. Jachimczak, R. Wojnakowski, Katowice 2007, s. 79 n.

³⁸ *Zrozumieć malarstwo. Najważniejsze tematy w sztuce*, red. A. Sturgis, Poznań 2006, s. 90.

³⁹ *Ibidem*, s. 108.

*

Powstanie obrazu *Dafnis i Chloe* przypadło w twórczości Bordona na okres, w którym dostrzegalne było kształtowanie się jego indywidualnego stylu, stanowiącego istotny wkład w rozwój malarstwa weneckiego po 1540 roku. W latach 1538–1543 malarz przebywał poza Wenecją – najpierw we Francji, później w Niemczech⁴⁰. Podróże te z pewnością miały wpływ na późniejszy sposób jego malowania i kształtowania się charakterystycznej manieri, której symptomy dostrzegalne są już w pracach powstałych kilka lat przed wyjazdem.

Porównując ze sobą dzieła namalowane przez Bordona, z dużą łatwością dostrzegamy powtarzające się układy kompozycyjne. Zagospodarowanie tła – niezależnie od tego, czy jest to przestrzeń architektoniczna, czy pejzaż – podlega charakterystycznym schematom. Tak samo dzieje się z namalowanymi postaciami, ich pozy i typy fizjonomiczne są do siebie bardzo podobne, czasem niemal identyczne, co może wskazywać na wykorzystywanie przez artystę tych samych szkiców przy tworzeniu różnych dzieł. Charakterystyczny pejzaż z masywem górskim ukazany w tle występuje między innymi w obu wersjach obrazu prezentującego boginię Wenus. *Wenus i Amor* oraz *Śpiąca Wenus z Amorem* to obrazy powstałe kilka lat później niż *Dafnis i Chloe*, zachowują jednak podobną kolorystykę i nastrojowość. Ciała Wenus, ukazane w odbiciu lustrzanym w stosunku do sylwetki Chloe, są przedstawione w sposób analogiczny. Jest to poza typowego aktu kobiecego w pozycji leżącej, wypracowana przez sztukę wenecką w latach 1510–1523⁴¹. Rysy twarzy zaprezentowanych w różnych ujęciach przejawiają te same cechy. Z lat 1555–1560 pochodzą dwa obrazy prezentujące parę kochanków – pierwszy nazywany również *Dafnis i Chloe*

⁴⁰ Paris Bordon (*vel* Bordone) żył w latach 1500–1571. W początkowym etapie twórczości upodabniał swoje obrazy do dzieł Giorgionego i Tycjana, w którego warsztacie szkolił się przez krótki czas, tuż po przyjeździe do Wenecji. Pierwsze dzieła tego artysty to przede wszystkim malarstwo sakralne. Z czasem zdobył jednak sławę jako portrecista, twórca wizerunków kobiecych, scen pastoralnych i mitologicznych: G. Vasari, *op. cit.*, s. 266; S. J. Freedberg, *Painting in Italy 1500–1600*, London 1975, s. 347; E. Fahy, F. J. B. Watson, *The Wrightsman Collection. Paintings. Drawings. Sculpture*, t. 5, New York 1973, s. 15.

⁴¹ Z. Waźbiński, *Renesansowy akt wenecki*, Warszawa 1972, s. 35.

oraz drugi, *Wenus i Adonis*. Typy fizjonomiczne postaci ukazane na tych obrazach, różnica w kolorycie skóry, silny skręt ciała mężczyzny i wyraźnie zarysowane mięśnie nawiązują do kompozycji z 1535 roku. Wspomniana para obrazów jest dobrym przykładem tego, że Bordon powiełał te same schematy kompozycyjne w różnych dziełach.

Wcześniejsze przypuszczenia co do tego, że Chloe ubrana jest w chiton, są szczególnie przekonujące, gdy zdamy sobie sprawę, że *Dafnis i Chloe* to dzieło powstałe na podstawie jednego z antycznych romansów. Jednak postaci kobiece na innych mitologicznych kompozycjach malarskich tego artysty ubrane są w stroje pochodzące z epoki nowożytnej. Według mody włoskiej tamtych czasów były to wydekoltowane suknie z rozciętymi rękawami, ukazującymi koszulę⁴². Być może fałdy materiału, na których leży Chloe, to fragmenty jej sukni, z której została rozebrana w celu podkreślenia erotyzmu przedstawionej sceny. A to, co ma na sobie to nie chiton, lecz renesansowa koszula upodobniona do niego dzięki zakomponowaniu fałd materiału. Spostrzeżenie to wydaje się trafne, zwłaszcza gdy przyglądamy się odzieniu postaci kobiecej z kompozycji wiedeńskiej, która bez wątpienia ma na sobie halkę z dużym koronkowym dekoltem i rozcięciami na ramionach. Podobnie odziane są kobiety z anonimowych portretów Bordona, między innymi z *Portretu młodej kobiety* datowanego na lata 1543–1550⁴³.

Postacie kobiece z obrazów Bordona, ze względu na rysy twarzy, są do siebie podobne. Ich f ryzury, począwszy od Chloe z warszawskiej kompozycji, układane są w sposób odpowiadający tym samym trendom – od zaczesanych do tyłu i lekko falowanych włosów aż po silnie karbowane i upięte na czubku głowy, z pasmami opadającymi na ramiona, jak w przypadku obrazu przedstawiającego *Młodą kobietę podczas toalety* z około 1550 roku⁴⁴. Analiza porównawcza wykazuje wiele podobieństw między badanym przeze mnie obiektem a innymi dziełami autorstwa Parisa

⁴² F. Boucher, *Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, przekł. P. Wrzosek, Warszawa 2004, s. 170.

⁴³ Por.: http://www.museothyssen.org/en/thyssen/zoom_obra/823 [dostęp: 1 VI 2014].

⁴⁴ Por.: <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=92910> [dostęp: 1 VI 2014].

Bordona. Niezależnie od tematyki malowideł, wszystkie obrazy tego autora mają cechy znamienne tylko dla jego twórczości.

W jednym z katalogów prezentującym dzieła kolekcji Porczyńskich znajduje się adnotacja, że Rodolfo Pallucchini potwierdził autentyczność obrazu *Dafnis i Chloe*⁴⁵. Nie podano jednak żadnych argumentów, które byłyby podstawą do potwierdzenia tej tezy. Również Mieczysław Morka w artykule *Malarstwo włoskie w kolekcji J. i Z. K. Porczyńskich. Problemy atrybucji* uznał obraz *Dafnis i Chloe* za dzieło Bordona, powołując się przy tym na znamienne dla twórczości tego artysty, powtarzający się typ fizjonomiczny kobiety oraz skręt ciała mężczyzny⁴⁶.

Książka *W obronie Muzeum Kolekcji im. Jana Pawła II: poznaj prawdę*⁴⁷ podaje listę obrazów, które nie są kontrowersyjne, w sporze o autentyczność kolekcji. Na pozycji trzeciej wśród wymienionych dzieł, wraz z dopiskiem, że metryka obrazu w 1982 roku została zarejestrowana w Witt Library University of London, znajduje się kompozycja Bordona⁴⁸.

Przeanalizowane argumenty przemawiają za autorstwem Bordona. Dzięki analizie formalnej można stwierdzić, że scena przedstawiona na obrazie, ze względu na takie cechy jak: anatomia postaci, układ kompozycyjny i kolorystyka, doskonale wpisuje się w okres jego datacji. Natomiast analiza porównawcza dzieł Bordona wykazuje, że *Dafnis i Chloe* ma także cechy charakterystyczne dla twórczości tego artysty. Skłaniając się ku wynikom analiz, należałoby przyjąć za słuszną, ustaloną już niegdyś atrybucję i stwierdzić, że Bordona, malując obraz *Dafnis i Chloe*, stworzył dzieło, które w pełni odpowiadało standardom wyznaczonym przez sztukę włoską XVI wieku. Oparty na antycznym przekazie literackim obraz opowiada historię miłosną, która w niezawołowany sposób porusza kwestie erotyzmu i seksualności. Malarz natomiast, w nawiązaniu do treści neoplatonizmu, czyni to w sposób dyskretniejszy, posługując się motywem muzycznym. Dzięki analizie ikonograficznej bez wątpienia należy stwierdzić, że obraz

⁴⁵ *Kolekcja malarstwa europejskiego...*, s. nlb.

⁴⁶ M. Morka, *op. cit.*, s. 1 n.

⁴⁷ *W obronie Muzeum...*, s. 224.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 115.

Dafnis i Chloe to *poesia*, czyli gatunek malarstwa prezentującego tematy mitologiczne, przedstawione według dowolnej interpretacji twórcy⁴⁹.

Monika Stecyk

'Daphnis and Chloe' by Paris Bordon.

Mythology and eroticism

– summary

The paper discusses a *Daphnis and Chloe* painting from the collection of John Paul II Museum in Warsaw, attributed to the Venetian artist Paris Bordon. Starting with identification of the literary source – an ancient novel by Longus, recounting a love story of young shepherd Daphnis and his fiancée, Chloe – the author strives to determine the degree of its congruity with the depicted scene by conducting a detailed iconographic analysis of the latter. Furthermore, a comparative effort is made to place the picture in its supposed creator's artistic oeuvre with regard both to its form and contents.

⁴⁹ S. Carr-Gomm, *op. cit.*, s. 50.



Ilustracja 1

Paris Bordone, obraz *Dafnis i Chloe*, 1535 rok. W zbiorach Muzeum im. Jana Pawła II w Warszawie. Fot. Muzeum im. Jana Pawła II w Warszawie