



Sceny *Odysei* w sztuce polskiej

Aneta Grodecka

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

*Homer malował Neptuna, malował go także Wergiliusz,
Gdy poprzez wody wzburzone konie swe pędzi wśród fal.
Jeden i drugi poeta myślą zobaczył Neptuna,
Vinci zobaczył go okiem; słusznie też on jest zwycięzcą¹.*

Wstęp

Świat podwodny w kulturze starożytnej to przestrzeń mitów o wynurzeniu, opowieści o Atlantydzie, wodnych wężach i boginiach, to także tło wydarzeń opisywanych w *Odysei*, które, oscylując na granicy realizmu i fantastyki, wytyczyły europejski kanon pokazywania nie-realnych wydarzeń i postaci. Wolor fantastyczny związany z eposem okazał się inspirujący dla ilustratorów. Na przełomie XVIII i XIX w. dominowały ujęcia Johna Flaxmana, który dbał o doskonałość formalną rysunku, co dawało ilustracje wierne, ale sprawiające wrażenie muzealnej dokumentacji. Stopniowo werystyczna konwencja od-twarzania świata ustąpiła dążeniom do plastycznego skrótu. Przełom w ilustrowaniu poezji starożytnej miał miejsce w latach 30. XX w., gdy Pablo Picasso, Joan Miró, Henri Matisse uznali, że w sztuce liczą się bardziej intelekt i introspekcja niż wierne naśladownictwo. Ta tendencja zaowocowała cyklem akwafort Picassa do *Metamorfoz* Owidiusza (1931)², w którym linearny, syntetyczny rysunek wyzwolił aluzyjność, poczucie humoru i wielokierunkowość widzenia. Do podobnych przemian doszło w sferze ilustracji *Odysei*, a swobodna parafraza otworzyła epos na szereg multiplikacji. Udział w tej tradycji mają także polscy artyści podążający szlakiem Odysa. Zachowane prace pozwalają zrekonstruować ciąg rodzimych ilustracji eposu oraz towarzyszące im okoliczności i motywacje. Budzą również pytania o to, czy stylistyka ilustracji jest w jakiś sposób związana ze specyfiką przekładu, czy przekład prozaiczny i wierszowany wymagają różnej formy plastycznej?

il. 1 Jan Styka, *Ulisses wypala oko Cyklopowi*, 1913-1923, olej na płótnie; za: *Odysee d`Homère*, T. 3: *Aventures d`Ulysse*, Paris 1923. Fot. A. Grodecka



¹ Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600, red. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 349 (anonimowy epigram, który towarzyszył niezachowanemu już współcześnie rysunkowi Leonarda da Vinci).

² Książka *Ovide, Les Métamorphoses eaux - fortes originales de Picasso* uka-zała się w nakładzie 145 egzemplarzy, zawierała teczkę z 30 akwafortami, była to pierwsza edycja szwajcarskiego wy-dawnictwa A. Skiry.



³ Żywe były inspiracje Homerem w sztuce użytkowej, rzeźbie i malarstwie ściennym; zob. **B. Tuchołka-Włodarska**, *Tematy antyczne w dekoracjach sreber gdańskich*, [w:] *Mit Odysa w Gdańsku. Antykacja w sztuce polskiej*, red. T. Grzybkowska, Gdańsk 2000; **A. Bernatowicz**, *Niepodobne do rzeczywistości. Malowana groteska w rezydencjach Warszawy i Mazowsza 1777-1820*, Warszawa 2006.

⁴ Sceny z *Odysei* funkcjonowały w postaci charakterystycznych motywów swobodnie inspirowanych tekstem, np. syreny (zob. **A. Melbechowska-Luty**, *Teofil Kwiatkowski*, Wrocław 1966, s. 39-50), „rozkoszny zakątek” na obrazach Alberta Zameffa (zob. **M. Nitka**, *Twórczość malarzy polskich w papieskim Rzymie w XIX wieku*, Warszawa-Toruń 2014).

⁵ **T. Mańkowski**, *Sztuka Ormian lwowskich*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 1934-1935, z. 6, s. 157-158.

⁶ Akwarele *Helena opowiada Telemachowi o czynach Odysusza*, 15 × 20; *Zdobycie Troi*, 14,5 × 20; *Odyseusz wywołuje duchy zmarłych*, 21 × 29 (obecnie zbiory MN w Warszawie).

⁷ **A. Król**, *Ilustracje do „Iliady” i „Odysei”*, [w:] *eadem*, *Henryk Rodakowski*, Wrocław 2001.

⁸ Zob. **H. Kubaszewska**, *Juliusz Kossak*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. 4, red. **J. Białostocka et al.**, Wrocław 1986; **K. Olszański**, *Juliusz Kossak*, Wrocław 1990.

⁹ Np. ryciny do utworów Kazimierza Władysława Wóycickiego z 1862 r.: *Diabeł Boruta* (6 ilustracji), *Podanie o czarnoksiężniku Twardowskim* (10 ilustracji).

¹⁰ Zob. **S. Witkiewicz**, *Juliusz Kossak*, Warszawa 1935, s. 64 (trzy prace).

¹¹ Wcześniej powstała praca Wojciecha Weissa *Odyseusz pod ziemią w Hadesie*, 1885, olej na płótnie, 66 × 96; Muzeum Literackie w Warszawie, o której napisał jako pierwszy **W. Juszcak**: *Młody Weiss*, Warszawa 1979; por. **I. Kossowska**, **Ł. Kossowski**, *Mity, legendy i biblijne przypowieści*, [w:] *Idem*, *Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska*, Warszawa 2010, s. 125.

¹² *Przedświt* według Zygmunta Krasińskiego, sześć obrazów do *Chorału* Kornela Ujejskiego oraz seria płócien ilustrujących *Quo vadis*. Zob. **A. Małczyński**, *Jan Styka*, Lwów 1930; **E. Houszka**, *Jan Styka*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 45, red. A. Romanowski, Kraków 2007-2008.

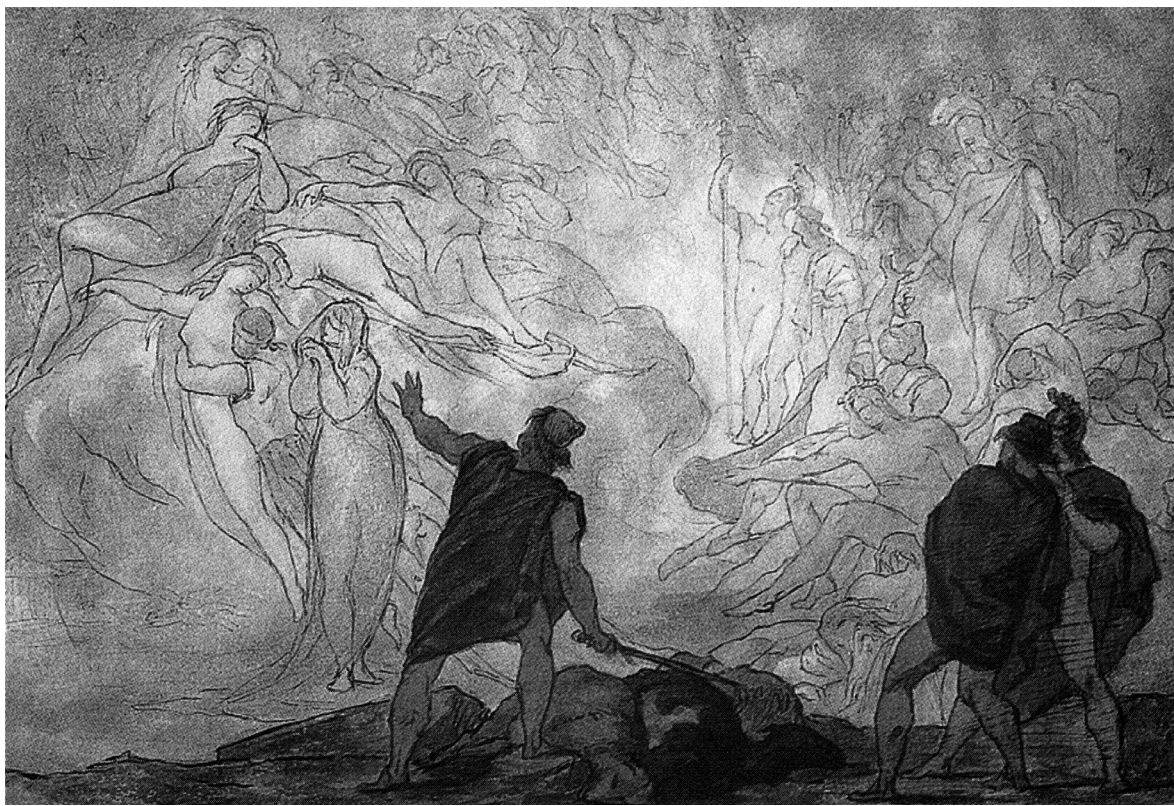
¹³ Obecnie największa kolekcja prac ilustratorskich znajduje się w USA w muzeum przy klasztorze paulinów Doylestown w stanie Pensylwania.

Panorama

Sceny z *Odysei* funkcjonowały w polskiej przestrzeni plastycznej na długo przedtem, zanim pojawiły się pierwsze świadome nawiązania do eposu. Przenikały w postaci mitycznych atrybutów, wizerunków syren i morskich potworów, utrwalonych w formie graficznych ozdobników, inicjałów, które przerysowywano z ikonograficznych kompendiów³. Ich wykorzystywanie nie wiązało się ze znajomością lektury⁴. Przykładem są ilustracje ormiańskiego poety Szymona Hadziewicza zachowane na kartach lwowskich ksiąg grodzkich (1687), w których sceny homeryckie łączyły się z postaciami świętych i bukolicznymi przedstawieniami sielanek⁵. Te niesforne rysunki samouka mogą być dowodem, że zachodnie wzory, brane ze szytchów, były w stanie zdominować i przyćmić nawet tradycje rodzimej sztuki ormiańskiej.

Pierwsze próby zilustrowania eposu nie miały charakteru cyklicznego i pochodzą z czasów, kiedy nie znano jeszcze tłumaczenia Lucjana Siemieńskiego (1873). W 1863 r. Henryk Rodakowski wykonał akwarelowe ilustracje do obu eposów Homera [il. 2], wśród których znalazły się trzy prace nawiązujące do wydarzeń *Odysei*⁶. Akwarele nie były przeznaczone na wystawę. Jak podaje Anna Król⁷, artysta namalował je dla własnej przyjemności, oczekując wraz z żoną narodzin pierwszego dziecka. Gdy obrazy trafiły w 1894 r. na Powszechną Wystawę Krajową we Lwowie, towarzyszyły im francuskie cytaty z utworu umieszczone przez artystę na oprawach. W 1870 r. próbę zilustrowania *Odysei* podjął Juliusz Kossak⁸, malarz znany głównie ze scen batalistycznych, który w latach współpracy z „Tygodnikiem Ilustrowanym” (1861-1868) realizował także dzieła o charakterze fantastycznym⁹. Wykonał dla „Kłósów” siedem rysunków do eposu, planując kolejne prace¹⁰, jednak z powodu trudności finansowych tygodnika i okoliczności historycznych (zapotrzebowanie na obrazy bitew) pomysł upadł [il. 3].

Autorem pierwszego całościowego ujęcia¹¹ świata *Odysei* jest Jan Styka – malarz, który sam bywał poetą. Z kulturą starożytną zetknął się już we lwowskim gimnazjum, gdzie profesor Jan Krystyniacki uczył go języków klasycznych. Potem, gdy po studiach zamieszkał we Lwowie, otworzył tam pracownię, a jej stałym bywalcem był Wojciech hr. Dzieduszycki, który deklamował mu z pamięci homeryckie strofy. Silne były związki Styki z ilustracją: w młodości kolekcjonował pisma ilustrowane („Über Land und Meer”, „Strzecha”) oraz niemieckie edycje dzieł Wiliama Szekspira z rycinami Johna Gilberta; sam wielokrotnie ilustrował literaturę¹². Do projektu „Odyseja” przygotowywał się niezwykle starannie: w 1913 r., wraz z synami, odbył prawie trzymiesięczną podróż do Grecji i na Sycylię. Nad cyklem pracował prawie 10 lat, tworząc 83 duże sceny olejne¹³. Formą podsumowania był pokaz 50 obrazów w 1923 r. w ramach Wiosennego Salonu Paryskiego, gdy dysponował całą salą wystawową, a krytycy francuscy nie szczędzili mu pochwał, wiążąc jego prace z tradycją renesansu:



il. 2 Henryk Rodakowski, *Odyszeusz wywołuje duchy zmarłych*, 1863, akwarela, 21 × 29; Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. A. Grodecka

Trzeba je zobaczyć w Salonie, gdzie są wystawione; te wszystkie sceny fantastyczne pełne tajemniczości i piękna rozwijają się pieśń za pieśnią – a pod pędzlem malarza dusza poety drga jak struna arfy¹⁴.

Reprodukcje obrazów stały się integralną częścią publikacji sześciotomowej edycji *Odysei*¹⁵. Po śmierci malarza płótna były prezentowane również w kraju. W latach 1930–1931 w kilku miastach polskich¹⁶ miała miejsce wspólna wystawa Styków¹⁷, na której pokazano adaptacje *Odysei*, jednak ekspozycja nie wywołała pozytywnych komentarzy. Ta obojętność wydaje się dziwna, jeśli przypomnieć wybuchy emocji towarzyszące wcześniej ilustracjom, które artysta wykonał do *Quo vadis*. Styka nie zmienił strategii artystycznej, pozostał akademikiem, a „renesansizm”, jak zauważył Mieczysław Wallis, miał przecież swoje stałe miejsce w sztuce przełomu wieków¹⁸. W omawianym przypadku chodziło jednak o malarza¹⁹, który odnosił artystyczne sukcesy na Zachodzie w czasie, gdy krajowa rzeczywistość domagała się innego zaangażowania. Był akceptowany, kiedy konkretyzował sceny z dziejów chrześcijaństwa, pochodzące z kart Sienkiewicza, gdy jednak podjął się zilustrowania dzieła, które w polskiej kulturze funkcjonowało jedynie w formie wierszowanej, pozbawionej

¹⁴ S. Arbellot, *M. Jan Styka le peintre d'Homere*, „Le Figaro” 1923, 28 czerwca, za: A. Małczyński, *op. cit.*, s. 39.

¹⁵ *Odysée d'Homère par Jan Styka*, trad. E. d'Barest, vol. 1–6, Paris 1922–1927. Ukazało się 500 numerowanych wydań, w każdym 83 kolorowe reprodukcje. Wydanie zawiera: portret malarza, list Styki do Raymonda Poincaré, list prezydenta do malarza, wstęp Pierre'a Harispe na temat twórczości malarza i korespondencji sztuk, wiersze Styki *Sur le tombeau de Leonidas* (Ateny 1912), *Hymne a Homère*, *Sur les traces d'Ulysse* (Garches 1916), omówienie B. d'Augena, *Homere invoque la muse*.

¹⁶ Obrazy wystawiano w: Warszawie (Nowy Świat 67), Łodzi (Miejska Galeria Sztuki), Katowicach (Gmach Województwa), Krakowie (Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych), Lwowie (Gmach Politechniki), Poznaniu (Hala Reprezentacyjna P.W.K.), Gdańsku (Muzeum Miejskie).

¹⁷ Spis prac w katalogu: *Wystawa prac Jana, Tadeusza i Adama Styków*, Łódź 1931.



¹⁸ Takie tematy realizowali również: Aleksander Gierymski, Jan Stanisławski, Edward Okuń, Feliks Jabłczyński, Kazimierz Stabrowski; regularnie pojawiały się tłumaczenia twórców renesansu. Zob. M. Wallis, *Autoportrety polskich artystów*, Warszawa 1966; A. Waligórska, „O ile ktoś uwielbia Leonarda...” (E. Okuń) – oddziaływanie kultury włoskiego renesansu na sztukę polskiego modernizmu, [w:] *Recepcja renesansu w XIX i XX wieku*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2003.

¹⁹ Uznawano wspólną wystawę Styków za uosobienie kiczu; zob. M. Sterling, *Styka, Styka, Styka*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 39, s. 5.

²⁰ W Polsce funkcjonował wprawdzie prozatorski przekład Klemensa Żukowskiego (Wilno 1847), jednak posiadał szereg niedostatków i mały zakres oddziaływania, powszechnie czytano i cytowano tłumaczenie Siemieńskiego. We Francji żywa była tradycja przekładów prozą, w ten sposób tłumaczono także poematy i dramaty.

²¹ W. Okoń, *Antyk pogański i XIX wiek*, [w:] *idem, Przeszłość przyszłości. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, Wrocław 2005, s. 73.

²² J. Wittlin, *Wstęp*, [w:] *Homer, Odysseja*, przeł. J. Wittlin, Lwów 1924, s. 27.

rycin²⁰, trudno mu było uzyskać akceptację. Na takiej ocenie mógł zaważyć również obowiązujący w tamtych czasach sposób wartościowania pogańskiego antyku. Jak zauważył Waldemar Okoń:

Antyk pogańsko-sensualny, by nie powiedzieć seksualno-grecki miał się wyczerpać, a tym bardziej nie mógł go zastąpić antyk rzymski, ponieważ starożytny Rzym miał w XIX w., oprócz nielicznych okresów, wyjątkowo złą opinię²¹.

Kolejne dwa pomysły na ilustracje miały charakter akademicki. W 1924 r., w związku z publikacją nowego, wierszowanego przekładu *Odysei* Józefa Wittlina, powstał cykl lwowskiej artystki Anny Harland-Zajączkowskiej, pejzażystki, która zajmowała się grafiką, projektowała gobeliny, hafty i plakaty. Do wydania eposu przygotowała 24 winiety zapowiadające treść pieśni, stylizując je na wzór starożytnych malowideł wazowych i stosując hieratyczną perspektywę i symetrię. Jej prace zyskały aprobatę tłumacza²², który uznał, że ich styl oddaje archaiczny charakter języka Homera. W czasie okupacji niemieckiej w Warszawie (1941–1942) powstały ilustracje Wacława Borowskiego, malarza i dekoratora kształconego w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowniach Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera, równolegle studiującego na Uniwersytecie Jagiellońskim historię sztuki i filozofię. Duży wpływ wywarła na niego podróż do Włoch w latach 1911–1914; uzyskane wtedy inspiracje wykorzystywał jako



il. 3 Juliusz Kossak, *Spotkanie z Kalipso*, 1870, rysunek; za: S. Witkiewicz, *Juliusz Kossak*, Warszawa 1935. Fot. A. Grodecka



il. 4 Wacław Borowski, *Odyseusz prosi Nauzykę o pomoc*, 1942, 53 × 44, pastel na kartonie; kolekcja prywatna. Fot. A. Grodecka

kierownik artystyczny „Museionu”, projektując okładki, ilustracje, winiety pisma. Ta inspiracja okazała się żywotna również później, gdy skupił uwagę na ilustracjach do *Iliady*²³ i *Odysei*²⁴. Zachowane prace odznaczają się silną tendencją klasycyzującą, wywiedzioną z malarstwa renesansowego, modelunek postaci odsyła do greckiej plastyki V w. p.n.e., barwy są czyste i matowe, a zastosowana strategia to wyraźna polemika ze sztuką impresjonistyczną [il. 4].

Po wojnie *Odyseja* trafiła na warsztaty Stanisława Hiszpańskiego, Mieczysława Kościelniaka i Stanisława Sobolewskiego. Każdy z artystów zbudował inne odniesienie do eposu i jego języka. W twórczości Hiszpańskiego²⁵ silna była skłonność do świata baśni i fantastyki²⁶, którą dopełniał konkret i wierność detalom. Artysta w młodości studiował architekturę i potem przez wiele lat pracował jako rysownik dokumentujący wykopaliska. Owa dwoistość twórczego temperamentu jest również widoczna w ilustracjach do *Odysei* (1963–1969)²⁷. Zanim powstał cykl, ilustrator wertował literaturę przedmiotu i robił notatki, przekonany, że „przywraca do życia wartości po pięciu tysiącach lat snu”²⁸. Irena Kossowska zauważyła



²³ Cykl 24 pastelowych ilustracji do *Iliady* znajduje się w zbiorach prywatnych i nie był eksponowany. Malarz oczekuje na ekspozycję retrospektywną i monograficzne opracowanie twórczości. Pierwsza syntetyczna wystawa Wacław Borowski. RYTMista z miasta Łodzi obejmowała 50 eksponatów (2011–2012, Muzeum Miasta Łodzi).

²⁴ Siedem pasteli zaprezentowano na wystawie w Łodzi (1964), niektóre prace trafiają na aukcje, np. *Odyseusz i nimfa Kalipso* (53 × 44), *Odyseusz prosi Nauzykę o pomoc* (53 × 44).

²⁵ Zob. *Artyści plastycy okręgu warszawskiego 1945–1970. Słownik biograficzny*, red. A. Janota, Warszawa 1972.

²⁶ Zilustrował m.in. powieść Cervantesa *Szaleństwo Don Kichota* (1947), *Bieniowskiego Juliusza Słowackiego* (1959), *Bajkę o rybaku i rybce Aleksandra Puszkina* (ok. 1953), *Calineczkę Hansa Christiana Andersena* (1952), *Eneidę* (1972–1974, 15 obrazów), *Legends sumeryjskie* (1961–1972) oraz utwory Stanisława Lema: *Schizolemie* (*Ewolucja Prasyra*, *Wędłowiec beluryjski*, *Kobyszczyca*, 1971–1972).

²⁷ Ilustracje Hiszpańskiego są własnością Biblioteki Narodowej, ozdobiły wydanie: *Homer, Odyseja*, przeł. L. Siemieński, Warszawa 1995; cykl obejmuje 24 prace: *Telemak*, *Atene i gachowie*, *Telemak u Menelaosa*, *Proteusz zmienny*, *Zasadzka na Telemaka*, *Odyseusz u Kalipso*, *Posejdon zabiera głos*, *Ocalenie*, *Królowna Nauzykaa*, *Odyseusz i królowa Arete*, *Skandal u Lotofagów*, *Polifem*, *Eol zagniewany*, *Czarodziejka Kirke*, *Duchy poległych towarzyszy*, *Syreny*, *Scylla*, *Charybda*, *Odwieziony we śnie na Itakę*, *U Eumajosa świniarza*, *Wróżebny piorun*, *Dwanaście toporów*, *Zemsta*, *Krewni i znajomi pobitych*, *Happy end i porządki domowe*.

²⁸ Wypowiedź artysty z katalogu *Stanisław Hiszpański. Wystawa jubileuszowa rysunku i akwareli*, Warszawa 1973; cyt. za: I. Kossowska, *Malarz, rysownik, ilustrator*, [w:] *Stanisław Hiszpański – malarz osobliwy*, red. M. Dłutek, Warszawa 2000, s. 29.

il. 5 Mieczysław Kościelniak, *Spotkanie z Nauzyką*, 1961, akwaforta, 57 × 70; kolekcja prywatna. Fot. A. Grodecka

w jego pracach ślady sztuki minojskiej i mykeńskiej, o czym miał świadczyć kształt fasad, portyków, kolumn, wystrój pałacowych sal, kanon postaci oraz sztuki egejskiej, z której wywodziła się ornamentyka i streficzny układ kompozycji, umożliwiający symultaniczne ujęcie kilku epizodów. Hiszpański, za pomocą tuszu i akwareli, na niewielkim formacie uzyskał ciekawe efekty dekoracyjne. Jego dbałość o detal odsłania fakt, że gdy ilustrował scenę, w której Odys miał jedną strzałą przestrelić 12 toporów, długo szukał w bibliotekach stosownego rozwiązania, dopóki nie ustalił, że topory miały u nasady pętle ze sznura, przez które można było przepuścić strzałę²⁹.

Kościelniak to artysta zaprzyjaźniony z Janem Parandowskim. Jego studia malarskie w pracowni Mehoffera przerwała wojna, został więźniem niemieckiego obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu. Mimo tych doświadczeń po wojnie kontynuował twórcze pasje, odbywał liczne podróże po Egipcie i w basenie Morza Śródziemnego, studiował pismo klinowe i hebrajskie, historię religii. Serię akwafort poświęconych przygodom Odyseusza³⁰ pokazał po raz pierwszy w 1963 r. w Łodzi³¹. Jego grafiki pojawiały się później na innych wystawach³², stały się również bazą cyklu barwnych bajek, utrwalonych na kliszach celuloidowych i przeznaczonych do wyświetlania na rzutniku³³, trafiły na pocztówki [il. 5].

Epos Homera odegrał ważną rolę w życiu Sobolewskiego, artysty krakowskiego, tamtejszego profesora malarstwa, którego początki twórczej drogi sięgają studiów polonistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim. Jego malarstwo mieści się w formule narracyjnej i literackiej, odznacza się realistycznym warsztatem. Tomasz Gryglewicz odnajduje w nim elementy „łagodnego”, „stylizującego” hiperrealizmu, inspirowanego fotografią³⁴. Z *Odyseją* malarz zetknął się już w wieku ośmiu lat i – jak podaje – była to „adaptacja Jana Parandowskiego”³⁵. W liceum podjął pierwsze próby zilustrowania dzieła, a w wieku dojrzałym odnowił „żarliwe dziecięce przeżycia związane z lekturą”³⁶ i w 2002 r. wystawił w Galerii YAM w Zakopanem serię prac rysunkowych. Jego ilustracje to zbiór różnych artystycznych rozwiązań: *Grot puścił – ten topory wszystkie trafił rzędem* to scena rodzajowa utrwalająca wydarzenie, które wcześniej trapiło również Hiszpańskiego (Sobolewski rozwiązuje problem w inny sposób, stylizując otwory w siedlisku stalowego obucha topora); *Synu – tyś Odys* to scena rozpoznania kształtowana według schematu rembrandtowskiego, z silnym akcentem psychologii postaci; *Tu nam groziła Skilla, tam Charybda sroga* to praca utrzymana w klimacie zbliżonym do młodopolskiego symbolizmu (Böcklin). Ilustracje Sobolewskiego wprowadzają do rekonstruowanej panoramy niejednoznaczność dotyczącą pierwotekstu. Artysta we wspomnieniach wskazuje na inspirowaną rolę *Odysei* w przekładzie Parandowskiego, ale tytuły ilustracji zapożycza z poetyckiego tłumaczenia Siemieńskiego. To prowadzi do pytania, czy można w ogóle wiązać adaptację plastyczną z takim czy innym przekładem literackim? Spróbuję rozwiązać tę wątpliwość.

²⁹ Na podstawie relacji żony artysty, za: J. Pałęcka, *Maluję ludziom ku radości*, „Zwierciadło” 1977, nr 13, s. 14.

³⁰ Ilustrował także *Iliadę*, mity greckie, *Biblię*, *Fausta*, *Konrada Wallenroda*, *Faraona*.

³¹ M. Kościelniak, *Katalog wystawy ilustracji: „Iliada” i „Odyseja” Homera*, „Faraon” B. Prusa, Łódź 1963: *Pożegnanie z nimfą Kalipso*, *Spotkanie z Nauzyką*, *Ucieczka z jaskini Polifema*, *Zemsta Polifema*, *Odyseusz u czarodziejki Cyrce*, *Wyspa syren*, *Ofiara w Hadesie*, *Zabicie wołów Heliosa*, *Ukaranie zalotników*, *Powitanie Penelopy*.

³² Dwie prace trafiły do antologii *Polska ilustracja książkowa*, red. W. Skrodzki, Warszawa 1964, s. 60–61.

³³ *Odyseja*, cz. 1–4, red. B. Bierzyńska, Warszawa [s.a.].

³⁴ T. Gryglewicz, *Realizm narracyjny Stanisława Sobolewskiego i Romualda Oramusa*, [w:] *Trzy dekady: 1981–2011. Malarstwo wobec przemian na przykładzie twórczości Romualda Oramusa i Stanisława Sobolewskiego*, red. J. Brukwicki, Kraków 2012, s. 15.

³⁵ S. Sobolewski, *Przygoda z „Odyseją”*, [w:] *idem*, *Kartki spod sztalugi*, Kraków 2015, s. 77–82.

³⁶ Artysta w liście do autorki artykułu podaje, że powstało prawdopodobnie 15–16 rysunków, zachowała się dokumentacja 12 prac. „Reszta poszła w świat i słuch o nich zaginął (jak o wielu uczestnikach wojny trojańskiej)”.





³⁷ W. Dobrowolski, *Odyseusz w sztuce etruskiej*, [w:] *Mit Odysa w Gdańsku...*, s. 19.

³⁸ Odwołania do *Pieśni IX* oznaczam poniżej skrótami: S (Siemieński), P (Parandowski) i numerami wersów; za: **Homer**, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, oprac. J. Łanowski, Wrocław 1975; Cyt. za: **Homer**, *Odyseja*, przeł. J. Parandowski, Warszawa 1972.

³⁹ **Homere**, *Odyssée*, par E. Bareste, Paris 1842, Livre 9, <http://iliadeodyssee.texte.free.fr/aatexte/bareste/odyssbareste/odyssbareste09/odyssbareste09.html> (data dostępu: 23 IV 2016).

Detal (scena z Polifemem)

Sceny z udziałem Polifema pojawiają się w sztuce bardzo wcześnie: „najstarsze sceny, ukazujące oślepienie Polifema, powstały w Grecji i Etrurii (krater Aristonothosa) niemal równocześnie, w dekadzie między 680 a 670 r. p.n.e.”³⁷, w podobnym czasie stworzono także sceny ucieczki Odysa z jaskini Polifema. Wyobrażenia pochodzą z naczyń malowanych, występują również na *pyxis* z kości słoniowej i brązu. Witold Dobrowolski zauważa, że nie można ich odnosić jedynie do tekstu Homera, że na ich kształt oddziaływały także poematy innych autorów (np. dramat satyrowy Eurypidesa z ok. 415 r. p.n.e.), a wyobrażenia plastyczne inspirowała sama postać potwora i jego imię (*kyklops* to dosłownie ‘okrągłooki’).

Styka w obrazie *Ulisses wypala oko Cyklopowi* [il. 1] ilustruje scenę oślepiania Polifema, której okrucieństwo Homer szczegółowo opisał, porównując wwiercanie drewnianego pala w oko do drążenia dziury w budulcu okrętowym i pracy kowala. Obserwujemy wewnątrz jaskini, leżącego na wznak potwora (co zgadza się zarówno z przekładem poetyckim, jak i prozaicznym)³⁸, Odyseusza, owce i ogromny, opróżniony kielich. Taki układ sceny ma niewiele wspólnego z oryginałem, gdzie Odys oślepia Polifema razem z pięcioma towarzyszami, a drewniany pal jest wwiercany w pozycji pionowej. Odyseusz Styki działa w pojedynkę (z tyłu wspomaga go jeden wojownik), niczym Dawid mierzy się z Goliatem, przypomina postać z baśni, której atrybutem jest czerwona czapka. Ekspresję sceny podkreśla kolor, a świetlane odbłaski wprowadzają do obrazu klimat niesamowitości. Styka porzuca fabułę na rzecz waloru wizualnego. W przekładzie poetyckim jest inaczej – ciepłe kolory prezentują się oszczędnie, większą rolę odgrywają wrażenia dźwiękowe:

Wiercim w ślepiu, aż **ostrze** krwią **się zakurzyło**;
Rzęsy, brew szczotkowatą zarzewie spaliło,
 Wszystkie włókna **trzeszczały, skwarzac się** w źrenicy
 [podkr. A. G.] (S 407–409).

W przekładzie prozaicznym wrażenia wizualne i taktylne są bardziej rozbudowane, co można zaobserwować zarówno w polskiej wersji Parandowskiego, jak i we francuskiej edycji Eugène’a Bareste (ilustrowanej przez Stykę):

grążyliśmy go w oku. Oblewała go strugą **gorąca posoka**. Od **żaru płonącej** źrenicy wypaliły się dookoła powieki i rzęsy, a ich korzenie z sykiem brały **ogień** (P 149–150).

*Tout autour de la pointe enflammée le sang ruisselle; une ardente vapeur dévore les sourcils et les paupières du géant; sa prunelle est consumée, et les racines de l’œil pétillent, brûlées par les flammes*³⁹.

Kościelniak na akwafortcie *Ucieczka z jaskini Polifema* [il. 6] ujmuje w perspektywicznym skrócie grootę. Na pierwszym planie widzimy leżącego potwora trzymającego się za oko, na kolejnym ciążowiec z uczepionymi ludzkimi sylwetkami, w oddali – morze i statek ukryty za skałami. Taki sposób ujęcia potęguje ekspresję, a kompozycja grafiki podkreśla głębokość groty⁴⁰, w której żył Polifem, co można uznać za zgodne z wersją prozaiczną tekstu, gdzie występuje „wysoka pieczara obrosła wawrzynem” (P 144). W wersji poetyckiej mowa jedynie o „pieczarze, co obrosła chaszczami lauru” (S 190–191). Malarz porzuca fabułę, jego Cyklop nie kontroluje owiec opuszczających pieczarę, nie planuje zemsty, jedynie leży i cierpi z bólu. To wzbogaca mityczną scenę o rys nowoczesny: dawne monstrum nie budzi już obrzydzenia i lęku, wywołuje odruch empatii. Która wersja tekstu mogła zaowocować taką transformacją? W poetyckim ujęciu Cyklop „srodze zawył, aż wyciem odtętniła srogim pieczara” (S 414–415), w wersji prozaicznej: „straszliwie wrzasnął, skały wokół odjękły” (P 150). W przekładzie Parandowskiego pojawia się szczegół nieobecny w wersji Siemieńskiego: „jęczał, bólami dręczony. Rękami błędząc po omacku odjął głaz wejściowy” (P 150). Szczegółowa uwaga, że monstrum bada otoczenie jak ślepiec, wzmacnia przekaz emocjonalny, w pewien sposób wiąże się z przekonaniem tłumacza, który oceniał, że w wierszowanych przekładach Homera

zacierano się wiele szczegółów w gestach, zachowaniu się, w uczuciach i myślach osób działających – cały ten gąszcz ludzkich odruchów tak nam bliski przerzedzał się i konwencjonalizował⁴¹.

Rycina *Polifem Hiszpańskiego* [il. 7] to syntetyczne ujęcie postaci potwora, Odyseusza, jego towarzyszy (zarówno przygotowujących belkę, jak i tych pochwyconych przez potwora) oraz owiec. Ilustracja odnosi się bezpośrednio do sceny dialogu Odyseusza z Polifemem, gdy potwór zostaje upojony winem z czaszy (w przekładzie Siemieńskiego) lub dzbana (w przekładzie Parandowskiego). Jego sylwetka – osadzona na akwarelowej czerni tła – wypełnia całą przestrzeń przedstawienia. To bóg o różowym, masywnym ciele, które zdobi żółta smocza łuska, kwieciste, błękitne ornamenty, przepaska na biodrach. Pije wino z obszernego bukłaka, którego rozmiar odpowiada kształtom wypreparowanej owczej skóry (ani to czasza, ani dzban). To wyobrażenie Polifema ilustruje dość lakoniczny opis Homera:

Potwór to był szkaradny; równego pacholka
Nie znaleźć pomiędzy ludźmi: do góry wierzchołka,
Obrosłego borami, porównać go raczej,
Co nad garby wystrzelon, z dala już majączy (S 199–202).
Był to zdumiewający potwór: niepodobny do człowieka, co chlebem się żywi, rzekłbyś, lasem zjeżony wierch gór wysokich – taki się wydawał ten odludek (P 144).



il. 6 Mieczysław Kościelniak, *Ucieczka z jaskini Polifema*, 1961, akwaforta, 57 × 70; kolekcja prywatna. Fot. A. Grodecka



⁴⁰ W początkowych wersjach *Odysei* mowa o grocie, w której Kalipso więziła Odyseusza. W wersji Siemieńskiego to „skała wydrążona”, Parandowskiego – „głębokie pieczary”, co bliskie jest oryginałowi: „ἐν σπέσσι γλαφυροῖσι” (Hom. Od. I. 15) – „głębokie pieczary”, „wydrążone groty”. Zob. Homer, *Odysej. Books 1–12*, trans. A. T. Murray, London 1995.

⁴¹ J. Parandowski, *Homeryckie boje*, [w:] *O sztuce tłumaczenia*, red. M. Rusinek, Wrocław 1955, s. 310.



Ekspresywna deformacja linii ciała przypomina budowę olbrzymiego dębu, jednak ta analogia zostaje osłabiona poprzez zastosowaną dekoracyjność. Bardziej niż szkaradny kształt, przypominający górę, liczy się tajemniczość bóstwa i jego egzotyczny charakter. Szlak powtarzalnych form (sylwetki owiec) spełnia funkcję ramy. Inne zastosowane rytmy malarskie (wianek z kwiatów, narośla na ciele) stwarzają efekt muzyczności, „płynącego słowa”, oddają rytm zakodowany w wersie. Ujęcie Hiszpańskiego jest mało sensualne, za to bardzo spirytualne, malarz odsłania przed widzom misterium ukryte w przeszłości. Taka strategia jest bliska poglądom filologa, który uznawał, że język Homera był dla Greków tworem sztucznym, dlatego odradzał tłumaczom posługiwanie się językiem potocznym i zalecał budowanie wiersza będącego ekwiwalentem heksametru. Wyznawcą takiego poglądu pozostawał Wittlin, który przeczuwał, że w prozie ginie „cała metafizyczna zawartość homerowej epiki, jej głębinowy, irracjonalny, orficki sens”⁴².

Pierwszy plan rysunku Sobolewskiego *Siedział w progu i macał pilnie grzbiety każdego tryka* [il. 8] wypełnia szczelnie fragment tułowia potwora, jego ramię i dłoń położona na głowie owcy. Na drugim planie widzimy morski horyzont z fragmentem statku. Artysta rezygnuje z wierności wobec mitycznych rozmiarów – łeb owcy i dłoń olbrzyma przynależą do tej samej skali wielkości. Stosuje poetykę metonimiczną, operuje synekdochą: łeb owcy i dłoń olbrzyma to odciśnięcie, rodzaj odlewu mitycznej rzeczywistości. Przypomnijmy, że chodzi o scenę, gdy oślepiiony Polifem siedzi i maca grzbiety zwierząt, nie domyślając się nawet, że jego oprawcy ukrywają się poniżej. W interpretacji Sobolewskiego nie chodzi jedynie o empatię, jak na akwafortcie Kościelniaka, bardziej o ekwiwalent wrażeń dotykowych. Na rysunku nie widać Polifema dokładnie, za to można go dotknąć. Plan sceny okalają u dołu sploty owczego futra (w nich są widoczne dłonie uciekiniera), u góry – męskiej brody. Stylizacja baraniego rogu na planie ciała Cyklopa sugeruje intymną bliskość. Wrażenia dotykowe zaznaczają się wyraźnie również w tekście Homera, zarówno w formie narracji opisowej, jak i narracji prowadzonej z punktu widzenia Odyseusza⁴³. Zestawmy fragment oryginalnej narracji z jej tłumaczeniem wierszowanym i prozatorskim, poszukując wrażeń wizualnych i taktylnych:

ἄρσενες δῖες ἦσαν ἐντροφέες, δασύμαλλοι, καλοὶ τε μεγάλοι τε, ἰοδνεφές εἶρος ἔχοντες.
były tam tryki **welniaste, kudłate**, wypasione, a rosłe i **kasztanowate** (S 445–446)⁴⁴.

Były barany dorodne o **gęstym wełnie**, piękne i duże, a miały **futro ciemne jak fiołki** (P 150).

Zadziwiające, że wełna w opisie Homera jest nasycona kolorem, owce mają futro ciemne jak fiołki (*ἰοδνεφές*), co wiernie tłumaczy Parandowski, Siemieński nazywa kolorem „kasztanowatym”. Taką barwę

il. 7 Stanisław Hiszpański, *Polifem*, 1963–1968, akwarela, tusz, 28 × 20; Biblioteka Narodowa w Warszawie. Fot. A. Grodecka



⁴² J. Wittlin, *Wstęp*, [w:] *Homer, Odyseja*, przeł. J. Wittlin, Warszawa 1999, s. 21.

⁴³ Narracja z punktu widzenia Odyseusza: „Jam zaś sobie upatrzył capa, co ozdoba / Był trzody; temu na grzbiety zarzuciwszy ręce, / Tułowiem się pod jego wełniasty brzuch skręce, / A dłoń w kudły-m omotał” (S 452–455); „otóż był tam tryk najęźszy z całej gromady, jego to chwyciłem się za kark i ukryty pod kudłatym brzuchem leżałem, ręce zanurzywszy w tę boską wełnę” (P 150–151).

⁴⁴ *Homer, Odyseja. Books 1–12...*, Od. IX. 425–426. Konfrontacja z językiem oryginału dzięki konsultacji M. Szczot.



⁴⁵ Brak koloru oznacza w tym przypadku wybór artystyczny: „Skala szarości, bieli i czerni to swoisty miernik wrażliwości, może niekiedy bardziej czuły niż chromatyczna paleta” (S. Sobolewski, *op. cit.*, s. 82).

⁴⁶ Artysta w liście do autorki artykułu (2016): „Czytałem *Odyseję* od dawna. Najpierw to oczywiście Parandowski, bo młody (niemal dziecinny) czytelnik, zainteresowany głównie postępami fabuły, łatwiej przebijają się przez zawiłości tekstu prozatorskiego i – mimo wszystko – bardziej współczesnego języka. Później czytałem Siemieńskiego [...]. Nie bez znaczenia miał też dla mnie (bądź co bądź filologa) archaizujący styl tłumaczenia. Myślę, że moje ilustracje bardziej wynikają z Siemieńskiego, choć Parandowski był dla mnie tym podglebiem, od którego zaczęła się przygoda. [...] A przecież jeszcze dochodzi nieuniknione, niekiedy podświadome, wpływ obrazów i rysunków o temacie mitologicznym, jakie przez stulecia zbudowały kształt naszych wyobrażeń”.

⁴⁷ Korzystam z ustaleń Henrykowskiego, który poszerzył zestaw operacji retorycznych, charakterystycznych dla przekładu artystycznego, opisany wcześniej przez Edwarda Balcerzana, o trzy nowe elementy. Zob. M. Henrykowski, *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*, „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 20, s. 175–184.

⁴⁸ K. Stawecka, *Dwa polskie przekłady Odysei. Odyseja w tłumaczeniu Parandowskiego i Wittlina*, „Roczniki Humanistyczne. Prace z Filologii Klasycznej” 1961, z. 2, s. 95.

wełny można oddać w rysunku⁴⁵, gdy artysta zastosuje odpowiednie modelowanie, a wtedy ciemny, szary odcień ołówka może przy odpowiednim świetle „wpaść” w fiolet. Wrażenia dotykowe – podkreślone na rysunku – występują w podobnym natężeniu zarówno w przekładzie prozaicznym, jak i wierszowanym. Nie można więc jednoznacznie orzec, której wersji jest bliższa taktylna ilustracja Sobolewskiego. Tej wątpliwości, niemożliwej do rozstrzygnięcia na poziomie analizy, nie rozwiewa sam artysta, który – zapytany o źródła inspiracji⁴⁶ – wskazuje na obie wersje Homera i bazę wizualną kryjącą się pod „jego powiekami”.

Podsumowanie

Analizowane ilustracje dalekie są prostej konkretyzacji, zawierają wyraźne elementy przekładu intersemiotycznego⁴⁷, które zasadzają się na operacjach redukcji (Styka ogranicza liczbę towarzyszy i wysuwa Odysa na plan pierwszy), amplifikacji (Kościelniak akcentuje sens psychologiczny, skupiając uwagę na postaci cierpiącego potwora), transakcentacji i kompresji (Hiszpański przenosi akcent ważności na postać Polifema, kondensuje fabułę pierwotekstu). Ciekawy jest zabieg zastosowany przez Sobolewskiego, który wzmacnia taktylny sens przedstawienia i na zasadzie addycji zrównuje rozmiary Polifema i owcy. Jeżeli chodzi o dalsze różnicowanie, to można zauważyć, że ilustracje odnoszące się do przekładu poetyckiego zawierają wyraziste środki wyrazu: montaż symultaniczny, uporządkowanie oddające rytm wypowiedzi (Hiszpański, Harland-Zajączkowska), zaś związane z przekładem prozaicznym są narracyjnie rozbudowane, wzbogacone sensualnie (Styka) lub emocjonalnie (Kościelniak). To sugerowałoby wniosek, że ilustracja *Odysei* nie jest rodzajem przekładu tekstu Homera na obraz, ale sposobem plastycznej transpozycji przekładu poetyckiego lub prozaicznego. Taka teza jest zgodna z obserwacjami Krystyny Staweckiej, która dowodziła:

poetycka, lekko rytmizowana proza [Parandowskiego] budzi u czytelnika zupełnie inne skojarzenia niż tłumaczenie Siemieńskiego. Siemieński od stworzył poemat o baśniowym zabarwieniu – Parandowski przerobił go na baśń poetycką⁴⁸.

Sformułowana w taki sposób zasada korespondencji nie zawsze znajduje potwierdzenie (przykład Sobolewskiego). Jeśli nie znamy bezpośredniego źródła inspiracji, trudno na podstawie analizy środków wyrazu zdecydować nam jednoznacznie, czy ilustrator opierał się na takiej czy innej wersji tekstu. Zauważając zbieżności w polu semiotycznym, warto zatem pamiętać, że ilustracja jest zawsze wynikiem indywidualnej, wielozmysłowej lektury, że każdy z artystów dysponuje pewną bazą ikonografii, w pamięci ma inne obrazy, które go w istotny sposób kształtują i wpływają na jego dialog z Homerem.



References

1. **Dobrowolski Witold**, *Odyseusz w sztuce etruskiej*, [w:] *Mit Odysa w Gdańsku. Antykizacja w sztuce polskiej*, red. **T. Grzybkowska**, Gdańsk 2000.
2. **Gryglewicz Tomasz**, *Realizm narracyjny Stanisława Sobolewskiego i Romualda Oramusa*, [w:] *Trzy dekady: 1981–2011. Malarstwo wobec przemian na przykładzie twórczości Romualda Oramusa i Stanisława Sobolewskiego*, red. **J. Brukwicki**, Kraków 2012.
3. **Henrykowski Marek**, *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*, „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 20.
4. **Kossowska Irena**, *Malarz, rysownik, ilustrator*, [w:] *Stanisław Hiszpański – malarz osobiwy*, red. **M. Dłutek**, Warszawa 2000.
5. **Kossowska Irena, Kossowski Łukasz**, *Mity, legendy i biblijne przypowieści*, [w:] **idem**, *Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska*, Warszawa 2010.

il. 8 Stanisław Sobolewski, *Siedział w progu i macał pilnie grzbiet każdego tryka. Pieśń IX*, 2002–2003, rysunek, papier, 57 × 70; kolekcja prywatna. Fot. A. Grodecka

6. **Król Anna**, *Ilustracje do „Iliady” i „Odysei”*, [w:] **eadem**, Henryk Rodakowski, Wrocław 2001.
7. **Nowakowska Monika**, *Z warsztatu historyka sztuki: Chłodny klasyk Wacław Borowski*, „Spotkania z Zabytkami” 2012, nr 3/4.
8. **Okoń Waldemar**, *Antyk pogański i XIX wiek*, [w:] **idem**, *Przeszłość przyszłości. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, Wrocław 2005.
9. **Olszański Kazimierz**, *Juliusz Kossak*, Wrocław 1990.
10. **Parandowski Jan**, *Homeryckie boje*, [w:] *O sztuce tłumaczenia*, red. **M. Rusinek**, Wrocław 1955.
11. **Sobolewski Stanisław**, *Przygoda z „Odyseją”*, [w:] **idem**, *Kartki spod sztalugi*, Kraków 2015.
12. **Stawecka Krystyna**, *Dwa polskie przekłady Odysei. Odyseja w tłumaczeniu Parandowskiego i Wittlina*, „Roczniki Humanistyczne. Prace z Filologii Klasycznej” 1961, z. 2.

Keywords

inter-semiotic translation, concretization, multi-sensuality, Homer, Cyclop, Polish painting

Prof. Aneta Grodecka, anetgrodecka@wp.pl

Currently, she works at the Institute of Polish Philology at Adam Mickiewicz University in Poznań. She is the author of books: *Słownik pisarzy i dzieł współczesnych* [Dictionary of contemporary writers and works], 2000; *Poeci patrzą... Obrazy, wiersze, komentarze* [Poets watch... Pictures, poems, comments], 2008; *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekphrazy* [Poems about images. Study of the history of ekphrasis], 2009; *Bańka mydlana. Artefakt w przestrzeni pamięci* [Soap bubble. Artifact in the Memory Space], 2013; *Słowo i obraz w epoce multiplikacji* [Word and image in the Age of Multiplication], 2016, textbooks and articles devoted to the issues of the border of literature and visual arts.

Summary**ANETA GRODECKA (The Adam Mickiewicz University) / Scenes from the *Odyssey* in Polish art**

The author reconstructs a series of Polish visual transpositions of Homer's *Odyssey*, starting from the 17th century to the beginning of the 21st century, founding them in works by Henryk Rodakowski, Juliusz Kossak, Wojciech Weiss, Jan Styka, Jadwiga Harland-Zajączkowska, Stanisław Spaniel, Waclaw Borowski, Mieczyslaw Kościelniak, Stanisław Sobolewski. She is interested in the relationship between the image and the text, and it is also important for her to refer to the European tradition associated with the illustration of ancient poetry. She gives a detailed analysis of scenes related to Cyclop, compiling them with poetic and prosaic translations of Homer's text (Lucjan Siemieński, Józef Wittlin, Jan Parandowski, Eugène Baresté). On the basis of the analyzes we can say a certain dependence: the illustrations referring to poetic translation contain condensed content (simultaneous montage, strong means of expression), arrangements reflecting a rhythm of reciting (Stanisław Hiszpański, Jadwiga Harland-Zajączkowska); the illustrations related to the prosaic translation are narratively expanded, depending on the aesthetics accepted: they are characterized by academic rigor (Styka) or modern expression (Kościelniak). In terms of invention, they are also important the multi-sensual reading of Homer's text and earlier creative experiences of the artists – the visual base associated with ancient mythology.