

Hanna Kossak-Nowocien
(Poznań)
<https://orcid.org/0009-0008-9504-1329>

„ILIADA” HOMERA WIDZIANA OCZYMA ILUSTRATORÓW – JOHNA FLAXMANA I STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO*

Abstract

This paper is a contribution to studies into the reception of ancient literary works, focusing on the reception of one of the greatest masterpieces of antique literature, *The Iliad*. Homer's epic has repeatedly inspired both other ancient authors and artists of later periods. This was also the case with two exceedingly versatile artists, John Flaxman and Stanisław Wyspiański. Rather than go into analytical comparisons of the scenes they recreated, this study attempts to highlight the professional approach of both artists to their commissions, outline their respective techniques and the manner in which they envisioned the stories they would subsequently depict.

Keywords

reception of antiquity, John Flaxman, Stanisław Wyspiański, “The Iliad”, book illustration

„Wczoraj skończyłem czytać Iliadę. Co to za cudowne dzieło.
Jakie to kolosy szlachetności i wielkości”.

Listy S.W. do Rydla list 70, 23 lipca 1896 roku

Artystyczna recepcja literackich dzieł antyku to tradycja wielowiekowa. Liczni artyści odwoływali się do tekstów powstających u zarania naszej kultury i nie inaczej rzecz się przedstawia w przypadku słynnego eposu o wojnie trojańskiej. „Iliada”

* Artykuł wyrósł z pracy przedstawionej na zakończenie Podyplomowych Studiów Edytorstwa w Zakładzie Nauk Pomocniczych i Edytorstwa Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w roku 2016. Ilustracje wykorzystane w artykule pochodzą z dzieł: *L'Iliade e l'Odissea d'Omero* 1826 oraz Stanisław Wyspiański, *Dzieła malarskie* 1925. W podpisach podano źródła internetowe tych ilustracji w wolnym dostępie.

da” często zachęcała ilustratorów do sięgnięcia po pióra, pędzle i ołówki. Czasem czynili to – jak Henryk Rodakowski – dla przyjemności w rodzinnym gronie¹, nie- rzadko jednak za pomysłem zobrazowania wątków i postaci uwiecznionych przez Homera stała idea nawiązania do innych wytworów kulturowych różnych epok.

Przykładem będą tu dwaj twórcy z dwóch krańców Europy, tworzący na przestrzeni wieków od końca XVIII do początku XX, których różni niemal wszystko – John Flaxman i Stanisław Wyspiański. Pierwszy przewyższa polskiego artystę liczbą prac, których jest niemal czterdzieści. To zrozumiałe, wszak zilustrował całą „Iliadę”. Drugi sporządził ilustracje jedynie do pierwszej księgi eposu, choć miał ambicję zinterpretować artystycznie całość. Niemniej to właśnie Wyspiańskiemu poświęcam więcej uwagi. Jest to spowodowane tym, że twórczość Flaxmana jest w swojej klasycystycznej formie bardzo jednorodna. I choć inspirowana zabytkami z epoki, to mniej oddająca realia kultury mykeńskiej, z której pochodzi epos. Ilustracje Wyspiańskiego natomiast bardziej przystają do kontekstu epoki mykeńskiej, jaki zarysowywał się pod wpływem odkryć archeologicznych dokonywanych podczas prac wykopaliskowych prowadzonych od drugiej połowy XIX wieku. Są też nasycone ekspresją i różnorodne w swej młodopolskiej formie.

Z racji ich skromniejszej liczby dzieła Wyspiańskiego omawiam wszystkie. Z kolei ilustracje Flaxmana traktuję zbiorczo, ograniczając się do wymienienia ich tytułów (w oryginalnym brzmieniu) i koncentrując się jedynie na wybranych przykładach – zwłaszcza tych, które można zestawić z ilustracjami Wyspiańskiego, gdyż odnoszą się do tego samego wątku z pierwszej księgi Iliady. Istotą niniejszych rozważań jest bowiem nie tyle analityczne porównanie odtwarzanych przez artystów scen², ile próba pokazania podejścia ich obu do zlecenia, techniki artystycznej, wizji i odmienności wizualizacji przedstawianych historii.

JOHN FLAXMAN (1755-1826)

Ilustracje Flaxmana do „Iliady” powstały niemalże przypadkiem. W 1787 roku artysta wyjechał z żoną do Włoch³, gdzie zainteresował się sztuką starożytną. Choć zrazu rozczarował się Rzymem – miastem i zabytkami antycznymi, które znał z prac Piranesiego, a teraz wydały mu się skromniejsze i mniej monumentalne⁴ – to pod-

¹ Artysta stworzył pięć akwael w Paryżu w roku 1863 „podczas wieczorów spędzanych z żoną, która spodziewała się pierwszego dziecka. (...) nie miał żadnej z góry zaplanowanej koncepcji całości. Prawdopodobnie wybierał te księgi i pieśni, które go szczególnie poruszały”. Król 2014.

² Na temat studiów porównawczych w kontekście twórczości S. Wyspiańskiego zob. Eustachiewicz 1969, s. 3-21.

³ Ostatecznie pozostali tam przez siedem lat, ostatnie dwa przedłużono na życzenie Lorda Bri-stola, który zamówił marmurowe rzeźby, oraz z rekomendacji słynnego rzeźbiarza Antonia Canovy. Na temat tego pobytu i twórczości artystycznej Flaxmana w tym czasie zob. Constable 1927, s. 26-52.

⁴ Ibidem, s. 28.

czas pobytu oglądał i studiował zabytki sztuki starożytnej w mieście i okolicach, zbiory rzeźby klasycznej i zwiedzał miasta północnych Włoch. Przy okazji sporządzał notatki, a także kopie płaskorzeźb w glinie⁵.

Tematyka szkiców była różnorodna – rzeźby, detale architektoniczne i dzieła sztuki, ale również obrazki z życia codziennego. Szkice są realistyczne, wykonane konturowo⁶. Flaxman czuł się przede wszystkim twórcą monumentalnych rzeźb⁷ (a był też wykonawcą płaskorzeźb, dekoracji do kominków i ceramiki dla Josiaha Wedgwooda) i to z myślą o nich – zazwyczaj zajęty sporządzaniem ujęć figuralnych w marmurze czy modeli do renowacji zabytków – wieczorami tworzył serie szkiców, m.in. z Homera⁸.

W 1792 roku wykonał zamówiony cykl rysunków⁹ do „Iliady” (39 ilustracji)¹⁰. Choć cykl nie był przeznaczony do publikacji, to po ich wydaniu okazało się, że będą to jego najsłynniejsze prace¹¹. Traktował je nie jak dzieła skończone, lecz kompozycje, które miały posłużyć za wzorce do rzeźb¹². Te zatem szkice (co warto

⁵ Pisze o tym w liście do Johna Romneya z 25 maja 1788 (ibidem, s. 31), wymieniając też miejsca, w których szkicował zabytki oraz ich przykłady.

⁶ Ibidem, s. 29-30.

⁷ Por. list do Thomasa Haleya z końca 1793 roku w: John Flaxman, R.A. 1979, s. 86.

⁸ List do Johna Romneya z 12 września 1792, Constable 1927, s. 36.

⁹ Projekt był pomysłem mecenasów artysty w Rzymie: Georgiany Hare-Naylor oraz konesera sztuki i kolekcjonera Roberta Fullertona Udneya; zob. John Flaxman, R.A. 1979, s. 86; Constable 1927, s. 45.

¹⁰ Ilustracje Flaxmana do Iliady: „Homer invoking the Muse; Minerva repressing the fury of Achilles”; „The departure of Briseis from the tent of Achilles”; „Thetis calling Briareus to the assistance of Jupiter”; „Thetis entreating Jupiter to honor Achilles”; „Jupiter sending the evil dream to Agamemnon”; „Venus, disguised, inviting Helen to the chamber of Paris”; „Venus presenting Helen to Paris”; „The council of the Gods”; „Venus, wounded in the hand, conducted by Iris to Mars”; „Otus and Ephialtes holding Mars captive”; „Diomed casting his spear against Mars”; „Hector chiding Paris”; „The meeting of Hector and Andromache”; „Hector and Ajax separated by the Heralds”; „Juno and Minerva going to assist the Greeks”; „The hours taking the horses from Juno’s car”; „The Embassy to Achilles”; „Diomed and Ulysses returning with the spoils of Rhesus”; „The descent of Discord”; „Polydamas advising Hector to retire from the trench”; „Neptune rising from the sea”; „Sleep escaping from the wrath of Jupiter”; „Ajax defending the Greek ships against the Trojans”; „Sleep and Death conveying the body of Sarpedon to Lycia”; „The fight for the body of Patroclus”; „Thetis ordering the Nereids to descend into the sea”; „Juno commanding the sun to set”; „Thetis and Eurynome receiving the infant Vulcan”; „Vulcan and Chares receiving Thetis”; „Thetis bringing armor to Achilles”; „The gods descending to battle”; „Achilles contending with the Rivers”; „Andromache fainting on the wall”; „The funeral pile of Patroclus”; „Hector’s body dragged at the car of Achilles”; „The judgment of Paris”; „Iris advises Priam to obtain the body of Hector”; „The funeral of Hector. Zob. The Iliad of Homer 1905.

¹¹ Wszystkie rysunki można datować na 2. połowę roku 1792. Po raz pierwszy ukazały się w Rzymie w roku 1793 (ryciny według nich wykonał Tomasso Piroli). Wydanie to zawierało tylko 34 tablice do „Iliady”, do drugiego wydania w roku 1805 Flaxman dodał pięć rysunków (zob. John Flaxman, R.A. 1979, s. 86). Do tego wydania ryciny przygotował William Blake, który – zdaniem W.G. Constable’a – lepiej niż Piroli zachował delikatną naturę linii oryginalnych rysunków; zob. Constable 1927, s. 49.

¹² Jak pisał w liście do Williama Hayleya z 26 października 1793 roku: „moim celem jest ukazanie, w jaki sposób dowolną historię można przedstawić w serii kompozycji według zasad wyznaczanych przez starożytnych (...) zamierzam dać ich próbki w rzeźbie różnego rodzaju, w grupach

podkreślić) do dalszej pracy wykonywał ołówkiem, piórem (atramentem czarnym, czarnoszarym), wykorzystywał też technikę lawowania. Za pomocą subtelnej kreśki oddawał szczegóły postaci czy przedmiotów. Choć z rysunków tych nie był dumny, uważał się bowiem głównie za rzeźbiarza, to właśnie one definiują jego filozofię i styl, a ówczesnie rewolucjonizują sztukę rysunku¹³.

Oryginalne rysunki do rycin pokazują, w jaki sposób pracował Flaxman. Najpierw sporządzał kilka delikatnych zarysów ołówkiem, opracowując zasadniczą koncepcję kompozycji. Co ciekawe, szkice do „Iliady” ołówkiem i piórem są pełne życia i dynamiki w porównaniu do powstających na ich podstawie rycin. Moim zdaniem można w związku z tym ostrożnie założyć, że zarzucane Flaxmanowi sztywność i brak życia postaci były przez niego zamierzone. Najbardziej zadowalający z rysunków był następnie opracowywany piórem i atramentem lub stawał się podstawą do rysunku piórem; w każdym wypadku zostawał poddany uproszczeniom i stawał się dokładniejszy. Ostatecznie artysta przygotowywał rodzaj kalki rysowanej atramentem dla rytownika. Chodziło o to, by nie nastąpił proces odwrócenia ilustracji w procesie przygotowywania ryciny¹⁴.

Flaxman nie czuł się ilustratorem, zwłaszcza w ówczesnym znaczeniu tego słowa, gdy panowało przekonanie, że ilustracja powinna towarzyszyć całemu tekstowi ilustrowanego dzieła. Zdaniem D. Irwina ilustracje Flaxmana miały funkcjonować samodzielnie, niezależnie od tekstu¹⁵. Żadna nie została opublikowana z poezją, którą ilustruje, ponieważ nie była pomyślana jako wizualne towarzystwo dla typografii, lecz jako zastępstwo tekstu. Anglik wielokrotnie podkreślał swoje zastrzeżenia do konwencjonalnego ilustrowania książek, a więc dekoracji słów. Rysunki były zatem wydawane same lub co najwyżej z krótkim opisem; była to nowatorska forma publikacji, miała swoje wizualne znaczenie i stąd jej wpływ na współczesnych i nie tylko.

Trzeba jednak zauważyć, że w procesie wykonywania ilustracji do „Iliady” artysta był wierny tekstowi Homera i starał się podkreślać w rysunkach szlachetność i silne uczucia bohaterów¹⁶. Miał doskonałą pamięć i do niektórych tematów powracał w swoich pracach. Tworząc rysunki, inspirował się kopiami rzeźb antycznych, które miał w szkicownikach, oraz wspomnieniami dzieł sztuki antycznej, które podziwiał i studiował w przeszłości. Był dobrze obeznany z literaturą klasyczną, a nawet, co uczyni również Wyspiański, nauczył się greki, by czerpać inspirację z lektury oryginałów¹⁷. Inspirował się i wczesną sztuką włoską, i wazami

płaskorzeźb, dopasowanych do wszelkich zadań architektury sakralnej i świeckiej” (tłum. H.K.N.); zob.: John Flaxman, R.A. 1979, s. 86.

¹³ Lemonedes 2012.

¹⁴ Constable 1927, s. 46.

¹⁵ Por. Irwin 1979, s. 106.

¹⁶ John Flaxman, R.A. 1979, s. 86.

¹⁷ Cunningham 1830, s. 275.

greckimi z kolekcji sir Williama Hamiltona¹⁸. Wzorem były dla niego też zapewne reliefy na gemmach¹⁹, znał prace Antonia Canovy²⁰. Prostota rysunku Flaxmana i redukcja naturalistycznej przestrzeni, co współcześni artyści u niego doceniali, były po części konsekwencją jego rzeźbiarskich fascynacji, m.in. płaskorzeźbą rzymską. Rzymskie sarkofagi postrzegał jako prototypy swoich prac i doskonałe studium dla młodych artystów, dzięki któremu bezbłędnie powinni ukazać to, co zamierzili „za pomocą głównych linii bez niepożądanego oddziaływania impertynenckich i trywialnych przedmiotów”²¹.

Flaxman jako erudyta był świadomy tego, w jaki sposób należy ukazać temat klasyczny. Technika, którą się posługiwał, pozwoliła oddać świat Homera w sposób prosty, ale jednocześnie piękny. Z rysunków bije elegancja linii oraz precyzja. Ich piękno do dziś zadziwia. Było zaś ono ideą, która interesowała Flaxmana szczególnie. W wykładzie na ten temat dowodził:

piękno nie jest jedynie wyimaginowaną cechą, ale rzeczywistą istotą, o której można wywnioskować z harmonii wszechświata. Doskonałość jego zadziwiających części możemy zrozumieć dzięki całej otaczającej nas naturze; podczas tej obserwacji odkrywamy, że człowiek otrzymuje więcej piękna, w miarę jak wznosi się wyżej w dziele stworzenia²².

Rozważając związek między pięknem umysłowym i fizycznym oraz jego przejawy w ludzkiej formie, wśród przywołanych autorów starożytnych – Pitagorasa, Platona, Arystotelesa – wspominał też o Homerze: „Homer nieustannie obdarza swoich bogów osobistym pięknem, dostosowanym do ich umysłowej doskonałości i nieśmiertelnej mocy, swoich bohaterów zaś atrybutami bogów (...)”²³.

Tworząc ilustracje do „Iliady”, Flaxman starał się równoważyć sceny spokojne i gwałtowne. Wziąwszy pod uwagę powyższe, podzielił w pierwszym wydaniu trzydzieści cztery sceny do „Iliady” równo pod tym kątem, lecz w wydaniu z 1805 roku z pięciu nowych scen aż cztery to ujęcia spokojne (ta gwałtowna to „Minerva Repressing the Anger of Achilles”; rycina Williama Blake’a). Tendencja ta świadczy o specyfice jego warsztatu – starał się minimalizować sceny emocjonalne. Ponadto

¹⁸ Artysta poznał Hamiltona w Italii; warto dodać, że kolekcja ta została upubliczniona w 1791 roku (sprzedana do utworzonego w 1753 roku British Museum); zob. Constable 1927, s. 47.

¹⁹ Ibidem, s. 49.

²⁰ Irwin 1979, s. 72.

²¹ John Flaxman, R.A. 1979, s. 86.

²² Flaxman 1829, s. 134 (tłum. H.K.N.): „beauty is not merely an imaginary quality, but a real essence, may be inferred from the harmony of the universe, and the perfection of its wondrous parts we may understand from all surrounding nature; and in this course of observation we find that man has more of beauty bestowed on him as he rises higher in creation”.

²³ Ibidem, s. 144 (tłum. H.K.N.): „Homer constantly endows his gods with personal beauty, accommodated to their mental perfection and immortal power, and his heroes with the attributes of gods (...)”.

dążył do oryginalności, unikając scen popularnych, które doczekały się już zilustrowania przez wcześniejszych rysowników. Ważne było dla niego zróżnicowanie serii pod względem kompozycji.

Z ilustracji bije spokój i majestat przedstawień, a także swoista symbolika. Artysta ogranicza się do najmniejszej możliwej liczby postaci potrzebnej do ukazania wybranego wątku „Iliady”, w poszczególnych etapach tworzenia ilustracji redukuje zbędne szczegóły, dbając jednak o zachowanie pierwszego ogólnego zamysłu. Uważam, że powodem niemalże senności bijącej z prac Flaxmana mogła być nie tyle jego nieumiejętność tchnięcia życia w tworzone kompozycje, co niektórzy mu zarzucali²⁴, ile raczej dążenie do ukazania zgody ilustrowanych postaci na nieodwracalność wyroków boskich i nieuchronną predestynację, co mogło wynikać z wyznania religijnego (był protestantem), ale i z klasycystycznych założeń sztuki w tym okresie.

Nietrudno natomiast wytłumaczyć, dlaczego ilustracje te zyskały szybko tak popularność²⁵. Entuzjazm dla starożytności i jej twórców nie był szczególnie zaskakujący w epoce oświecenia. Ilustracje, ukazujące w sposób elegancki i wytworny postacie z „Iliady”, nad podziw dobrze odpowiadały stylowi, jaki wówczas panował w sztuce. Zdaniem Constable’a starożytność była dla Flaxmana przede wszystkim źródłem środków, konwencji do wyrażenia myśli i uczuć własnej epoki²⁶. Odnotowuje jednak, że artysta zmarł z reputacją uznanego rysownika, szczególnie uwielbianego w Niemczech. Johann Wolfgang von Goethe cenil jego rysunki za – uwaga! – „tętniące życiem pomysły, za naturalizm i siłę kompozycji, które ukazywały”²⁷. Kto wie, czy genialny poeta nie miał racji i w tej kwestii...

Kiedy ocenia się Flaxmana jako rysownika, koniecznie trzeba pamiętać, że za nim zilustrował „Iliadę” i „Odyseję”, przez niemal dekady przerysowywał zabytki –

²⁴ Przykładowo, analizując rysunki do „Iliady”, William George Constable odnosi wrażenie, że artyście nie udało się ucieleśnić istoty ilustrowanych ani oddać emocji. Za przykład podaje ilustrację z mdlejącą Andromachą, chwalcą artystę za kompozycję czy sposób ujęcia postaci, ale nie za ekspresję („Flaxman failed to express either the tragic pathos or the heroic energy of Homer”). Constable widzi brak dynamiki i emocji i w innych pracach. Píše sugestynwie: „Pope is said to have put Homer into a perwig; Flaxman put him into a muslin dress”; zob. Constable 1927, s. 47-48. Podobnie surowo ocenia XIX-wiecznych artystów tworzących na podstawie malowideł konturowych z waz antycznych Elżbieta Skierkowska. Oprócz Flaxmana omawia też twórczość młodszego niemal o dwa pokolenia Giovanniego Buonaventury Genellego; ilustracje obu do „Iliady” „sprawiają dziś wrażenie cmentarzyska (...). Nie zdolali (...) wskrzesić starożytnych bogów i bohaterów. Umiał sprostać temu zadaniu Wyspiański. (...) stworzył on wizję świata homeryckich bogów i bohaterów, drgającą życiem”; zob. eadem 1960, s. 172-173.

²⁵ Kolejne publikacje po pierwszym wydaniu w Rzymie w 1793 roku: Londyn 1795, Paryż 1803, Lipsk 1804, Londyn 1805, Paryż 1809, Berlin 1817, Rzym 1818, Mediolan 1823.

²⁶ Ibidem, s. 52.

²⁷ Ibidem, s. 71. Poglądy Goethego na temat kompozycji rysunków Flaxmana oraz jego wpływ na Francesca Goyę i Dominique’a Ingesa wyłożył Werner Hofmann w komentarzu do publikacji albumowo-katalogowej zbiorowego autorstwa towarzyszącej wystawie „John Flaxman – Mythologie und Industrie” w Hamburger Kunsthalle (20.4.-3.6.1979 r., Hamburg); zob. John Flaxman – Mythologie und Industrie 1979, zwłaszcza s. 20-29.

a więc żył greckim stylem i duchem przedstawień – oraz że jego prace były jednak przede wszystkim szkicami/projektami płaskorzeźb na pomniki, niekiedy zaś były to rysunki prywatne. Wywarły jednak znaczny wpływ na rzeźbiarzy, rysowników i projektantów²⁸, cytował je już Jean-Auguste-Dominique Ingres w swych rysunkach na tematy antyczne, oddziaływały i na późniejszych artystów, oddziałują i dziś. Co znaczące, Ingres wzorował się na Flaxmana układzie rysunków, a nie ich szczegółach, zatem – zdaniem Constablę – wykorzystał mocne, a nie słabe strony prac²⁹.

Już jako projektant dla Wedgwooda Flaxman dał się poznać z redukowania formy do czystej linii, czy najogólniej rzecz ujmując, z oszczędności w formie, czym zdobył ogromne uznanie w Europie jeszcze za życia. Dziś artystę rehabilituje Deanna Petherbridge, południowoafrykańska i brytyjska artystka i pisarka. W katalogu wystawy na uczczenie odnowienia Galerii Flaxmana na University College London artysta wzbudza zainteresowanie jako prekursor nowoczesności³⁰. Wartość jego ilustracji jest dla artystki nieoceniona. Jej zdaniem wyraża on wymiarowość jedynie przez kontur, a złożoność narracji i znaczeń wyłącznie przez ciało. To wszystko jest częściowo wynikiem studiów nad greckim malarstwem wazowym, w którym nie stosowano światłocienia³¹.

Najważniejsze cechy jego stylu, a więc konturowość, upraszczanie formy, delikatność, spokój³², każą się zastanowić, czy rzeczywiście wolno nam powątpiewać w możliwości artystyczno-emocjonalne Flaxmana. Z pewnością należy docenić autorski zamysł artysty w interpretacji antyku. Jak podkreśla David Irwin, każda ilustracja do dzieł Homera jest dowodem najwyższej koncentracji na detalu. Nie tylko, jeśli chodzi o dokładność archeologiczną, lecz także w minimalizacji, by osiągnąć perfekcję uproszczonej kompozycji obrazu. Artysta jest tak skoncentrowany na efekcie, jaki chce uzyskać, że niezależnie od atrakcyjności samego przedmiotu zostanie on usunięty, jeśli służyć miałyby tylko dekoracyjności, a przez to odciągać uwagę od sedna ilustracji³³. Petherbridge zwraca uwagę na to, że Flaxman podjął próbę analizy i typologizacji ciał, by stworzyć alfabet ruchów, który umożliwiłby mu tworzenie kompozycji grup postaci zarówno w ich statycznych, jak i dynamicznych układach³⁴.

²⁸ „Poza wspomnianymi Blakiem, Ingresem i Goyą np. na Nazareńczyków, a później *prerafaelitów* i Waltera Crane’a; por. Irwin 1979, s. vii. Można by potraktować to jako swoiste powiązanie ze Stanisławem Wyspiańskim, któremu „sprawa odrodzenia dawnego piękna w książce, podniesiona przez *prerafaelitów* [podkreślenia H.K.N.] (...) była (...) osobiście bliska” (zob. Smolik 1928, s. 33-34), czemu dał wyraz w kompozycji okładek, łącząc pismo i winiety w jednolitą całość. Na temat oddziaływania sztuki Flaxmana na innych zob. m.in. Whinney 1956, s. 269-282; Symmons 1984; Bell 2000.

²⁹ Constable 1927, s. 74.

³⁰ Petherbridge 2006, s. 7.

³¹ Ibidem, s. 7-8.

³² Por. ibidem, s. 10.

³³ Irwin 1979, s. 75.

³⁴ Petherbridge 2006, s. 11.

Szczegóły tak skąpej scenografii rysunków Flaxmana mają głębokie znaczenie. Niektóre ilustracje na przykład ukazują kłęby dymu, które nigdy nie służą czystej dekoracji, lecz są zawsze związane z działaniem boskim lub nadprzyrodzonym (ryc. 1)³⁵.



Ryc. 1. John Flaxman, The Funeral Pyre of Patroclus, ©Wikimedia Commons

Falowania wody są z kolei podstawą stylizacji linearnego rytmu kompozycji walki Achillesa z bóstwami rzecznyymi, oddanego za pomocą falującego układu ciał³⁶. Jak wspominałam wyżej, Flaxman zazwyczaj akcentował architekturę jedynie śladowo i zawsze ma ona głębsze znaczenie – np. symbolizuje bezpieczeństwo i wygodę w kontraście z zagrożeniami wojny³⁷. W eseju z roku 1799 poświęconym wszystkim rycinom Flaxmana August Wilhelm von Schlegel zaryzykował twierdzenie, że do ilustracji literackich lepszy jest kontur niż szczegółowy rysunek³⁸.

Orzekając o dokonaniach Johna Flaxmana, nie należy zapominać, że od najwcześniejszych publikacji ze zbiorami starożytności (koniec XVI i początek XVII

³⁵ Na przykład na ilustracji „The Funeral Pyre of Patroclus”, która oferuje najbogaciej potraktowane ujęcie na wolnym powietrzu; zob. Irwin 1979, s. 77.

³⁶ Układ ten jako motyw niecki (*Beckenmotiv*) uznał Werner Hofmann za wiodący w kompozycjach Flaxmana; zob. John Flaxman – *Mythologie und Industrie* 1979, s. 26.

³⁷ Irwin 1979, s. 77.

³⁸ Ibidem, s. 67; Schlegel 1799, s. 102-153. Więcej na temat poglądów Schlegla zob. Paulin 2016, s. 164-166.

wieku) zabytki były prezentowane w różnoraki sposób, często z pominięciem ich oryginalnego kontekstu, np. architektonicznego, czy zmianą proporcji. Znaczenie zachowywały jednak pozy, gesty i inne szczegóły kompozycji dzieła tak, by nie utracić pierwotnego sensu. I takie zadanie postawił przed sobą Flaxman: ukazać, w jaki sposób każdą historię można przedstawić w serii kompozycji według zasad antycznych³⁹. Co więcej, warto pamiętać, że Flaxman nie mógł znać odkryć archeologicznych Heinricha Schliemanna dokonanych podczas prac prowadzonych w latach 70. i 80. XIX wieku w Mykenach, Tyrynsie i Troi (turecki Hissarlik) ani innych badań archeologicznych, by spożytkować je do wizualnej interpretacji wątków „Iliady”. Możliwości takie wykorzystał za to artysta z Krakowa.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI (1869-1907)

Jak zauważa Przemysław Smolik, w przepięknym bibliofilskim wydaniu rozważań nad zdobnictwem książki u Stanisława Wyspiańskiego, stosunek artysty do sztuki i do rzeczywistości wyrażał się w zwracaniu szczególnej uwagi na potencjał plastyki druku. Kształt czcionki, układ wierszy i kolumn, zdobnictwo publikacji ma wszak kolosalne znaczenie dla „siły i barwy projekcji myśli autora na duszę czytelnika”⁴⁰. Przemysłowe układy i grafika książki, tworzące z treścią harmonijną całość, uzupełniają i wzmacniają treść słów. W ilustracjach do „Iliady” Wyspiański, jak pisze Smolik,

okazał się nie tylko wielkim artystą, umiejącym głęboko wniknąć w styl homeryckiej epoki i w osobliwy rytm przenikający jej największe arcydzieło, ale objawił też, że mu nie obce są warunki, jakie stawia ilustratorowi odrębna dyscyplina formalna druku i książki⁴¹.

Dzieła wykonania ilustracji do „Iliady” podjął się chętnie w odpowiedzi na propozycję (kwiecień 1896)⁴² od przyjaciela, Lucjana Rydla, autora powstającego właśnie przekładu⁴³, który wraz z ilustracjami miał się ukazać w „Tygodniku Ilustrowanym”. „Tygodnik” zamówił cztery ilustracje (Wyspiański miał nadzieję na większe zlecenie⁴⁴) do pierwszej księgi. Lucjan Rydel przetłumaczył osiem ksiąg „Iliady”, natomiast Wyspiański wykonał ostatecznie jedenaście ilustracji, lecz tyl-

³⁹ Jak pisał do przyjaciela i mecenasa Williama Hayleya w 1793 roku; zob. Petherbridge 2006, s. 10.

⁴⁰ Smolik 1928, s. 12.

⁴¹ Ibidem, s. 15.

⁴² Listy S.W. do Lucjana Rydla, 56, 9-10 maja 1896 roku. Zob. Dodatek krytyczny, s. 188.

⁴³ Lucjan Rydel zadedykował przekład swojemu ojcu. Zob. Tygodnik Ilustrowany 1986, 37, 45, 7 listopada, s. 877.

⁴⁴ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 63, 19 czerwca 1896: „czekam co Redakcja powie, czy zechce oprócz czterech jeszcze więcej ilustracji podać (...)”.

ko do książki pierwszej. „Tygodnik Ilustrowany” rozpoczął publikację przekładu i ilustracji w wydaniu z 7 listopada 1896 roku (nr 45), w którym pierwsza ilustracja – „Apollo Łucznik” – została umieszczona na całej stronie. Ogółem w trzech wydaniach „Tygodnika” opublikowano zaledwie cztery ilustracje i ozdobne bordiurki, zwane w „Listach” paskami, kończące stronę⁴⁵. W wydaniu z 28 listopada zamieszczono jedynie kolejną część pierwszej książki „Iliady” – już bez ilustracji⁴⁶. Następnie ilustracje Stanisława Wyspiańskiego ukazały się w publikacji z 1903 roku pt. „Iliada. Pomór – Gniew”, gdzie zdobią tekst Juliusza Słowackiego – parafrazę „Iliady”⁴⁷.

Wyspiański zdawał sobie sprawę z ogromu przedsięwzięcia, ale choć porównywał je do morza („Jest to prawie jakby morze, bodaj żeby choć w setnej części imaginacyjność ująć w formę”⁴⁸), bardzo go ono cieszyło: „Co do ilustracji Iliady (...). Ogromnie się cieszę (...), można będzie porobić różności, o których już dawno marzyłem”⁴⁹. Egzemplarz „Iliady” miał pożyczyć od Stanisława Estreichera, lecz z uwagi na konieczność zwrócenia go właścicielowi poprosił Rydla o przepisanie dla niego całej pierwszej książki⁵⁰.

Ze sztuką starożytną był obyty od dzieciństwa. Ojciec był rzeźbiarzem, zatem Wyspiański już od młodych lat mógł studiować kopie lub reprodukcje w różnych formach plastycznych zabytków sztuki greckiej; znajomość tę pogłębił dzięki studiom w zakresie rysunku i malarstwa w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie⁵¹. Przystępując do pracy, artysta z ogromnym zainteresowaniem zagłębiał się w dorobek kulturowy Greków, studiował najnowsze odkrycia archeologiczne i sztukę tej cywilizacji⁵². Grekę znał od czasów młodości, zatem „Iliadę” mógł czytać

⁴⁵ Tygodnik Ilustrowany 1896, 37, 45, 7 listopada, s. 877-879 („Apollo Łucznik”); 37, 46, 14 listopada, s. 901-903 („Achilles i Pallade”); 37, 47, 21 listopada, s. 926-929 („Agamemnon, Zeus i Tettyda”).

⁴⁶ Tygodnik Ilustrowany 1896, 37, 48, 28 listopada, s. 949-950. Z listów Wyspiańskiego wynika, że nastąpiły poważne trudności w jego komunikacji z redakcją, objawiające się m.in. krytyką jego rysunków, z którą się nie zgadzał. Zob. Listy S.W. do Lucjana Rydla, 69, 13 lipca 1896 roku oraz Dodatek krytyczny do listu 69, s. 210.

⁴⁷ Omirou Ilias: loimos – minis 1903.

⁴⁸ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 56, 9-10 maja 1896 roku.

⁴⁹ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 57, 13 maja 1896 roku.

⁵⁰ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 56, 9-10 maja i 57, 13 maja 1896 roku. W Listach cytował „Iliadę” w przekładzie Lucjana Rydla, natomiast dysponował także którymś z XIX-wiecznych francuskich przekładów prozą (S. Wyspiański: „Iliadę sobie kupiłem w dokładniuteńkim prozą tłumaczeniu francuskim doskonale i czytam powoli imaginując i przemyślując nad nią i jej obrazami (...);” Listy S.W. do Lucjana Rydla, 64, ok. 22 czerwca 1896). Zdaniem L. Płoszewskiego w tym czasie znano w Polsce dwa przekłady „Iliady”, autorstwa P.J. Bitaubé’a lub Ch. Leconte de Lislé’a. Podaje on też, że w bibliotece Wyspiańskiego były jedynie wydania niemieckie „Iliady”. Zob. Listy S.W. do Lucjana Rydla. Dodatek krytyczny 1979, 2.2, s. 205. Zob. też Nowakowska-Sito 1996, s. 120.

⁵¹ Dzisiejsza Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie; Sinko 1922, s. 65.

⁵² Szperna 2009, s. 177.

woryginalne⁵³. W liście do Rydla pisze, że ma plan zakupienia takiego właśnie wydania eposu⁵⁴.

Do zlecenia na ilustracje podszedł ze wszelkich miar profesjonalnie niczym historyk, troszcząc się o najdrobniejsze szczegóły związane z tłem historycznym, tj. z epoką, którą obrazy miały ilustrować. W listach zdradzał specyfikę warsztatu: „(...) chcę w rysunkach uwydatnić, że inna cywilizacja była w Argos i Sparcie, a inna w Tessalii, skąd był Achilles”⁵⁵. Ważne było dla niego wykorzystanie w pracy najnowszych odkryć archeologicznych. Odbывał podróże po Europie: do berlińskiego Museum für Früh- und Vorgeschichte w celu zobaczenia zbiorów Heinricha Schliemanna, do Luwru w Paryżu⁵⁶, do Głiptoteki w Monachium. Studiował podróżne szkicowniki innych artystów. O fascynacji kulturą i sztuką Grecji antycznej pisze w liście do Karola Maszkowskiego z 30 września 1891 roku:

(...) byłem dzisiaj znowu w Louvrze, w sali antyków, co za prześliczne i przewspaniałe rzeźby. (...) Szczęśliwi Grecy nie mieli akademii, ale mieli artystów. (...) Grecja jest dla mnie ideałem teraz, nic mię tak nie ciągnie jak Grecja, nic mię tak nie oczarowuje jak rzeźba grecka obecnie. (...) Grecja, Grecja, – prawdziwie, że staje się panią snów moich. (...) widać wieki minione, a piękno wiecznie żywe⁵⁷.

W czasie pobytu w Paryżu nawiązał stosunki z dwoma znanymi archeologami francuskimi: Edmondem Pottierem i Wilhelmem Fröhnerem. Dzieło tego ostatniego poświęcone rzeźbie antycznej („Notice de la sculpture antique du Musée National du Louvre”) będzie miał pod ręką w Krakowie w czasie rysowania ilustracji, o dwa dalsze tomy dzieła poprosi przebywającego w Paryżu Rydla⁵⁸. Zapoznawał się z dostępnymi publikacjami na temat świata Homeryckiego⁵⁹. Nieobca była mu lektura znakomitego i wciąż obecnie wykorzystywanego leksykonu mitologii Wilhelma Heinricha Roschera („Ausführliches Lexikon der griechischen Mythologie,

⁵³ W 1887 roku na prośbę ciotki Stankiewiczowej Wyspiański pobierał prywatne lekcje języka starogreckiego od Bronisława Świby, który wspomina, że widział w domu Wyspiańskiego „Iliadę” Homera w wydaniu oryginalnym (zob. Świba 1971, s. 110). Nauczyciel „zapamiętał leżącą na stole otwartą Iliadę Homera woryginalne” (zob. Szperna 2009, s. 177).

⁵⁴ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 61 z 7-10 czerwca 1896. L. Płoszewski podaje, że Wyspiański miał w bibliotece wydanie „Iliady” po grecku z niemieckimi komentarzami (Ilias. Für den Schulgebrauch erklärt von Dr Karl Friedrich Ameis, besorgt von Dr C. Hentze, Leipzig 1884-1891). Zob. Dodatek krytyczny, s. 200.

⁵⁵ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 61, 7-10 czerwca 1896 roku.

⁵⁶ Listy S.W. do Karola Maszkowskiego 1977, 3, 48.

⁵⁷ Listy S.W. do Karola Maszkowskiego 1977, 48.

⁵⁸ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 90, 8 kwietnia 1897 i przypominająco, 105, 8 lipca 1897.

⁵⁹ Publikacje te, zachowane (fragmentarycznie) w Muzeum Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, są świadectwem skali zainteresowań artysty o niemal naukowym charakterze; zob. Nowakowska-Sito 1996, s. 111.

1-6, Leipzig 1886-1937)⁶⁰. Już na początku pracy, w 1896 roku, kupił w Krakowie dzieło Wilhelma Helbiga z 1894 roku⁶¹, dzięki któremu odkrył m.in. niuanse związane z charakterem kultur starożytnych⁶². Informuje Rydla o tym cennym nabytku:

Obecnie rzuciłem się do studiów greckich rzeczy, a za podstawę wziąłem sobie dzieło Helbiga pt. *Das homerische Epos*, którego tłumaczenie francuskie znalazłem tu w Krakowie i nabyłem, rzecz, która wyszła w 1894 roku i gdzie odkrycia wszelkie najświeższe są uwzględnione i opisane, a caluteńkie Epos (Iliada i Odyseja) opracowane pod względem wszelkich najdrobniejszych i najogólniejszych przedstawień, z których można wnosić o uzbrojeniu, mieszkaniu, ubraniu, zachowaniu się wszystkich ludzi opisywanych i opiewanych przez Homera.

Wbrew interpretacji Zdzisława Kępińskiego⁶³, jakoby ilustracje Wyspiańskiego stanowiły zamknięty cykl, autonomiczny wobec tekstu Homera, artysta ściśle podążał za wersami „Iliady”. Sceny wybierał w porozumieniu z Rydlem. Co ciekawe, ich wybory były zbieżne. Tak pisze o pierwszych projektach:

(...) wspomnę ci słowa, które mnie pchnęły: (...) „podobny nocy” Apollinie; „bo mu wprost w twarz oczy promienne zajrzały” o Achilli i Athenie (Palladzie), Tetydę i Achilla już też mam obmyślanych, brak tylko sceny czwartej, ale tę dopiero z tekstu sobie wysnuję⁶⁴.

Gotowe rysunki pokazywał Stanisławowi Estreicherowi⁶⁵. Wybrane ujęcia i wszystko, co się w nich kryło, każdy projektowany w rysunku gest bohaterów i bóstw antycznych, opisywał drobiazgowo w listach do Rydla⁶⁶. Zależało mu również na tym, w jaki sposób reprodukcje tych dzieł zostaną wydane w „Tygodniku”, oraz by zachować do nich prawa własności. Ostatnia kwestia była dla niego szczególnie ważna. Zamierzał dokonywać zmian w rysunkach w przyszłości, a także wystawić je lub sprzedać⁶⁷. Technika, którą planował wykonać powyższe sceny,

⁶⁰ Okońska 1971, s. 123.

⁶¹ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 66, ok. 26 czerwca 1896: Helbig 1884, a raczej jej opracowanie francuskie Florjana Trawińskiego (*L'Epopée homérique expliquée d'après les monuments. Architecture, mobilier, costume, parure, armement, ustensiles, art*, Paris 1894).

⁶² Sinko 1922, s. 60; Nowakowska-Sito 1996, s. 125.

⁶³ Krytyka poglądów tego badacza (Kępiński 1984) dotycząca ukazania ilustracji do Iliady w szerszym kontekście ideowym: Nowakowska-Sito 1996, s. 9-10.

⁶⁴ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 57, 13 maja 1896. Dalsze pomysły, np.: list 61, 7-10 czerwca 1896 roku.

⁶⁵ Zob. np. Listy S.W. do Lucjana Rydla, 57, 13 maja 1896; 59, 26 maja 1896; 61, 7-10 czerwca 1896; 66, ok. 26 czerwca 1896.

⁶⁶ Por. np. Listy S.W. do Lucjana Rydla, 57, 13 maja 1896; 60, 3 czerwca 1896; 61, 7-10 czerwca 1896; 62, 17 czerwca 1896.

⁶⁷ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 58, 20 maja 1896, 59, 26 maja 1896; 60, 3 czerwca 1896; 61, 7-10 czerwca 1896; 64 z ok. 22 czerwca 1896. W ostatnim z wymienionych listów, ale również w wielu innych, Wyspiański pisze wprost o kłopotach finansowych.

miała być trwała. Zapowiedział Rydłowi, że wykona akwaforty, lecz najpierw będą to rysunki ołówkiem lub czarną kredką na kartonowym papierze. Rysunki miały przypominać metopy, jak z architektury greckiej⁶⁸.

Do pracy zabrał się niemal natychmiast, rysunki przysyłał Rydłowi pocztą, zapowiadając je w listach⁶⁹. Sceny przeznaczone do „Tygodnika Ilustrowanego” miały w zamyśle Wyspiańskiego prowadzić do szeroko zakrojonego planu ilustracji całego eposu: „(...) wciąż myślę o tem, aby weszły nie tylko w tomik, ale były początkiem do osobnego tomu Iliady, którą bym ci całą w ten sposób zilustrował”⁷⁰; i dalej:

znaleź nakładcę na całe dzieło, koniecznie znaleźć. Obaj jesteście swego pewni. Ja się nie wyczerpię, tylko owszem czuję, że się rozwinę, ty dołumaczysz reszty (...). To jest świat sztuki, którego nam nikt i nic nie wydrze⁷¹.

Do tego tematu powracał w kolejnych listach: „co do dalszych ksiąg „Iliady” na samą myśl ażę rzucam się wewnętrznie i dusza we mnie wywraca koziółki z radości”⁷². Wyspiański miał już przemyślaną koncepcję takiej książki: „(...) mnie szalenie to podoba się, żeby całe takie dzieło zrobić rysowane, gdzie by już wszystko, co tylko przyimaginationować można czytając Homera, było uplastycznione”⁷³. I dalej: „idealne byłoby wydanie Iliady w niewielkim formacie, gdzie by na każdej stronie było pół tekstu od dołu a pół rysunek od góry”⁷⁴.

Jak zauważa Tadeusz Sinko, tego rodzaju przedsięwzięcie musiałoby obejmować kilkaset rysunków⁷⁵. Wyspiański szacował, że potrzebowałby ok. dwóch lat na takie zlecenie⁷⁶. Jak wspomniano wyżej, redakcja „Tygodnika” zgodziła się na umieszczenie kilku scen na łamach swego pisma w numerach 45-47. Mimo że Wyspiański domagał się publikacji rysunków w czerwcu 1896 roku⁷⁷, ukazały się dopiero po przeszło półrocznych pertraktacjach, w następującej kolejno-

⁶⁸ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 61, 7-10 czerwca 1896.

⁶⁹ Por. np. Listy S.W. do Lucjana Rydla, 59, 26 maja 1896, w którym zapowiadał wysłanie pierwszego rysunku z przedstawieniem Apolla. Z kolejnych listów zob. szczególnie 63, 19 czerwca 1896.

⁷⁰ Takie wydanie Iliady w czerwcu 1896 roku Rydel omawiał z Gustawem Gebethnerem i Robertem Wolffem. Ambitne plany Wyspiańskiego nie zostały zrealizowane z niewątpliwą szkodą dla sztuki edytorskiej.

⁷¹ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 63, 19 czerwca 1896.

⁷² Listy S.W. do Lucjana Rydla, 61, 10 czerwca 1896. Por. też np. listy 64, ok. 22 czerwca 1896, 76, po 22 listopada 1896, 94, 1 maja 1897: „(...) powinniśmy my bezwarunkowo to dzieło wspólnie za życia zrobić, inaczej nie byłibyśmy godni pamięci (...)”, 98, 17 maja 1897, 99, 20 maja 1897.

⁷³ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 66, ok. 26 czerwca 1896.

⁷⁴ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 62, 17 czerwca 1896. Podobnie w 64, 22 czerwca 1896. Zob. Nowakowska-Sito 1996, s. 117.

⁷⁵ Sinko 1922, s. 55.

⁷⁶ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 64, ok. 22 czerwca 1896.

⁷⁷ Ibidem.

ści: „Apollo-Łucznik” (październik 1896), „Pallas i Achilles”, „Atrydzi. Menelaos i Agamemnon” oraz „Zeus i Tetyda” (listopad 1896). Nieco później rysunki ukazały się też w „Życiu”, a ostatecznie w roku 1903 cały cykl zilustrował wydanie znanego lwowskiego księgarza Alfreda Altenberga, drukowane w Krakowie w Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego z tekstem greckim opracowanym przez prof. Leona Sternbacha oraz w parafrazie Juliusza Słowackiego⁷⁸. Jako autor typograficznej kompozycji książki Wyspiański zaprojektował okładkę, układ ilustracji i kolumny pisma, wybrał czcionkę. Na karcie tytułowej widniał jako wydawca, lecz jak uważa Elżbieta Skierkowska, chodziło tu raczej o redaktora artystycznego⁷⁹.

Do połowy 1897 roku powstało jedenaście ilustracji w czarno-białej technice precyzyjnego rysunku ołówkiem. Niestety nie zyskały oczekiwanego zainteresowania współczesnych i prawdopodobnie z tego powodu kwestia wyboru źródeł formalnych i artystycznych nie prowokowała pytań. A szkoda. Żadne dzieło bowiem nie powstaje z użyciem przypadkowych elementów, a w rezultacie żmudnych studiów.

„Apollo Łucznik” to pierwsza ilustracja, jaką wykonał Wyspiański do przekładu „Iliady” autorstwa Lucjana Rydla (ryc. 2)⁸⁰.



Ryc. 2. Stanisław Wyspiański, „Apollo Łucznik” („Apollo rażący grotami pomoru”), ©Wikimedia Commons

⁷⁸ Sinko 1903, Skierkowska 1960, s. 142; Okońska 1971, s. 121, 125; Nowakowska-Sito 1996, s. 132-133.

⁷⁹ Skierkowska 1960, s. 142.

⁸⁰ Hom. Il. I, 48-49.

W liście z 13 maja 1896 roku zapowiedział przyjacielowi, że ten rysunek zostanie wysłany do Warszawy⁸¹ jako pierwszy, i tak się stało (26 maja)⁸². Artysta tak oto widział koncepcję dzieła:

Apollo groźny jak noc i chmurny wyrzucił strzałę i grot goni wzrokiem i odprowadza na miejsce przeznaczenia. Srebrnołuki w postawie prawie żołnierskiej skurczony, oparty o górę, został mu jeszcze gest prężenia łuku, a struna już się zwinęła i już wyrzuciła strzałę – poprzez chmury widać morze, Illion, namioty, statki, światłość dookoła głowy młodej o bujnych włosach, jak grzywa lwia⁸³.

Zdaniem Katarzyny Nowakowskiej-Sito koncept ilustracji powstał z podziwu Wyspiańskiego dla starożytnej rzeźby greckiej⁸⁴. Badaczka przyznaje rację T. Since, że sposób przedstawienia łucznika odwzorowuje, z niewielkimi zmianami⁸⁵, posąg Heraklesa znajdujący się na wschodnim przyczółku świątyni Afai na Eginie (obecnie w monachijskiej Gliptotece)⁸⁶. Za przyczynę inspiracji właśnie tym dziełem badaczka uznaje to, że znane ze sztuki antycznej sposoby przedstawiania Apollona-Łucznika ukazują boga w pozycji stojącej. Tymczasem przysiadający Egineci⁸⁷ dobrze współgrali z przekładem Rydla⁸⁸. Na czole boga, który karze, artysta położył cień, natomiast solarny aspekt syna Zeusa i Latony zaznaczył świetlistym nimbem⁸⁹. Położenie akcentu na postaci Apollona, dynamicznie wypełniającą kadr, miało ukazać potęgę gniewu, co zostało wyrażone zarówno układem ciała, jak i mimiką⁹⁰. Elżbieta Skierkowska widzi tu „pierwotnego człowieka i siłę jego

⁸¹ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 57, 13 maja 1896.

⁸² Listy S.W. do Lucjana Rydla, 59, 26 maja 1896.

⁸³ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 57, 13 maja 1896.

⁸⁴ Nowakowska-Sito 1996, s. 120.

⁸⁵ Różnice są m.in. w układzie nóg i ręki, w braku pancerza. Widać, że łuk nie jest, jak podaje Homer, srebrny, lecz z dwóch zespolonych rogów. Zob. Nowakowska-Sito 1996, s. 121; Sinko 1922, s. 68. Sinko zauważa, że artysta mógł czerpać inspiracje z różnych źródeł, w tym antycznych, jednak nie wyklucza też, jak w wypadku ornamentyki kołczana i przykrywki, autorskiej inwencji. Zob. idem 1922, s. 68-69.

⁸⁶ Sinko 1922, s. 67; Nowakowska-Sito 1996, s. 121.

⁸⁷ Sinko 1922, s. 68; uczony zauważył, że „opancerzony łucznik grecki nie mógł służyć za anatomiczny wzór nagiego boga; tu artysta posłużył się bez wątpienia żywym modelem”.

⁸⁸ Nowakowska-Sito 1996, s. 121.

⁸⁹ „Grozę potęguję tęcza aureoli, której promienie wychodzą z głowy”; zob. Sinko 1922, s. 68. Wyspiański kojarzył Apolla ze słońcem już w projekcie witraża do kościoła Mariackiego w Krakowie. Homer zaś nazywa boga mianem Phoibos, jednak nie utożsamia go bezpośrednio z bóstwem słonecznym; zob. Nowakowska-Sito 1996, s. 121-122.

⁹⁰ Zdzisław Kępiński dostrzega, że Wyspiański „rozplanował nawet postać w ujęciach płaszczyznowych tak, aby zademonstrować rozdzielanie co ważniejszych grup mięśni na wszystkich zasadniczych członach ciała”; zob. idem 1984, s. 74.

zacieklej nienawiści”⁹¹, co odpowiadałoby mitologii greckiej, w której bogowie mieli przypominać zwykłych śmiertelników, również w warstwie emocjonalnej. Wyspiański chciał reprodukować ten rysunek jako greckopodobną metopę, a więc rodzaj płaskorzeźby, i dlatego zrezygnował z jakichkolwiek krajobrazów, komponując jedynie tło na podobieństwo progu skalnego i stromej ściany wznoszącej się za łucznikiem⁹².

Już 2 czerwca 1896 roku artysta wysłał Rydlowi drugą ilustrację, tym razem przedstawiającą Achillesa i Atenę *Pallas* (ryc. 3)⁹³.



Ryc. 3. Stanisław Wyspiański, „Achilles i Pallas” („Achilles, którego Pallas za włosy wstrzymała”), ©Wikimedia Commons

Koncepcję rysunku wykląda Rydlowi w liście z 13 maja 1896 roku, choć trzeba zauważyć, że w szczegółach różni się ona od ostatecznej wizualizacji:

(...) najbardziej mnie zajmuje Pallada, jej gest i strój, twarz i szyja obnażona, obcisły hełm (jak u Eginetów z mosiężnym nosem) i wysoki strój na hełmu szczycie, od tyłu głowy warokocze grube dwa przerzucone naprzód do kolan sięgające, ręce obnażone a cały korpus, ramiona i część rąk ubrana jakby w kaftan tkany, na którym kłębią się węzów skręty i z boków łby i pyski widać odstające, syczące, w lewej ręce wysokie berło, a na wierzchu beretka Nike maleńka skrzydlata z wiankiem w ręce w górę podniesionej⁹⁴.

⁹¹ Skierkowska 1960, s. 148.

⁹² Sinko 1922, s. 52, 68-69.

⁹³ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 60, 3 czerwca 1896. Zob. Hom. Il. I, 188-222.

⁹⁴ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 57, 13 maja 1896.

Z kolei Achilles:

(...) pociągnięty za włosy z tyłu, przechyla głowę w tył i tuż nad swoją twarzą widzi twarz Pallady i „oczy promienne” tuż nad swymi oczami, – miecz właśnie krótki „dłonią ogromną” będzie powoli wsuwał na powrót do pochwy, nagi, odsłonięta „pierś włochata” i Pallady warkocz jeden długi, gruby będzie mu spływał po jego włochatej piersi, aby „czuł Achill, że lęk dziwny za serce go chwyta”. – Części tylko figur obydwu będą widoczne. Pallada cała strojna zdobna, dziwna, Achill ogromny bohater (włosy trochę fryzowane nad czołem)⁹⁵.

Rycina obrazuje sprzeciw Achillesa wobec potęgi króla Myken Agamemnona i interwencję Ateny *Pallas*. Zdaniem K. Nowakowskiej-Sito ilustracja zdumiewa kompozycją opartą na dynamicznych załamaniach w układzie postaci, dzięki czemu Wyspiański ekspresyjnie ukazał herosa i zdecydowaną reakcję bogini⁹⁶, a także tym, że Achilles nie jest tu ukazany jako silny czy bohaterski⁹⁷. Biorąc pod uwagę szkice, prototyp bogini widzi T. Sinko w Atenie *Parthenos* z Akropolu, z hełmem dodanym na podstawie uzbrojenia widocznego u postaci przedstawionych na zachodnim przyczółku świątyni Afai na Eginie⁹⁸. Ostatecznie jednak Atenę obmyślił artysta na podstawie czarnofigurowego naczynia attyckiego (*lekythos*)⁹⁹, skąd zaczerpnął i hełm z grzebieniem, i czarną szatę z krótkimi rękawami, a także kontrastowość przedstawienia. Autorskim pomysłem Wyspiańskiego natomiast jest sposób poruszania się bogini i obecność warkoczy¹⁰⁰. Pozę Achillesa, miecz, a zwłaszcza zastanawiającą drewnianą przegrodę, na której wspiera się heros, tłumaczy wspomniany badacz płaskorzeźbą z Luwru ukazującą Achillesa¹⁰¹. Według Z. Kępińskiego przywołanie kobiety w scenie pohamowania gniewu nie jest przypadkowe, wszak kobieta będzie głównym tematem następujących po tej prac¹⁰², co wiadać na kolejnym, trzecim już rysunku, zatytułowanym „Achilles i Tetyda”¹⁰³ (ryc. 4).

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Nowakowska-Sito 1996, s. 127.

⁹⁷ E. Skierkowskiej przypomina „wystraszonego chłopaka z krakowskiej wsi”; zob. eadem 1960, s. 156. Podobnie A. Okońska (1971, s. 125), którą zafascynowało nie tylko łączenie przez Wyspiańskiego tematyki antycznej z nowoczesnym jej ujęciem, ale i „synteza polskości z antykiem”, którą dostrzega w detalach czy typach twarzy. Według T. Sinki natomiast Achilles „wypadł bardzo mizernie, aby tym potężniej mogła objawić się przy nim bogini”; zob. idem 1922, s. 70. Jakże odmienne to ujęcie w zestawieniu z „Minerva repressing the anger of Achilles” Flaxmana.

⁹⁸ Sinko 1922, s. 66.

⁹⁹ Ibidem, s. 67; zob. też Dodatek krytyczny do listu z 13 maja 1896, s. 194; Skierkowska 1960, s. 156; Nowakowska-Sito 1996, s. 127.

¹⁰⁰ Sinko 1922, s. 67.

¹⁰¹ Ibidem, s. 70.

¹⁰² Kępiński 1984, s. 75, 77.

¹⁰³ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 60, 3 czerwca 1896.



Ryc. 4. Stanisław Wyspiański, „Achilles i Tetyda”, ©Wikimedia Commons

Wyspiański zapowiada wysłać Rydlowi tę ilustrację 11 czerwca 1896 roku¹⁰⁴. W liście kolejnym, datowanym na 7 czerwca, wykląda koncepcję ukazania sceny nad morzem:

morza lekki ruch i przypływ zbliżając się, Achillesa ze smutku, płaczu i zadumy budzi, (...) Achilles siedzący, skulony, od kolan i dłoni podnosi oczy i poznaje matkę, „słonych wód królowę”, „która lotnym wzbiła się oparem”. Bujna postać kobieca, całkiem naga o długich włosach, które się mieszają z wodą, podnosi się powoli nad fale, nachyla ku brzegowi i mając głowę na równi z głową syna, mokreymi dłońmi dotyka stóp jego¹⁰⁵.

Przedstawiony tu Achilles ma naturalne rozmiary¹⁰⁶, matka zaś nachyla się z fali ku niemu niczym wodnica¹⁰⁷. To rysunek wierny tekstowi „Iliady”¹⁰⁸. Zdaniem K. Nowakowskiej-Sito poza herosa nawiązuje do wyrażenia żalu, jednak wydaje się, że w przedstawionym momencie w Achillesie wzbierały raczej uczucia złości i gniewu. Podnosi odruchowo palce nóg, jakby chciał uniknąć zamoczenia, ale być może to raczej wynik napięcia mięśni po stresującym zatargu z Agamemnonem. Zdaje

¹⁰⁴ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 61, 7-10 czerwca 1896.

¹⁰⁵ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 60, 3 czerwca 1896.

¹⁰⁶ Sinko 1922, s. 70.

¹⁰⁷ Ibidem; Skierkowska 1960, s. 157.

¹⁰⁸ Hom. Il. I, 348-430.

się o tym świadczyć również układ rąk, jakby heros sam siebie chciał powstrzymać przed wybuchem, a jednocześnie uchronić przed nim próbującą przynieść ukojenie matkę. Przyciężkową postacią Tetydy artysta być może zamierzył oddać Homerowy kanon bujnej kobiecej urody¹⁰⁹. Jak słusznie zauważa L. Płoszewski, zarówno ten rysunek, jak i inne wykonane do „Iliady”, przypominają secesję, zwłaszcza tę niemiecką, jak i dzieła twórców XIX-wiecznych – Henry’ego Toulouse-Lautreca, Edwarda Muncha czy Vincenta van Gogha¹¹⁰. Według E. Skierkowskiej: „ten nowy element wewnętrznej dynamiki obrazu, wywołany układem linii, ich rytmiką, stanowi o nowym osiągnięciu, jakie wnosi Wyspiański do malarstwa polskiego”¹¹¹. Badaczka jego nieprzemijającą wartość dostrzega także w delikatnie ukazanej miłości macierzyńskiej¹¹². Jak zauważa Z. Kępiński, ilustracja ta wnosi do cyklu nowy nastrój, dotychczasowe napięcia zastępując zadumą, która „obejmuje coś więcej niż da się wyczytać z obrazu”¹¹³.

17 czerwca 1896 roku Wyspiański wysłał Rydlowi kolejną ilustrację pt. „Zeus i Tetyda”¹¹⁴ (ryc. 5). Opisuje ją następująco:

W czarnej przestrzeni chmury płyną pasmami, na chmurach siedzi Zeus a za nim gór niebiańskich wierzchołki oświetlone porankiem, dniem. Tetys jest naumyślnie podporządkowana i rysunek nie przedstawia chwili gdy się Olimp wstrząsa a Zeus przyzwala, ale chwilę prośby pokornej, kiedy Zeus jeszcze się nie przychylił do jej żądań i błagań. W głębi na prawo świecą dwie gwiazdy bliźniacze – Castor i Pollux¹¹⁵.

Tetyda jest tu ukazana w pozie błagającej, zanim Zeus wysłuchał jej prośb¹¹⁶. Zdaniem E. Skierkowskiej przypomina nie boginię wód, lecz niewolnicę ze Wschodu „korzącą się przed wyniosłym władcą”¹¹⁷. T. Sinko szczegółowo wylicza inspiracje artysty: strój nereidy wywodzi z gemm pierścieni znanych z kultury mykeńskiej, tron Zeusa (ukryty w chmurach) odnajduje na licznych rzeźbach antycznych, zarost boga dostrzega na złotych maskach z Myken i archaicznych wazach greckich¹¹⁸. Dodatkowo zwraca uwagę na zainteresowanie artysty Richardem Wagnere, kompozycję tej ilustracji łącząc ze sceną z „Walkirii”, w której Brunhilda jest

¹⁰⁹ Nowakowska-Sito 1996, s. 128.

¹¹⁰ Dodatek krytyczny do listu 60, 7-10 czerwca 1896 roku, s. 197. O swoistym, bliskim secesji przedstawieniu mitologii greckiej na tej ilustracji zob. Skierkowska 1960, s. 158; Okońska 1971, s. 124 (badaczka widzi tu wręcz zbieżności z freskami z Herkulanum); Nowakowska-Sito 1996, s. 128.

¹¹¹ Skierkowska 1958, s. 46-47.

¹¹² Eadem 1960, s. 158.

¹¹³ Kępiński 1984, s. 75.

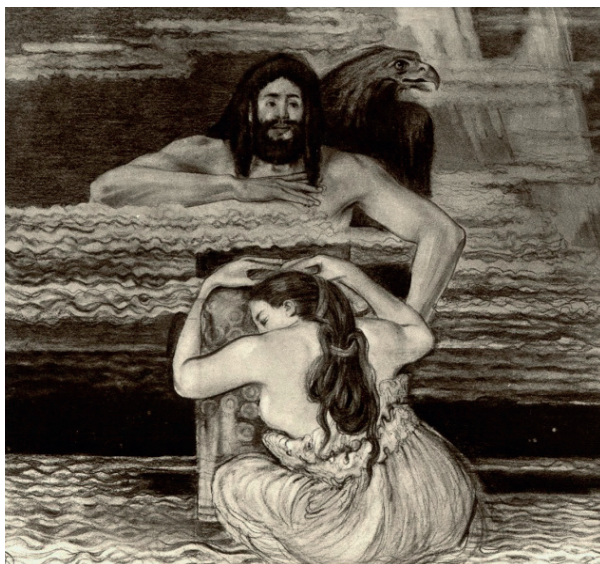
¹¹⁴ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 62, 17 czerwca 1896.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Hom. Il. I, 493-530.

¹¹⁷ Skierkowska 1960, s. 160.

¹¹⁸ Sinko 1922, s. 71.



Ryc. 5. Stanisław Wyspiański, „Zeus i Tetyda”, ©Wikimedia Commons

ukazana w ten sam sposób w scenie z zamyślonym Odysem. Badacz podkreśla, że na rzecz tej sceny (a może było to również nawiązanie do ilustracji Flaxmana¹¹⁹) artysta odstąpił od wersji oryginału, w której Tetyda prawą rękę kładzie na kolanach Zeusa, a lewą sięga ku jego brodzie¹²⁰. Trzecią postacią tej kompozycji jest orzeł. Potrafi on osiągać najwyższe szczyty, a także spadać w dół, tworzy zatem wraz z pierwiastkiem żeńskim i męskim „całość wszechbytu oraz dynamiki procesów dialektycznych ducha i materii”¹²¹.

Kolejny rysunek to „Atrydzi” (ryc. 6)¹²²; Wyspiański ukończył pracę nad nimi 26 czerwca¹²³. Ilustracja powstała, podobnie jak poprzednie, przy użyciu czarnej kredki. „Tygodnik Ilustrowany” zatytułował ją „Agamemnon” i opublikował jako drugą w kolejności, zgodnie z życzeniem Wyspiańskiego¹²⁴. Artysta jednak nie był zadowolony z tytułu nadanego przez redakcję. Uważał, że powinien on brzmieć „Atrydzi” lub „Dwaj Atrydzi”¹²⁵. Ilustracja odbiega od umiar-

¹¹⁹ Jak zauważa Elżbieta Skierkowska, Anglik bliższy jest starożytnym przedstawieniom – „umieścił orła u stóp boga, a nie jak Wyspiański za jego tronem z prawej strony”; zob. eadem 1960, s. 171.

¹²⁰ Sinko 1922, s. 72; o tradycji ikonograficznej tej sceny również Nowakowska-Sito 1996, s. 128.

¹²¹ Kępiński 1984, s. 79.

¹²² Listy S.W. do Lucjana Rydla, 62, 17 czerwca 1896, 64, 22 czerwca 1896 i 65, 24 czerwca 1896.

¹²³ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 66, ok. 26 czerwca 1896.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 76, po 22 listopada 1896.



Ryc. 6. Stanisław Wyspiański, „Atrydzi. Menelaos i Agamemnon”, ©Wikimedia Commons

kowania poprzednich scen szczegółowością, która niepokoiła samego artystę¹²⁶; podkreślał jednak, że pragnął „wykazać znajomość archeologiczną i (...) żeby nie byli skazani ci ludzie na noszenie ciągle jednej tylko sukni albo kawałka zbroi”¹²⁷. Stąd też plon archeologicznych poszukiwań artysty na podstawie lektury dzieła Wolfganga Helbiga¹²⁸ widzi T. Sinko nie tylko w szczegółach dekoracyjnych, ale i we wrażeniu orientalnego przepychu kultury mykeńskiej. Ciemnowłosy Agamemnon nawiązuje ukazaniem głowy do Zeusa, aczkolwiek fryzura układa mu się wyłącznie na plecach. W płowym Menelaosie, jak w Achillesie, dostrzega badacz „jakiś typ słowiański”. Biodra Agamemnona okrywa materia ozdobiona wzorem podwójnego topora znanego z wykopalisk kreteńskich, której pierwotny wzór znaleźć można na zabytkach mykeńskich¹²⁹ oraz wazach dipylońskich¹³⁰. K. Nowakowska-Sito skrupulatnie tropi wzory oręża Atrydów: wyroby fenickie odnalezione na Krecie, zabytki z Myken (plakietka uwieczniona na tarczy Menelaosa) i Tyrynsu, częste w ówczesnym zdobnictwie kroczące byki czy metalowe

¹²⁶ W liście do Rydla pisał: „Co do Atrydów boję się jeszcze czy nie za wiele szczegółów w kompozycji – jak dzisiaj to już mnie ten zbytek szczegółów razi (...)” (Listy S.W. do Lucjana Rydla, 70, 23 lipca 1896).

¹²⁷ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 66, ok. 26 czerwca 1896. Zob. Skierkowska 1960, s. 150; Sinko 1922, s. 61.

¹²⁸ Helbig 1884. Zob. Dodatek krytyczny do listu 70, s. 213.

¹²⁹ Sinko 1922, s. 72-74.

¹³⁰ Nowakowska-Sito 1996, s. 125.

guzy. Potężny tors Agamemnona (choć opisywany przez Homera) nawiązuje do form rzeźby archaicznej, aczkolwiek badaczka dostrzega też podobieństwo do ucztujących mężczyzn na fryzie z Assos (Luwr)¹³¹. W analizie tej ilustracji również Z. Kępiński widzi pełną zgodność z tekstem poematu, zwracając też uwagę na wątek psychologiczny wprowadzony dzięki „nonszalanckiemu” ukazaniu fragmentu twarzy króla Menelaosa¹³².

23 lipca 1896 roku Wyspiański zapowiada Rydlowi wykonanie kolejnej ilustracji: „Apolla grającego na sali Olympu, koncert jaki Apollo daje na swojej ogromnej lyrze o siedmiu strunach, i Melpomena zasłuchana w jego grę”¹³³ (ryc. 7).



Ryc. 7. Stanisław Wyspiański, „Apollo na Olimpie”, ©Wikimedia Commons

W jednym z wcześniejszych listów opisał bardziej szczegółowo swój punkt widzenia na tę scenę:

Ja chcę przedstawić chwilę, gdy Apollon gra przygrywkę dla Melpomeny, a Melpomena słucha oparłszy nogę jedną na wysokiej bazie kolumny, a na kolanie wsparłszy łokieć a na dłoni brodę, maskę podniosła w górę nad czoło – ubrana w swój strój szeroki, przepasana wpół wysokim pasem grubym. Słucha inspirując się tonami liry i ma zacząć swoją produkcję, – a inne muzy słuchają – w wielkiej świątyni – sali pałacu niebiańskiego¹³⁴.

¹³¹ Ibidem, s. 125-126.

¹³² Kępiński 1984, s. 74.

¹³³ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 70, 23 lipca 1896.

¹³⁴ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 65, 24 czerwca 1896.

Obraz odnoszący się do końca pierwszej pieśni „Iliady”¹³⁵ stanowi, jak zauważa K. Nowakowska-Sito, dopełnienie dwoistości natury Apollona: niszczącej (gniewny mściciel) i kreatywnej (bóg piękna, radości i harmonii)¹³⁶. Zdaniem T. Sinki pozę Melpomeny zaczerpnął Wyspiański z jej płaskorzeźby w Luwrze¹³⁷, natomiast zamysł obnażenia Apollona miał zbliżyć postać do archaicznych przedstawień aktu męskiego¹³⁸. Samo przedstawienie boga grającego także wywodzi się ze starożytności¹³⁹.

Obrazując scenę z tej ilustracji, Wyspiański niezbyt wiernie trzyma się przekazu Homera – dodaje elementy dekoracyjne i architektoniczne znane z lektury ówczesnych prac o charakterze archeologicznym¹⁴⁰. W obfitości falujących tu linii równoległych A. Okońska widzi połączenie elementów sztuki greckiej z nowoczesną, rytmiczność linearna wzmacnia nastrój muzyki Apollona, w czym badaczka dostrzega „pokrewieństwo z dążeniami symbolistów francuskich do łączenia różnych dziedzin sztuki”¹⁴¹. Zdaniem K. Nowakowskiej-Sito kompozycja ilustracji została poddana znacznym uproszczeniom, które ostatecznie wydobyły z obrazu głębię. Dzięki oddalonym gwiazdom na ciemnym tle Wyspiański osiągnął interesujący efekt¹⁴². Z. Kępiński dostrzegł w tym celowe zafałszowanie antyku w celu ukazania centrum kosmicznego, „punktu skupiającego w sobie wszelkie moce bytu i zarazem promieniującego ku wszelkim obszarom”, w którym symbol Słońca, grając, a więc syntetyzując antagonizmy wszelakich procesów życiowych, „wtajemnicza w najwyższe prawdy świata”¹⁴³.

W ilustracji „Hermes wiedzie duchy bohaterów do głębin Hadesu” artysta ukazał „dusze bohaterów unoszone wichrem w głębie Hadesu”. Ta w zamyśle artysty „pierwsza ilustracja do Iliady, (...) niejako zapowiadałaby fatalizm, przeznaczenie bohaterskiego życia, po którym zostaje sława... życia krótkiego, jakie i Achillesowi było przeznaczone” (ryc. 8)¹⁴⁴.

¹³⁵ Hom. Il. I, 601-604.

¹³⁶ Nowakowska-Sito 1996, s. 122; E. Skierkowska neguje powiązanie tej ilustracji z eposem, widząc w niej wyłącznie wizję Wyspiańskiego synkretyzmu poezji, muzyki i efektów malarskich, eadem 1960, s. 164, 167.

¹³⁷ Sinko 1922, s. 65-66. Zob. też Dodatek krytyczny do listu 70, 23 lipca 1896, s. 214.

¹³⁸ Apollo tenejski itp.; zob. ibidem, s. 74; zdeformowane proporcje atletycznego bóstwa krytykował zwłaszcza Marian Sokołowski; zob. Nowakowska-Sito 1996, s. 123; A. Okońska natomiast widziała w nich nawiązanie do stylu prerafaelitów; eadem 1971, s. 124.

¹³⁹ Sinko 1922, s. 75; badacz podaje drobne odniesienia do lektur, katalogów, rysunków, które służyły Wyspiańskiemu za wzór kształtów liry, jej ornamentyki itp.

¹⁴⁰ Zob. szczegółowo na ten temat Sinko 1922, s. 74; Okońska 1971, s. 124.

¹⁴¹ Okońska 1971, s. 124.

¹⁴² Nowakowska-Sito 1996, s. 122-123.

¹⁴³ Kępiński 1984, s. 82-83.

¹⁴⁴ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 65, 24 czerwca 1896. Ilustracja została opublikowana w „Tygodniku Illustrowanym”, ale dopiero w nr. 50, 14 grudnia 1907 roku, a więc po śmierci Wyspiańskiego.



Ryc. 8. Stanisław Wyspiański, „Hermes wiedzie duchy bohaterów do głębin Hadesu”, ©Wikimedia Commons

Scena została oparta na pierwszych zdaniach eposu w przekładzie L. Rydla: „I wiele zepchnął duchów rycerskich do Hadu”¹⁴⁵. Jest to ilustracja, która spotkała się z największym uznaniem krytyków, w tym Mariana Sokołowskiego. Prosty kompozycyjnie i surowy pod względem dekoracyjnym rysunek¹⁴⁶ ukazuje grozę śmierci, spotęgowaną bólem zastygłym na jedynej ukazanej w całości twarzy. Zdaniem E. Skierkowskiej „żaden z malarzy europejskich tego okresu nie zdobył się na taką siłę ekspresji i z tak bezpośrednią prostotą nie oddał dostojeństwa i tragizmu śmierci żołnierza”. Badaczka podkreśla, że tragizm i oszczędność środków wyrazu nawiązuje do sztuki antycznej oraz ówczesnej postawy względem śmierci traktowanej jako „wyrok przeznaczenia”¹⁴⁷. Zastanawiające, że właśnie to przejmujące ukazanie splątanych ciał przywiodło Z. Kępińskiego do wniosku o autorskiej wizji Wyspiańskiego, niezależnej od dzieła Homera¹⁴⁸. Przekonujące jest w tej kwestii stanowisko K. Nowakowskiej-Sito, która słusznie zwraca uwagę na to, że artystę mogła zainspirować opowieść z początku „Iliady” o wojownikach, którzy wskutek gniewu Achillesa zostali wyprawieni do Hadesu, a ich ciała wystawiono na pastwę ptaków drapieżnych i psów. Wyspiański wnosi tu jedynie, niezależnie od dzieła Homera, realizm ludzkich ciał z wbitymi w nie włóczniami. Scenę prowadzenia przez posłańca bogów mar (przy oczywistych różnicach w przedstawieniu) można odnaleźć pośród ilustracji Flaxmana do Odysei. Natomiast oryginalne ujęcie

¹⁴⁵ Hom. Il. I, 1-4.

¹⁴⁶ Charakterystyczny układ i siła wyrazu, a także wydobycie tragizmu prostymi środkami znowu przywodzą na myśl secesję niemiecką; zob. Okońska 1971, s. 124.

¹⁴⁷ Skierkowska 1960, s. 145-147.

¹⁴⁸ Kępiński 1984, s. 70.

Hermesa przez Wyspiańskiego ma analogię w innym rysunku Flaxmana: „Sleep and Death Conveying the Body of Sarpedon to Lycia” („Hypnos i Thanatos unoszą ciało Sarpedona do Likii”). Widać zatem, że Wyspiański znał nie tylko źródła antyczne, ale i późniejsze interpretacje historii w nich opowiadanych¹⁴⁹.

Pod koniec prac nad cyklem ilustracji do „Iliady” powstała ilustracja „Gniew Pelidę ponosi”¹⁵⁰, która pierwotnie miała odnosić się do pierwszych słów inwokacji „Iliady” (ryc. 9).



Ryc. 9. Stanisław Wyspiański, „Gniew Pelidę ponosi”, ©Wikimedia Commons

Wyspiański pisze o tym w liście do L. Rydla:

co do *menin aeide théa* (...) dawno już przyszło mi na myśl przedstawić w rzeźbie pierwsze trzy wiersze Iliady, w rzeźbie trzech fryzów, jeden ponad drugim, gdzie by figurami i plastyką była wyrażona ta sama i podobna gra jaka jest dla słuchu, gdy się wiersze greckie powtarza (pierwsze trzy)¹⁵¹.

Ostatecznie jednak koncepcja została zmieniona, gdyż powyższa ilustracja jest inaczej skomponowana¹⁵². Wyspiański wzmiankuje o niej w liście nr 76: „Mam już do Iliady skomponowaną grupę do pierwszego wiersza greckiego tekstu¹⁵³, gdzie występuje Menis, Achilles, Tea. Z pomysłu i układu jestem dosyć zadowolony”¹⁵⁴

¹⁴⁹ Nowakowska-Sito 1996, s. 129.

¹⁵⁰ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 101, 3 czerwca, 7 czerwca 1897. Ilustracja była reprodukowana w „Życiu” (1898, 46, 3 grudnia, 45).

¹⁵¹ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 61, 7-10 czerwca 1896.

¹⁵² Zob. Dodatek krytyczny do listu 61, przyp. 12, s. 199.

¹⁵³ Por. Hom. Il. I, 1-2.

¹⁵⁴ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 76, po 22 listopada 1896.

oraz w liście nr 102 z 1897 roku: „(...) rysuję Menis Achillesową – olbrzymią Menis, wychudłą, której piersi ssają dwa szczeniaki psie, a ona Achillesa ciągnie za sobą i prze, żeby leciał bić bez pamięci... a nad nimi w górze w obłokach muza zaczyna śpiewać hymn epicki owa Qea homerowska”.

Artysta wprowadza w tym projekcie kilka innowacji, odchodząc tym samym od tekstu „Iliady”. Są to Menis, personifikacja gniewu Achillesa, oraz muza¹⁵⁵. Według Z. Kępińskiego artysta ukazał tu „czysty schemat [opisujący] zjawisko gniewu jako siły nadrzędnej i jako ponadosobowego mechanizmu rządzącego wypadkami i całą historią”¹⁵⁶. T. Sinko zwraca uwagę na wpływ wizerunku Furii z Kurtyny Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie¹⁵⁷. Graficznie rysunek nawiązuje także do Scylli na XII ilustracji Flaxmana do Odysei. Achilles z kolei wywoływał u krytyków skojarzenia ze słowiańskością i ludowością¹⁵⁸. Oto opinie dwóch krytyków współczesnych Wyspiańskiemu. Adolf Nowaczyński pisał o artyście: „Była w nim (...) pomazańczość natchnienia, eklezyjastyczna linia życia czystego, i polskość tak nieskalana, tak nawet w Helladzie się odnajdująca (...)” i dalej: „(...) Wawel połączył sobie w jedno z Iljonem, a Achillesowi dać raczył włos płowy rozwiany, zgrzebną parciankę i pas chłopski, skórzaną, bronowicki...”¹⁵⁹. Podobnie Adam Grzymała-Siedlecki:

kto w twarzy Achillesa Pelidy nie dojrzy ludzkiego podobieństwa do przeciętnego Kuby albo Jaśka z błon ziemi krakowskiej. Rycerski pas na Pelidzie nie inny niż ten odświeżony trzos chłopca spod Krakowa (...). Naramienniki achajskie mógł uszyć Achillesowi nasz chrobaki rymarz z dwóch półtrzosów. W Polsce zbierał ten heros Homera swój ryszunek, swe znaki rycerskie¹⁶⁰.

Tymczasem, jak zauważa T. Sinko, „(...) jest to zupełnie poprawna kopja t. zw. Homerowej m...trh, pasa w metalowe guzy i blaszki, noszonego poniżej pancerza dla ochrony słabizny”. Również w wypadku przedstawień tarczy i miecza Artysta wzorował się na opisach przykładów uzbrojenia z czasów homeryckich autorstwa W. Helbiga, którego dzieło posiadał¹⁶¹. Nad przeanalizowanymi postaciami unosi się Muza w obłokach, której skrzydlata postać z trąbą wpłynęła według Sinki na

¹⁵⁵ Por. Dodatek krytyczny do listu 76, s. 229.

¹⁵⁶ Kępiński 1984, s. 72.

¹⁵⁷ Jest to obraz olejny Henryka Siemiradzkiego, o którym pisze Wyspiański w liście z 6 marca 1895 roku; zob. Sinko 1922, s. 76.

¹⁵⁸ Zob. L. Płoszewski, Dodatek krytyczny do listu 76, s. 229; Nowakowska-Sito 1996, s. 130; Szperna 2009, s. 182.

¹⁵⁹ Nowaczyński 1909, s. 56.

¹⁶⁰ Grzymała-Siedlecki 1909, s. 81.

¹⁶¹ Sinko 1922, s. 76-77. Por. Helbig 1884, s. 195-250 (rozdz. IV, Die Bewaffnung). Por. również Dodatek krytyczny do listu 76, s. 229; Nowakowska-Sito 1996, s. 130.

winiętowy charakter rysunku¹⁶². Przypominać może ona boginię zwycięstwa Nike, niemniej, jak zauważa E. Skierkowska, w czasach Homera jej kult wśród Greków nie był jeszcze znany¹⁶³.



Ryc. 10. Stanisław Wyspiański, „Jutrzenka”, ©Wikimedia Commons

Kolejna ilustracja, pt. „Jutrzenka” („Aurora, Phosphoros, Hesperos i Helios”), została ukończona 11 czerwca 1897 roku, następnie Wyspiański przesłał ją L. Rydłowi (4 lipca 1897, ryc. 10)¹⁶⁴. O „Aurorze” artysta pisał, że ją „światło słońca i wiaterek lekki zwiewa i wszystkich gwiazdek ostatnich nocnych blask z nią zwiewa”¹⁶⁵. Nie był jednak zadowolony ze zbyt obszernego projektu i zdecydował się na ograniczenie się do jego fragmentu¹⁶⁶. Ilustracja przedstawia Aurorę, która jak słusznie zauważył T. Sinko, nie jest w stylu metopowym, lecz przypomina nieco styl poreniesansowy¹⁶⁷. Towarzyszą jej Hesperos i Phosphoros, czyli wschodząca i zachodząca gwiazda, co według E. Skierkowskiej mogło mieć na celu zaakcentowanie walki światłości z mrokiem¹⁶⁸. Zdaniem T. Sinki owe „dwa potworki (...) przypominają groteskową swą potworkowością najgorsze wybryki fantazji arty-

¹⁶² Sinko 1922, s. 75.

¹⁶³ Skierkowska 1960, s. 143.

¹⁶⁴ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 103, 3 lipca 1897. Ilustracja była reprodukowana w „Życiu” (1898, 45, 26 grudnia).

¹⁶⁵ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 101, 7 czerwca 1897. Zob. też 102, 11 czerwca 1897.

¹⁶⁶ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 102, 11 czerwca 1897. Sinko 1922, s. 64.

¹⁶⁷ Sinko 1922, s. 75.

¹⁶⁸ Skierkowska 1960, s. 162.

sty”¹⁶⁹. Wyspiański mógł się w ich koncyptowaniu posiłkować przedstawieniem na czerwonofigurowej wazie attyckiej¹⁷⁰.

Na ilustracji odnajdujemy motyw znany z dekoracji rzeźbiarskiej Partenonu – konia Heliosa¹⁷¹. Bóstwo słoneczne, ukazane tu pod postacią nagiego jeźdźca wynurza się z fal w tle za Aurorą¹⁷². Z. Kępiński odczytuje w ukazanym na ilustracji przejściu od nocy do dnia zwrot od różnorodnych przedstawień gniewu-ciemności ku jasności nowych bohaterskich działań, zobrazowany zarówno przenośnie greckim imieniem Eos, a więc odradzaniem czy wręcz zmarłychwstaniem, jak i w liniach rysunku, na którym Jutrzenka wygina się w tył, odgradzając tym ruchem dzień od nocy¹⁷³. K. Nowakowska-Sito zwraca uwagę na to, że pierwowzoru postaci dmącej w żagle okrętu, która występuje w szkicu do tego kartonu, można dopatrywać się w personifikacjach na Flaxmana „Winds Blowing the Pyre of Patroclus”¹⁷⁴.

Dwa ostatnie rysunki do „Iliady” są swoistymi zbliżeniami bóstw już wcześniej występujących w ilustracjach Wyspiańskiego – Jutrzenki i Apollona (ryc. 11-12).



Ryc. 11. Stanisław Wyspiański, „Jutrzenka”, ©Wikimedia Commons

Ryc. 12. Stanisław Wyspiański, „Apollo na Olimpie”, ©Wikimedia Commons

¹⁶⁹ Sinko 1922, s. 75.

¹⁷⁰ Okońska 1971, s. 124.

¹⁷¹ Zob. Sinko 1922, s. 75; Dodatek krytyczny do listu 102, s. 291.

¹⁷² Kępiński 1984, s. 78; Nowakowska-Sito 1996, s. 122.

¹⁷³ Kępiński 1984, s. 77-78.

¹⁷⁴ Nowakowska-Sito 1996, s. 122.

Jak jednak zauważa E. Skierkowska, żadna z nich nie ma związku z tekstem „Iliady”. „Jutrzenka” traci tu nieco swój urok zwiewności, a rysunek – rytmiczny ruch widoczny na poprzednim przedstawieniu i grę cieni oddającą zamianę nocy dniem¹⁷⁵. Według Z. Kępińskiego jest to personifikacja nie tyle bóstwa antycznego, ile raczej Miłości (*Caritas*) przynoszącej harmonię, pojednanie, zbliżenie przeciwnieństw¹⁷⁶.

Z kolei ilustracja pt. „Apollo na Olimpie”, którą artysta ukończył 3 czerwca 1897 roku¹⁷⁷, to przedstawienie bóstwa grającego na lirze; instrument zdobią podobizny wężowłosej Meduzy i przypuszczalnie, brodatego Aresa, boga wojny¹⁷⁸. Wzrok widza nakierowuje Wyspiański na rękę dotykającą strun. Bóg nie ma tutaj sylwetki atletycznej i przypomina Apolla Belwederskiego¹⁷⁹.

Jak wiadomo, inne sceny do „Iliady” – Wyspiański zamierzał wszak zilustrować cały epos i to przy równorzędnym potraktowaniu tekstu i rysunku – nie zostały zrealizowane. Znane z Muzeum Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie szkice, które można łączyć czasowo z powstawaniem prac do Homera, w większości są zbyt niejednoznaczne, by zidentyfikować odniesienie do tekstu czy postaci z dzieła greckiego pieśniarza¹⁸⁰. Niemniej powstałe ilustracje zajmują istotne miejsce w twórczości Wyspiańskiego.

Ilustracje do „Iliady” Flaxmana i Wyspiańskiego różnią się pod względem formalnym, artyści tworzyli przecież w dwóch jakże różnych epokach i w odmiennych stylach artystycznych, mieli też inne możliwości dostępu do informacji o epoce, której obrazy przenosili na papier. Warto jednakże przytoczyć dwa przykłady rysunków ilustrujących identyczne wątki z pierwszej księgi „Iliady”.

W pierwszym wypadku chodzi o scenę u Homera opisującą gniew Achillesa podczas kłótni z Agamemnonem, który uśmierzyła Atena *Pallas* zesłana przez Herę (ryc. 13 a-b). Homer tak opisuje tę scenę¹⁸¹:

(...) w Pelidzie boleśnie krew się wzburzyła,
serce zaś w piersi kosmatej wahało się, co by uczynił: (...)
zstąpiła Atena

¹⁷⁵ Skierkowska 1960, s. 163.

¹⁷⁶ Kępiński 1984, s. 78.

¹⁷⁷ Listy S.W. do Lucjana Rydla, 101, 6 czerwca 1897. Ilustracja reprodukowana w „Życiu” (1898, 46, 3 grudnia).

¹⁷⁸ Sinko 1922, s. 75.

¹⁷⁹ Ibidem; Skierkowska 1960, s. 166.

¹⁸⁰ Więcej na ten temat Nowakowska-Sito 1996, s. 119.

¹⁸¹ Hom. Il. I, 188-222, tu: 188-200 (tłum. I. Wieniewski).

z nieba. Posłała ją Hera, bogini białoramienna,
 obu ich bowiem wraz ogarniała miłością i troską.
 za Achillesem stanęła, za płowy włos go chwyciła
 Pallas, by jemu się tylko objawić, a z innych nikomu.
 Zdumiał się heros, obrócił się w tył i w chwili tej samej
 poznał boginię Atenę; a płomień jej oczu przerażał.



Ryc. 13a. John Flaxman, Minerva repressing the fury of Achilles

Ryc. 13b. Stanisław Wyspiański, Achilles i Pallas

Scena uśmierzenia gniewu Achillesa to znakomity przykład różnic i podobieństw w podejściu Flaxmana i Wyspiańskiego do tego znamienego wątku. Obaj uchwycili oboje głównych bohaterów tej sceny, tj. Atenę i Achillesa, a także ich atrybuty – ubiór, miecz, egidę. Moment kluczowy to złapanie Achillesa przez Atenę od tyłu za włosy. Na ilustracji Flaxmana Achilles jeszcze nie zdążył się odwrócić, co natomiast zdąży uczynić u Wyspiańskiego. U Flaxmana scenie tej towarzyszą inni uczestnicy sporu, u Wyspiańskiego mamy natomiast jedynie scenę konfrontacji protagonistów. U obu twórców widać wyraźną kreskę konturu, jednak ilustracje różnią się dynamiką i ekspresją, co było typowe dla stylów w sztuce obu epok. Warto również zwrócić uwagę na detale ubioru: u Flaxmana dominuje klasyczność ujęcia, podczas gdy u Wyspiańskiego widać dbałość o zachowanie wierności realiom epoki¹⁸².

W innej scenie przedstawionej przez obu artystów Tetyda, matka Achillesa, przychodzi na Olimp do Zeusa wstawić się za synem (ryc. 14 a-b)¹⁸³. Odwiedziny te były efektem rozmowy Tetydy z Achillesem siedzącym na brzegu morza. Heros wyjawiał matce ogrom nieszczęść, które na niego spadły, i prosił ją o wstawiennic-

¹⁸² Więcej na temat ilustracji Wyspiańskiego por. wyżej, ryc. 3.

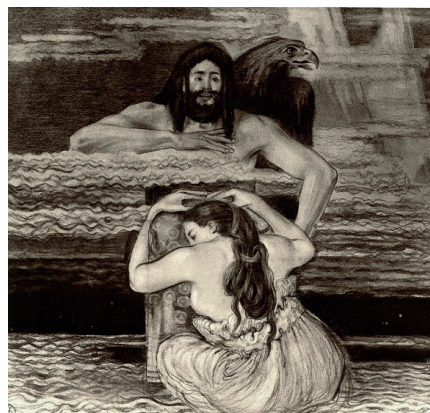
¹⁸³ Hom. Il. I, 407-412; 419-427; zwł. 493-530.

two u najwyższego z bogów¹⁸⁴. Homer obszernie opisuje tę scenę, a sam moment spotkania z Zeusem ubiera w następujące słowa:

(...) Tetyda zasię bogini,
pomna synowskich prośb, skoro świt wynurzyła się z morza
i w przestworza się wzniosła ku niebu, na Olimp ogromny.
wszechwidzącego Kronidę znalazła (...)
spoczywał na szczycie najwyższym Olimpu (...).
Przy nim usiadła bogini, podjęła go za kolana
prawą ręką, a lewą podbródka dotknęła moczarza
i poczęła tak prosić władnego Dzeusa Kronidę (...) ¹⁸⁵.



Ryc. 14a. John Flaxman, Thetis entreating Jupiter to honor Achilles



Ryc. 14b. Stanisław Wyspiański, Zeus i Tetyda na Olimpie

Obaj artyści uchwycili ten sam moment interwencji Tetydy u Zeusa na Olimpie, lecz przedstawili go w szczegółach i pozach nieco odmiennie. Z ilustracji Flaxmana emanuje spokój, majestatyczność póz obu postaci i swoisty idealizm ujęcia. U Wyspiańskiego czuć emocje. Tetyda przytula się do kolan Zeusa, podczas gdy u Flaxmana jest ukazana w trakcie rozmowy z najwyższym z bogów. Tak jak w wypadku wcześniejszej ilustracji różnice i podobieństwa (konturowość) wynikają z różnych podejść do przedstawianej sceny¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Hom. Il. I, 348-425, szczególnie 357-425.

¹⁸⁵ Hom. Il. I, 495-502 (tłum. I. Wieniewski).

¹⁸⁶ Więcej na temat ilustracji Wyspiańskiego por. wyżej, ryc. 5.

Ilustracje do eposu Homera są interesującym przypadkiem recepcji kultury antycznej. Zarówno Wyspiański, jak i jego angielski poprzednik próbowali dotrzeć do kulturowej istoty dzieła Homera, przy czym – nie zawadzi ponownie podkreślić – twórca podwawelski był w swych poszukiwaniach od Flaxmana bogatszy o odkrycia archeologiczne 2. połowy XIX wieku. Obaj, choć rzecz jasna w różnym stopniu, podzielali przekonanie, że bohaterowie „Iliady” nawet dla Homera byli już przodkami odległymi. Flaxman w późniejszych ilustracjach związanych tematycznie z antykiem starał się być jak najbardziej archaiczny, próbując odtworzyć historyczną przeszłość wcześniejszą niż V wiek przed Chr. Niestety stłumił to podejście i współczesnym nie było dane docenić go w pełni, tym bardziej że jego prace ukazały się pośmiertnie¹⁸⁷. Swoje ilustracje opierał na przedstawieniach ze starożytnych naczyń i pomników (płaskorzeźb, monumentów), szukając – podobnie jak później Wyspiański – istoty i odpowiedniego wyrazu ukazywanej kultury. Wyspiański dbał o wierne ukazanie przeszłości przedhomeryckiej, zgodnie z ówczesną wiedzą archeologiczną i historyczną. Jego prace wyróżniały się spośród innych podobnych tego okresu właśnie tą archeologiczno-historyczną wiernością detalom, które obrazował. Z zapałem studiował prace naukowe, zapoznawał się z najnowszymi ustaleniami archeologicznymi i historycznymi. Na tym – choć to właściwie kwestia najistotniejsza – podobieństwa się kończą.

Podstawową różnicą jest to, że doskonale znane od momentu powstania prace Flaxmana były formą szkiców, niejako brudnopisem do przygotowania rzeźb i płaskorzeźb, ewentualnie rycinami mającymi istnieć niezależnie od tekstu Homera. Ścisłe współgrające z eposem rysunki Wyspiańskiego stanowią natomiast istotne ogniwo jego twórczości, tymczasem ze względu na wymagającą formę przedstawienia należą do dzieł najmniej znanych i rzadko eksponowanych. Charakteryzuje je to wszystko, co było cechą stylu Wyspiańskiego – ekspresja postaci ukazanych w wyniku syntezy surowych form modelunku oraz wyraźnego, dosadnego czarnego konturu. Konturowość – cecha rozpoznawalna stylu Flaxmana – służyła temu artyście do ukazania wyidealizowanego piękna ludzkiego. Wyspiański, przeciwnie, świadomie decydował się niekiedy na element brzydoty, niejako wbrew przyjętym ówczesnie w sztuce zasadom ukazywania piękna¹⁸⁸. Choć obaj starannie dobierali przedstawiane sceny, to inne kierowały nimi pobudki. Zamiarem Flaxmana było unikanie gwałtowności w przedstawianych obrazach, stosowanie, zgodnie z zasadami sztuki klasycyzmu, wyważonej kompozycji postaci i umiarkowania w prezentacji detali. Wyspiański z kolei nie stronił od ukazywania silnych emocji.

¹⁸⁷ Irwin 1979, s. 88.

¹⁸⁸ Szperna 2009, s. 180.

Ważny jest też odbiór dzieł przez współczesnych. Ryciny według rysunków Flaxmana wywołały, ku zaskoczeniu samego autora, wprost furorę, a często wydawane również na kontynencie, rozślawiły angielskiego twórcę zwłaszcza w Niemczech. O ilustracjach Wyspiańskiego zdania były podzielone. Nawet przyjaciele artyście zasilał szeregi zarówno zwolenników, jak i oponentów. Jak podaje Ferdynand Hoesick, „«ogół» uważał je za «dziwactwa», których «nie rozumiano», z których «dekadentyzmem» nie umiano się pogodzić”¹⁸⁹. Liczne krytyczne oceny sprawiły, że ilustracje przeszły w swoim czasie niemal bez echa¹⁹⁰. Sam artysta przywiązywał ogromną wagę do oceny swoich prac przez specjalistów – artystów czy archeologów. W listach do Lucjana Rydla zachowały się dowody szacunku wobec opinii archeologów, np. Edmunda Pottiera¹⁹¹, czy krytyków ze świata sztuki, np. wspomnianego już historyka sztuki, konserwatora i muzeologa Mariana Sokołowskiego. W ostatnim wypadku artysta ze zrozumieniem odnosił się do jego opinii pod adresem swoich prac, ponieważ wiedział, że krytyk rozumie zamysł twórcy¹⁹². Wyspiański nie liczył się natomiast zupełnie z opiniami redaktorów „Tygodnika Illustrowanego”¹⁹³.

Co godne podkreślenia i ciekawe, zwłaszcza w odniesieniu do Flaxmana, Wyspiański odrzucił XIX-wieczną tradycję przedstawień homeryckich (podobnie jak Flaxman uczynił z powszechną w swoich czasach praktyką obrazowania antyku, wręcz beztrudną pod względem oderwania od kontekstu) i sięgnął (mimo wszelkich różnic stylistycznych) do linearnych ilustracji Flaxmana.

HOMER'S "ILIAD" AS SEEN BY THE ILLUSTRATORS – JOHN FLAXMAN AND STANISŁAW WYSPIAŃSKI

Summary

Explored in this text, the artistic reception of the literary works of antiquity has a centuries-old tradition, to which two well-known artists, John Flaxman and Stanisław Wyspiański, contributed as well. Their art did not share much in common, and their inspirations for illustrating of *The Iliad* were different, too. Contouring was a recognizable stylistic trait of Flaxman's, which he used to show human beauty. Wyspiański, on the other hand, would deliberately introduce elements of ugliness. Both

¹⁸⁹ Hoesick, 1971, s. 457-458.

¹⁹⁰ K. Nowakowska-Sito szczególnie ubolewa nad tym wobec sukcesu, jaki w latach 20. XX wieku odniosły „banalne ilustracje Jana Styki” (*L'Odyssée d'Homère* par Jan Styka, I-VI, Paris 1922-1927); eadem 1996, s. 134.

¹⁹¹ Por. Listy S.W. do Lucjana Rydla, 98, 17 maja 1897 oraz 103, 3 lipca 1897.

¹⁹² Listy S.W. do Lucjana Rydla, 78, 30 listopada 1896. Na ten temat Nowakowska-Sito 1996, s. 120. Zupełnie natomiast inaczej reagował na krytykę redaktorów „Tygodnika Illustrowanego”. Zob. Listy S.W. do Lucjana Rydla, 66, ok. 26 czerwca 1896.

¹⁹³ Por. np. Listy S.W. do Lucjana Rydla, 69 przed 13 lipca 1896: „Jestem bardzo niemile przygnębiony postępowaniem «Tygodnika», na którego ocenie nic a nic mi nie zależy, bo go uważam tylko jako sprężynę do wysunięcia się mego”.

artists carefully chose the scenes they depicted, but their motives diverged. Flaxman's intention was to avoid violence in his representations; adhering to the principles of classicist art, he practiced balanced figural composition and restraint in the detail. In contrast, Wyspiański did not shy away from showing strong emotions. Both artists tried to convey the cultural essence of Homer's work, although Wyspiański – unlike Flaxman – could take advantage of the archaeological discoveries made in the second half of the 19th century. Flaxman's illustrations were sketches for sculptures and bas-reliefs, or possibly engravings that would exist independently of Homer's text, whereas the drawings by Wyspiański, closely aligned with the epic, constitute an important link in his work. Due to the demanding form of representation, however, they are among the least known and rarely exhibited works.

Bibliografia

Źródła

- Flaxman J. 1829, *Lectures on Sculpture*, London.
- Hoesick F. 1971, Stanisław Wyspiański (ze wspomnień i notatek), [w:] Wyspiański w oczach współczesnych, 1, zebrał, opracował i komentarzem opatrzył L. Płoszewski, Kraków, s. 457-458.
- Homer 1924, *The Iliad*, transl. by A.T. Murray, London.
- Homer 1984, *Iliada*, przeł. I. Wieniewski, ilustr. S. Wyspiański, Warszawa.
- Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego 1997, 3, oprac. M. Rydlowa, Kraków.
- Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla 1979, 2, 1 – Listy i Notatnik z podróży, oprac. L. Płoszewski, M. Rydlowa, Kraków.
- L'Odyssée d'Homère par Jan Styka 1922-1927, 1-4, Paris.
- Omīrou Ilias: loimos – mīnis 1903 = Homera Iliada: pomór – gniew, tekst grecki opracował L. Sternbach; jako tekstu polskiego użyto parafrazy poetyckiej Juliusza Słowackiego z r. 1846; ilustracje w liczbie jedenastu rysował Stanisław Wyspiański, Kraków.
- Świba B. 1971, Z wspomnień o Stanisławie Wyspiańskim, [w:] Wyspiański w oczach współczesnych, 1, zebrał, opracował i komentarzem opatrzył L. Płoszewski, Kraków.
- The Iliad of Homer 1905, translated into blank verse by W.C. Bryant with Flaxman's illustrations, Boston-New York.

Opracowania

- Bell D.O. 2000, *A Pious Bacchanal: Affinities between the Lives and Works of John Flaxman and Aubrey Beardsley*, New York.
- Buchner M. 1908, Das Bogenschiessen der Aegineten, *Zeitschrift für Ethnologie* 40 (6), s. 845-856.
- Constable W.G. 1927, *John Flaxman 1755-1826*, London.
- Cunningham A. 1830, *The lives of the most eminent British painters*, 3, London.
- Eustachiewicz L. 1969, Antyk Wyspiańskiego na tle porównawczym, *Pamiętnik Literacki* 60, s. 3-21.
- Fröhner W., *Notice de la sculpture antique du Musée National du Louvre*, 1-3, Paris (różne wydania).
- Grzymała-Siedlecki A. 1909, *Wyspiański. Cechy i elementy jego twórczości*, Kraków.
- Helbig W. 1884, *Das Homerische Epos aus den Denkmälern erläutert*, *Archäologische Untersuchungen*, Leipzig, 2. wyd. 1887.
- Helbig W. 1910, *John Flaxmans Zeichnungen zu Sagen des klassischen Altertums*, Leipzig.

- L'Iliade e l'Odissea d'Omero 1826, le Tragedie d'Eschilo, le Giornate e la Teogonia d'Esiodo ascreo rappresentate in figure da Giovanni Flaxman, Firenze.
- Irwin D. 1979, John Flaxman 1755-1826. Sculptor, Illustrator, Designer, London.
- John Flaxman – Mythologie und Industrie 1979, red. W. Hofmann, München.
- John Flaxman, R.A. 1979, red. D. Bindman, London.
- John Flaxman. 62 Umrisse zur Ilias und Odyssee 1875, nach dem engl. Orig. gez. von Ludwig u. Julius Schnorr, Stuttgart.
- John Flaxmans Zeichnungen zu Sagen des klassischen Altertums 1875, Leipzig 1910.
- Kępiński Z. 1984, Stanisław Wyspiański, Warszawa.
- Król A. 2014, Henryk Rodakowski – malarz arcydzieł, katalog wystawy w Muzeum Regionalnym w Stalowej Woli, Stalowa Wola.
- Lemonides H. 2012, „Graceful in the Extreme”: A Neoclassical Drawings by John Flaxman, Nineteenth-Century Art Worldwide [online]. A Journal of Nineteenth Century Visual Culture XI.2 [dostęp: 2016-11-15]. Dostępny w Internecie: <www.19thc-artworldwide.org>.
- Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla. Dodatek krytyczny 1979, 2.2, red. L. Płoszewski, M. Rydłowa, Kraków.
- Mrozewicz L. 2014, Nowy bój o Troję..., Studia Europaea Gnesnensia 9, s. 245-249.
- Nowaczyński A. 1909, Greckie tragedie Wyspiańskiego, [w:] Co czasy niosą, Warszawa-Lwów 1909.
- Nowakowska-Sito K. 1996, Między Wawelem a Akroplem. Antyk i mit w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku, Warszawa.
- Okońska A. 1971, Stanisław Wyspiański, Warszawa.
- Paulin R. 2016, The Life of August Wilhelm Schlegel: Cosmopolitan of Art and Poetry, Cambridge.
- Petherbridge D. 2003, Constructing the Language of Line, [w:] D. Bindman (red.), John Flaxman 1755-1826: Master of the Purest Line, exhibition catalogue, Sir John Soane's Museum & Strang Collection, University College, London, June, s. 6-13.
- Reinach S. 1897-1910, Repertoire de la Statuaire grécque et romaine, Paris.
- Schlegel A.W. 1799, Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse, Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, 2.2, s. 102-153.
- Schliemann H. 1878, Mykenae, Leipzig.
- Sinko T. 1903, Iliada Wyspiańskiego, Czas 196 z 29 sierpnia (wydanie wieczorne).
- Sinko T. 1922, Antyk Wyspiańskiego, Warszawa.
- Skierkowska E. 1958, Plastyka Stanisława Wyspiańskiego na tle ówczesnych kierunków artystycznych, Wrocław-Kraków.
- Skierkowska E. 1960, Wyspiański artysta książki, Wrocław.
- Smolik P. 1928, Zdobnictwo książki w twórczości Wyspiańskiego, Łódź.
- Stanisław Wyspiański, Dzieła malarskie 1925, tekst S. Przybyszewski, T. Żuk-Skarszewski, Bydgoszcz.
- Symmons S. 1984, Flaxman and Europe: The Outline Illustrations and their Influence, New York-London.
- Szperna T. 2009, Wkład Stanisława Wyspiańskiego w rozwój zdobnictwa i architektoniki książki polskiej, [w:] W. Piotrowski (red.), Stanisław Wyspiański – człowiek wszechstronny. Rozprawy z kultury i literaturoznawstwa, Piotrków Trybunalski, s. 153-196.
- Trawiński F. 1894, L'Épopée homérique expliquée d'après les monuments. Architecture, mobilier, costume, parure, armement, ustensiles, art, Paris.
- Whinney M. 1956, Flaxman and the Eighteenth Century, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 19, s. 269-282.

