

Urszula Makowska  
Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

## Pożegnanie Hektora z Andromachą w tekstach i obrazach

Tematy czy motywy stanowią najbardziej oczywistą i najłatwiej uchwytną „część wspólną” sztuk wizualnych i tekstów literackich<sup>1</sup>. Można ją sobie wyobrazić jako iloczyn zbiorów elementów wchodzących w skład symbolicznych systemów obu mediów. Odpowiadałby on obszarowi stworzonemu przez nakładające się na siebie zakresy pojęć dwóch języków, który obejmuje pojęcia elementarne, pozwalające jedynie na przykład trywialny, na wpół automatyczny i przewidywalny<sup>2</sup>. Obrazom ilustrującym fragmenty utworu fabularnego (bo chyba tylko w wypadku liryki obraz może odpowiadać całości utworu) zadaje się bowiem podobne pytania, jakie na podstawowym poziomie stawiamy przekładowi: o wierność wyglądu postaci, ich wzajemnych relacji przestrzennych i emocjonalnych, o zgodność akcesoriów czy rekwizytów, ale także o stylizację, aktualizację czy kontekst kulturowy. Dzieło sztuki coraz częściej znajduje się

---

<sup>1</sup> Zob. np. *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*. Red. G. Królikiewicz [et al.]. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009, i nowsze prace, np. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004; *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. Balbus [et al.]. Kraków: Universitas, 2004, w tym także ujmujące sprawę w kontekście translatoologii, np. *Między oryginałem a przekładem. Między tekstem a obrazem. Przekład a telewizja, reklama, teatr, film, komiks, internet*. Red. U. Kropiwek [et al.]. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2005.

<sup>2</sup> B. Żyłko, *Thumacząc Bachtina*. W: *Przekładając nieprzekładalne*. Red. W. Kubiński [et al.]. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2000, s. 557–558. Autor artykułu powołuje się w tym miejscu na rozważania Jurija Łotmana (*Kultura i eksplozja*. Przeł. B. Żyłko. Warszawa: PIW, 1999, s. 33).

zarówno w polu zainteresowań interdyscyplinarnych („niezdyscyplinowanych”) badań komparatystycznych, poszukujących „wspólnych perspektyw badawczych z translatoLOGIĄ”<sup>3</sup>, jak i w badaniach nad intertekstualnością, której istota wydaje się „leżeć w samym centrum aktu translatorskiego”<sup>4</sup>. Nawet jednak tradycyjne metody badawcze pokazują, że obrazy odnoszące się do literatury (podobnie zresztą jak parafrazy czy aluzje w samej literaturze) wplątane bywają w różny sposób w kwestię przekładów filologicznych; mogą być na przykład sprowokowane przez przekład i odnosić się do niego, a nie do tekstu oryginalnego, albo też podlegać tym samym przemianom i prezentować podobne jak przekład nastawienie interpretacyjne.

\*\*\*

Przewartościowanie Homera, jakie dokonało się pod koniec XVIII wieku, analizuje Hugh Honour, posługując się zestawami par ilustracji i tłumaczeń:

Jeden z aspektów owej przemiany staje się oczywisty, gdy gobelin wyobrażający scenę z Homera – wszystko w piórach, falbankach i ślicznych kolorach – porówna się z jedną z ilustracji Johna Flaxmana do *Iliady*, gdzie nieporuszone postacie kreślone są w najbardziej archaicznym stylu na gładkim tle<sup>5</sup>.

Tę sama różnicę wykazują dwa przekłady *Iliady* – Alexandra Pope’a (z ok. 1715 r.), który „oddawał Homera w poetyckich zwrotach swego czasu” i którego

---

<sup>3</sup> A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*. Kraków: Universitas, 2013, s. 211. Zob. też: A. Zawadzki, *Między komparatystyką literacką a kulturową*. W: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*. Red. T. Walas, R. Nycz. Kraków: Universitas, 2012, s. 361.

<sup>4</sup> M. Heydel, *Jak tłumaczyć intertekstualność*. W: *Między oryginałem a przekładem. Czy istnieje teoria przekładu?* Red. J. Konieczna-Twardzikowa [et al.]. Kraków: Universitas, 1995, s. 76. Intertekstualność rozumiem szeroko, jako obejmującą nie tylko relacje między tekstami językowymi, lecz również związki i przemieszczenia intermedialne (jak np. w niektórych pracach Mieke Bal). W historii sztuki na ogół przyjmuje się istnienie tylko związków międzyobrazowych, odpowiadających intertekstualności w literaturoznawstwie (por. S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2006).

<sup>5</sup> H. Honour, *Neoklasyzm*. Przeł. W. Juszcak. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1972, s. 72–73.

„Achilles zdaje się być niekiedy o krok od zażycia tabaki”, oraz Williama Cowpera (z 1791 r.), który podkreślał starożytność tekstu przez zastosowanie w tłumaczeniu białego wiersza Milтона i który starał się „oddać oryginał tak wiernie i czysto, jak to w Niemczech uczynił jego współczesny, J.H. Voss”<sup>6</sup>.

Niełatwo jest kompletować równie efektowne paralele, ponieważ większość obrazów z XVIII i początków XIX wieku nie sposób połączyć z konkretnym przykładem, nie mówiąc już o względności ocen dokonań poszczególnych tłumaczy (np. wspomnianego Pope’a uważano za mistrza archaizacji). W tym czasie eposy Homera znalazły się w centrum dyskusji zarówno o translatorstwie, jak i o granicach sztuki i literatury. W 1757 roku Anne Claude Philippe Caylus opublikował rodzaj podręcznika z tematami dla malarzy: *Tableaux tirés de l’Iliade, de l’Odysée d’Homere et de l’Eneide de Virgile avec des observations générales*. Został on zaatakowany w słynnym *Laokoonie* Lessinga, który kwestionował przede wszystkim celowość i możliwość „przekładania” literatury na sztuki wizualne – ze względu na odmienność środków właściwych obu dziedzinom twórczości. Dzieło Caylusa wpłynęło jednak w znacznej mierze na malarstwo i ukształtowanie się schematów ikonograficznych konkretnych tematów. Między polecanymi do namalowania fragmentami *Iliady* autor podręcznika uwzględnił pożegnanie Hektora z Andromachą z VI pieśni, które zresztą przedstawiano już wcześniej, począwszy od antyku, i które okazało się najczęściej podejmowanym w sztuce tematem z eposu Homera<sup>7</sup>. Caylus zaproponował dwie sceny – spotkanie małżonków oraz ich rozstanie, podczas którego wspólnotę uczuć ogniskuje mały Astianaks w ramionach ojca. Zalecenia te były rozmaicie realizowane: w części obrazów Andromacha zatrzymuje męża, chwytając go za ramię bądź nadgarstek,

<sup>6</sup> Ibidem, s. 74.

<sup>7</sup> Dora Wiebenson podaje, że do 1750 r. powstało 13 takich przedstawień, a potem 27; innym tematom z *Iliady* odpowiadają liczby: 4/10, 2/13, 2/16, 8/7, 0/14, 0/10 (D. Wiebenson, *Subjects from Homer’s Iliad in Neoclassical Art*. „The Art Bulletin” 46 (1964), no. 1, s. 25). Te dane należałoby uzupełnić o pozycje wychwycone później: A. Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974, t. II, s. 318–319; J. Davidson Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300–1990s*. New York: Oxford University Press, 1993, t. I, s. 102–105, 493–496; o sztuce antycznej: *Enciclopedia dell’arte antica, classica e orientale*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1958, t. I, s. 361; 1960, t. II, s. 506–507; *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*. Zürich–München: Artemis, 1981, t. I/1, s. 768–769, t. I/2, s. 617; 1988, t. IV/1, s. 485–486, t. IV/2, s. 284–285.

a on albo odwraca się do syna, albo trzyma go na ręku; w niektórych kompozycjach Hektor nie patrzy w ogóle na bliskich, lecz kieruje twarz ku niebu, co nieraz podkreśla jeszcze teatralnym gestem, wskazując wyższą (tu dosłownie!) rację rozstania i zwracając się do bogów w modlitwie za przyszłość Astianaksa. Te ujęcia niewiele się różnią od kompozycji wcześniejszych. Natomiast ojciec podnoszący syna do góry pojawia się dopiero na obrazach z początku XIX wieku<sup>8</sup>, a przedstawienie to, niemal mechanicznie powtarzane przez różnych autorów, najszybciej uległo stereotypizacji. Stosunkowo rzadko akcentowano emocjonalną więź małżonków, wyobrażając ich przytulonych lub połączonych uściskiem dłoni, w scenach intymnych i ściszonych. Zaliczyć do nich można ilustrację przywoływanego już Flaxmana (nawiąże do niej Giorgio de Chirico w pracach z 1917 r., przetwarzając ten temat w malarstwie i rzeźbie przez następne pięćdziesiąt lat), a zwłaszcza obrazy Angeliki Kauffmann i prace powstające w jej kręgu. Liryczna kompozycja malarki z 1768 roku, zanalizowana szczegółowo przez Helfricha Petera Sturza, obecnego na pierwszej prezentacji dzieła, stała się dla Friedricha Schillera impulsem do napisania poetyckiego dialogu małżonków, który wprowadził potem do *Zbójców* jako pieśń Amalii<sup>9</sup>.

Wyjątkowość tematu, realizującego archetypowy motyw pożegnania wojownika, wynikała z jego odmienności od innych fragmentów eposu. Scena pod Skajską bramą należy do tych, którą nie posuwają akcji, ale dopełniają charakterystykę bohaterów. „Hektor i jego żona Andromacha są w poemacie postaciami, z którymi najłatwiej się zidentyfikować”<sup>10</sup>. Tylko w ich wypadku

---

<sup>8</sup> Podniesienie dziecka przez ojca u starożytnych Greków, a potem również u Rzymian, oznaczało uznanie go za swoje (H. Biegeleisen, *Matka i dziecko w obrzędach, wierzeniach i zwyczajach ludu polskiego*. Lwów: Ateneum, 1927, s. 151–152).

<sup>9</sup> H.P. Sturz, *Schriften. Erste Sammlung*. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1779, s. 35–36, przyp. 3. Wspomniane płótno jest obecnie własnością National Trust, Saltram. Schiller mógł znać również mezzotintę Jamesa Watsona w 1772 r. według obrazu Kauffmann, wspomnianą przez Sturza. W poemacie Schillera dramatyzm sceny został wzmocniony przez przesunięcie jej na czas po śmierci Patrokla, co przekreśla szanse powrotu Hektora do żony. W 1815 r. Franz Schubert skomponował muzykę do wiersza. *Hektors Abschied* Schillera był tłumaczony na polski m.in. przez Józefa Dionizego Minasowicza (1812), Augusta Bielowskiego (wyd. 1841) i Felicjana Faleńskiego (wyd. 1878).

<sup>10</sup> J. Griffin, *Homer*. Przeł. R.A. Sucharski. Warszawa: Prószyński i Ska, 1999, s. 76. Plutarch w *Brutusie* daje przykład takiej identyfikacji, a przy okazji przekazuje opis obrazu z Hektorem i Andromachą, który doprowadził do łez Porcję porównującą rozstanie z mężem

można mówić o wzajemnym przywiązaniu i prawdziwej miłości małżeńskiej; wszystkie inne pary są u Homera dalekie od doskonałości i symetrii uczuć<sup>11</sup>.

W rozprawie *O wymowie w prozie albo w wierszu* (1782) Franciszek Karpiński przywoływał pożegnalną rozmowę małżonków (obok prośby Priama o ciało Hektora) jako przykład moralnego oddziaływania literatury na czytelnika<sup>12</sup>. Również ten sam fragment *Iliady* przełożył wówczas Józef Epifani Minasowicz, idąc w swoim wyborze śladem Johna Drydena<sup>13</sup>. Przekład Minasowicza (oraz Kochanowskiego i Nagurowskiego) zamieścił w trzecim tomie przetłumaczonego przez siebie eposu Homera Franciszek Ksawery Dmochowski (1801), opatrując publikację wstępem i komentarzami. Dmochowski, krytykowany przez niektórych za posiłkowanie się przekładami Anne Dacier i Alexandra Pope'a, zdystansował jednak, i to na wiele dziesiątek lat, innych tłumaczy (co nie było trudne w wypadku Jacka Idziego Przybylskiego i Stanisława Staszica). Jego praca stała się przedmiotem licznych artykułów, podnoszących kwestie translacji, ale również nawiązujących do sporów, jakie na temat Homera i antyku toczono od początku XVIII wieku na Zachodzie<sup>14</sup>.

Spośród polskich artystów podejmujących tematykę antyczną do *Iliady* sięgał wielokrotnie tylko Franciszek Smuglewicz, autor jedynego zresztą w tym

---

do wyobrażonej w nim sceny (Homer, *Iliad. Book VI*. Ed. B. Graziosi and J. Haubold. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, s. 50–51).

<sup>11</sup> Hektor, biorąc syna na ręce, reprezentuje wzorzec ojca naznaczającego swego następcę, ale przez okazaną małemu dziecku czułość i zrozumienie dla jego strachu wyróżnia się na tle innych ojców-rycerzy, którzy w ówczesnej kulturze europejskiej rzadko obdarzają potomka pieczęcią i zwykle ukazywani są w towarzystwie synów młodzieńców lub подростков, a nie niemowląt.

<sup>12</sup> Z. Libera, *Główne programy literackie w krytyce artystycznej polskiego Oświecenia w dobie stanisławowskiej*. W: idem, *Rozważania o wieku tolerancji, rozumu i gustu. Szkice o XVIII stuleciu*. Warszawa: PIW, 1994, s. 227–228.

<sup>13</sup> John Dryden przetłumaczył *Pożegnanie z Iliady* w 1693 r. – zob. G. Clingham, *Translating Difference. The Example of Dryden's „Last Parting of Hector and Andromache”*. „Studies in the Literary Imagination” 33 (2000), no. 2.

<sup>14</sup> J. Zientarska, *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego Oświecenia*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo PAN, 1969. Wpływ na zainteresowanie Homerem wywarło roztrząsane również w Polsce dzieło F.A. Wolffa *Prolegomena ad Homerum* (1795); obszerny artykuł w związku z tą pracą opublikował w „Dzienniku Wileńskim” w 1805 r. G.E. Groddeck. Warto też pamiętać o tragedii F.D. Książnina pt. *Hektor*, pisanej w latach 1792–1793 (wyd. w t. IV *Dzieł*, 1828–1829).

czasie obrazu z pożegnaniem trojańskich małżonków<sup>15</sup>. Prawie dwudziestoletni pobyt malarza w Rzymie i prace dokumentacyjne przy odkryciach archeologicznych uczyniły go autorytetem w sprawach starożytności. Większość jego obrazów ukazujących sceny z dzieł nie tylko Homera, ale również Herodota, Wergiliusza czy Plutarcha, stylistycznie bliższa jest malarstwu późnobarokowemu niż klasycyzmowi Jeana-Louisa Davida czy nawet mniej radykalnych klasycystów. Jeszcze więcej wspólnego z barokowym sposobem obrazowania ma płótno Smuglewicza z 1806 roku, zamówione przez Aleksandra Chodkiewicza do rodowej galerii w Pekałowie na Wołyniu, przedstawiające śmierć hetmana Jana Karola Chodkiewicza. *Pendent* do niego, z wyobrażeniem hetmana żegnającego się przed wyprawą chocimską z żoną, Anną z Ostroga, namalował dwa lata później uczeń Smuglewicza, Józef Oleszkiewicz, który wcześniej wzbogacił kolekcję hrabiego Chodkiewicza obrazami *Olimp*, *Śmierć Katona*, *Obrona Trembowli*, dwiema scenami z Harmodiosem i Arystogejtonem oraz kopiami wykonanymi w Paryżu. Bezpośrednio przed *Pożegnaniem hetmana* malarz ukończył kompozycję *Tetyda przynosząca broję Achillesowi oplakującemu śmierć Patroklosa*<sup>16</sup>.

Oleszkiewicz, podobnie jak większość ówczesnych artystów, znał więc eposy Homera, bo erudycja w dziedzinie literatury należała wtedy do kanonu akademickiego wykształcenia malarzy. Podczas zagranicznych studiów przyswoił sobie sposoby ukazywania scen antycznych, ale jednocześnie musiał przesiąknąć rodzimą tradycją sarmacką, w której wielcy Polacy byli porównywani z bohaterami starożytnymi, jak na przykład w *Wojnie chocimskiej* Wacława Potockiego, opisującego w ten sposób także cnoty Chodkiewicza<sup>17</sup>. Nic więc

---

<sup>15</sup> Obraz znajdował się niegdyś w pałacu w Dobrzycy, obecnie zaginiony, wymieniony przez Edwarda Rastawieckiego w *Słowniku malarzów polskich*. T. 2. Warszawa: nakł. autora, 1851, s. 177. Zachowane obrazy i rysunki Smuglewicza o tematyce Homeryckiej omówiono w: *W kręgu wileńskiego klasycyzmu. Katalog wystawy*. Warszawa: Muzeum Narodowe, 2000, s. 96, 103, 104, 108, 136. W 1883 r. *Pożegnanie Hektora z Andromachą* namalował Ignacy Rudowski; chyba mało kto poza nim podjął ten temat w XIX w.; w latach 1920–1930 cykl gwiazdy ilustrujących *Iliadę* wykonał Wacław Borowski.

<sup>16</sup> A. Ryszkiewicz, *Kolekcjonerzy i miłośnicy*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981, s. 42. O obrazie pisała też Anna Tyczyńska (*W kręgu wileńskiego klasycyzmu...*, s. 220–221), zwracając uwagę na możliwość odczytania w obrazie aluzji do współczesnych wydarzeń historycznych.

<sup>17</sup> Np. epigraf pod epitafijnym portretem Bogusława Bojanowskiego określa go m.in.: *Patriae Hector, Familiae Atlas, Musarum Maecenas* (miedzioryt Jana Tscherninga, 1691).



Józef Oleszkiewicz, *Pożegnanie hetmana Jana Karola Chodkiewicza z małżonką Anną przed wyruszeniem na wyprawę chocimską w 1621 roku*

dziwnego, że scena pożegnania hetmana z żoną namalowana przez Oleszkiewicza jest wariantem tematu rozstania Hektora z Andromachą, co dodatkowo podkreślają i stroje kobiet, przypominające kostiumy bohaterów antycznych wyobrażonych w malarstwie XVII i XVIII wieku, i ubiór Chodkiewicza, kojarzący się z wizerunkami Hektora za sprawą czerwonego płaszcza narzuconego na zbroję. Sama zbroja, powielona w hełmach i pancerzach drużyny hetmana, odpowiada modelowi znanemu z płócien Smuglewicza, skąd pochodzą też kontusze i żupany mężczyzn otaczających Annę. Antyczne asocjacje wywołuje tu również niby-klasyczny portyk budowli, na której stopniach stoi grupa żegnanych – motyw obecny zresztą w wielu osiemnastowiecznych obrazach z Hektorem i Andromachą, na przykład Jeana Restout (1728), Antona Łosenki (1773) czy Gavina Hamiltona (1775).

W porównaniu z wymienionymi obrazami i podobnymi do nich dziełami kompozycja płótna Oleszkiewicza mocniej uwydatnia czasoprzestrzenny

---

Nawiązując do tych praktyk, Sienkiewicz nazwie później Wołodyjowskiego „Hektorem kamienieckim”, a Kmicica „Hektorem częstochowskim”.

charakter sceny, zawierającej w sobie *ex definitione* zarazem jakieś „przedem” i „potem”, podobnie jak omówiony przez Bachtina motyw spotkania, ponieważ wykorzystuje także inny z „czasoprzestrzennych motywów” – motyw progu, który pojawia się tu dosłownie i namacalnie<sup>18</sup>. Klasycyzująca budowla dzieli płaszczyznę obrazu na dwie strefy – domową, oswojoną, której nie przekracza Anna ze świtą, i zewnętrzną, wojenną, w której już znajdują się hetman i rycerze<sup>19</sup>. W większości malarskich scen pożegnania Hektora z Andromachą architektura (odpowiadająca wyobrażeniom o Skajskiej bramie) stanowiła tło dla postaci obojga małżonków. Rzadziej wyznaczała przestrzenne i pojęciowe granice dwóch światów, jak na rysunku Emmy Smith z 1802 roku, znanym dzięki graficznej wersji Williama Warda; Andromacha (tu w empirowej sukni i fryzurze, jakie mają również jej towarzyszki), kierująca się w stronę Hektora, nieznacznie tylko wykracza poza obręb budynku. Również na progu, choć zarazem na tle znajdującej się w głębi baszty, Maria Urszula Krasieńska umiejscowiła później rozstanie Jana Tęczyńskiego z królową Cecylią, na rysunku ilustrującym powieść Niemcewicz, w której skądinąd taka sytuacja w ogóle nie występuje, bo młodzi żegnają się wieczorem w komnatach zamkowych, a nazajutrz Tęczyński spogląda tylko z pokładu okrętu na stojącą w oknie ukochaną<sup>20</sup>. Fascynacja wzorem ikonograficznym, akcentującym przełomowość momentu, zwyciężyła tu zatem nad wiernością tekstowi literackiemu, który szczególnie dla dzisiejszego czytelnika wydaje się rozwlekły i nudny, tym wyraźniej, jeśli zestawić go z naiwnym, ale syntetycznym i subtelnym rysunkiem Krasieńskiej. Ten sam wzór pożegnania na progu okazał się atrakcyjny dla autorów wydawanych w Paryżu

<sup>18</sup> M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*. W: idem, *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa: Czytelnik, 1982, s. 293–296, 475–476.

<sup>19</sup> Ten schemat wywodzi się może od wczesnorenansowych przedstawień „momentów przełomowych” (spotkania Anny i Joachima przy Złotej Bramie, scena Nawiedzenia czy Zaślubin Marii i Józefa), z architekturą dzielącą pole obrazu i grupą osób na pierwszym planie.

<sup>20</sup> Powieść *Jan z Tęczyna* Niemcewicz opublikował w 1825 r. Autorka rysunku (zm. 1822) musiała poznać jej tekst wcześniej, stąd może różnice scenograficzno-sytuacyjne. Dwa rysunki sepia i wykonana według nich rycina znajdują się w Bibliotece Narodowej w Warszawie (zob. M. Grońska, *Rysunki artystów polskich i obcych w Polsce działających od XVII do XX w. Katalog wybranych zbiorów Biblioteki Narodowej do roku 1975*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991, s. 84). Postawa i szczegóły zbroi Tęczyńskiego pozwalają przypuszczać, że Krasieńska знаła obraz Oleszkiewicza namalowany dla Chodkiewicza.



około roku 1830 graficznych cykli z legendą Józefa Poniatowskiego. Rycina rozpoczynająca „opowieść w odcinkach” przedstawia księcia żeganego przez żonę, której, jak wiadomo, nigdy nie miał, i przez nieletnie dzieci<sup>21</sup>. Dodanie antycznego pierwowzoru, będące tradycyjnym sposobem heroizacji, zapoczątkowane zostało już za życia księcia, którego porównywano w panegirykach do bohaterów trojańskich<sup>22</sup>. Ale scena rozstania i wyjścia z domu była podyktowana potrzebami konstrukcyjnymi cyklu, odgrywając w nim rolę „czasoprzestrzennego” elementu zawiązującego fabułę<sup>23</sup>.

W obrazie Oleszkiewicza moment rozłąki małżonków nakłada się na czas zaślubin. Wprawdzie Naruszewicz w *Historii Jana Karola Chodkiewicza* (wyd. 1781) wykazał bałamutność przytoczonej przez Kaspra Niesieckiego historii, jakoby hetman „w sam dzień ślubu, pożegnawszy nienaruszoną w panieństwie oblubienicę, ruszył pod Chocim”<sup>24</sup>, ale fikcja była chętnie podtrzymywana, między innymi przez Niemcewicza w *Śpiewach historycznych*, który nie omieszczał także wspomnieć o znacznej różnicy wieku między małżonkami. Poświęcenie starego wodza nabierało w ten sposób bardziej heroicznego wymiaru niż czyn Hektora pozostawiającego żonę i syna (odwrotnie niż w wypadku francuskiej legendy księcia Józefa!). W literaturze polskiej pierwszej połowy XIX stulecia bohaterka „nienaruszona w panieństwie” będzie znacznie częściej niż żona i matka uczestniczyć w scenach pożegnania rycerza. Jeśli zaś zostanie poślubiona, to w sposób niepełny, wątpliwy, jak Maria u Antoniego Malczewskiego, która „kochanką nie śmiała być jeszcze, żoną nie miała i nie mogła”<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> H. Widacka, *Les adieux de Poniatowski, czyli legenda księcia Józefa w grafice XIX wieku*. „Kronika Zamkowa” 1995, nr 1, s. 98–114 (tamże cytowana wcześniejsza literatura).

<sup>22</sup> Takie odwołania pojawiają się np. w wierszu Jacka Przybylskiego *Do Jaśnie oświeconego księcia Józefa Poniatowskiego*. (1809), a później również w tekstach związanych z pogrzebem księcia (np. poemat Kazimierza Brodzińskiego) i w kreacjach literackich – zob. A. Kijowski, *O dobrym Naczelniku i niezłomnym Rycerzu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984, s. 233–234, 256, 277, 285, 293.

<sup>23</sup> M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*. Warszawa: Wydawnictwa UW, 1986, s. 76–77. Tu wiele cennych uwag o motywie pożegnania w malarstwie.

<sup>24</sup> K. Niesiecki, *Korona polska przy złotey wolności*. T. 1. Lwów: Druk. Collegium Societatis Iesu, 1728, s. 279.

<sup>25</sup> C. Norwid, *Białe kwiaty*. W: idem, *Proza. I*. Oprac. R. Skręt. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2007 (*Dzieła wszystkie*, t. VII), s. 61–62. W stanie „półpanieństwa”, bo

Utwór Malczewskiego z dziełem Oleszkiewicza wiąże nie tylko ten szczegół. Znacznie ważniejszy jest „defekt” dostrzeżony w obrazie przez Antoniego Andrzejewskiego, który, zachwycając się postaciami małżonków, stwierdził, że płótno

na swój ogrom, zdaje się za ubogą ma kompozycję. Wszystkie figury zebrane przy drzwiach kościoła, lewa strona trochę pusta, prawie na środku giermek z koniem nie klasycznej piękności<sup>26</sup>.

To, co drażniło botanika-pamiętnikarza, mogło przyciągnąć uwagę poety. Ów giermek, zajmujący, jakoby niefortunnie, centrum obrazu, łączy – kompozycyjnie i znaczeniowo – sferę domową ze sferą wojenną, ale nie należy do żadnej z nich. Jedyiny spośród pierwszoplanowych bohaterów nie interesuje się faktem rozstania małżonków. Patrzy na coś poza obrazem, czego nie dostrzeża nikt inny. I właśnie ku temu czemuś pociągnie, na co wskazuje jego ruch, i hetmana, którego prawa dłoń dotyka głowy chłopca – nie w porządku wyobrażonej przestrzeni, ale w układzie elementów na powierzchni płótna – i jego młodą żonę, połączoną z rycerzem uściskiem rąk. Gest hetmana, którym wiąże się nieświadomie w magnetyczny łańcuch z paziem jasnovidzem, pozornie oznacza wskazywanie na „potrzebę wojenną”, uosobioną przez rycerzy na tle zachmurzonego nieba. Ale zgodnie z akademickimi regułami, które kodyfikowały także gestykulację, podkreślenie celu lub kierunku wymagało znacznie wyższego podniesienia ramienia, niż czyni to hetman wyruszający na Chocim. Chodkiewicz zdaje się raczej poddawać losowi, prosić lub oczekiwać ratunku (tak jednoznacznie należałoby odczytać ten gest, gdyby był wykonywał oburącz). W porównaniu z obrazami pożegnań w malarstwie tego czasu scena ukazana przez Oleszkiewicza zaskakuje specyficzną statycznością. Postaci wykonują wprawdzie jakieś ruchy, ale w zwolnionym tempie, jak gdyby pętała je tajemnicza siła. Wszystko

---

nazajutrz po ślubie, pozostawia żonę także Kirkor w *Balladynie*. Ale tu rozstanie małżonków, przy pozorach podobieństwa do Homerowego schematu pożegnania, w istocie ów schemat demontuje, staje się jego parodią, tak jak dzieje się przecież ze wszystkimi schematami w tym dramacie. Kwestię „panieństwa” czy „pół-mażeństwa” należałoby może wiązać także z modelem miłości romantycznej, będącym jednym z przejawów buntu wobec konwencji. Zob. M. Piwińska, *Miłość romantyczna*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984, s. 526.

<sup>26</sup> A. Andrzejewski, *Ramoty starego Detiuka o Wołyniu*. Wyd. i przedmową opatrzył F. Rawita Gawroński. Wilno: Księgarnia Stowarzyszenia Nauczycielstwa Polskiego, 1921, t. 2, s. 58.

to razem sprawia, że ten nieco sztywny i w gruncie rzeczy dość prymitywny w swej konwencjonalności obraz przypomina senne widziadło, a ukazaną sytuację odczytujemy jako efekt działania fatum ciężącego nad postaciami. Tak samo, jak w *Marii* Malczewskiego, gdzie światem bohaterów rządzi ślepy los, czyniący z nich bezwolne marionetki. Tylko przychodzące nie wiadomo skąd pacholę – tak samo jak paż z obrazu – znajduje się na granicy tego świata i wie więcej niż inni. Jest romantycznym natchnionym dzieckiem, kwintesencją dziwnej dziecięcości<sup>27</sup>. Może więc i u malarza, i u poety pojawia się niejako „w zastępstwie” Astianaksa, aby dopełnić Homerowy wzorzec.

Choć nie ma to większego znaczenia, bo nie chodzi o jakąś uświadomioną inspirację, można przypuszczać, że Malczewski oglądał obraz Oleszkiewicza; był wszak bliskim znajomym zleceniodawcy, którego poznał zapewne jeszcze jako uczeń krzemieniecki, a w Warszawie utrzymywał z nim stały kontakt. Pożegnanie Wacława z Marią można wszakże zestawić również bezpośrednio z tekstem *Iliady*<sup>28</sup>. W obu utworach podstawową rolę w tej scenie odgrywa dialog, ale bohaterowie Homera właściwie nie mówią o miłości, stanowiącej przeciwieństwo zasadniczą treść rozmowy u Malczewskiego. Motywowi spiżowego hełmu, którego lęka się synek Hektora, odpowiada tu zbroja, będąca symbolem zarówno wojny, jak i wzajemnej niedostępności kochanków („Miłość na zbroi spoczywa” – nie mogąc jej przeniknąć); dopiero przyszłość miałaaby przynieść chwilę, „gdy serce wytchnie z trwogi przy piersiach bez stali”. Maria żywi podobną obawę jak Andromacha, że nadmierna odwaga okaże się zgubna dla męża, ale mówi co innego, próbując wyprzeć niepokój w pytaniu zaklinającym los:

Nieprawdaż, mój Wacławie? ty będziesz odważny,  
Stały, wytrzymały, dzielny – ale i uważny.

Jak królewicz trojański, który przewiduje własną śmierć mającą ocalić go od oglądania żony w niewoli, tak samo Maria wyraża przeczucie, że umrze przed Wacławem:

---

<sup>27</sup> M. Piwińska, *Dziecko*. W: eadem, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*. Warszawa: PIW, 1981, s. 34–38.

<sup>28</sup> M. Wiśniowski, *Motywy antyczne w „Marii”*. W: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji Marii*. Red. H. Krukowska. Białystok: Wydawnictwo Filii Uniwersytetu Warszawskiego, 1977, s. 331.

Żyć dla ciebie i w tobie – umierać przed tobą –  
I w tej ostatniej chwili, choć w cierpień natłoku,  
Gasnącym wzrokiem szczęście składać w twoim oku.

Te i podobne aluzje do Homerowego pożegnania przy Skajskiej bramie służą zapowiedzi radykalnego rozbicia modelu z *Iliady*, który, mimo tragizmu, okazuje się w tym kontekście jakąś logiczną normą ludzkich losów. U Malczewskiego ginie pozostawiona w domu Maria, a nie rycerz, który powraca z wojny jedynie po to, by płakać u łoża śmierci ukochanej. Lecz w tym opłakiwaniu nie towarzyszą mu, jak Andromasze, bliscy; „pozostał samotny w pustyni”, tylko z pacholęciami, „nowym przyjacielem” albo „nowym wrogiem”.

Ukraińska powieść Malczewskiego była kilkakrotnie ilustrowana w wydaniach książkowych, powstawały także inspirowane jej treścią autonomiczne dzieła sztuki<sup>29</sup>. Józef Simmler planował prawdopodobnie cały cykl obrazów do *Marii*; znane są bowiem szkice przygotowawcze i rysunki, powstałe w latach 1847 i 1848 podczas paryskich studiów artysty, przedstawiające Marię i Miecznika, Marię i Waława, Maski porywające Marię, Waława u węzłowie zmarłej Marii i śmierć Miecznika<sup>30</sup>. Jednak tylko *Pożegnanie Waława z Marią* malarz zrealizował w co najmniej czterech obrazach olejnych, powielając – zapewne w związku z powodzeniem, jakim cieszył się ów temat – pierwszą kompozycję z 1848 roku, do której wprowadzał tylko nieznaczne zmiany. W przeciwieństwie do ilustratorów książek nie pokazał samotnych kochanków pogrążonych w rozmowie, lecz sam moment rozstania, kiedy Waław ma odejść w kierunku czekających w oddali jeźdźców, na których wskazuje teatralnym gestem ręki (tym razem zgodnie z akademickim wzorcem). Przypuszcza się, że Simmler nawiązał do płótna Gawina Hamiltona *Pożegnanie Hektora z Andromachą*, o czym miałyby świadczyć postawa Waława<sup>31</sup>. Wyrażną różnicę stanowi jednak relacja między postaciami; w niewielu przedstawieniach, o czym już była mowa,

---

<sup>29</sup> J. Wiercińska, *Cztery Marie*. W: eadem, *Sztuka i książka*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986.

<sup>30</sup> *Józef Simmler 1823–1868. Katalog wystawy monograficznej*. Warszawa: Muzeum Narodowe, 1979, s. 44–45, 48, 63, 80, 92–93, 118–119, 129. Scenę tę przedstawiali w malarstwie m.in. Michał E. Andriolli, Józef Męcina Krzesz, a w rzeźbie Stanisław Jagmin.

<sup>31</sup> J. Wiercińska, op. cit., s. 140. Nie udało się jednak znaleźć ryciny, mogącej sprzyjać rozpowszechnieniu obrazu Hamiltona, także wśród prac Domenico Kunego, w których powielił on inne dzieła malarza z trojańskiej serii.

Andromacha przytula się do męża, jeszcze rzadziej zarzuca mu ramiona na szyję, jak czyni to Maria u Simmlera. Analogią może być wyobrażenie trojańskiego epizodu w kompozycji Adriesa Cornelisa Lensa, znanej szeroko z reprodukcji miedziorytniczej<sup>32</sup>. Trudno zresztą odróżnić przejawy własnej inwencji artysty od adaptacji pomysłów z zewnątrz. Simmler mógł widzieć tłumne sceny z rycerzami w hełmach i końmi, w których centrum znajdują się postacie małżonków z dzieckiem i służącą (jak w dziełach Antoine’a Coypla i Josepha Marii Viena), te same, z którymi kojarzy się także chocimski obraz Oleszkiewicza. W obu dziełach polskich artystów podobnie została przeprowadzona narracja – grupa zbrojnych w tle obrazuje powód rozstania, stanowiąc przyczynowo-skutkowe wytłumaczenie sceny, której treść sprowadza się tym samym do schematu „Bywaj dziewczę zdrowe, ojczyzna mnie woła”, rozpowszechnionego w licznych wariantach w patriotycznych pieśniach<sup>33</sup>.

Takie ujęcie tematu, zasadne, a nawet konieczne w obrazie Oleszkiewicza, u Simmlera zaburzyło przystawalność obrazu do tekstu poety<sup>34</sup>. Wprawdzie już z listu Wojewody wiadomo, że Wacław pójdzie na wojnę z Tatarami – uczyni to w „obronie wdzięków” Marii, ale głównie po to, by „jakim rycerskim czynem” okazać się godnym ukochanej. Choć bitwa pełni ważną funkcję w utworze, to jednak udział w niej Wacława jest w gruncie rzeczy efektem podstępu ojca. W rozmowie kochanków nie ma w ogóle motywu ojczyzny-rywalki. Rycerz raczej utożsamia ojczyznę i kobietę – wszak chwyta za szablę, jak mówi, w „twojej i kraju obronie”. Idzie do walki, aby sławy nie „skazić” i nie narazić miłości na wstyd. Sława, na którą powołuje się Hektor, uzasadniając decyzję rozstania (bo wie przecież, że Troja padnie), okazuje się również zasadniczym motorem działania Wacława; pamięta o tym i Maria („Ach, wśród uniesień bitwy i zwycięstwa wrzawy/ Przymnij sobie, drogi, że promień twej sławy/ Tak czysty,

<sup>32</sup> Miedzioryt Jozsefa Kovatscha według rysunku Sigmunda Ferdinanda von Pergera, ok. 1821–1828, egzemplarz m.in. w British Museum w Londynie.

<sup>33</sup> Bardziej wyrafinowany zabieg zastosował John Everett Millais w obrazie *The black Brunswicker* (1860, Museums of Liverpool), gdzie na powód rozstania kochanków wskazuje wisząca na ścianie rycina według obrazu Davida *Napoleon przekraczający przełęcz św. Bernarda*.

<sup>34</sup> Współczesny malarzowi krytyk w ogóle zakwestionował związek obrazów (*Pożegnania* oraz *Miecznika z Marią*) z poematem: „Kto by nie wiedział, że p. Simmler namalował dwa ustępy z *Marii*, wzięłby pierwszy za dwoje ludzi siedzących pod drzewem, a drugi za żegnającą się żonę z mężem odjeżdżającym na wojnę” („Czas” 1855, nr 41).

tak świetny, jak słońca na niebie/ Jaskrawym swym wieczorem noc spuści na ciebie”). Wojna pojawia się w rozmowie, ale istnieje gdzieś daleko i poza kadrem sceny. Odchodząc, Wacław tylko słyszy bojowe wezwanie („Woła do chwały trąba”, „Burczą rozpięte znaki”), lecz nie widzi czekających na niego rycerzy.

Można sądzić, że Simmler dokonał takiego odstępstwa w swoim „tłumaczeniu” poematu na obraz pod wpływem szablonu pojęciowego, spopularyzowanego zwłaszcza w poezji okazjonalnej powstania listopadowego, który rozstanie wojaka i dziewczyny pokazywał w kategoriach wyboru między nią a „pierwszą kochanką”, czyli wolnością ojczyzny<sup>35</sup>. Dziewczyna w tych wierszach-piosenkach bywa słaba i smutna albo odwrotnie – pełna animuszu i skłonna do deklaracji: „Gdybym chłopcem się rodziła,/ To bym poszła do krakusów”; nieraz cierpi nie z powodu rozłąki, ale dlatego, że „niezdolna walczyć”<sup>36</sup>. Jednak rzadko bierze udział w bojach (Emilia Plater w utworach Mickiewicza i Konstantego Gaszyńskiego); częściej szyje sztandary albo czarną sukienkę (jak u Rajnolda Suchodolskiego, Seweryna Goszczyńskiego czy Stanisława Jaszowskiego). W scenach pożegnania staje się nową Andromachą, gdy lęka się o swój los:

Jak cię Moskal srogi  
Zrani lub zabije,  
Jak wrócisz bez nogi,  
Tego nie przeżyję<sup>37</sup>.

Na ogół jednak z Andromachy zmienia się w Spartankę, i choć boli ją rozstanie, mówi: „Idź, gdy trzeba!”, albo wręcz napomina: „Walcz, jak przystoi na męża/ Bądź zawsze dobrym Polakiem”, a nawet: „Nie pamiętaj o mnie, nie oszczędzaj

---

<sup>35</sup> M. Bołoz Antoniewicz, *Pożegnanie*, cyt. wg: *Zbiór poetów polskich XIX wieku*. Ułożył i oprac. P. Hertz. T. II. Warszawa: PIW, 1961, s. 71.

<sup>36</sup> F. Kowalski, *Krakusy*, cyt. wg: *Poezja powstania listopadowego*. Wybrał i oprac. A. Zieliński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971, s. 69; [Anonim], *Pożegnanie*, ibidem, s. 237. Kobieta biorąca udział w walce czy mobilizująca do niej stała się jeszcze przed powstaniem listopadowym wariantowym wzorcem postawy moralnej. Mickiewiczowską Grażynę poprzedza m.in. przywoływana wielokrotnie w sztuce Anna Dorota Chrzanowska w obronie Trembowli. Zob. też komentarz Anny Grochali do rysunku Józefa Peszki w: *W kręgu wileńskiego klasycyzmu...*, s. 269.

<sup>37</sup> F. Kowalski, *Krakus i dziewczyna*, cyt. wg: *Poezja powstania...*, s. 68.

siebie”<sup>38</sup>. Takie przekonania wyrażała też poezja tworzona przez kobiety; w stylizowanym na ludową piosenkę *Pożegnaniu kochanki* Anna Libera każe swojej bohaterce radować się z odjazdu Jasia, nie pokazywać łez i żądać zwycięstwa<sup>39</sup>.

Przez powtarzalność i natrętne moralizatorstwo model dzielnej Polki objawia w końcu swoją sztuczność i naiwność, zwłaszcza w zestawieniu z pieśnią *Za Niemen nam precz*, której bohaterka także jest zdolna do najwyższych poświęceń, ale po to, by zatrzymać ukochanego. Nie wierzy jego obietnicy powrotu, nie ma złudzeń, wie, że zostanie sama i zginie bez niego („Gdy [...] konik to westchnie, to znów/ Przypadnie na cztery – już po mnie!”). Autorem słów pieśni *Za Niemen* jest August Bielowski (skądinąd tłumacz Schillerowskiego wiersza *Hektors Abschied*, co może w tym wypadku nie jest bez znaczenia); jednak w wielu śpiewnikach bywała zamieszczana jako utwór anonimowy, a rozpowszechnione warianty tekstu niewiele mają wspólnego z oryginałem. Na ogół opuszczano ostatnie strofy o ludowym charakterze i dodawano nowe, utworzone według sentymentalnego schematu pieśni żołnierskich, każąc dziewczynie powtórzyć konwencjonalną formułę: „Idź walczyć za sprawę”.

Bielowski napisał wiersz po 1830 roku, kiedy aktualne stały się hasła „Za Niemen! Za Bug!”, a przed rokiem 1838, kiedy opublikował go w „Tygodniku Literackim” pod tytułem *Rozłączenie*<sup>40</sup>. Nie jest to jednak utwór oryginalny, lecz parafraza tekstu *Za Nemań idu* ukraińskiego poety i dramaturga Stepana Pysarewskiego, charkowskiego protopopa. Pysarewskij stworzył tę pieśń dla ruskich oddziałów idących na wojska Napoleona w roku 1813<sup>41</sup>, komponując ją na wzór „dumek wojskowych”. Ludowy charakter pieśni zachował

<sup>38</sup> W. Pol, *Pożegnanie* (z „Pieśni Janusza”), ibidem, s. 205; F. Kowalski, *Krakus...*; [Anonim], op. cit.

<sup>39</sup> *Zbiór poetów...*, s. 271. Por. też *Wiersz Galicjanek do braci wyjeżdżających na wojnę do Polski* i podobne utwory omówione przez Janinę Znamirowską (*Liryka powstania listopadowego*. Warszawa: [s.n.], 1930).

<sup>40</sup> Utwór drukowany pod kryptonimem, „Tygodnik Literacki” 1838, nr 19, s. 146–147. Zob. A. Goriaczko-Borkowska, *Twórczość poetycka Augusta Bielowskiego*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1965, s. 174–177.

<sup>41</sup> Niektóre ukraińskie źródła datują tekst Pysarewskiego dopiero na 1820 r. (lub 1820–1830, zob. *Українські поети-романтики 20-40-их років XIX ст.* Упорядкування Б.А. Деркача. Київ: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1968); możliwe, że kozacką dumkę z ok. 1813 r. poeta opracował literacko kilka lat później. Podobnie jak pieśń Bielowskiego, utwór Pysarewskiego publikowany był jako piosenka ludowa, np. w zbiorze

również Bielowski i wprowadził identyczne, jak w tekście ukraińskim, detale: konia, kruka, kukułkę, jawor, a także łyż i krew, którymi dziewczyna chce poić ukochanego. Różnice między oboma tekstami – takie jak czerwone (krwawe) miody w tekście polskim zamiast czerwonego piwa czy gody zamiast uczy – są na tyle niewielkie, że mamy tu do czynienia raczej z przekładem niż parafrazą. Tym bardziej, że Bielowski naśladuje wersyfikację oryginału – podział na czterowersowe strofy, pisane naprzemiennie sześciogłoskowcem (partie żołnierza) i dwunastogłoskowcem (partie dziewczyny)<sup>42</sup>. Niemal identyczne słowa, choć prawdopodobnie z różną melodią<sup>43</sup>, prowadziły więc oddziały żołnierzy po jednej i po drugiej stronie Niemna, ale w zależności od języka, w którym je śpiewano, kierowały na wschód lub na zachód.

Częstotliwość motywu rozstania w pieśniach patriotycznych obu powstań miała swoje korzenie w dumach z końca XVIII i pierwszego ćwierćwiecza następnego stulecia, które wyzyskiwały wielokrotnie motyw pożegnania rycerza z kochanką, atrakcyjny ze względu na konstrukcję fabuły i służący za pretekst do wywoływania „tkliwych wzruszeń”<sup>44</sup>. Zbliżone powody zdecydowały o zdolności motywu do rozsiewania się poza granice epok i obszarów geograficznych oraz o przyswojeniu przez kulturę popularną<sup>45</sup>. Motywy pieśni i piosenek żołnierskich domagały się tłumaczenia na obrazy. Obok licznych w malarstwie

---

*Малоросійських песен* Мучаїлу Максимовича з 1827 р., а także в антології *Народні пісні в записах Степана Руданського*. Київ: Музична Україна, 1972, s. 291.

<sup>42</sup> Jedyną innowacją jest wprowadzenie rymów *abba* w sześciogłoskowych strofach, podczas gdy w tekście ukraińskim rymują się w tych partiach tylko wersy wewnętrzne (z rymami dokładnymi wyłącznie w drugiej i czwartej strofie).

<sup>43</sup> Melodia polskiej pieśni *Za Niemen*, niewiadomego autorstwa, nie ma charakteru ludowego. Choćby tekst Pisarewskiego można bez kłopotu zaśpiewać na tę samą melodię (co jest kolejnym świadectwem wierności translatorskiej Bielowskiego), to wydaje się, że ukraińska pieśń brzmiała inaczej. W operetce *Za Nemań idu* (1872), skomponowanej przez Władimira Aleksandrowa na motywach pieśni Pisarewskiego, tytułowa aria nie przypomina melodii polskiej; jest identyczna z piosenką ludową ze zbioru *Народный писенник з найкращих писень*, wydanego przez Aleksandrowa w Charkowie w 1887 r. Zob. *Пісні літературного походження*. В.Г. Бойко, А.Ф. Омельченко. Київ: Наукова Думка, 1978, s. 20–21, 94–95, 456. Za odszukanie materiałów na temat ukraińskiej muzyki dziękuję pani Oksanie Shkurgan, doktorantce w Instytucie Sztuki PAN.

<sup>44</sup> C. Zgorzelski, *Duma poprzedniczka ballady*. Toruń: Towarzystwo Naukowe, 1949, s. 128.

<sup>45</sup> R. Sulima, *Po ten kwiat czerwony...* W: idem, *Folklor i literatura. Szkice o kulturze i literaturze współczesnej*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1976, s. 198–200.



polskim drugiej połowy XIX wieku scen z kozakiem pozostawiającym u studni zapłakaną dziewczynę pojawiają się wyobrażenia chłopów idących na wojnę, wreszcie patetyczne i zarazem sentymentalne prace Grottgera, takie jak *Pożegnanie* (1865–1866) i *Powitanie* (1865), tworzące narracyjną ramę malarskiej opowieści o powstańcu i jego ukochanej<sup>46</sup>. Wydaje się, że dopiero od około 1860 roku „dziewczę” zastępuje matka lub żona z dzieckiem (jak w Grottgerowskiej planszy z cyklu *Wojna*), żegnająca żołnierza lub owdowiała. Ukonstytuowany wówczas ideał matki-Polki (nawiązujący do sformułowania Mickiewicza) wynikał ze zmian w obyczajowości, na które nałożyła się sytuacja historyczna i odmienny niż w powstaniu listopadowym „status rodzinny” uczestników wypadków roku 1863<sup>47</sup>.

Jako zwielokrotnione odbicie pożegnania Hektora z Andromachą zobaczył rozłąkę rodzin podczas pierwszej wojny światowej Leopold Staff w wierszu *U Skajskiej bramy* z tomu *Tęcza łez i krwi* (1917). Poeta nie tylko nawiązuje do Homera, jak w innym liryku z tego samego zbioru (*Nie nam rozpacz*), ale także mówi jego głosem. Sześćdziesiąt sześć wierszy utworu jest bowiem tłumaczeniem ustępu z VI pieśni *Iliady*, które zostało wmontowane między osiemnaście początkowych i tyleż zamykających wersów autorskich. Banałem byłoby stwierdzenie, że wiersz Staffa dowodzi uniwersalności i ponadczasowości przesłania eposu Homera. Jednak oryginalny zabieg włączenia fragmentu translatorskiego w obręb pierwszoosobowej wypowiedzi wskazuje na żywotność nie tylko treści *Iliady*, ale również samego tekstu, domagającego się aktualizacji w nowym odczytaniu.

Taki osobisty i aktywny stosunek do tradycji Homeryckiej był w tym czasie raczej wyjątkiem. A mimo to jeszcze częściej niż w okresie powstania styczniowego pojawiały się w wyobrazeniach odchodzącego do walki żołnierza porzucone żony z potomstwem, nowe wcielenia Andromachy z Astianaksem. Nie wyparły wszakże panienek, do których okna stukają ułani i które podają

---

<sup>46</sup> Alegoryzowaną opowieścią o losach powstańca, w której jednak nie ma klasycznej sceny pożegnania, jest Grottgerowska *Lithuania* (1864), poprzedzona rysunkowym „gotyckim” tryptykiem *Wczoraj, dziś, jutro* (1858, zaginiony); w obu dziełach bohater wraca po walce jako duch.

<sup>47</sup> Wśród zamawiających msze za pomyślność ojczyzny w związku z wypadkami warszawskimi roku 1861 były także „Matki Polskie” (msza 30 września).

wojakom dzban z wodą. Temat „ułan i dziewczyna”, nawiązujący do pieśni Franciszka Kowalskiego *Tam na błoniu blyszczy kwiecie*, spopularyzowało malarstwo Kossaków i ich naśladowców. Przypadkowe spotkanie żołnierza i dziewczyny to powitanie i pożegnanie w pigułce, niepozbawione jednak niekiedy ciągu dalszego, jak pokazuje finezyjnie dowcipna piosenka *Zosia i ulani* z Kabaretu Starszych Panów, parafrazująca wiersz Odyńca *Panicz i dziewczyna* (napisany podobno przy współudziale Mickiewicza).

Spotkanie i rozstanie mężczyzny i kobiety, a także ich wzajemna tęsknota, to motywy eksploatowane z zamiłowaniem przez twórców pocztówek, organizujących imaginarium odbiorców masowych, a zarazem kształtujących ich smak estetyczny. W latach pierwszej wojny światowej obrazki o zbliżonej kompozycji i niemal jednakowym przesłaniu trafiały do żołnierzy walczących na różnych frontach, zmieniały się tylko krój munduru i sztandar. Najliczniej takie kartki adresowane były do armii pruskiej i austriackiej; kompletowano z nich całe serie, złożone najczęściej z kolorowanych fotografii, które, ocierając się nieraz o pornografię, nie traciły przy tym właściwej sobie ckliwości<sup>48</sup>. Niektóre z pocztówek, opatrzone drukowanymi komentarzami, często wierszowanymi, prezentowały na jednej płaszczyźnie tekst i jego „wizualizację”. Obrazowo-słowną zawartość kart zaprogramowaną przez producenta wzbogacała korespondencja nabywców – niekiedy, zwłaszcza w przesyłkach frontowych, rozszerzająca ich semantykę lub dostosowująca ją do osobistych wyznań. Jeśli pamiętać, że obrazki opatrzone napisami w jednym języku mogły służyć korespondencji w innym, jak na przykład niemieckojęzyczne karty na terenie Austro-Węgier używane przez Polaków lub Czechów, to można w nich widzieć nośniki zwielokrotnionych przekładów – między mediami, językami i kulturami.

---

<sup>48</sup> Zdarzały się również projekty ambitniejsze, takie jak seria starannie wydanych pocztówek poświęconych Theodorowi Körnerowi z fragmentami jego poezji (np. scenę pożegnania poety-żołnierza komentując cztery wersy z *Treuer Tod*), które jednak zaliczyć należy do grupy „literatura”, a nie „wojsko”, podobnie jak polską serię z legionowymi wierszami Edwarda Słońskiego, ozdobionymi graficznymi winiętami wykonanymi przez wybitnych artystów.

\*\*\*

Chociaż z mitem pożegnania wojownika w wersji utrwalonej przez Homera ani pocztówki, ani ich teksty niewiele miały wspólnego<sup>49</sup>, to w uproszczony sposób demonstrowały mechanizm dialogu słowa i obrazu, jaki w bardziej wyrafinowanych formach rozgrywał się na poziomie tak zwanej kultury wysokiej. Nie chodzi bowiem o to, że ten sam temat – rozmaicie redagowany – występował w dziełach posługujących się różnymi mediami, ale że zachodziła między nimi wymiana „informacji”, że jedne wpływały na drugie. Utwory literackie, w których pojawiał się motyw Hektora i Andromachy, jawnie lub jako trawestacja, odwoływały się nie tylko do oryginalnego tekstu *Iliady* i jej licznych przekładów, z których część stanowiła odrębne wobec niej dzieła. Czerpały również z kompozycji plastycznych ukazujących scenę z *Iliady* albo sceny na niej wzorowane. Obrazy z kolei żywiły się zarówno innymi obrazami, jak i przekazami słownymi.

Podjęcie tematu Homeryckiego w malarstwie XVIII wieku gwarantowało zaklasyfikowanie dzieła do najwyższej cenionej kategorii tematycznej i było świadectwem odpowiedniego wykształcenia artysty. Jednocześnie potwierdzało status sztuk pięknych wobec literatury i określało ich właściwości. To pierwszy przykład relacji między tekstem a obrazem, w których Homer odegrał znaczącą rolę. Kolejne mają bardziej szczegółowy charakter. I tak, aluzje do bohaterów *Iliady* w plastycznych wizerunkach Karola Chodkiewicza czy księcia Józefa Poniatowskiego, służące heroizacji i gloryfikacji (nawet kosztem prawdy historycznej), miały swoją tradycję w panegirykach i opierały się na narracyjnej strukturze opowieści literackiej. Wyobrażenia te były wszakże budowane w oparciu o wcześniejsze malarskie i graficzne ilustracje do Homera, które wykorzystywano również w przedstawieniach niełączących się z tradycją antyczną (jak rysunek Krasieńskiej do powieści Niemcewicza).

---

<sup>49</sup> Znane są jednak przykłady obecności Homera w ikonosferze popularnej – np. w jednej z serii chromolitograficznych obrazków reklamowych z początku XX w., dołączanych do ekstraktów mięsnych produkowanych przez firmę Liebig, umieszczono sceny z *Iliady*. W 2004 r. Wolfgang Petersen nakręcił pełnometrażowy film *Troja*, będący adaptacją *Iliady*, z wątkami zaczerpniętymi z *Odysei* i *Eneidy*. Film ów pełni funkcję podobną do tej, jaką w przed wiekami pełniły takie utwory, jak *Historia trojańska* (1563), wzorowane na opowieściach Guida delle Colonne.

Niekoherencja kompozycji malarskiej poświęconej hetmanowi spod Chocimia mogła zainspirować Antoniego Malczewskiego do potraktowania pożegnania pod Skajską bramą jako miary ludzkiej tragedii, którą w powieści ukraińskiej pogłębił o absurd i nieprzewidywalność losu. Józef Simmler natomiast, przedstawiając rozstanie Wacława z Marią, sięgnął, poniekąd ponad tekstem Malczewskiego, do struktury ikonograficznej sceny z Hektorem i Andromachą skodyfikowanej w malarstwie. Obraz Simmlera, oglądany przez Deotymę w pracowni malarza, „rozjaśnił” jej „sztuki tajemnicą” to, czego nie wyczytała w samym poemacie<sup>50</sup>. A zatem kolejny raz treść przewędrowała między mediami, ale echa Homera w tej wędrówce zanikły zupełnie, jako że poetesse interesowała różnica między kobietą ziemską i niebiańską, a nie kwestie źródeł ani nawet sens przedstawionego epizodu.

Inaczej było w wypadku interpretacji obrazu Angeliki Kauffmann przez Schillera, który wrócił do *Iliady*, by w stworzonym na jej kanwie dialogu odebrać małżonkom złudzenia co do możliwości powrotu Hektora, lecz zarazem wyrazić wiarę w trwanie miłości ponad śmiercią. Obraz stał się tu katalizatorem poetyckiej interpretacji antycznego tematu. Wiersz *Hektors Abschied*, śpiewany w *Zbójcach*, funkcjonował też jako samodzielny utwór. Franz Schubert skomponował do niego melodię, angażując jeszcze jedno medium – muzyczne – w rozprzestrzenianie słów Schillera, a jednocześnie i tradycji Homeryckiej. Muzyka odegrała także rolę w spopularyzowaniu patriotycznej poezji pożegnalnej powstań listopadowego i styczniowego oraz obu wersji, ukraińskiej i polskiej, dumy *Za Niemen*, ukazującej w ludowej stylizacji motyw wojennej rozłąki kochanków; choć realia w niczym nie przypominają tu Troi, to niewiara dziewczyny w szczęśliwy rozwój wypadków upodabnia ją do Andromachy.

Pośród przytoczonych przykładów jedynie wiersz Staffa aktualizował wątek z *Iliady*, której fragment przełożony przez poetę został włączony do utworu jak gdyby po to, by dokumentować paralelę między Troją a Polską czasu wielkiej wojny. Świat antyczny odżył tu naocznie i jednoznacznie, bo autor zwrócił się do niego bez pośredników, jako tłumacz eposu i jego bieżący komentator.

---

<sup>50</sup> Deotyma, *Do Józefa Simmlera artysty malarza*. W: eadem, *Improwizacje i poezje. Poczty drugi*. Warszawa: Nakład i druk S. Orgelbranda Księgarza i Typografa, 1858, s. 253–255.

Ale reaktywacja antycznego motywu mogła dokonać się w inny sposób. Hektor i Andromacha z drugiego aktu *Akropolis* Wyspiańskiego, występujący na scenie razem z innymi trojańskimi bohaterami, prowadzą pożegnalną rozmowę, której znaczenie w zasadzie nie odbiega od tego, jakie znamy z Homera. Jednak realia zakłócają czystość tej relacji – małżonkowie słyszą dzwony kościołów krakowskich, a pojedynek z Ajaksem odbywa się nad Wisłą. Nie ma tu paraleli między antykiem i Polską, lecz jedność grecko-rodzima. Homerydzi zeszli bowiem do Akropolis z arrasów wawelskich z historią trojańską, których Wyspiański wszakże nie mógł oglądać, gdyż przepadły już w końcu XVI wieku. Stworzył zatem ich imaginacyjne rekonstrukcje, aby postaci dramatu, wyprowadzone z Iliady, którą przecież świetnie znał, osadzić w kontekście dziejów Wawelu i tradycji dworskiej.

W przenoszeniu Homeryckiego motywu komunikacja nie odbywała się więc w ramach jednego tylko medium. Polifoniczna konwersacja to zbliżała się do pierwowzoru, to znów od niego oddalała, nawet do zupełnego oderwania. Przypominało to tłumaczenie nie z języka oryginału, ale z kolejnych przekładów, zniekształcających coraz bardziej sens przez akcentowanie jednych szczegółów, a osłabianie czy pomijanie innych. W efekcie kolejnych przekazów powstawały stereotypy, właściwe kulturze popularnej, która, przechwytyjąc gotowe formuły obrazowe i słowne, upraszczała je i schematyzowała. Jednakże świadomość miejsca tych wyobrażeń w łańcuchu kulturowych przemian pozwala widzieć nawet w banalnym pocztówkowym obrazku podpisanym „Bywaj, dziewczę, zdrowe” dalekie echo rozstania trojańskich małżonków.

## The Parting of Hector and Andromache in Texts and Pictures

### Summary

The scene of parting of Hector and Andromache from the 6<sup>th</sup> book of Homer's *Iliad* has been a source of countless adaptations, both literary and visual, especially in the second half of the 18<sup>th</sup> and in the 19<sup>th</sup> century. It seems as if the motif has been transmitted from one work to another without accounting for intrinsic differences between the media employed; what was subject to change, however, was the scenery and the emphasis on particular features of the scene. This process can be treated as

a translation of a sort, not only on the level of ideas and emotions, but also on that of the setting. What played a role in shifts between the different media were also the translations in the traditional sense (from one language to another).

*Translated by Jan Pietkiewicz*

**Keywords:** comparative literature, reception of Greek antiquity, literary topic in painting, 19<sup>th</sup>-century Polish painting, 19<sup>th</sup>-century Polish literature