

AGNIESZKA FUTERA

POMIĘDZY PRUSEM A EGIPCJANAMI –
RECEPCJA SZTUKI STAROŻYTNEJ
W ILUSTRACJACH EDWARDA OKUNIA DO *FARAONA*

Głównym przedmiotem tego artykułu¹ jest seria ilustracji do *Faraona* wykonanych przez Edwarda Okunia, byłego ilustratora „Chimery”. Aby umożliwić ich powstanie, spółka wydawnicza Gebethnera i Wolffa, przez którą seria została zamówiona z myślą o nowym, ekskluzywnym wydaniu arcydzieła Prusa, sfinansowała wyprawę artysty do Egiptu. Malarz podczas odbytej na początku 1914 roku podróży gromadził wrażenia i obserwacje, które stały się podstawą dla jego projektów.

Prace te przybrały postać niespotykaną wcześniej w polskiej ilustracji – każdy z dwudziestu kartonów ukształtowany został w taki sposób, aby odbiorcy wydawało się, że istnieją trzy warstwy. Na samym spodzie domyślać się należy białego kartonu, widocznego poprzez namalowane białą farbą „rozdarcia” w warstwie drugiej, naśladowującej strukturę starożytnego papirusu za pomocą gęstej siateczki naniesionych ołówkiem linii. Wymienione elementy nadają ilustracjom charakter pamiątki przywiezionej z podróży do Egiptu i przygotowanej do przechowywania bądź eksponowania poprzez naklejenie delikatnego arkusza na grubszy karton. Trzecia warstwa to warstwa farby (dokładniej rzecz biorąc: tuszu w partiach konturu oraz wypełniających je konturów płasko tempéry i złotej farбки), w tym kontekście udająca barwnik naniesiony tysiące lat wcześniej, niż stało się to w rzeczywistości. Należą do

Mgr AGNIESZKA FUTERA – doktorantka Katedry Języka Polskiego KUL; adres do korespondencji: Al. Raclawickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: afutera@gmail.com

¹ Jest on fragmentem pracy magisterskiej pt. *Ilustracje do „Faraona” Bolesława Prusa na przykładzie prac Edwarda Okunia i Jana Holewińskiego*, napisanej w 2011 r. pod kierunkiem dr hab. Doroty Kudelskiej, prof. KUL, w Instytucie Historii Sztuki KUL.

niej zarówno hieroglify jak i obrazy. Te ostatnie zajmują przeważnie wydzielony, zbliżony kształtem do prostokąta fragment płaszczyzny, który w dalszym toku wypowiedzi będę nazywała kadrem.

Wszystkie ilustracje zaplanowane zostały jako całostronicowe, na co – mimo nieujednoliconych wymiarów – wskazuje fakt zakomponowania większości przedstawiń w formacie stojącego prostokąta oraz wymiary kartonów i projektowanie scen w taki sposób, że przy dużym pomniejszeniu byłyby nieczytelne.

Te oryginalne projekty nigdy nie doczekały się wydania, chociaż wiadomo, że Gebethner i Wolff zamówili ich wydruki w praskiej firmie Husník i Häusler, o czym wzmiankuje Okuń w liście do Stefana Lilpopa w 1919 roku². Ekskluzywne wydanie *Faraona* wyszło dopiero w 1924 roku z grafikami Jana Holewińskiego³ – w tym samym roku Okuń wystawił swoją serię w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Skoro więc kartony znajdowały się wówczas nadal w posiadaniu artysty, czemu Gebethner i Wolff zrezygnowali? Być może jednoznaczna odpowiedź spłonęła wraz z archiwum firmy w czasie drugiej wojny światowej, podczas której przypadkowa kula zabiła samego Okunia. Jego projekty do *Faraona* zachowały się do dziś woryginale. Znajdują się w dwóch zespołach – większy, liczący 17 kartonów przechowywany jest wraz z dwoma niesygnowanymi szkicami w Muzeum Bolesława Prusa w Nałęczowie, pozostałe 4 znajdują się w rękach spadkobierców artysty. Dla części zawartych w tej serii ilustracji dość łatwo można określić typy przedstawiń występujących w malarstwie egipskim, które posłużyły artyście jako inspiracja, a dla niektórych z nich można z dużą dozą prawdopodobieństwa wskazać konkretne zabytki, które stanowiły bezpośredni wzór. To ostatnie określenie zastosować można wobec fragmentu malowidła z zewnętrznego, prostopadłościennego sarkofagu Khonsu (syna urzędnika Sennedzema), który znajduje się w Muzeum Egipskim w Kairze. Artysta egipski namalował na nim m.in. mężczyznę klęczącego przed antytetycznie ustawionymi lwami, które flankują symbol wschodzącego słońca – hieroglif *achet*, na którym zawieszony jest symbol życia – *ankh*. Symboliczne znaczenie samych lwów jest dosyć skomplikowane, tak przedstawia je Andrzej Niwiński:

² Listy różnych osób do różnych z lat 1857-1938 (z papierów Zenona Przesmyckiego), Biblioteka Narodowa, Warszawa, rkps 2873, k. 70.

³ Na książce brak daty wydania, katalogi biblioteczne określają różnie czas powstania, ja podaję rok wydania ustalony przez Małgorzatę Biernacką w *Literatura – symbol – natura. Twórczość Edwarda Okunia wobec Młodej Polski i symbolizmu europejskiego* (Warszawa 2004, s. 150).

[...] Manu i Bahu to mityczne krańce Egiptu: miejsca wschodu i zachodu Słońca. Tymi nazwami zostały określone oba lwy. Czasem nazywano je inaczej: „wczoraj” oraz „rano”, albo też łączono z imionami obu aspektów Wielkiego Boga: Ozyrysa i Atuma-Re. Dwa lwy (*ruty*) spotykamy raz nawet w *Tekstach Piramid*, gdzie są określane jako Szu i Tefnut, ale w okresie Nowego Państwa nie stosowało się już raczej tej ostatniej identyfikacji i nie wiadomo, czy owe „dwa lwy” z *Tekstów Piramid* w ogóle należy kojarzyć z późniejszym wizerunkiem, który jest najczęściej określanym jako *Aker*⁴.

Rodziny grobowiec Sennedżema został otwarty przez Gastona Maspero po trzech tysiącach lat od ostatniego pochówku, 2 lutego 1886 roku. Wkrótce potem jego wyposażenie rozesełane zostało do muzeów.

Okuń wykorzystał tylko fragment przedstawienia, stąd na jego rysunku przed klęczącą postacią pojawia się tylko jeden lew, identyczny z tym przedstawionym na starożytnym malowidle w postawie i kształcie ciała oraz w fakturze futra ukazanego za pomocą wypracowanego, rytmicznego, przecinkowatego wzoru i brązowo-rudej grzywy opracowanej dekoracyjnie z ukazaniem ostro zakończonych kosmyków. Postać mężczyzny także zachowała tę samą postawę i gest rąk oraz ubiór nieokrywający torsu i ukazujący prawą stopę. Ostatecznym dowodem na pochodzenie ilustracji od zdobienia sarkofagu (można by bowiem domniemać, że Okuń wzorował się na bardzo podobnym malowidle ściennym z grobowca Sennedżema) są hieroglify, które oddzielają postać ludzką od zwierzęcia, a które artysta skrupulatnie przepisał razem z czerwonymi liniami towarzyszącymi pasmom pisma.

Wzór ze sceny symbolicznej, wywodzącej swą genezę z *Księgi Umarłych*, posłużył tu do zilustrowania wydarzenia całkowicie realistycznego – spotkania następcy tronu z lwem podczas powrotu do obozu z pościgu za libijskim wodzem. Ta epizodyczna scena znajduje swój komentarz w krótkim dialogu z kapłanem Penturem:

Zaprawdę, jest to lew! – potwierdził książę zatrzymując się. – Ale jak on podobny do sfinksa...

On też jest ojcem naszych sfinksów – wtrącił półgłosem kapłan. – Jego twarz przypomina rysy człowiecze, a jego grzywa perukę... [II, 395]⁵ [podkr. moje – A.F.]

To symetryczne przedstawienie, ukazujące człowieka i zwierzę jako stworzenia zbliżonej wielkości zwrócone ku sobie, koresponduje do pewnego stopnia z tymi właśnie słowami.

⁴ *Mity i symbole starożytnego Egiptu*, Warszawa 2001, s. 96.

⁵ Cytaty z *Faraona* podawać będę za wydaniem Państwowego Instytutu Wydawniczego, Warszawa 1985. Cyfrą rzymską oznaczam tom, arabską – stronę.

Z innej ściany sarkofagu Khonsu pochodzi bezpośredni wzór dla kartonu zatytułowanego *Młoda para ucztuje*. Okuń przerysował sylwetki dwojga Egipcjan, uwzględniając nawet takie szczegóły, jak budowa naszyjnika pana młodego czy ozdoby peruki panny młodej. Zmieniony został tylko gest mężczyzny – w oryginale prawą ręką przedstawia on pionek na planszy do gry *senet*, na ilustracji trzyma w niej kielich wina. Bez zmian pozostały trzy elementy wyposażenia wnętrza – fotel, na którym siedzą małżonkowie i stojący przed nimi stolik (choć znajdują się na nim inne, niż na wersji z sarkofagu, przedmioty), a także wysoki bukiet–kolumna stojący za nimi (ten sam wzór bukietu i krzesła wykorzystany został po raz drugi na kartonie *Tańcząca kapłanka Astarte*). Inne jest tylko pomieszczenie, w którym siedzą poślubieni – na sarkofagu jest to konstrukcja z trzciny mat, nakryta skośnym dachem podpartym u szczytu na wyobrażonej za siedzącymi tycze – jest to pomieszczenie w zaświatach, które zwane było *seh* i przedstawiane tak samo w *Księdze Umarłych*⁶; u Okunia dwie masywne kolumny podpierają po bokach warstwowy, kolorowy gzyms – wyobrażać ma to pałacową komnatę. Inaczej też rozmieszczone zostały hieroglify – na sarkofagu płaszczyzna ograniczona ścianami pomieszczenia jest właściwie wypełniona kolumnami pisma, u Okunia to tylko dwie kolumny, w dodatku niepokrywające się z żadnymi ze znajdujących się na sarkofagu w najbliższym sąsiedztwie siedzącej pary.

Kolejnym zabytkiem egipskim, wykorzystanym przez Okunia jako ścisły wzór dla ilustracji, jest kosz rydwanu Tutmosisa IV, znaleziony w jego grobowcu w 1903 roku, a opisany szczegółowo rok później przez Howarda Cartera w *Catalogue general de antiquites egyptienne du Musee du Caire*⁷. Ten wykonany z drewna pokrytego tkaniną i stiukiem obiekt ozdobiono płytkami płaskorzeźbami zamkniętymi w cztery pola o nieregularnym, lecz dopasowanym do budowy kosza zarysie. Przedstawienie z prawego boku rydwanu ukazuje Tutmosisa podczas bitwy z plemionami azjatyckimi. W rydwanie towarzyszy mu postać o sokolej głowie, przez Cartera zidentyfikowana jako Mentu, bóg wojny – prowadzi on ramię króla podczas strzelania z łuku, aby zapewnić mu celność. Ponad pojazdem unosi się bogini Nechbet w postaci sępa, trzymając w szponach znak *šen*. Wszystkie te elementy: rydwan wraz z sylwetkami zaprzężonych do niego koni i ich ozdobami, postaci władcy i boga z wieloma detalami ich ubrań oraz uzbrojenia, kształt ptaka a nawet

⁶ E.A.W. B u d g e, *Papyrus of Ani* edited, with hieroglyphic transcript, translation, and introduction, by..., London 1913, s. 257.

⁷ *The tomb of Thoutmôsis IV*, Westminster 1904.

hieroglify pod ramionami zacytowane zostały przez Okunia dosłownie w *Bitwie z Libijczykami* (il. 1).

Najbardziej rzucającą się w oczy zmianą w obrębie tej grupy jest redukcja części symboli – np. korony wieńczącej głowę Mentu czy symbolu *ankh* trzymającego wachlarz. Inna zmiana dotyczy drugiej grupy przepisanych hieroglifów, złożonej z pięciu kolumn, która znalazła się w innym, niż pierwotnie, miejscu kompozycji (przed końskimi pyskami zamiast za ich głowami), zaś ich układ dopasowany został do nowego, bardziej regularnego kształtu obramowania. Inne jest położenie, a także i zawartość kartusza – podobnie jak reszta hieroglifów przeniesiony został w prawo. Postać sępa Nechet przesunięta została nieznacznie w dół tak, że zarys hełmu władcy nachodzi na jej skrzydło, sugerując, że znajduje się ona bardziej w głębi przedstawienia.

Czterech pokonanych żołnierzy libijskich uchwyconych pod końskimi kopytami na moment przed stratowaniem także znajduje swój wzór w tej płaskorzeźbie – ich do pewnego stopnia zindywidualizowane twarze, uzbrojenie i ubiór zbieżne są z oryginałem. Okuń nie skopiował jednak tej grupy jako całości, lecz skomponował ją z pojedynczych sylwetek wyłowionych z bitewnego chaosu przedstawionego na zabytku egipskim. Pominięte zostały przedstawione na płaskorzeźbie rydwany i konie wroga. Nie pojawiła się na ilustracji także ta część bitewnego tłumu, która znalazła się powyżej końskich kopyt – sprawiło to, że kompozycja Okunia jest bardziej od oryginału przejrzysta i przyjazna dla widza zanurzonego w europejskiej tradycji postrzegania – wszystkie figury osadzone są na linii gruntu i żadna z nich nie wydaje się niepokojąco „wisieć” w powietrzu.

Okuń wykorzystał tu typowy w ikonografii egipskiej sposób ukazania zwycięskiego wodza⁸. Ta wyrazista ikonografia tryumfu odpowiada spektakularnemu sukcesowi, jaki Ramzes odnosi podczas tej bitwy w powieści. A jednak język ilustracji, naśladujący język starej kultury, niosąc to samo przesłanie ogólne odchodzi tu od wierności szczegółom tekstu pisanego. Według Prusa wódz „dosiadał konia”, czyli jechał wierzchem⁹, w całym opisie bitwy nie

⁸ Inne wykorzystania tego motywu: Karnak, Świątynia Amona-Re, północna ściana zewnętrzna hypostylu – Seti I. Scenę tę przedstawiono także, wykorzystując do pewnego stopnia wzorce egipskie, na okładce czeskiego wydania *Faraona*; por. J. K u l c z y c k a - S a l o n i, *O „Faraonie”*. *Szkice*, Wrocław 1955, il. 7, s. 80.

⁹ Egipcjanie nie uprawiali jazdy konnej – jak pisze Pierre Montet, istnieje bardzo niewiele egipskich przedstawień człowieka dosiadającego wierzchowca (*Życie codzienne w Egipcie w epoce Ramessydów XIII-XII w. p.n.e.*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1964, s. 106).

ma mowy o żadnym rydwanie. Po bitwie zaś Ramzes biada: – „Nawet miecza nie wydobyłem!... Jednego Libijczyka nie widziałem!...” [II, 382], jako że całą bitwą kierował ze wzniesienia. Nie ma też mowy o żadnym łuku. Możliwe, że również powtarzające się tylekroć obrazy wojujących władców z zabytków egipskich podobnie miały się do rzeczywistości – raz ustalony kanon niósł jasne przesłanie i nie było potrzeby dostosowywać go do zmieniających się szczegółów konkretnych bitew.

Dziwnym zabiegiem wydaje się ujęcie tej sceny w obramowanie bardziej uzasadnione dla wydarzeń dziejących się w zamkniętych pomieszczeniach: gzyms przypominający *cavetto* a na nim ciąg kobr, poniżej pasy dekoracji geometrycznej i kwiatowej, łączące się z podłożem za pomocą dwóch półkolumn (ale nie wsparte na nich). Przedstawienie bardzo do niego podobne (zgadza się m.in. kształt i kolor kolumn, układ przykrycia) zobaczyć można na tzw. *Papirusie Hunefera* ze sceną prezentacji zmarłego przed Ozyrysem (il. 2). Bóg siedzi na tronie pod baldachimem wyobrażonym w ten właśnie sposób. Najbardziej rzucającą się w oczy różnicą są proporcje – „pomieszczenie”, w którym Ramzes jedzie na rydwanie, jest szersze, zaś przestrzeń, w której tronuje Ozyrys, ma przekrój bardziej zbliżony do kwadratu.

W całej serii Okunia znaleźć można wszakże rysunek, który dowodzi, że autor rozumiał pierwotną funkcję baldachimu – na kartonie przedstawiającym spotkanie Ramzesa XII z synem na Nilu tron faraona ustawiony jest na wielostopniowym podwyższeniu właśnie pod taką konstrukcją – również jest to typ baldachimu oparty na półkolumnach. Przy nich widzimy dwie części rozdzielonej, czerwonej kotary, która w razie potrzeby mogłaby zasłonić majestat władcy od natrętnych oczu. Artysta przeznaczył dla widza miejsce bardzo odległe od centrum wydarzenia, można wyobrazić sobie, że obserwuje on scenę dziejącą się pośrodku nurtu z jednego z brzegów Nilu tak, jak mógł widzieć ją przeciętny podwładny faraona. Ponieważ jednak najistotniejsi bohaterowie przedstawienia znajdują się dokładnie w geometrycznym centrum kompozycji, dla wychowanego w kulturze europejskiej widza nie stanowi problemu ich odnalezienie. Gdyby tego rodzaju scenę chcieli jednak przedstawić starożytni Egipcjanie, najważniejsze w niej postaci wyróżnione zostałyby nie umiejscowieniem na płaszczyźnie obrazu, lecz rozmiarem.

Jeszcze jeden fragment ilustracji Okunia daje się łatwo porównać z konkretnym zabytkiem sztuki egipskiej. Dolny pas trzypoziomowej, zwieńczonej łukiem kompozycji, zatytułowanej *Preparowanie mumii*, to kolejny przerys z zewnętrznego sarkofagu Khonsu. Na obu tych dziełach zobaczyć można człowieka z czarną głową szakala, pochylonego nad leżącymi zwłokami, obie- ma dłońmi dotykającego piersi zmarłego. Mumia leży na specjalnym stole-

-ławie. Podgłówek wystylizowany został na głowę lwa, nad stopami zmarłego zwiesza się wygięty ogon, a nogi mebla mają wygląd lwich łap. Są one dosyć wysokie, w prześwicie pod blatem widać nagie stopy i łydki postaci znajdującej się za nim, bardziej w głębi obrazu, oraz pięć naczyń. Naczynia te to kanopy – w egipskim rytuale pogrzebowym służyły do przechowywania wnętrzności wyjętych z ciała podczas procesu balsamowania. Obwiązana bandażami mumia ma na głowie bogatą, czarną perukę i sztywną, przyprawioną brodę. U góry w tle widać czerwoną tkaninę dekorowaną deseniem przypominającym nieco sześciokątne podziały plastra miodu, zakończoną u dołu frędzlami, rozpiętą na dwóch prążkowanych słupkach. Górny brzeg tkaniny ujęty jest w ramę o kształcie nieregularnego łuku – całość wyobraża namiot balsamierni (część procesów mumifikacyjnych, ze względu na towarzyszący im zapach, nie mogła się odbywać w zamkniętym pomieszczeniu¹⁰). Przedstawienie flankują wizerunki klęczących ludzi, jednego w czerwonej, drugiego w białej szacie, przed którymi znajdują się pionowe pasy hieroglifów – być może oznaczające ich wypowiedzi – które Okuń przepisał, wprowadzając jedynie kosmetyczne modyfikacje.

Ta scena również powtarza się na malowidle ściennym w grobowcu Senne-dzema, niewielkie różnice, takie jak brak kanop pod łóżem pogrzebowym, pozwalają jednak stwierdzić, podobnie jak w wypadku *Spotkania z lwem*, że wzorem był sarkofag. Sama scena była jedną z uznanych za typowo egipskie i bardziej rozpoznawalnych wśród Europejczyków na początku XX wieku; świadczy o tym choćby fakt, że była ona już wówczas reprodukowana nawet na pocztówkach – jedną z nich wysłał Okuń do Zenona Przesmyckiego z Kairu 3 stycznia 1914 roku¹¹.

Oprócz różnic w warstwie plastycznej mamy tu również do czynienia – podobnie jak przy omawianiu kartonu z *lwem* – ze zmianą tematu. Malowidło z sarkofagu miało konotacje sakralne – przedstawiało boga Anubisa, patrona mumifikacji. Egipcjanie wierzyli, że chroni on duszę zmarłego podczas podróży w zaświaty. Praca Okunia zaś ukazuje raczej kapłana w masce szakala odprawiającego rytuał pogrzebowy nad ciałem zmarłego faraona Ramzesa XII, ojca głównego bohatera. Co więcej, ilustracja odnosi się do rozdziału, w którym ukazany jest ponury kontrast rodzący się z zestawienia poważnego, mis-

¹⁰ Por. J. Fletcher, *Egipt. Życie, legendy, sztuka*, tłum. M.G. Witkowski, Warszawa 2009, s. 126.

¹¹ *Korespondencja Zenona Przesmyckiego (Miriana) z lat 1884-1941*, Warszawa, Biblioteka Narodowa, rkps 2857, k. 96.

tycznego obrzędu z postawami ludzi, którzy wykonują go zawodowo, w sposób rutynowy, nie przeżywając go wewnętrznie.

W ostatniej pozycji serii, dotyczącej z kolei śmierci młodego faraona, Ramzesa XIII występuje uskrzydłona kobieta, klęcząca na piersi zmarłego. Pierwowzorem jej jest najprawdopodobniej wizerunek bogini Ma'at lub Izydy z wewnętrznego sarkofagu Tui, matki królowej Tije, odkrytego w 1905 roku i znajdującego się w Muzeum Egipskim w Kairze. Wizerunki uskrzydłonej bogini znaleźć można na piersi niemal każdego antropoidalnego sarkofagu, w głowach lub nogach sarkofagów skrzynkowych (np. Merenptaha czy Horremheba), a także na ścianach grobowców (np. Setiego I w Dolinie Królów). Obecność Izydy w takich kontekstach wynika bezpośrednio z treści mitu o Ozyrysie, w którym bogini zamieniona w drapieżnego ptaka wskrzesza swego małżonka zabitego i pociętego na części przez jego złego brata, boga chaosu i wojny, Seta. Niektóre wersje tej historii podają, że bogini dokonała tego aktu wachlując ciało Ozyrysa skrzydłami¹². Jej przedstawienie na sarkofagu wyraża życzenie, by bogini zaopiekowała się pochowanym w nim zmarłym tak, jak to uczyniła wobec własnego męża.

O tym, że ta postać wzięta została z tego, a nie z któregoś z podobnych zabytków, świadczą takie detale, jak nagość postaci (jej jedynym ubiorem jest pas tkaniny na piersi), układ włosów i kształt naszyjnika oraz bransolet, a także niemal monochromatyczne ujęcie (sarkofag pociągnięty jest jednolitą pozłotą), zarys skrzydeł (w malowidłach ściennych są one zazwyczaj sztywniejsze, o prostej, a nie zagiętej ku górze linii).

Stopy zmarłego otacza skrzydłami sokół – symbol boga Horusa. Taki gest znaleźć można na reliefie ze świątyni Setiego I w Abydos, przedstawiającym stosunek leżącego na łożu pogrzebowym Ozyrysa oraz Izydy ukazanej w postaci innego sokoła. Na reliefie tym występuje także trzeci, symetrycznie wobec pierwszego umieszczony ptak, który obejmuje skrzydłami głowę zmarłego.

Masywny obiekt, na którym leży ciało, nosi zarówno cechy sarkofagu (do tych zalicza się m.in. hieroglificzny napis u góry oraz charakterystyczny kolor – czerwony asuański granit był popularnym surowcem do wyrobu sarkofagów od czasów Amenhotepa III¹³), jak i łoża pogrzebowego (na jego rogach wyrzeźbione są lwie łapy, ponadto to na nim, a nie w nim spoczywają zwłoki). Ornament na boku skrzyni składa się z pięciokrotnie powtórzonej kompozycji

¹² G. R a c h e t, *Słownik cywilizacji egipskiej*, tłum. J. Śliwa, Katowice 1994, s. 144.

¹³ http://www.thebanmappingproject.com/articles/article_5.2.html [dostęp 17.06.2011].

z trzech hieroglifów: *ankh*, *was* i *neb*, których połączenie miało posiadać moc znaku magicznego, zapewniającego zmarłemu pełnię życia i władzy. Fryz z takich właśnie elementów ozdabia skrzynkę na kosztowności z grobowca Tui w Dolinie Królów, którą od 1905 roku oglądać można w Muzeum Egipskim w Kairze¹⁴. Zastanawiającym elementem jest lwia głowa – przedstawiona w naturalnych „lwich” kolorach, a zarazem umieszczona w takim miejscu, że stanowi naturalną kontynuację rzeźbionej dekoracji¹⁵.

Ilustracja ta jest jedną z najluźniej związanych z treścią powieści. W tej ostatniej ukazany jest dramatyczny, lecz właściwie bardzo krótki moment śmierci młodego władcy – Ramzes umiera od rany zadanej zatrutym mieczem. Scena, w której autor pokazuje bohatera zaskoczonego przez los, jest bardzo dynamiczna. W kolejnym, ostatnim już rozdziale nie ma zupełnie mowy o rytuałach pogrzebowych nad jego ciałem, dla Prusa ważniejsze jest, co dalej stanie się z państwem egipskim. Okuń zaś na zamknięcie serii wyznacza scenę bardzo statyczną, wyciszoną, pozbawioną mnogości postaci i dekoracyjności obramowań. Jedynym napisem hieroglificznym jest ten na sarkofagu. Poza tą inskrypcją, będącą częścią przedstawionego obiektu, nie ma żadnego tekstu. Scena odbywa się bez komentarza, w ciszy.

Jest to też jedyna ilustracja, w której pojawia się istota mogąca pretendo- wać do boskości – we wszystkich pozostałych artysta trzyma się wiernie ducha powieści, zgodnie z którym przejawy działania bóstw to w gruncie rzeczy podstępny kapłanów. Właśnie dlatego cała seria Okunia w zasadzie tematycznie odbiega od ikonografii sztuki egipskiej, w której tak wiele działań władcy, za życia i po śmierci, ukazywanych było tak, jakby odbywały się w bezustannej asystencji przedstawionych przynajmniej częściowo antropomorficznie bogów, do których potomków zresztą sam faraon był zaliczany.

Przyjrzyjmy się teraz ilustracjom, które jakimś znaczącym elementem odbiegają się od kanonu sztuki egipskiej. W *Spotkaniu Ramzesa XII z synem na Nilu* pejzaż przedstawiony jest zgodnie z zasadami perspektywy linearnej – nie zawiera wprawdzie skrótów, jako że każdy z przedstawionych obiektów zwrócony jest do widza tylko jedną płaszczyzną, niemniej obiekty znajdujące się dalej wydają się mniejsze, co łatwo można zaobserwować na ilustracji przyglądając się rozmiarom kolejnych łodzi i znajdujących się w nich ludzi.

¹⁴ F. T i r a d r i t t i, *Skrzynka na kosztowności Tui*, [w:] F. T i r a d r i t t i, A. de L u c a, *Skarby egipskie ze zbiorów Muzeum Egipskiego w Kairze*, tłum. M. Iwińska, D. Konstantynów, P. Paszkiewicz, Warszawa 2000, s. 178.

¹⁵ Por. M. B i e r n a c k a, *Literatura – symbol – natura. Twórczość Edwarda Okunia wobec Młodej Polski i symbolizmu europejskiego*, Warszawa 2004, s. 151, przyp. 114.

O tym, że Egipcjanie przedstawiali obiekty znajdujące się w różnej odległości od patrzącego bez różnicowania ich wielkości¹⁶, świadczą dobitnie przedstawienia takie, jak rydwany wojowników podążających za Ramzesem II w scenie bitwy pod Kadesz ukazanej w płaskorzeźbie w świątyni Abu Simbel. Jednocześnie na kartonie Okunia wykorzystany został powszechny w starożytnym malarstwie egipskim sposób rozmieszczenia rzeczy i ludzi na różnych planach – mianowicie nakładanie sylwetek. Na tym właśnie zasadza się kolejność budowli i roślin znajdujących się na dalekim brzegu Nilu – jedno z nich przysłaniają częściowo inne. Wszystkie zaś sprawiają wrażenie znajdujących się dużo dalej, niż reprezentacyjna łódź faraona, nie tylko ze względu na ich rozmiar, ale też dlatego, że sylwetka statku jest na nie częściowo nałożona. Dodatkowym czynnikiem oddalającym optycznie drugi brzeg Nilu jest bardzo nieznaczne zróżnicowanie kolorystyczne znajdujących się na nim obiektów – występuje właściwie tylko neutralny, piaskowy kolor budowli i ciemna zieleń roślinności – w zderzeniu z łodzią faraona, w której dominują (rozłożone często niewielkimi plamkami) czerwień i żywsza zieleń. Daje to podobny efekt, jak perspektywa powietrzna.

Innego rodzaju rozbieżność pomiędzy detalami ilustracji a sztuką egipską obserwować można w rysunku *Przyjęcie postów asyryjskich*, właśnie w ujęciu tytułowych gości. Egipskie przedstawienia obcokrajowców nie są szczególnie często reprodukowane, podstawy do porównania mogą jednak dostarczyć takie zabytki, jak malowidła z grobowca Ramzesa IV czy Setiego I w Tebach, przedstawiające sceny z *Księgi Drzwi* – świętego tekstu na temat wędrówki duszy człowieka po śmierci ciała. Wyobrażone jest na nich krótkie podsumowanie wiedzy antropologicznej Egipcjan – podział ludzkości na cztery rasy, tj. egipską, libijską, nubijską i azjatycką¹⁷. Do tych ostatnich wypada zaliczyć właśnie Asyryjczyków, lud, który w XIV wieku p.n.e. walczył z Egiptem o dominację nad wschodnim wybrzeżem Morza Śródziemnego. Wzorzyste szaty mężczyzn przedstawionych w grobowcu Ramzesa IV zgadzają się z tym, co zaprojektował Okuń. Jeśli jednak przyjrzeć się fryzynom (w tym szczególnie: brodom) i anatomii Asyryjczyków z kartonu, można zauważyć, że rodowód tej stylizacji nie jest egipski. Brody w formie prostokąta i włosy łukowato opadające na plecy, mięśnie zaznaczone wyrazistymi liniami tam, gdzie Egipcjanie wypełniali tylko kontur kończyny płaską plamą – wszystko

¹⁶ Więcej na ten temat: R. K r z y w i e c, *Dysertacja o dziejach rozwoju rysunku*, Wrocław 1974, s. 43-44.

¹⁷ http://www.absoluteastronomy.com/topics/Book_of_Gates [dostęp 19.06.2011]; E.W. B u d g e, *The Egyptian Heaven and Hell*, New York 2011 (wyd. 1: 1905), s. 146.

to przypomina rodzimą sztukę posłów-Asyryjczyków, taką na przykład, jak płaskorzeźby z pałacu Aszurnasirpala II w Nimrud, przechowywane od 1849 roku w British Museum.

Nie pochodzi też z malarstwa egipskiego przedstawienie wnętrza reprezentacyjnej komnaty w tle – kolumny zdobione na całej wysokości pasami dekoracji są raczej wynikiem zetknięcia się Okunia z realnymi pozostałościami monumentalnej architektury, niż jego obserwacji analogicznych scen na malowidłach czy reliefach. Wzoru dla tego konkretnego wnętrza dostarczyć mogły zwłaszcza kolumny świątyni grobowej Ramzesa III w Medinet Habu, na których zachowała się geometryczna i figuralna polichromia o układzie niemal identycznym z tym przedstawionym na ilustracji.

Innym obiektem architektonicznym wzorowanym na faktycznie istniejących jest brama z pylonami przedstawiona na kartonie *U wrót świątyni Hathor*. To ona zdaje się być wręcz właściwą bohaterką kompozycji, rozpierając się na całej niemal przestrzeni kadru, z murem, który kończy się już gdzieś poza ramą. Z podobnych realizacji w architekturze egipskiej, jakie podczas swojej wyprawy mógł widzieć Okuń, zachowany tu został piaskowy kolor kamienia, typowa jest też dekoracja nadproża – uskrzydłona tarcza słoneczna. Pylony rozpoznać można po ich trapezowatym kształcie, chociaż ich proporcje są nieco smuklejsze, niż proporcje ich prawdziwych egipskich odpowiedników. Inspiracji dla kolumn pisma, biegnących przez ponad połowę wysokości fasad pylonów, dopatrywać się można w podobnym zdobieniu pylonów wspomnianej świątyni Ramzesa III. Dwa przedstawione na ilustracji posągi bogini ustawione są jednak w sposób nietypowy – wielkie rzeźby sytuowane były przez Egipcjan zawsze frontalnie, plecami zwrócone do ściany budynku. Jedynymi rzeźbami, które zwracały się do siebie wzajemnie twarzami, tak jak posągi Hathor przedstawione przez Okunia, były sfinksy z alei procesyjnej prowadzącej do świątyni. Kompozycja Okunia bardziej niż do nich zdaje się jednak odnosić do tego, w jaki sposób sami Egipcjanie przedstawiali swoje świątynie. Zachował się relief z widokiem na fasadę świątyni Amona w Luksorze, pokazujący ją bardzo wiernie, z takimi nawet szczegółami, jak chorągwie powiewające na umieszczonych przed nią masztach¹⁸. A jednak posągi Ramzesa II, znajdujące się po obu stronach wejścia, na płaskorzeźbie zwrócone są do siebie nawzajem, podczas gdy w rzeczywistości wzrok obu skiero-

¹⁸ H. W i l s o n, *Lud faraonów*, Warszawa 1999, s. 144. Innym przykładem ukazania posągu z profilu jest malowidło z grobowca Amenhotep-Sisa – por. R. K r z y w i e c, *Dysertacja...*, Wrocław 1974, s. 43.

wany jest wzdłuż alei procesyjnej prowadzącej do świątyni. Wynika to z dostosowania przedstawienia posągów do egipskiej koncepcji przedstawień człowieka w ogóle – siedzące rzeźby Ramzesa przedstawione zostały według tych samych zasad, co siedzący dostojnicy w malarstwie na ścianach grobowców – a zasady te zmuszały do ujęcia sylwetki z profilu. Naprawdę niezgodne z tradycją egipską są w tej ilustracji dwie inne rzeczy. Pierwsza z nich to gwieździste niebo ponad pylonami – w sztuce starożytnych deseń ten występował na sufitach pomieszczeń świątynnych i grobowych, co miało stwarzać wrażenie imitacji prawdziwego nieba. Przedstawienie świątyni, zgodnie z pragmatyczno-informacyjnym charakterem sztuki egipskiej, miało zaś ukazać to, co jest w niej istotne i niezmienne, budowla nie była ujmowana w konkretnym momencie, o konkretnej porze dnia, lecz w swoim bezczasowym trwaniu – stąd nocne tło byłoby niemożliwe. Druga niekonsekwencja wobec naśladownictwa sztuki egipskiej to postać Ramzesa przy świątynnych wrotach, a dokładniej jej rozmiar: figura księcia podnoszącego rękę wysoko, by sięgnąć do kółka kołatki, wobec ogromu gmachu wydaje się bardzo mała. Przedstawienie to pasuje doskonale do wymowy powieści, w której upokorzony następca tronu zwraca się do świątyni po wiedzę niezbędną do dobrego zarządzania państwem. Ukazanie takiej relacji w sztuce egipskiej byłoby jednak niemożliwe – trudno bowiem wyobrazić sobie cel, jakiemu w starożytnym Egipcie służyć miałyby rozpowszechnianie przekazu o takim rozkładzie sił pomiędzy podmiotami tak ważnymi w państwie, jak następca tronu i stan kapłański.

Sylwetka Ramzesa jest też nikła wobec majestatycznych posągów bogini Hathor, których symetria bardzo wyraźnie zamyka kompozycję. Natura tej bogini jest jedną z najbardziej skomplikowanych w całym egipskim panteonie. Obok funkcji bogini matki, pomocnicy położnic, opiekunki tańca, muzyki i miłości, jest ona związana także z kultem zmarłych (wierząco, że pod poświęconym jej drzewem dusza może odpocząć w wędrówce w zaświaty), a w jednym z mitów jest ona wręcz siłą niszczycielską, narzędziem kary, którą najwyższy bóg Ra zsyła na tych, którzy zaniedbują obowiązek kultu i nie okazują szacunku bogom¹⁹.

Okuń, podążając za opisem Prusa, wykorzystał w swojej ilustracji najradszy z typów wizerunków bogini²⁰. Przeważnie ukazywana była ona jako ko-

¹⁹ H.A. Schlotz, *Starożytny Egipt. Historia i kultura od czasów najdawniejszych do Kleopatry*, tłum. A. Gadzała, Warszawa 2009, s. 38.

²⁰ Biernacka opisuje te posągi jako przedstawienia „bogiń-lwic”, moim zdaniem bezpodstawnie (*Literatura...*, s. 153).

bieta, a jedynymi krowimi jej atrybutami były rogi z tarczą słoneczną umieszczoną pomiędzy nimi – takie przedstawienia Hathor występują bardzo licznie w malowidłach grobowych i w postaci siedzących lub stojących posągów. Czasem jej wizerunki rozpoznawalne są po krowich uszach – do tych należą np. kapitele z jej świątyni w Denderze. Hathor występowała też zarówno w malarstwie, jak i w rzeźbie, pod postacią krowy ze słońcem pomiędzy rogami – tak jak na reliefie ze świątyni w Deir El Bahari, gdzie boska krowa karmi swym mlekiem Hatszepsut, faraona-kobietę. Przedstawień mieszanych, w postaci kobiety z głową krowy, jest mniej, większość z nich to nieduże (ok. 20-30 cm wysokości) statuetki z brązu. Znaleźć je można m.in. w Muzeum Egipskim w Kairze²¹, a także w Brooklyn Museum w Nowym Jorku²². Istnieje także relief ze świątyni w Denderze (obecnie w Muzeum Egipskim w Kairze), który przedstawia dwie krowiogłowe postaci asystujące rodzącej kobiecie²³.

W świecie przedstawionym *Faraona* Prus umieszcza świątynię Hathor w mieście Pi-Bast. W rzeczywistości Pi-Bast, znane także jako Bubastis, to ośrodek kultu kociej bogini Bastet – dane archeologiczne nie potwierdzają istnienia świątyni Hathor w tym miejscu. Niemniej, z woli pisarza właśnie w Pi-Bast Ramzes staje „w cieniu dwóch olbrzymich posągów bóstwa z krowią głową, które pilnowały wejścia do świątynicy i łaskawymi oczyma strzegły nomesu Habu od pomoru, złego wylewu i południowych wiatrów” [II, 203].

W tym miejscu trzeba jeszcze nadmienić, że omawiana bogini jest także tematem obrazu olejnego pt. *Hathor z Dendery* – jedynego poza ilustracjami do *Faraona* zachowanego owocu wyprawy Okunia do Egiptu²⁴.

Wracając jednak do kartonów z cyklu do *Faraona* – dwie cechy łączą *U wrót świątyni Hathor* z inną pozycją z serii, zatytułowaną *W obliczu Sfinksa*. Pierwsza z nich to motyw regularnie rozmieszczonych złotych gwiazd. Sufity z gwiazdami na niebieskim tle mógł Okuń widzieć zarówno w Sakkarze (np. w błękitnej komnacie piramidy Dżesera), jak i w Tebach, w Dolinie

²¹ Por. A. Alessia, A. Bongioanni, D. Command, M.S. Croce, S. Einaudi, M. Trapani, *Skarby Egiptu, Ilustrowany przewodnik po Muzeum Egipskim w Kairze*, tłum. K. Kuraszkiewicz, Warszawa 2007, s. 536-537, 551.

²² http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4027/Statuette_of_Hathor/image/8789/image [dostęp 19.06.2011].

²³ E. Strohal, *Life of the ancient Egyptians*, Oklahoma 1992, s. 16-17.

²⁴ Treść pocztówki wysłanej przez Okunia z Kairu do Przesmyckiego upewnia, że jeszcze podczas podróży dzieł takich powstało więcej, artysta pisze: „Ja tutaj strasznie pracuję, mam już 34 akwareli i 4 olejne” – Korespondencja Zenona Przesmyckiego (Miriana) z lat 1884-1941, k. 96.

Królów (np. w grobowcu faraona Amenhotepa II). Druga to kontrast pomiędzy maleńką sylwetką Ramzesa a masywami monumentalnej rzeźby oraz znajdujących się na dalszym planie piramid i płaską powierzchnią nieba. Sfinks zaś nie przypomina tego, który był obowiązkowym tematem przywożonych, jeszcze na długo przed Okuniem, a także za jego czasów i obecnie, fotografii z podróży do Egiptu. Tamten nie ma sztywnej, zdobionej brody ani ureusza na czole, jego oczy nie są przedłużone specyficzną, egipską kreską. Takie elementy posiadają za to sfinksy z kolekcji Muzeum Egipskiego, np. ten przedstawiający królową Hatszepsut²⁵. Z kolei sfinks z ilustracji wykadrowany został tak, że poza polem obrazowym znalazły się lwie partie jego ciała, co wyeksponowało jego spokojną twarz z zapatrzonym przed siebie, mimo że po egipsku przedstawionym na wprost widza, okiem. Wąski pasek wody na samym dole wskazuje na niewielką odległość od Nilu.

Ramzes patrzy na Sfinksa. Kolos pozostaje nieporuszony, a jednak Prus uczynił z niego zwierciadło, w którym odbija się to, co bierze górę w duszy bohatera. Gdy następcę tronu ogarnia gniew na stan kapłański, sfinks, jako symbol kapłaństwa, zdaje się fałszywy i bezlitosny, jego uśmiech – szyderczy. Kiedy emocje opadają, w oczach Ramzesa uspokajają się również sfinks – wydaje się zrezygnowany, a jednocześnie oczekujący, jego uśmiech – melancholijny. Znaczeniami mieniają się także piramidy – dla towarzyszącego księciu kapłana Pentuera są one symbolem niewyobrażalnego cierpienia chłopów egipskich, którzy pracowali przy ich wznoszeniu, dla faraona i jego syna – symbolem nadludzkiej woli ich przodka i dawnej potęgi ich państwa. Moment, który przedstawił Okuń, to chwila kontemplacji poprzedzająca jeden z węzłowych punktów w biografii bohatera – oto zaraz Pentuer przyniesie wieść o śmierci jego ojca i w tym samym momencie status Ramzesa zmieni się już na zawsze, odtąd odbierał będzie cześć faraona. Te różnorodne znaczenia i ten specyficzny czas, bezpośrednio poprzedzający wielką zmianę, musiały szczególnie przyciągać uwagę malarza-symbolisty wyczulonego na niuanse sensów. *W obliczu sfinksa* – ta kompozycja o formacie najbardziej spośród wszystkich w serii zbliżonym do kwadratu, złożona z niewielu elementów, pozbawiona rozpraszaćcych uwagę napisów, doskonale oddaje atmosferę tej sceny.

W ilustracji *Lewitacja kapłana chaldejskiego* (il. 3) szczególnie ciekawie rozwiązana została kwestia przestrzeni. Niewiele pokazano z wnętrza komna-

²⁵ Żywe zainteresowanie jej osobą okazał w liście do Okunia Przesmycki; por. *Korespondencja Zenona Przesmyckiego (Miriana) z lat 1884-1941*, k. 103.

ty, w której odbywa się spotkanie czterech kapłanów – jedynym sprzętem jest znajdująca się po lewej stronie pola obrazowego kadzielnica, z której unoszą się smugi dymu, układające się w lekko falujące linie, równoległe wobec wydłużonej sylwetki lewitującego Beroesa. Obramowanie tej sceny, złożone z czarno-zielonych, równoległych pasów, wskazuje jednak na usytuowanie pomieszczenia w stosunku do reszty świata – pozioma linia wyraźnie odgraniczająca przestrzeń kapłanów od trójbarwnego symbolu sugeruje, że wydarzenia mają miejsce pod ziemią, bowiem literatura egiptologiczna podaje, że symbol ten, czerwone, skrzydlate koło z dwoma wężami po bokach, oznaczał słońce²⁶. Symbol ten umieszczony jest zawsze na górze kompozycji. W niektórych kontekstach (np. gdy znajduje się bezpośrednio nad kartuszem faraona) przypisuje się mu funkcję ochronną.

Na kartonie *Lewitacja kapłana chaldejskiego* uskrzydłona tarcza słoneczna znalazła się jednak nie tylko dla oznaczenia nadziemnej sfery docierania światła słonecznego. Symbol ten odgrywa istotną rolę w scenie bezpośrednio poprzedzającej tę, która została przedstawiona poniżej. Beroes, by przejść jedną z prób mających potwierdzić jego tożsamość, musi zinterpretować haft na purpurowej kotarze ołtarza. Dla niego ma on znaczenie następujące:

Kula – odparł przybysz – jest obrazem świata, na którym mieszkamy, a skrzydła wskazują, że świat ten unosi się w przestrzeni jak orzeł.

A węże?... – spytał kapłan.

Dwa węże przypominają mędrcom, że kto by zdradził tę wielką tajemnicę, umrze podwójnie – ciałem i duszą [I, 152].

Skrzydłata kula staje się zatem symbolem nie tego, co dostępne doświadczeniu każdego człowieka, lecz wiedzy, która oddziela wtajemniczonych kapłanów od reszty ludzkości, jednocząc ich jednocześnie ponad podziałami, jakie istnieją pomiędzy narodami. Znak ten faktycznie znany był w bardzo podobnej formie na terenie Mezopotamii. Tam również pojawia się on w pobliżu wizerunków władców – np. na płaskorzeźbie z tronu Aszurnasirpala II z Nimrud. Na tym zabytku badacze identyfikują dysk słoneczny z bóstwem opiekuńczym państwa, Aszurem lub z bogiem słońca Szamaszem²⁷. Do naszych czasów zaś dotrwała religia zaratusztriańska, której najważniejszy bóg, Ahura Mazda, przedstawiany jest jako mężczyzna siedzący na uskrzydłonej

²⁶ N i w i ń s k i, *Mity...*, s. 73; M. L u r k e r, *Bogowie i symbole starożytnych Egiptjan*, tłum. A. Łukasiewicz, Warszawa 1995, s. 14, 94.

²⁷ http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/me/s/stone_throne_room_relief.aspx [dostęp 1.07.2010].

tarczy słonecznej – jeden z tego rodzaju wizerunków znajduje się na schodach na taras, łączących pałac Kserksesa z pałacem Dariusza w Persepolis.

W Egipcie symbol słońca pojawia się bardzo często na różnorodnych zabytkach – na nadprożach wejść do świątyń (m.in. Amona w Karnaku i Horusa w Edfu – il. 4)²⁸, na malowidłach z grobowców i świątyń, na wyrobach jubilerskich, a także na stelach nagrobnych. Na tych ostatnich skrzydła przyjmują często nieco mniej sztywny, dostosowany do górnego łuku tablicy kształt. Na jednej z nich wzorował się Okuń przy komponowaniu ilustracji *Preparowanie mumii* – wizerunek słońca z długimi, sięgającymi aż do fryzu poniżej ureuszami i towarzyszącymi mu, symetrycznie rozmieszczonych hieroglifów przypomina tu najbardziej zwieńczenie drewnianej steli kapłana Besemuta, znajdującej się od 1891 r. w British Museum.

Pierwowzór innego fragmentu tej ilustracji można zobaczyć np. w *Księdze Umarłych* należącej do pisarza imieniem Ani, która została transkrybowana, przetłumaczona i opatrzona wstępem w 1913 roku przez Ernesta Wallisa Budge'a, kustosa Departamentu Zabytków Egipskich w British Museum²⁹. Ta elegancka publikacja zawierała również plansze z kolorowymi reprodukcjami całości papirusu. Prawdopodobne jest, że to właśnie opracowanie było pośrednikiem pomiędzy zabytkiem egipskim a polskim ilustratorem. Na okładce *The Papyrus of Ani* znalazła się połączona plakietka z przedstawieniem grupy żałobnic, wykonana na podstawie jednego z rysunków z papirusu. Dokładnie taka sama grupa kobiet występuje w górnym pasie kartonu *Preparowanie mumii*. Postaci mężczyzn, rozmieszczone symetrycznie po bokach tej grupy, pochodzą zaś z *Papirusu Hunefera*. *Papirus Aniego* przydał się także Okuniowi do stworzenia kompozycji *Następca tronu ucztuje* (il. 5). Bardzo duże podobieństwo do tego starożytnego zabytku wykazują kolumny o wymyślnych, geometrycznych podziałach kolorystycznych – w oryginale wspierają one strop przybytku Ozyrysa w zaświatach (il. 6), u Okunia – strop książęcej komnaty. Symetryczny i rytmiczny ornament z kwiatów lotosu i dwukolorowych wazonów z koszem flankowanym przez dwa bukiety na środku został skomponowany z elementów, które, przedstawione na papirusie w dwóch rzędach ponad postacią zmarłego pisarza, składają się na jego dar ofiarny dla Ozyrysa. Na obu końcach tego pasa dekoracji znajdują się wrze-

²⁸ Narrator Prusa, opisując ten znak wyrzeźbiony w nadprożu bramy pałacu faraona w Memfis, nazywa go herbem lub symbolem państwa [I, 48], takiego jednak znaczenia egiptologia nie potwierdza.

²⁹ E.A.W. B u d g e, *Papyrus of Ani*, edited, with hieroglyphic transcript, translation, and introduction, by..., London 1913.

cionowate kadzielnice, takie jak ta, która umieszczona jest u stóp zmarłego przedstawionego w starożytnej księdze. Także krótki hieroglificzny tekst ujęty w dwie pionowe linie, który Okuń umieścił pomiędzy postaciami kobiet, pochodzi z tej sceny papiirusu. Podobieństwo ujawnia się również w sposobie ukazania długiej, kobiecej szaty – u jej dolnego krańca pojawia się łukowate „wycięcie” – jest to wybieg, stosowany przez Egipcjan dla ukazania stóp postaci, w rzeczywistości zasłoniętych tkaniną.

Ostatnie nawiązanie do papiirusu Aniego, które można tu odnaleźć, nie ma charakteru dosłownego cytatu czy też kolażu – jest to przeniesienie pewnej zasady kompozycyjnej. Jest to jedyna w całej serii ilustracja, na której sylwetki kobiet usługujących Ramzesowi nachodzą na pasy ornamentu–fryzu (który również przypomina ten ze sceny z Ozyrysem, jakkolwiek zmienione zostały nieco proporcje poszczególnych pasów). Na papiusie Aniego nakrycia głów trojga bóstw również namalowane zostały na tle fryzu.

W te ramy wkomponowana została scena zupełnie odbiegająca od poważnego nastroju, jakim przepełnione są papiirusy *Ksiąg Umarłych*. Oto Ramzes ucztuje w towarzystwie czterech najpiękniejszych dam dworu – ich ubiór, biżuteria i nakrycia głowy, z charakterystycznymi woskowymi stożkami wydzielającymi przyjemny zapach, to powtórzenie akcesoriów żony Aniego w różnych wariacjach kolorystycznych. Każda z kobiet trzyma – zgodnie z treścią powieści – obiekt umilający życie księciu: smakołyki, wino, wieniec i wachlarz. Główny bohater ucztuje w pozycji półleżącej – dla takiego zachowania w sztuce egipskiej nie ma przykładów, goście z najbardziej znanych przedstawień uczt: z grobowców Rachmire i Nebomuna siedzą sztywno na krzesłach. Tutaj po raz kolejny ilustrator dał pierwszeństwo wierności wobec opisu przed dokładnym naśladownictwem wzorców starożytnych.

Skoro zaś już wspomniałam o grobowcach dostojników, nadarza się okazja aby porównać ze sztuką egipską także przedstawienie szczególnie dynamiczne – ilustrację zatytułowaną *Tańcząca kapłanka Astarte* – ponieważ zwiedzając te grobowce natknąć się można na wizerunki licznych tancerek i muzykantek. Wzór dla tego kartonu pochodzi jednak po raz kolejny z Muzeum Egipskiego w Kairze. Zarys sylwetki Kamy można odnaleźć na wapiennej płycie z reliefem, odnalezionej przez Mariette’a w Serapeum w Sakkarze. To miejsce nie było jednak pierwotne, płyta została umieszczona w Serapeum wtórnie, ustalono zaś, że została stworzona do dekoracji grobowca jednego z egipskich dostojników³⁰. Scena przedstawia dwie grupy świętujących ludzi – po lewej

³⁰ F. Tiradritti, *Fragment reliefu ze sceną świętowania*, [w:] Tiradritti, de Luca *Skarby egiptskie* s. 255

kobiety z tamburynami, którym towarzyszą dwie dziewczynki grające na pałeczkach, po prawej procesje mężczyzn z uniesionymi w geście radości rękami. Kobieta znajdująca się w lewym dolnym rogu kompozycji przybrała pozę szczególnie dynamiczną – unosi się na palcach obu stóp, okryta jedynie przezrzystą tkaniną, a głowę zwróconą ma do tyłu, jakby oglądała się przez ramię. Jej peruka zdaje się falować od dynamicznego ruchu³¹. Tak samo wygląda Kama na ilustracji Okunia, chociaż gest jej ramion jest inny, bo nie trzyma ona tamburyna, lecz krańce okrywającej ją przezrzystej tkaniny, której ukośne linie podkreślają jeszcze napięcie – kapłanka zastygła na obrazie w pozie trudnej do utrzymania przez dłuższą chwilę. Znacząco wymowę sceny zmienia kontekst – muzykantka z wapiennej płyty nie patrzy na nikogo konkretnego – zaraz za nią zaczynają się pasy obramowania sceny, jej postawa jest po prostu figurą tańca. U Okunia Kama znalazła się po prawej stronie pola obrazowego, po lewej zaś siedzi książę Ramzes. Tutaj wzrok odwróconej kobiety, biegnąc ukośnie w dół, spotyka się ze wzrokiem księcia. Spojrzenie i gest stają się narzędziami uwodzicielki.

Temat kobiety niebezpiecznej podejmowany był przez Okunia już wcześniej i to wielokrotnie. Podobnie jak Kama, patrzy przez ramię *Pawica* z zagnionego obrazu pod takim właśnie tytułem, wystawionego już w 1905 roku – z tą różnicą, że jej wzrok skierowany jest nie na ofiarę znajdującą się na tym samym płótnie, lecz na widza. Wykorzystując ten motyw Okuń wpisywał się w ogólnoeuropejskie tendencje artystyczne przełomu wieków, kiedy to *femme fatale* stały się popularnymi bohaterkami zarówno dzieł plastycznych, jak i literackich (wspomnieć wystarczy choćby demoniczną kobietę z grafiki Aubreya Beardslaya do *Salome* Oskara Wilde’a).

Druga ze scen przedstawiających tę parę bohaterów znajduje się na kartonie *W świątyni Astarte*. Tutaj szczególnie trudno wskazać wzorzec dla postaci Kamy. Niespotykany wśród zabytków egipskich jest zarówno jej gest uwodzicielskiego przeczesywania włosów palcami, jak i same, tak szeroko jednolitą niemal plamą układające się włosy. Zauważyć przy tym należy, że artysta wziął pod uwagę kilkumiesięczny upływ czasu akcji pomiędzy dwoma pojawieniami się tej bohaterki – znalazło to odbicie właśnie w długości jej włosów.

Kama jest Fenicjanką i, podobnie jak Asyryjczycy, nie należy do kultury egipskiej, lecz ponieważ przykładów sztuki fenickiej zachowało się dużo mniej, niż egipskiej czy nawet zabytków mezopotamskich i dostęp do nich

³¹ Tamże.

nie był za czasów Okunia łatwy, artysta, nie mogąc oprzeć się na żadnym wzorcu, musiał sam obmyślić, w jaki sposób oddać jej obcość tak istotną dla fabuły powieści. Niewątpliwie egipski jest jednak w tej ilustracji detal – promienie zakończone dłońmi. Motyw taki, charakterystyczny dla sztuki z epoki panowania faraona Echnatona, był symbolem dobroczynnego dla człowieka działania jedynego uznawanego wówczas oficjalnie bóstwa imieniem Aton³². Był on jednak bogiem solarnym i dłonie zawsze łączyły się w jego emblemacie z solarnym dyskiem – źródłem światła. Okuń wykadrował ten motyw w taki sposób, że widać jedynie promienie, a ich źródło pozostaje nieznane, tak jak i w powieści. Ciemne tło wskazuje na to, że jest to pojedyncza świetlna wiązka, wpadająca do pomieszczenia przez otwór w suficie. Słońce jako jej źródło jest wykluczone, scena bowiem dzieje się w nocy.

Z całej serii projektów pozycja pierwsza, *Plan Egiptu*, wyróżnia się wydłużonym formatem i tym, że nie ma na niej postaci ludzkich. Jest jedynie dolina Nilu przedstawiona w postaci uskrzydłonego węża z odnogą biegnącą z lewej strony do oazy Fajum, przedstawionej jako drugi, gęsto zwinięty wężyk i jest też pomalowana na krwisty kolor plama Morza Czerwonego. Przyglądając się uważnie, można jeszcze dostrzec drobne trójkąciki po lewej stronie węża – symbole piramid. Jak przedstawienie to ma się do sztuki egipskiej? Jakkolwiek jest pewne, że Egipcjanie posiadli sztukę kartografii (najbardziej znanym chyba jej przykładem jest wykonana na papirusie mapa okolic Wadi Hammamat z Muzeum Turyńskiego, znaleziona w Deir el-Medina około 1824 roku), nie wiadomo, czy stworzyli kiedykolwiek całościowy wizerunek swojego kraju, chociaż z tekstów pisanych widać, jak go postrzegali (podział na Górny i Dolny Egipt oraz pozbawiony konotacji politycznych podział na czarną, czyli żyzną, oraz czerwoną, czyli pustynną, ziemię). Nie z map egipskich zatem Okuń czerpał wzorce.

Sama koncepcja przedstawienia Egiptu w postaci węża pochodzi od Prusa, który we *Wstępie* kreśli takie porównanie:

Gdyby kto mógł wznieść się o dwadzieścia mil w górę i stamtąd spojrzeć na Egipt, zobaczyłby dziwną formę kraju i osobliwe zmiany jego koloru. Z tej wysokości, na tle białych i pomarańczowych piasków, Egipt wyglądałby jak wąż, który w energicznych skrętach posuwa się przez pustynie do Morza Śródziemnego i – już zanurzony w nim trójkątą głowę ozdobioną dwojgiem oczu: lewym – Aleksandrią, prawym Damietą.

Długi ten wąż w październiku, kiedy Nil zalewa cały Egipt, miałby błękitną barwę wody. W lutym, kiedy miejsce opadających wód zajmuje wiosenna roślinność, wąż byłby

³² B i e r n a c k a, *Literatura...*, s. 151.

zielony, z błękitną pręgą wzdłuż ciała i mnóstwem błękitnych żyłek na głowie z powodu kanałów, które przecinają Deltę [I, 8].

Na ilustracji Okunia wszystko to jest: i oczy-miasta i Nil-pręga i kanały w Delcie-żyłki. I nawet „energiczne skręty” – w ilości dużo większej, niż to wynika z dowolnej nowożytniej mapy tych terenów. Nie jest to zresztą jedyne od niej odstępstwo – oaza i Morze Czerwone, o których Prus wcale w tym miejscu nie wspomina, przedstawione zostały w nierealistycznej skali: ta pierwsza – znacznie powiększona, to drugie – sporo mniejsze, niż w rzeczywistości, jeżeli za podstawę porównania obrać długość Nilu.

Waż jest więc, jak już ustaliłam, konceptem Prusa, ale ilustrator uczynił coś poza umieszczeniem go na pseudo-papirusie, aby stał się on wężem z całą pewnością egipskim: dodał mu skrzydła po obu stronach głowy. Skrzydlaty wąż był symbolem zjednoczonego Egiptu – połączeniem wizerunków sępa i kobry, przypisanych odpowiednio boginiom-opiekunkom Górnego i Dolnego Egiptu. Na temat roli węży w kulturze starożytnego Egiptu została wydana w Londynie w 1873 roku książka napisana przez Williama Rickettsa Coopera – *The Serpent Myths of Ancient Egypt*. Zaopatrzona była w liczne ryciny, wśród których można było znaleźć zarówno takie, które przedstawiały dosyć częsty w sztuce egipskiej motyw skrzydlatej kobry ujętej z boku (fig. 22), jak i nieco rzadsze ujęcie symetryczne, o dwóch parach skrzydeł (fig. 19)³³. To ostatnie pochodzi z sarkofagu Oimenepteheha I znajdującego się w Soane Museum w Londynie. Być może na tym lub podobnym przedstawieniu oparł się Okuń w swojej pracy. Jest ona wstępem do pozostałych i różni się od nich, podobnie jak wstęp do powieści różni się od dalszej jej treści. *Wstęp do Faraona* to właściwie popularnonaukowy szkic na temat geografii kraju i jej wpływu na społeczeństwo, na tyle odrębny, że autor zdecydował się opublikować go jeszcze przed wydaniem samej powieści jako osobny artykuł w „Kraju”³⁴. Poza *Wstępem* zaczyna się już scena, na której działają bohaterowie, ograniczone zostają odniesienia do współczesności, pojawiają się cytaty ze źródeł³⁵ i inne elementy, które służą zbliżeniu czytelnika do świata przedstawionego powieści i do punktów widzenia poszczególnych jej boha-

³³ W.R. Cooper, *The Serpent Myths of Ancient Egypt*, London 1873, s. 12-13.

³⁴ *Egipt*, „Kraj. Pismo polityczno-literackie”, [Petersburg], 1895, nr 39, s. 11-13.

³⁵ Taką budowę ma też zbeletryzowana popularyzatorska rozprawka Gastona Maspero, *Opowiadania historyczne*, która wymieniana jest często wśród podstawowych opracowań, z których korzystał Prus; por. Kulczykowska-Saloni, *O „Faraonie”*, s. 44.

terów, którzy swój kraj oglądają nie z lotu ptaka, lecz od środka³⁶. Odrębność pierwszej ilustracji polega na tym, że nie zaznacza się w niej jeszcze tak silnie stylizacja na autentyczny staroegipski papirus – są tam już wprawdzie hieroglify i drobna siateczka naśladowująca fakturę materiału piśmiennego, ale nie ma jeszcze charakterystycznych dla pozostałych części serii obramowań, a brak postaci ludzkich uniemożliwia naśladowanie kanonu egipskiego.

Należy jeszcze wspomnieć, że Okuń zaprojektował dla tego wydania również okładkę i w niej także wykorzystał wzorce egipskie. O podobieństwie przedstawienia Ramzesa III otoczonego skrzydłami sokoła do posągu Chefrena pisała już Biernacka³⁷. Samo zielone obramowanie tej sceny jest kolejnym echem papirusu Aniego (il. 6) – na nim właśnie kilkakrotnie Ozyrys z Izydą i Neftydą przedstawiani byli w kaplicach nakreślonych za pomocą wąskich pasów, o półkolistym zwieńczeniu i podporach przeciągniętych ponad linię dachu tak, że przypominały pewien rodzaj drewnianego sarkofagu³⁸ lub wzorowane na nim pudełka na *uszebti* – figurki wkładane do grobów ze specjalnym zaklęciem, które miało ożywić je, by służyły zmarłemu w zaświatach³⁹. Okuń pominął znajdujące się w oryginale na zwieńczeniu figury świętych węży i sokoła Horusa, przez co uzyskał kompozycję mniej rozczłonkowaną i cięższą. Liternictwo tytułu (na okładce zabrakło miejsca na nazwisko autora!) zostało opracowane w taki sposób, że znaki wydają się wykonane z tej samej materii co obramowanie portretu bohatera. Sam portret z kolei przypomina pod względem kompozycji nowożytnie realizacje tego gatunku – postać ukazana została od pasa w górę, w tej samej reprezentacyjnej konwencji, którą zastosował Piero della Francesca malując Federico Montefeltro.

³⁶ Prus nie usiłuje jednak wystylizować swojej opowieści na autentyczny zabytek literatury egipskiej – o tym, że narrator wypowiada się nie tylko we *Wstępie* z punktu widzenia dziewiętnastowiecznego Europejczyka – pisze Kulczycka-Saloni w szkicu „*Faraon*” *Bolesława Prusa* (Warszawa 1967, s. 18-19). Jednak autor nie używa wtrętów zwracających uwagę na sam akt opowiadania, jak to czynił Wojciech Dzieduszycki (jego *Świętemu ptakowi* przygląda się krytycznie Leszek Zinkow w opracowaniu *Nad Wisłą, nad Nilem... Starożytny Egipt w piśmiennictwie polskim (do 1914 roku)*, Kraków 2006, s. 250-258). Autor *Faraona* ogranicza się jedynie do opatrzenia cytatów przypisem „autentyczne”, co potępiał Jan Parandowski, pisząc: „Te uwagi u dołu strony brzmią jak wykrzykniki, Prus płoszy nas nimi i tem wyraźniej spostrzegamy, że wszystko inne jest nieautentyczne” – *Faraon*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 1, s. 4.

³⁷ *Literatura...*, s. 152.

³⁸ Do takich należy np. zewnętrzny sarkofag Nesmutaatneru przechowywany w Museum of Fine Arts w Bostonie, http://educators.mfa.org/galleries/slide_create/3390?page=9 [dostęp 20.06.2011]; por. też: B u d g e, *Papyrus...*, s. 239.

³⁹ <http://www.bmagic.org.uk/objects/1969W3635> [dostęp 20.06.2011].

Faraon trzyma rękę na mieczu, atrybucie wojownika, w sztywnym, statycznym geście. Jest to specyficzne połączenie ujęcia reprezentacyjnego w rozumieniu europejskim (postać „ucięta” w połowie) z egipskim kanonem przedstawiania człowieka (twarz i ręce widziane z boku, oko i klatka piersiowa – z przodu)⁴⁰.

Jak wynika z powyższej analizy, Okuń posługuje się zapamiętanymi czy też naszkicowanymi⁴¹ w Egipcie lub obejrzanymi na reprodukcjach formami na różne sposoby. Po pierwsze, zdarza mu się wycinać fragment większego przedstawienia i poza tą jedną ingerencją przerysować je bez zmiany, wprowadzając jedynie w kontekst nowego obramowania – tak powstała ilustracja dotycząca spotkania z lwem. Gdy to konieczne, ze względu na zgodność z treścią powieści wprowadza niewielkie zmiany, takie jak kielich w ręku uczującego pana młodego czy potrawy ustawione przed młodą parą zamiast planszy do gry *senet*.

Po drugie, komponuje sceny z kilku form ułożonych w innym porządku, niż na egipskim pierwowzorze. Wszystkie one mogą pochodzić z jednego zabytku, jak to ma miejsce na kartonie *Następca tronu ucztuje* (il. 5) lub być kombinacją różnych źródeł – dla *Śmierci Ramzesa XIII* wskazać można co najmniej cztery wzorce z różnych gałęzi sztuki: płaskorzeźby, meblarstwa, i sztuki wykonywania sarkofagów, a *Preparowanie mumii* jest oparte na dwóch różnych egzemplarzach *Księgi Umarłych* oraz na steli nagrobnej.

Trzecim sposobem wykorzystania form egipskich jest wtrącanie ich w scenę zaprojektowaną od początku bez wzorca, z zachowaniem jednak pewnych cech kanonu. Ma to miejsce w ilustracji przedstawiającej Ramzesa w towarzystwie Kamy w świątyni Astarte, na których pojawiają się cytaty-detale, takie jak zakończone dłońmi promienie.

Raz artysta zestawiał style przedstawiania pochodzące od dwóch, pozostających w powieści w napiętych stosunkach, narodów – styl egipski i asyryjski. W kilku wypadkach dokonał przeniesienia wzorca pomiędzy różnymi dziedzinami sztuki – starożytny pierwowzór architektoniczny lub rzeźbiarski przedstawił na płaszczyźnie. W pierwszym z nich, na ilustracji *U wrót świątyni Hathor* miał szansę oprzeć się na autentycznych, staroegipskich wyobra-

⁴⁰ Kompozycję tej okładki powtórzył zresztą Okuń w propagandowym druku *ODDAJ GŁOS NA N ° 1. POMOŻESZ DZIELU TWORZENIA POTĘŻNEJ POLSKI*, na którym bohaterem reprezentacyjnego portretu, tym razem werystycznego, jest Józef Piłsudski, otoczony skrzydłami herbowego Orła Białego, wykonuje przy tym identyczny, jak Ramzes, gest, przywołujący na myśl spokój płynący ze świadomości własnej siły. Por. B i e r n a c k a, *Literatura...*, s. 153, il. 182.

⁴¹ Por. przyp. 24.

żeniach budynku, w drugim jednak, tj. w *Przyjęciu posłów asyryjskich*, musiał samodzielnie opracować przekształcenie trójwymiarowości kolumn na płaski rysunek, który komponowałby się z egiptyzującymi sylwetkami ludzi na pierwszym planie.

BIBLIOGRAFIA

PUBLIKACJE

- A l e s s i a A., B o n g i o a n n i A., C o m a n d D., C r o c e M.S., E i n a u d i S., T r a p a n i M., Skarby Egiptu, Ilustrowany przewodnik po Muzeum Egipskim w Kairze, tłum. K. Kuraszkiewicz, Warszawa 2007.
- B i e r n a c k a M., Literatura – symbol – natura. Twórczość Edwarda Okunia wobec Młodej Polski i symbolizmu europejskiego, Warszawa 2004.
- B u d g e E.A.W., Papyrus of Ani edited, with hieroglyphic transcript, translation, and introduction, by..., London 1913.
- C a r t e r H., The tomb of Thoutmôsis IV, Westminster 1904, Catalogue general de antiquites egyptienne du Musee du Caire, vol 15.
- F l e t c h e r J., Egipt. Życie, legendy, sztuka, tłum. M. G. Witkowski, Warszawa 2009.
- K r z y w i e c R., Dysertacja o dziejach rozwoju rysunku, Wrocław 1974.
- L u r k e r M., Bogowie i symbole starożytnych Egipcjan, tłum. A. Łukaszewicz, Warszawa 1995.
- M o n t e t P., Życie codzienne w Egipcie w epoce Ramessydów XIII-XII w. p.n.e., tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1964.
- N i w i Ń s k i A., Mity i symbole starożytnego Egiptu, Warszawa 2001.
- R a c h e t G., Słownik cywilizacji egipskiej, tłum. J. Śliwa, Katowice 1994, s. 144.
- S c h l ö g l H.A., Starożytny Egipt. Historia i kultura od czasów najdawniejszych do Kleopatry, tłum. A. Gadzała, Warszawa 2009.
- S t r o u h a l E., Life of the ancient Egyptians, Oklahoma 1992.
- T i r a d r i t t i F., de L u c a A., Skarby egipskie ze zbiorów Muzeum Egipskiego w Kairze, tłum. M. Iwińska, D. Konstantynów, P. Paszkiewicz, Warszawa 2000.
- W i l s o n H., Lud faraonów, Warszawa 1999.

ARCHIWALIA

Korespondencja Zenona Przesmyckiego (Miriamy) z lat 1884-1941, Biblioteka Narodowa, Warszawa, rkps 2857.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4027/Statuette_of_Hathor/image/8789/image [dostęp 19.06.2011]

http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/me/s/stone_throne_room_relief.aspx [dostęp 1.07.2010]

<http://www.bmagic.org/objects/1969W3635> [dostęp 20.06.2011]

http://www.thebanmappingproject.com/articles/article_5.2.html [dostęp 17.06.2011]

http://www.absoluteastronomy.com/topics/Book_of_Gates [dostęp 19.06.2011]

SPIS ILUSTRACJI

1. *XII Bitwa z Libijczykami*, ok. 1914, ołówek, tusz, akwarela, gwasz lub tempera, złocenia złotą farbą, karton naklejony na tekturę, 35,5 x 38,5 cm, Naęczów, Muzeum Bolesława Prusa, fot. z dokumentacji Muzeum Lubelskiego w Lublinie
2. *Księga umarłych Hunefera*, karta 3, XIX dynastia, Londyn, British Museum, http://en.wikipedia.org/wiki/File:BD_Hunefer_cropped_1.jpg
3. *VI Lewitacja kapłana chaldejskiego*, ok. 1914, ołówek, tusz, akwarela, gwasz lub tempera, złocenia złotą farbą, karton naklejony na tekturę, 34,7 x 39 cm, Naęczów, Muzeum Bolesława Prusa, fot. z dokumentacji Muzeum Lubelskiego w Lublinie
4. *Nadproże świątyni Horusa*, 237-57 r.p.n.e., Edfu, fot. Karen Green, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Flickr_-_schmuela_-_IMG_7080.jpg
5. *VII Następca tronu ucztuje*, ok. 1914, ołówek, tusz, akwarela, gwasz lub tempera, złocenia złotą farbą, karton naklejony na tekturę, 34,5 x 38,5 cm, Naęczów, Muzeum Bolesława Prusa, fot. z dokumentacji Muzeum Lubelskiego w Lublinie
6. *Papirus Aniego*, ok 1240 r. p.n.e., XIX dynastia, London, British Museum, faksymile, [w:] *Papyrus of Ani*, edited, with hieroglyphic transcript, translation, and introduction, by E. A. Wallis Budge, London 1913, pl. 4

BETWEEN BOLESŁAW PRUS AND THE EGYPTIANS – RECEPTION OF ANTIQUE
ART AS REPRESENTED BY EDWARD OKUŃ'S ILLUSTRATIONS
FOR *FARAON* [*THE PHARAOH*]

S u m m a r y

This paper discusses a series of illustrations which Edward Okuń created for an unpublished edition of Bolesław Prus' novel *Faraon* [*The Pharaoh*]. The illustrations were commissioned by the publishing house Gebethner und Wolff, however they were never published. The artist was inspired by the authentic relics of Egyptian antiquity (such as the sarcophagus of Khonsu, the Papyrus of Hunefer, the Papyrus of Ani, Tutmosé IV's chariot, excavations in the tomb of Tui and Jui) which he admired on his trip to Egypt at the beginning of 1914. He used the Antique models in three ways: Firstly, he employed fragments of certain representations, only changing the framing around them. Secondly, he created mixed compositions from fragments of one or more Egyptian scenes. Thirdly, he introduced separate details reconstructed from the Egyptian relics into the scenes he designed from scratch, with no underlying pattern behind, though with certain degree of faithfulness to the Egyptian canon. In one of the illustrations, he also used the Assyrian canon. The illustrations under analysis stay in various kinds of relationship to the literary content of the novel. In some of them, the artistic Egyptian canon is broken in order to better suit the dramatic nature of the scene depicted by Prus. In others, the illustrations seem to keep closer to the Egyptian patterns, to some extent departing from the plot.

Translated by Konrad Klimkowski

Słowa kluczowe: ilustracja książkowa, Edward Okuń, Bolesław Prus, Faraon, sztuka egipska.

Key words: book illustration, Edward Okuń, Bolesław Prus, Faraon [The Pharaoh], Egyptian art.



1. XII Bitwa z Libijczykami,
35,5 x 38,5, Naęczów,
Muzeum Bolesława Prusa

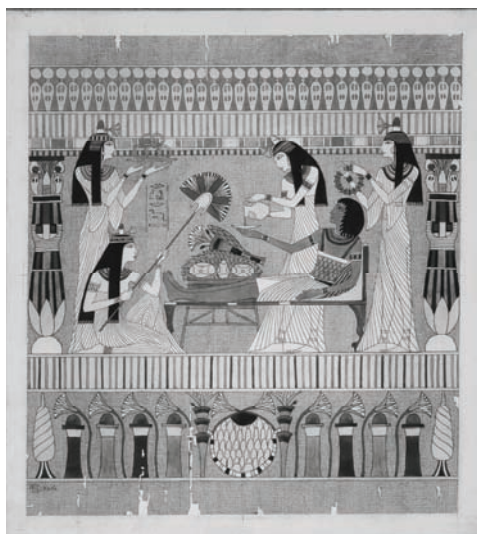


2. Księga umarłych Hunefera, karta 3, XIX dynastia, Londyn, British Museum,
http://en.wikipedia.org/wiki/File:BD_Hunefer_cropped_1.jpg

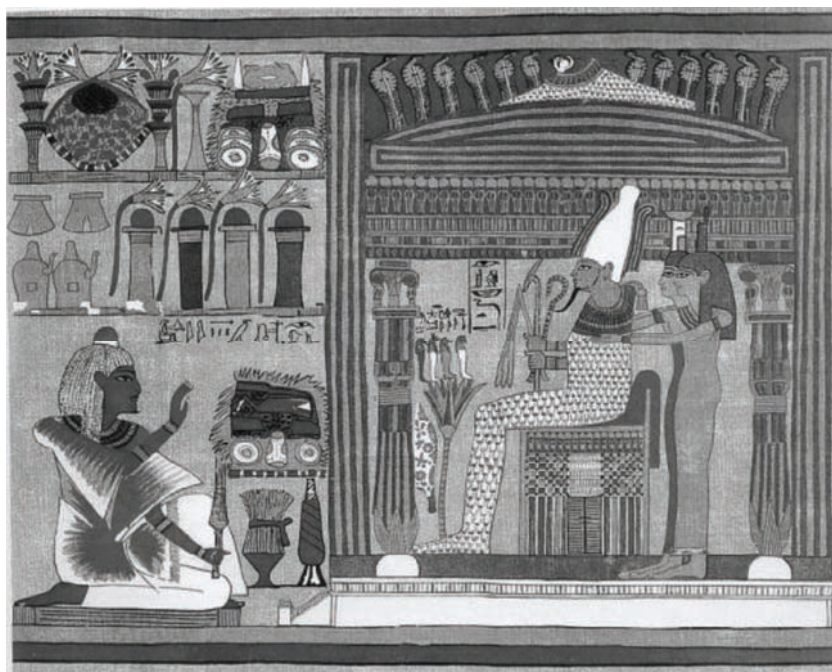
3. VI Lewitacja kapłana chaldejskiego,
34,7 x 39 cm, Nałęczów,
Muzeum Bolesława Prusa



4. Nadproże świątyni Horusa, 237-57 r.p.n.e., Edfu, fot. Karen Green,
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Flickr_-_schmuela_-_IMG_7080.jpg



5. VII Następca tronu ucztuje,
34,5 x 38,5 cm, Naęczów,
Muzeum Bolesława Prusa



6. Papyrus Aniego, ok 1240 r. p.n.e., XIX dynastia, London, British Museum,
faksymile w: *Papyrus of Ani edited, with hieroglyphic transcript, translation,
and introduction*, by E. A. Wallis Budge, London 1913, pl. 4.