

GRZEGORZ IGLIŃSKI

Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie

**Nuty smutku wśród uroków natury.
Pan w trzcinie Arnolda Böcklina
i Zofii Gordziałkowskiej**

**The Touch of Sorrow Among the Charms of the Nature.
Pan Amongst the Reeds by Arnold Böcklin
and Zofia Gordziałkowska**

Słowa kluczowe: symbolizm, mitologia, malarstwo, poezja, muzyka, przyroda
Key words: symbolism, mythology, painting, poetry, music, nature

W literaturze Młodej Polski miał miejsce zaskakujący rozkwit poezji kobiecej. Wśród poetek znajdujemy autorki oryginalne i uzdolnione, jak też takie, które trudno uznać za prawdziwe poetki – czy to z uwagi na niewielkie doświadczenie literackie i sporadyczne publikacje (będące jakby przejawem chwilowego lub okazjonalnego zainteresowania), czy to daleki od doskonałości warsztat artystyczny. Poezja tych słabszych autorek może jednak wzbudzić ciekawość, gdyż to właśnie w niej najwyraźniej manifestują się fascynacje epoki, ówczesna konwencja i moda literacka. Przykładem takiej twórczości jest zbiorek wierszy Zofii Gordziałkowskiej *Böcklin w poezji* (prwdr. 1911) – interesujący z dwóch powodów: po pierwsze, prawie wszystkie zebrane tu utwory są ekfrazami (w liczbie 50, z wyjątkiem trzech dodatkowych tekstów, zamykających tom, wyodrębnionych za pomocą nadrzędnego tytułu *Rozmyślenia*); po drugie, owe ekfrazy są poświęcone dziełom tylko jednego artysty, popularnego na przełomie XIX i XX wieku szwajcarskiego malarza Arnolda Böcklina, uznawanego przez niektórych za patrona symbolizmu w sztukach plastycznych. Wspomnianego artystę pasjonowała między innymi tematyka mitologiczna, upodobał on sobie przy tym nie tyle bogów olimpijskich, ile pomniejsze bóstwa, a szczególnie kozłonogie – bożka Pana, fauna lub satyra. Przyczynił się w ten sposób do niesłychanej popularności tego typu bohatera w literaturze i sztuce, podobnie zresztą jak sławny poemat-ekloga Stéphane'a Mallarmégo *L'Après-midi d'un faune* (prwdr. 1876, pol. *Popołudnie fauna*) bądź „filozofia dionizyjska” Friedricha Nietzschego,

zainicjowana rozprawą *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (prwdr. 1872, pol. *Narodziny tragedii z ducha muzyki*), w której synonimem dionizyjskości uczynił filozof satyra.

W tomiku Gordziałkowskiej występuje aż osiem wierszy wprowadzających postacie kozłonogich bożków: *U źródła*, *Pan w trzcinie*, *Pan i kos*, *Wieczór wiosenny*, *Pan i Nimfa*, *Pan i pasterz*, *Bachanalie*, *Zdobycz Pana*. Epizodycznie motyw taki spotykamy również w utworach *Portret Böcklina ze śmiercią* oraz *Centaur w kuźni*. Przedmiotem niniejszej analizy będzie tylko jeden z tych tekstów – *Pan w trzcinie*, a to z uwagi na podwójną reprezentatywność. Jest on charakterystyczny dla stylu poetki oraz dotyczy obrazu Böcklina, który przyniósł artyście sławę, stając się znakiem rozpoznawczym jego malarstwa. Zestawiając wiersz ze źródłem inspiracji, spróbujemy określić, na ile wierna względem malarskiego oryginału jest poetycka wersja tematu – czy mamy do czynienia z opisem obrazu, jego lirycznym komentarzem i próbą odczytania, czy może raczej stanowi on tylko powód do rozwinięcia jakiejś refleksji, punkt wyjścia dla rozważań wykraczających poza ramy płótna Böcklina.

Poetycka prezentacja dzieł sztuki (obrazów i rzeźb) stanowiła jeden z zasadniczych obszarów tematycznych właściwych parnasistom, podczas gdy symboliści jako wzór dla literatury częściej wskazywali muzykę, widząc w niej rewelatorkę jakości metafizycznych, wyrazicielkę stanów emocjonalnych (wolną od spowszedniałych słów) bądź fundament kształtowania języka poetyckiego, odmiennego od mowy używanej na co dzień. W przypadku wiersza Gordziałkowskiej spotykają się ze sobą trzy dziedziny, bowiem obok poezji i malarstwa wskazać trzeba jeszcze na muzykę – obraz Böcklina przedstawia bożka Pana grającego na fletni. Utwór poetki stara się tę muzyczność, a zarazem nastrojowość uchwycić i uwydatnić.

Pan w trzcinie Gordziałkowskiej powstał z inspiracji konkretnym obrazem Böcklina, mianowicie dziełem *Pan im Schilf* (pol. *Pan w trzcinie* albo *Pan wśród trzcin*, druga wersja, powst. 1858, olej na płótnie; Neue Pinakothek, München). Obraz ten uchodzi za dzieło przełomowe w dorobku artysty, gdyż właściwie od niego zaczyna się kariera i popularność Böcklina w Europie. Ponieważ pierwsza wersja *Pana w trzcinie* (powst. 1856–1857, olej na płótnie; Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, Winterthur) powstała wcześniej, za datę przełomu uchodzi rok 1856. Jednak to ta druga wersja, która zainspirowała Gordziałkowską (świadczy o tym uwaga w spisie treści jej tomiku), stała się przyczynkiem do sławy¹. W roku 1859 kupił ją za ogromną sumę dla Nowej Pinakoteki w Monachium były król Bawarii Ludwik I Wittelsbach, znany ze swojej miłości do sztuki. Fakt ten nobilitował dzieło i jego twórcę. W ten sposób Böcklin z nieznanego szerszemu gronu malarza przekształcił

¹ Zob. Ch. Lenz, *Nowa Pinakoteka w Monachium*, tł. D. Stefańska-Szewczuk, Warszawa 1995, s. 82, il. 1.

się w bożyszcze modernistów. Jego twórczość zaczęto dzielić na dwa okresy, których cezurę wyznaczał *Pan w trzcinie*.

Zdaniem Andrzeja Nowakowskiego, nie ma jednak podstaw dla doszukiwania się w obrazie jakiegos przełomu artystycznego, gdyż podobny styl wykazują pokrewne tematycznie obrazy Böcklina sprzed 1856 roku². Badacz próbuje więc inaczej wyjaśnić fenomen *Pana w trzcinie*. Najpierw czyni to w kontekście socjologicznym, wskazując na bogate i konserwatywne niemieckie mieszczaństwo, które, będąc głównym mecenasem i odbiorcą sztuki, narzuciło jej estetykę kiczu i przyczyniło się do zastoju malarstwa akademickiego, wpisując się w ten martwy nurt malarstwa akademickiego, współtworząc kicz – i stąd wzięło się powszechne uznanie społeczne dla *Pana w trzcinie*. Druga przyczyna wiąże się z przewartościowaniem akademizmu w Niemczech. Dzieło Böcklina zaczęto odczytywać jako przejaw buntu modernistycznego, skierowanego przeciwko akademizmowi, eliminującemu – w imię pewnych rygorów i zasad tworzenia – indywidualizm artystyczny. Mamy więc sprzeczność: twórczość Böcklina wyrasta ze wstecznej tradycji malarstwa akademickiego, przez co zostaje społecznie zaakceptowana, a zarazem jest rozumiana jako jej zaprzeczenie. Odpowiada zapotrzebowaniu w ramach mieszczańskiej estetyki kiczu i jednocześnie w ramach artystycznej rewizji twórczych norm.

[...] konsekwencją są dwa całkowicie odmienne style interpretacji tego malarstwa, polegające na odniesieniu go do dwóch różnych wartości: z jednej strony do prymitywnej *Gemütlichkeit*, z drugiej zaś do przekonania, że malarstwo to [...] jest tylko kreacją tzw. „wewnętrznych stanów duszy artysty” [...]. Jednak zestawienie tych sprzecznych tendencji staje się możliwe przynajmniej w jednym punkcie. Otóż w przypadku Böcklina zrealizowany praktycznie został wzór „artysty objawionego” i sztuce, i [...] kulturze masowej. Zarówno w pierwszym, jak i drugim przypadku jego gwiazda rozbłysła w sposób nagły [...]. Tak więc [...] *Pan w trzcinie* zapoczątkował podwójne życie dzieł Böcklina, [...] zaczęły one funkcjonować w dwóch niezależnych od siebie obiegach artystycznych. Jeden z nich określony został przez [...] estetykę kiczu, [...] drugi zaś – przez nową estetykę symbolizmu³.

Symbolizm Böcklina opiera się na nastrojowej palecie barw typowej tylko dla niego, a w małym stopniu na tematyce i tzw. fantastyce Böcklinowskiej, czyli postaciach mitologicznych i baśniowych (centaury, fauny, nimfy, syreny, trytony, jednorożce, smoki, potwory) oraz wyśnionych przestrzeniach czy zaświatowych krainach (często z elementami architektonicznymi). Pozostałe składniki kompozycyjne prac malarza noszą cechy zachowawcze i wywodzą się z konserwatywnej tradycji akademizmu niemieckiego.

Trzecią przyczynę „przełomu” wyznaczonego przez *Pana w trzcinie* stanowi fakt, że dostęp do wczesnych prac artysty był utrudniony i mało kto je

² A. Nowakowski, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994, s. 121.

³ Tamże, s. 127–128.

znał. *Pan w trzcinię* to pierwsze dzieło malarza, które znalazło się w stałej ekspozycji – i to w jednej z najświetniejszych galerii europejskich, Nowej Pinakotece w Monachium⁴. Nic więc dziwnego, że stało się znane. Dopiero od tego momentu inne prace artysty zaczęły pojawiać się w ważnych ośrodkach sztuki. Ze swojej strony dodajmy, że spośród innych kompozycji „faunicznych” Böcklina *Pan w trzcinię* wyróżnia się swoją urodą i ma wdzięk, który mógł się podobać publiczności. Obraz emanuje nastrojem zadumy i zaprasza do kontemplacji. Mógł też podobać się artystom, gdyż jego tematyka zdaje się dotyczyć właśnie artysty i sztuki. Nie stanowi może jakiegoś zwrotu w malarstwie europejskim, ale wykracza trochę poza akademizm.

Przedstawiona na obrazie sytuacja jest statyczna: nad rzeką siedzi wśród trzcin bożek Pan i gra na syryndze. Jego postać wtapia się w tło, przypomina cień rysujący się w mroku, trochę ciemniejszy kształt w zacienionym miejscu. Stąd wrażenie, jakby był duchem przyrody, stanowił jej wnętrze, reprezentował jej pierwotny muzyczny język, niewerbalny sposób porozumiewania się elementów uniwersum. Pan nie kontrastuje z przyrodą, chociaż dzień jest słoneczny i promienie przezierają przez liście, a niewielka część trzcin pozostaje w słońcu. Poza i ponad listowiem widać fragment błękitnego nieba i rzeki odbijającej jego barwę. Mamy zatem podwójne tło: Pan znajduje się na tle zieleni, zaś zieleń na tle lazuru. Wszędzie wkrada się słońce, co podkreśla harmonię i jedność różnych wymiarów świata. Na dole obrazu dowcipny Böcklin domalował jeszcze kilka żab, sprawiających wrażenie słuchaczek koncertu Pana (w drugiej wersji obrazu jest ich więcej niż w pierwszej).

Obraz wiąże się z greckim mitem opowiadającym o tym, jak Pan napałował dziewiczą Syrinks, arkadyjską hamadriadę (nimfę drzew) lub najadę (nimfę płynącej wody). Dziewczyna, uciekając, przeobraziła się dzięki pomocy nimf lub bogów w trzcinę nad brzegami rzeki Ladon⁵. Kiedy podmuchy wiatru wywołały jęczący poszum w trzcinach, niedoszły kochanek wpadł na pomysł połączenia woskiem trzcin o różnych długościach, nie potrafiąc rozpoznać, którą z nich jest jego nimfa. W ten sposób powstała fletnia Pana, instrument muzyczny, któremu bohater nadał nazwę syringa, aby upamiętnić swoją ukochaną⁶. Opowieść sugeruje, że to, co dla boga nieosiągalne

⁴ Tamże, s. 128.

⁵ Zob. R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczowski, wstępem opatrzył A. Krawczuk, Warszawa 1974, s. 108; Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997, s. 289 i 423; J. Parandowski, *Przygody Pana*, w: tegoż, *Eros na Olimpie*, wyd. 3, Warszawa 1978, s. 93–101; J. Parandowski, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, wyd. 20, Poznań 1987, s. 92.

⁶ Syringa (fletnia Pana) była w rzeczywistości ludowym instrumentem ukochanym przez pasterzy w Arkadii. Składała się z siedmiu trzcin różnej długości połączonych woskiem (później liczba trzcin albo sztucznych rurek będzie zmienna). Na temat fletni Pana i jej budowy zob. C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, przeł. S. Olędzki, wyd. 2, Kraków 1989, s. 122–123, 156–158, 177–178; M. Wade-Matthews, W. Thomson,

w jednej formie, może on osiąść w innej. „Fletnia Pana w Grecji i we wszystkich prymitywnych cywilizacjach związana była z zaklęciami miłosnymi. Jak głosi mit, bożek Pan [...] grał, gdy owładnęła nim namiętność i tęsknota”⁷. Obraz Böcklina można uznać za nawiązanie do *Metamorfoz* (*Przemian*) Owidiusza, gdzie Pan wygrywa na fletni swój żal po stracie Syrynks.

Już byłyby słowa Pana Merkury powtarzał,
 Byłby mówił, jak biegła Syrynks przelekniona,
 Póki się nie dostała do rzeki Ladona;
 Jak, wstrzymana jej biegiem, i siostry kochane,
 I bóstwa o cudowną błagała przemianę,
 Jak Pan bliski już nimfy, gdy dościgał śmiało,
 Nie ją, lecz tylko ujął trzcinę wybujałą,
 Jak gdy westchnął, a trzcina wzruszona westchnieniem,
 Żalonym, ale miłym przemówiła brzmieniem.
 Tknięty słodyczą dźwięku i melodią nową,
 Rzekł Pan: „Będę choć twoją cieszył się rozmową!”
 Jak na koniec nierówne trzciny woskiem zliwa,
 I taki flet dziewicy imieniem przeżywa⁸.

Böcklin miał swoich poprzedników. Wśród malarzy prawdopodobnie nieobcych artyście, wykorzystujących w swej twórczości postacie fauniczne, badacze wymieniają między innymi: Szwajcarów – Salomona Gessnera (1730–1788) oraz Petera Birmanna (1758–1844), Niemców – Johanna Heinricha Wilhelma Tischbeina (1751–1829), Carla (Karla) Wilhelma Kolbego Starszego (1757–1835), Carla (Karla) Blechena (1798–1840), Ernsta Friesa (1801–1833), Alberta Zimmermanna (1808–1888) i Austriaka – Moritza von Schwinda (1804–1871). Ich dzieła różnią się jednak od realizacji Böcklina. Przykładem jest choćby praca angielskiego malarza Richarda Westalla (1765–1836) *The Bower of Pan* (pol. *Altanka Pana*, powst. 1800, olej na płótnie; Manchester Art Gallery). Obraz ten, przypominający styl klasycystyczny, przedstawia siedzącego Pana grającego na fletni, usytuowanego pośród zieleni, nad wodą, ale w towarzystwie trzech zasłuchanych w jego grę nimf oraz baraszkującego w pobliżu cherubina. Böcklinowski *Pan w trzcinie* nie jest zatem czymś nowym pod względem użytych motywów czy zastosowanej kompozycji.

Encyklopedia muzyki. Ilustrowana księga instrumentów muzycznych i wielkich kompozytorów, tł. B. Gutowska-Nowak [i in.], Warszawa 2007, s. 172–173; *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, wyd. 2 popr., Warszawa 2001, s. 269.

⁷ C. Sachs, dz. cyt., s. 123.

⁸ Owidiusz, *Przemiany*, przeł. B. Kiciński, tekst i przypisy oprac., wstępem i notą wydawniczą opatrzył A. Krawczuk, Warszawa 1995, s. 37 (ks. I, w. 706–718). Por. tłumaczenie prozą Anny Kamińskiej: Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska (ks. I–IX, w. 175) i S. Stabryła (ks. IX, w. 176 – ks. XV), oprac. S. Stabryła, Wrocław 1996, s. 30–31 (ks. I, w. 700–712). Zob. oryginał: Publius Ovidius Naso, *Metamorphoseon* [online], [b.m.]: The Latin Library [dostęp: 22.07.2015], liber I, versus 700–712, dostępny w Internecie: <<http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met1.shtml>>.

Nowa, choć też nie do końca, jest artystyczna intencja albo idea przyświecająca obrazowi.

[...] dla krytyków, a później i historyków dzieło Böcklina stało się ostatecznym ukoronowaniem pewnego procesu w rozwoju dziewiętnastowiecznego malarstwa pejzażowego. Oto bowiem sztafaż mitologiczny tradycyjnego obrazu doczekał się swoistej nobilitacji, stając się „upostaciowionym” wyrazem mocy Natury [...] w jej najgłębszym duchowym wymiarze⁹.

Uważano, że bohaterowie sztafażu mitologicznego na płótnach wcześniejszych artystów są jeszcze postaciami, podczas gdy u Böcklina już uosobieniami. To wyjaśnia zapewne zagadkę powodzenia jego twórczości – jak podejrzewa Nowakowski – przez całą drugą połowę XIX wieku. Powolne przejście w ikonografii XIX stulecia od epicko-alegorycznej funkcji starożytnych mitów do funkcji emocjonalno-symbolistycznej ówczesna krytyka niemiecka i polska łączyła z Böcklinem jako inicjatorem tego zjawiska i nazywała go „ojcem” symbolizmu¹⁰. *Pana w trzcinie* odczytywano przez pryzmat tendencji artystycznych epoki i romantyczno-panteistycznego światopoglądu. Sprzyjało temu obrazowanie stwarzające wrażenie tożsamości Pana z naturą, ducha z materią („fantastyczności” z „realnością” – pomagała tutaj również hybrydyczność bożka, postaci zarazem „przyziemnej” przez swą zwierzęcość, jak i uduchowionej przez grę na fletni). To, co zmysłowe, skończone, przestrzennie wymierne (plan przedstawiony, iluzjonistyczny, dosłowny), odsyła do tego, co duchowe, nieskończone, niewymierne (plan symboliczny, ukryty, przenośny). Tematem obrazu byłaby zatem uduchowiona natura, a Pan wyrażałby jej istotę i moc.

[...] postać Pana nie została jedynie nałożona na tło pejzażowe, jak to było w tradycyjnym pejzażu rodzajowym. Jednakże efekt wzajemnego „przenikania się” postaci Pana z elementami krajobrazu następuje nie tyle wskutek nowych zabiegów stylizacyjnych (odkrytych dopiero przez symbolizm czy secesję), lecz przez odpowiednią grę światła, a ściślej – grę półcieni, przy jednoczesnym odrzuceniu kontrastowych zestawień plam barwnych¹¹.

W ślad za obrazem wiersz Gordziałkowskiej *Pan w trzcinie* również eksponuje świat przyrody, ale mimo szczegółowości opisu tekst nie jest do końca wierny dziełu Böcklina. Autorka posługuje się kontrastem kolorystycznym, zestawiając złotawe „słońca plamy” i szmaragdową trawę z rudymi włosami Pana. Przebłyski słońca, o jakich utwór poetki wspomina, na obrazie kładą się głównie na listowiu oraz tylko na barku i przedramieniu Pana. Trudno przy tym orzec, jakiego koloru są jego włosy, gdyż głowę ma ustrojona

⁹ A. Nowakowski, dz. cyt., s. 297.

¹⁰ Tamże, s. 297–298.

¹¹ Tamże, s. 299.

w liście (zbliżone do liści winorośli). Ponadto gra na fletni, a nie na fujarce, o której mówi wiersz:

I słońca plamy lśniące złotawe
 Na szmaragdową kładą się trawę,
 Na Pana rudy włos –
 Wśród ciszy słodkie rozbrzmiewa granie,
 Trochę radośnie, trochę jak łkanie,
 Fujarki rzewny głos.

Tak nieuczony, jak ten śpiew ptasi,
 Jak kwiaty, które natura krasie,
 Jak szafir morzu dan –
 Jak drzew liście, co z wiatrem dzwonią,
 Jak szmer sitowia nad modrą tonią,
 Gra na fujarce Pan.

(s. 25–26)¹²

W muzyce Pana wybrzmiewa cała natura, jakby bożek był jej medium, posługiwał się jej tajemnym językiem¹³. To muzyka przyrody, poezja natury, „nieuczona”, prosta i szczerą, w której przeplata się radość i smutek. Gra prowokuje podmiot wiersza do pytań, które zdradzają zarazem jego rozumienie postaci muzykującego Pana (a właściwie brak zrozumienia). Przede wszystkim jest on dlań artystą i poetą pogrążonym w marzeniach i tęsknotach. Natura okazuje się tutaj czymś nadrzędnym wobec sztuki, stanowi dla niej inspirację i podniętę.

O czym ty dumasz leśny poeto?
 Czy piękno wkoło jest ci podniętą
 Do tęsknej twojej gry? –
 Czy myśl o psotach pamięć ci mroczy?
 Że takie jakieś dziwne masz oczy,
 Rozkoszne goniąc sny.

(s. 26)

Podmiot najwyraźniej nie widzi powodu do smutku, zadumy i żalu, których ton wyczuwa w muzyce Pana. Chyba nawet zazdrości bożkowi jego statusu. Pragnie za wszelką cenę wskazać zalety jego sytuacji, pocieszyć:

Tak ci w cienistej dobrze zieleni;
 U stóp twych woda srebrem się mieni,
 Nawet słuchaczy masz –
 Przysiadły żaby grą twą zwabione.

(s. 26)

¹² Wszystkie fragmenty wiersza *Pan w trzcinnie* podajemy według wydania: Z. Gordziałkowska, *Böcklin w poezji*, Warszawa 1911.

¹³ O języku natury zob. M. Janion, „*Kuźnia natury*”, w: tejsze, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 254.

Ujawnia tym samym postawę profana, kogoś niewtajemniczonego w sztukę, niepotrafiącego wsłuchać się w melodię duszy twórczej, dociec wrażliwości grajka, wczuć się w kondycję artysty, a może nie jest w stanie pojąć języka przyrody, żywiołu natury. Jeśli pozostaniemy tylko na poziomie mitu, to zauważymy, że podmiot sprawia wrażenie, jakby nie znał historii związanej z nimfą Syrinks. W każdym razie nie ma w wierszu żadnej wzmianki bądź aluzji do tego miłosnego niepowodzenia Pana. Szukając przyczyny smutku, podmiot wskazuje jedynie brzydotę koźlonogiego bóstwa jako największą jego wadę (w obrazie Böcklina brzydoty tej nie widać – to chyba „najładniejszy” Pan wśród licznych jego wizerunków stworzonych przez artystę). Niepokojący wygląd bohatera rekompensują jednak liczne przymioty, które z punktu widzenia człowieka składają się na szczęście: beztroska, wolność, wieczna młodość, kontakt z naturą, miłość zmysłowa.

Pachnący kochasz gaj –
 Nie znasz przymusu, ni żadnej troski,
 I możesz żywot swój pędzić boski,
 Jak wiecznej wiosny maj!

Czego ci więcej jeszcze potrzeba!
 Różowe Nimfy, szmat modry nieba,
 Fujarki czysty ton –
 Czym-że wesołość twoja zatruta?

(s. 26)¹⁴

W ten sposób zderzone zostają ze sobą dwa światy lub różne wymiary jednego świata – ludzki i boski, przy czym na ten drugi patrzy się z perspektywy tego pierwszego. Świat boski okazuje się ludzkim wyobrażeniem szczęścia. Można to interpretować w sensie przeciwstawienia kultury (obarczonej szeregiem zakazów i nakazów) i natury (umożliwiającej pełnię życia). Bożek Pan znajduje się na łonie przyrody i tej przyrody jest reprezentantem. Kłóci się z tym jego smętna gra, dla podmiotu trochę „nienaturalna”, właściwa dla innego porządku rzeczywistości. Pan powinien opiewać życie i piękno natury, a nie uzalać się z niewiadomego powodu. Dlatego podmiot radzi mu przerwać grę i wyrzucić fujarkę, bardziej przynależną kulturze, światu człowieka, nadającą się do wyrażania ludzkich tęsknot i trosk.

Zaraz w las skoczysz – tam kipi życie –
 Korowód dziewczek w pełnym rozkwicie
 W tan wiedzie, Faun, twój brat –
 [.....]

¹⁴ Podobne pytania pojawiają się później w prozatorskim szkicu Antoniego Langego, zamieszczonym – co jest trochę mylące – w zbiorze jego opowiadań: „Tysiące nimf, tysiące Dryjad i Nereid – otoczyły monarchę puszczy i wołały: – Czemu się żalisz, o nieśmiertelny, o wszechjedyny, wszechczujący! Nerwie i mózgu i serce świata! [...] Faunie, mów, czego się żalisz? Oto masz nas tysiące na skinienie” (A. Lange, *Amor i Faun*, w: tegoż, *W czwartym wymiarze. Opowiadania*, Kraków 1912, s. 108).

Grajku! pieśń raczej zerwij w połowie
I rzuć fujarkę w gęste listowie –
I śmieć się grajku! śmieć! –
Ludziom tęsknoty zostaw i żale,
Radość użycia dana w udziale
Półboskiej duszy twej!

(s. 27)

Wiersz przynosi powierzchowną refleksję nad naturą, w którą wpisany jest przecież także los człowieka i jego dysonanse. Traktując Pana jako synonim artysty „nastrojowca”, prowadzi do wniosku, że sztuka przeszkadza w cieszeniu się życiem. Z kolei traktując Pana jako przedstawiciela natury albo uosobienie życia, sprowadza to życie do jego używania, zmysłowego upojenia, zaspokajania cielesnych potrzeb. Choć wiersz Gordziałkowskiej pod względem artystycznym nie jest najwyższych lotów, to jednak w recepcji *Pana w trzcinnie* Böcklina zajmuje osobne miejsce, ujawnia inne spojrzenie na to znane dzieło. Podmiot wiersza, formułujący retoryczne pytania czy zwroty, daje się utożsamiać z odbiorcą obrazu¹⁵. A ten od zachwyty przechodzi do pewnego zdystansowania wobec tego, co ogląda. Nie jest to spojrzenie artysty (poety) na dzieło innego artysty (malarza), ale raczej spojrzenie filistra, nierozumiejącego sztuki, przedkładającego cielesność nad duchowość. Nie ma miejsca na jakąś kontemplację i współodczuwanie, są za to pouczenia. Podmiot stara się przypomnieć bożkowi jego fauniczność, witalność, umiejętność korzystania z życia. Zaczyna go traktować w sposób dosłowny – jako mitologicznego Pana, a nawet w sposób nieco familiarny – dając dobre rady. Pejzaż zaczyna pełnić rolę uroczego tła. Tymczasem wypracowana w epoce interpretacja pejzaży mitologicznych Böcklina była inna. Naturze nadano antropomorfizujący kostium, pod którym skrywa się pierwiastek duchowy. Ogląd natury (jej formy zmysłowej) utożsamiał się z oglądem jej sfery duchowej. Uznawano, że poprzez kształty materialne przeziiera inne oblicze świata.

[...] mimetyczno-anegdotyczna warstwa *Pana w trzcinnie* staje się po prostu przezroczyście. Ważne jest tylko to drugie oblicze, zakreślone Miriamowym horyzontem „ukrytej, nieskończonej, wiekuiestej, niezmiennej i niepojętej istoty rzeczy”, czyli Natury. [...]

Z biegiem lat owa przezroczyście planu anegdoty i mimetycznej dosłowności w dziełach Böcklina zaczęła stopniowo ulegać zamąceniu. „Literacki” kostium typowego neoklasycyzującego pejzażu rodzajowego coraz skuteczniej zaczął przesłaniać ten drugi, duchowy pierwiastek struktury dzieła, który dla pokolenia Tetmajera był jedyny i najważniejszy¹⁶.

¹⁵ Zob. J. Bajda, *Malarstwo Arnolda Böcklina w poezji Zofii Gordziałkowskiej*, w: tejże, *„Poeci – to są słów malarze...”*. Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski, Wrocław 2010, s. 96.

¹⁶ A. Nowakowski, dz. cyt., s. 301–302.

Oryginalność Gordziałkowskiej polega na odejściu od obowiązującej konwencji. Temat podjęty przez Böcklina opracowuje ona w taki sposób, aby podkreślić nie tylko wartość sztuki, ale przede wszystkim wartość życia. Nie oznacza to zaraz, że tekst poetki można powiązać wprost z silnie rozwijającym się na przełomie XIX i XX wieku (wśród nauk filozoficznych) nurtem filozofii życia (o Nietzschem już nie wspominając)¹⁷. Jeżeli jednak przyjąć, że nurt ów zwraca uwagę na dysharmonię między człowiekiem i światem, uznając ten rozdzźwięk za podstawowy wyznacznik ludzkiego losu, to wówczas wiersz Gordziałkowskiej będzie tej filozofii bliski. Wyraźnie zarysowane zostały w nim dwie rzeczywistości: ta, w której znajduje się bożek Pan (można nazwać ją umownie przestrzenią mitologiczną, pozaczasową), i ta, w której sytuuje się podmiot–obserwator (nazwijmy ją przestrzenią historyczną bądź cywilizacyjną, poddaną biegowi czasu). W wymiarze symbolicznym relacja między tymi przestrzeniami może być odczytana jako przeciwieństwo natury (wiecznej i niezmiennej, reprezentowanej przez bożka Pana) i kultury ludzkiej (wciąż zmieniającej postać). W rozumieniu podmiotu przestrzeń mitologiczną wyróżniają spokój, radość i wolność, zaś przestrzeń egzystencji człowieka – niepokój, przymus, „tęsknoty i żale”. Krótko mówiąc, człowiek nie współbrzmi z naturą, z całością świata.

Dopuszczalna jest chyba też inna interpretacja. Zakładając, że podstawową relacją jest w wierszu stosunek podmiotu do obserwowanego obrazu, a nie do bohatera tego obrazu, zauważyć wypada, że obraz jako dzieło sztuki przynależy do kultury. W ten sposób powstaje nowa opozycja: kultura – życie (z jego utrapieniami i troskami), chociaż i tutaj można mówić o przeciwieństwie wolności (znamionującej, jak twierdzili moderniści, tylko prawdziwą sztukę) i zniewolenia (dodajmy: przez prawa natury i prawa społeczeństwa). W przypadku takiej interpretacji ostatnią strofę utworu, zawierającą słowa podmiotu, wzywające bożka Pana do zaprzestania smętnej pieśni i wyrzucenia fujarki, wolno odczytać jako odezwę do artystów, którzy wciąż jeszcze popadają w nastrój melancholii czy zadumy, oddają się bliżej nieokreślonym tęsknotom i żalom, zamiast nieść swą sztuką radość czy szczęście płynące z piękna, pozwolić zapomnieć o życiowym smutku, a może budzić wiarę w życie.

¹⁷ „Tam, gdzie życie jest teoretyczną i normatywną kategorią totalności, której musi podporządkować się również kultura, mówimy o *filozofii życia*. Termin ten nie jest nazwą filozoficznego wprowadzania w życie – filozoficznej praktyki życiowej – ale stanowiska myślowego, które życie czyni zasadą również w krytyce kultury” (H. Schnädelbach, *Kultura*, w: *Filozofia. Podstawowe pytania*, red. E. Martens i H. Schnädelbach, przeł. z jęz. niem. K. Krzemieniowa, wyd. 2, Warszawa 1998, s. 577). Życia, z którego wszystko się wzięło, należy szukać nie w przedmiocie, ale w podmiocie – wnętrzu człowieka: „[...] życiem się żyje i dopiero wtórnie można je odnaleźć w świecie zewnętrznym. Mówienie o życiu wychodzące od przeżywania jest charakterystyczne dla wszystkich przedstawicieli filozofii życia (Wilhelma Diltheya, Henriego Bergsona, Georga Simmela i in.), która w istocie jest filozofią świadomości i dopiero na tej podstawie odnosi się do zjawisk życia w węższym sensie” (tamże, s. 578).

Bez względu na to, którym tropem interpretacyjnym podążymy – czy uznamy podmiot wiersza za maskę artysty, czy maskę filistra – to mamy do czynienia z tekstem, który nie jest tylko opisem znanego obrazu lub próbą jego odczytania. Podmiot, uciekając się do pytań, tworzy sytuację dialogową ze sztuką współczesną, której ikonę stanowi dzieło Böcklina. Milczącym partnerem dialogu czyni artystę lub poetę (w tej roli bożek Pan), delikatnie sugerując, że czas zweryfikował ten typ przedstawień. Ton smutku już się przeżył.

Bibliografia

Źródła

- Gordziakowska Zofia, *Böcklin w poezji*, Warszawa 1911.
Lange Antoni, *Amor i Faun*, w: tegoż, *W czwartym wymiarze. Opowiadania*, Kraków 1912.
Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. Anna Kamińska (ks. I–IX, w. 175) i Stanisław Stabryła (ks. IX, w. 176 – ks. XV), oprac. Stanisław Stabryła, Wrocław 1996.
Owidiusz, *Przemiany*, przeł. Bruno Kiciński, tekst i przypisy oprac., wstępem i notą wydawniczą opatrzył Aleksander Krawczuk, Warszawa 1995.

Opracowania

- Bajda Justyna, *Malarstwo Arnolda Böcklina w poezji Zofii Gordziakowskiej*, w: tejże, *„Poeci – to są słów malarze...”. Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010.
Encyklopedia muzyki, red. Andrzej Chodkowski, wyd. 2 popr., Warszawa 2001.
Filozofia. Podstawowe pytania, red. Ekkehard Martens i Herbert Schnädelbach, przeł. z jęz. niem. Krystyna Krzemieniowa, wyd. 2, Warszawa 1998.
Graves Robert, *Mity greckie*, przeł. Henryk Krzeczkowski, wstępem opatrzył Aleksander Krawczuk, Warszawa 1974.
Janion Maria, *„Kuznia natury”*, w: tejże, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.
Kubiak Zygmunt, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997.
Lenz Christian, *Nowa Pinakoteka w Monachium*, tł. Dorota Stefańska-Szewczuk, Warszawa 1995.
Nowakowski Andrzej, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994.
Parandowski Jan, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, wyd. 20, Poznań 1987.
Parandowski Jan, *Przygody Pana*, w: tegoż, *Eros na Olimpie*, wyd. 3, Warszawa 1978.
Sachs Curt, *Historia instrumentów muzycznych*, przeł. Stanisław Olędzki, wyd. 2, Kraków 1989.
Wade-Matthews Max, Thomson Wendy, *Encyklopedia muzyki. Ilustrowana księga instrumentów muzycznych i wielkich kompozytorów*, tł. Barbara Gutowska-Nowak [i in.], Warszawa 2007.

Źródła internetowe

- Ovidius Naso Publius, *Metamorphoseon* [online], [b.m.]: The Latin Library [dostęp: 22.07.2015], dostępny w Internecie: <<http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met1.shtml>>.

Summary

Two works: the painting by Swiss painter Arnold Böcklin and the poem by the Young Poland poet Zofia Gordziałkowska inspired by that painting are the subject of considerations. Both works have the same title – *Pan Amongst the Reeds*. Comparative analysis allowed determining to what extent the poetic version of the subject is true to the painted original – do we deal with a description of the painting, a lyric comment to it and an attempt at reading it or maybe it was just the reason for developing a kind of reflection going far beyond the work by Böcklin. The poem, treating the subject presented in the painting (the mythological Pan) as a synonym of an artist complaining and hankering after something unspecified, leads to the conclusion that arts hinder enjoying life. On the other hand, treating the subject as a representative of the nature or personification of life reduces that life to using it, to the sensual intoxication. The originality of the poet is represented by deviation from convention in understanding the landscape functioning in symbolism. She processes the subject undertaken by Böcklin in the way aiming at highlighting not only the value of the art but, first, the value of life.