

GRZEGORZ IGLIŃSKI

<https://orcid.org/0000-0002-1548-9211>

Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie

## Fauniczna gra przeciwieństw. Inspiracje böcklinowskie w wierszu *Wieczór wiosenny* Zofii Gordziałkowskiej

### The Faun-Related Game of Opposites Böcklinean Inspirations in the Poem *The Spring Evening* [*Wieczór wiosenny*] by Zofia Gordziałkowska

**Słowa kluczowe:** faun, nimfa, wiosna, muzyka, nastrój, obraz

**Key words:** faun, nymph, spring, music, atmosphere, painting

Zofia Gordziałkowska to mało znana poetka młodopolska, która wydała w 1911 roku tomik wierszy *Böcklin w poezji*. Prawie wszystkie zebrane tu utwory są ekfrazami (łącznie jest ich pięćdziesiąt, z wyjątkiem trzech dodatkowych tekstów zamykających zbiór, wyodrębnionych za pomocą nadrzędnego tytułu *Rozmyślanie*). Ekfrazy te zostały poświęcone twórczości jednego artysty – popularnego na przełomie XIX i XX wieku szwajcarskiego malarza Arnolda Böcklina. Poezja Gordziałkowskiej nie jest wysokich lotów, niemniej świadczy o gwałtownym nasileniu i rozwoju w Młodej Polsce liryki kobiecej. Przed tomem *Böcklin w poezji* autorka opublikowała zbiór poetycki *W samotności* (Kraków 1910). Zwracamy jednak uwagę na tom o Böcklinie, ponieważ stanowi przykład (na dodatek skrajny) widocznej w epoce skłonności poetów do opisywania, komentowania czy interpretowania dzieł malarskich i rzeźbiarskich. W kilku tekstach Gordziałkowska wykazała się dużą inwencją, bowiem nie są to tylko opisy lub komentarze konkretnego obrazu. Pragnąc pokazać występującą w nich metodę postępowania wobec dzieł sztuki, przybliżymy jeden z takich utworów.

Chodzi o wiersz zatytułowany *Wieczór wiosenny*. Tytuł sugerowałby, że tekst dotyczy obrazu *Frühlingsabend* (pol. *Wiosenny wieczór*, wersja II: powst. 1879, olej na drewnie; Szépművészeti Múzeum, Budapest)<sup>1</sup>, ale treść dalece odbiega

<sup>1</sup> W wersji pierwszej, obecnie zaginionej (powst. ok. 1879, papier) zamiast leżącego bozka Pana grającego na fletni, występuje stojący młodzieniec grający na flecie. Zob. obie wersje (wraz z bi-

od sytuacji ukazanej przez malarza. Niektóre detale wskazują na obraz *Frühlingserwachen* (pol. *Wiosenne przebudzenie*, powst. 1880, olej na płótnie naciągniętym na drewno; Kunsthaus Zürich)<sup>2</sup>. Na pierwszym z tych dzieł Böcklina widzimy po prawej stronie bożka Pana, który półleżąc na skalnym głazie, gra na fletni. Po lewej stronie, wśród niedużych drzew, stoją dwie kobiety: jedna jest do połowy obnażona i opiera się o drzewo, przyjąwszy swobodną pozę; druga stoi poważnie za nią, szczelnie owinięta złocistą suknią, którą przytrzymuje ręką złożoną na piersiach. Mogą to być nimfy (driady), ale ponieważ wyglądają jak córka z matką, nasuwa się podejrzenie, że to Persefona (Kora) i Demeter, bogini płodności i zbóż. „Spotkania Demeter z córką powodowały wiosnę i wzrost roślin, powroty zaś Persefony do męża [Hadesa – G. I.] sprowadzały zimę”<sup>3</sup>. Wiąże się to z kompromisem, na mocy którego Persefona, uprowadzona przez Hadesa, co wiosny opuszczała podziemia (na jedną trzecią roku lub połowę) i mogła przebywać z matką. Na obrazie Böcklina obie kobiety słuchają muzyki Pana. Częścią tła jest pobliska rzeka, a za nią łąki i odległe wzniesienia. Drugą część stanowi niebo pełne chmur. W ten sposób powstał kontrast między niebem i ziemią. Kompozycyjnie obraz ma zatem dwa wyraźne podziały: na pierwszym planie zauważalna jest strona prawa (Pan na skale) i lewa (postacie kobiet wśród drzew), na drugim planie – ciemniejszy dół (woda, zieleń, szczyty) i jaśniejsza góra (niebo).

Następne z wymienionych dzieł, *Wiosenne przebudzenie*, pokazuje również bożka Pana grającego na fletni, ale w postawie stojącej i przepasanego dużym kwietnym wieńcem. Za nim stoi kobieta w białej sukni rozrzucająca kwiaty lub zioła – to prawdopodobnie nimfa Chloris, patronka kwiatów, utożsamiana z rzymską Florą, boginią, która rządzi wszystkim, co rozkwita<sup>4</sup>. Oboje znajdują się na płaskiej łące nad strumieniem. Na przeciwległym brzegu strumienia stoją z kolei wśród drzew dwie kobiety, bardzo przypominające te, które znamy już z obrazu *Wiosenny wieczór*: jedna jest do połowy obnażona i lewą ręką oparta o drzewo, druga zaś ma długą suknię odsłaniającą tylko fragment prawego ramienia (lewą ręką przytrzymuje suknię na wysokości drugiego ramienia). Ponownie można

bliografią do nich) w pracy: R. Andree, *Arnold Böcklin. Die Gemälde*, mit Beiträgen von A. Berner [i in.], Basel–München 1977, s. 408–409 (il. 331–332); oraz wersję drugą i jej omówienie w monografiach: F. von Ostini, *Böcklin*, Bielefeld und Leipzig 1904, s. 66 (il. 59), 101; *Arnold Böcklin*, red. B. W. Lindemann, K. Schmidt, Übers. aus dem Französischen H. von Gemmingen, Übers. ins Französische A. Virey-Wallon, J. Torrent, Heidelberg 2001, s. 254–255. Zbliżony temat podejmuje obraz Böcklina *Pan und Dryaden* (pol. *Pan i driady*, powst. 1897, olej na płótnie, wł. prywatna), mający trzy wersje, z których pierwsza nie została ukończona. Przedstawia siedzącego i grającego na fletni bożka Pana oraz cztery słuchające go nimfy. Zob. R. Andree, dz. cyt., s. 525–527 (il. 462–464). Zob. wersję trzecią w albumie: *Arnold Böcklin*, dz. cyt., s. 254.

<sup>2</sup>Zob. R. Andree, dz. cyt., s. 427 (il. 352); *Arnold Böcklin*, dz. cyt., s. 266–267.

<sup>3</sup>A. M. Kempniński, *Encyklopedia mitologii ludów indoeuropejskich*, Warszawa–Poznań 2001, s. 346. Zob. więcej: M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1: *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, przeł. S. Tokarski, Warszawa 1988, s. 204–206.

<sup>4</sup>Podobnie wygląda bohaterka obrazu Böcklina *Flora, Blumen streuend* (pol. *Flora rozrzucająca kwiaty*, powst. 1875, olej na drewnie; Museum Folkwang, Essen).

przyjąć, że są to Persefona i Demeter. Kompozycja jest wyraźnie dwudzielna: tym razem po lewej stronie obrazu widzimy bożka Pana i Chloris (Florę), a po stronie prawej Persefonę z matką. Obie pary rozdziela strumień i skupisko drzew w głębi obrazu (różne od tego, przy którym stoją Persefona i Demeter). Tło przecina linia horyzontu: ciemniejsze barwy na dole (strumień, zieleń łąk, pas cienia, łańcuch gór w oddali), jaśniejsze barwy w górze (niebo z obłokami). Każdej z kobiet przypisany został inny kolor odzieży: Chloris – biel (w starożytności grecko-rzymskiej był to kolor radosny i świąteczny, związany z dobrą wróżbą); Persefonie – czerwień (w kulturze antyku barwę tę wiązano z jednej strony z krwią, śmiercią i światem pozagrobowym, a z drugiej m.in. z płodnością)<sup>5</sup>; Demeter – fiolet (starożytni łączyli ten kolor ze znaczeniami czerwieni<sup>6</sup>, u Böcklina podkreśla on powagę, odpowiedzialność, może też nostalgię matki). Dwuznaczność Persefony wynika stąd, że oscyluje między dwoma światami, okazuje się boginią krainy zmarłych i kiełkującego ziarna. W poprzednim obrazie, *Wiosenny wieczór*, jej półprzezroczysta szata (przykrywająca, tak samo jak w *Wiosennym przebudzeniu*, jedynie biodra i nogi, jakby zsunięta) nie jest czerwona, ale fioletowa. W obu przypadkach to prawdopodobnie tzw. „coa vestis”, rodzaj tkaniny, najczęściej właśnie fioletowej, pochodzącej z greckiej wyspy Kos, ale najbardziej popularnej w starożytnym Rzymie, noszonej przez kobiety dla uwidocznienia swoich wdzięków.

Możliwa jest inna interpretacja trzech postaci kobiecych występujących na obrazie *Wiosenne przebudzenie*, choć bardziej dyskusyjna. Ich liczba przywodzi na myśl hory – greckie boginie pór roku (później uosobienia godzin dnia). Nazywały się: Eunomia („Karność”, „Praworządność”), Dike („Sprawiedliwość”) i Ejrene („Pokój”), ale w miejscowej tradycji ateńskiej miały imiona: 1) Tallo („Kwitnąca”, „Bujna”, „Która przynosi kwiaty”) lub Hegemone („Przewodniczka”); 2) Aukso („Rosła”) lub Pandrosos („Wszewilgotna”); 3) Karpo („Przynosząca owoce”, „Owocna”)<sup>7</sup>. W pierwszym znaczeniu regulowały porządek społeczny, a w drugim, jako bóstwa natury, czuwały nad cyklem wegetacji, reprezentując idee wschodzenia, wzrostu i owocowania. W ich towarzystwie bardzo lubił przebywać bożek Pan. Brały też udział w pochodach Dionizosa i uczestniczyły w zabawach Persefony<sup>8</sup>.

Wiersz Gordziałkowskiej *Wieczór wiosenny*, podobnie jak utwory *Pan w trzcinnie* czy *Pan i kos*, wprowadza muzykującego bożka, ale określa go mianem fauna. Nie gra on na fletni, lecz – jak bohater *Pana w trzcinnie* – na fujarce. Powraca, właściwa tamtym wierszom, statyczność sytuacji. Początek tekstu wykazuje związek z obrazem *Wiosenne przebudzenie* (stojąca postawa fauna, motyw wieńca).

<sup>5</sup> Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1995, s. 15.

<sup>6</sup> Zob. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Warszawa 1989, s. 66–67.

<sup>7</sup> Zob. Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997, s. 147; A. M. Kempniński, dz. cyt., s. 187. Karl Kerényi definiuje termin *Ἔπα (hóra)* jako „właściwa chwila” (K. Kerényi, *Mitologia Greków*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2002, s. 87).

<sup>8</sup> Zob. P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, red. nauk. J. Łanowski, hasła przeł. M. Bronarska [i in.], przedm. przeł. J. Łanowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 147.

Więc ustrojony w wieniec kochanki rękoma,  
 Już niepomny jej wdzięków, niepomny pieśczoły  
 Wstał Faun, – na pierś słońca padł mu promień złoty,  
 A on ujął fujarkę ręcy obydwoma  
 I grać począł – słodyczą i ciszą natchniony  
 Tego wiosennego ciepłego wieczora, –  
 A gaj pachnie – jak pełna kadzidel amfora  
 I ledwie szeptem miękkie śmie powtarzać tony.

(*Wieczór wiosenny*, s. 39)<sup>9</sup>

Pieśń fauna ma charakter apostrofy, utrzymanej w stylu podniosłym, wręcz patetycznym, skierowanej do całej otaczającej natury. To pieśń pochwalna i zarazem dziękczynna. Wylicza elementy uniwersum – dziękczynienie faun składa słońcu, morzu, niebu, łąkom i rosie, a więc temu, co w górze i na dole. Jest to hołd wywołany harmonią i zmysłową urodą kosmosu. Stąd wskazane zostają wrażenia wzrokowe związane z kolorami (purpura, szafir, srebro), słuchowe (szum morza) i zapachowe (woń mirry).

I wzbiera pierś kosmata lubością bezmierną  
 I wdzięcznością ku słońcu – za zachodu zorze,  
 Morzu – że słońcu ściele purpurowe łoże  
 I do świtu pieśczołą ukołysze wierną –  
 Ku niebu, co się wkrótce zapali gwiazdami  
 Za owe tajemnicze cudowne szafiry,  
 Ku łąkom, przesyconym wonnościami miry –  
 Ku rosie – że srebrnymi je odwilża łzami.

(*Wieczór wiosenny*, s. 39)

Faun ujawnia artystyczną duszę, czyli wrażliwość na piękno. Dlatego też w następnej strofie uwaga podmiotu koncentruje się nie na otoczeniu, przyrodzie, wszechświecie, ale na samym faunie. To on okazuje się głównym bohaterem wiersza, a nie aura wiosennego wieczoru. Wiosna jest tylko pretekstem, scenerią potrzebną dla prezentacji koźlonogiego artysty. O ile w świecie zewnętrznym zauważa się harmonię, o tyle w świecie wewnętrznym bohatera – dysharmonię. Opiewając uniwersum, faun zdradza własną sprzeczną naturę, „wyśpiewuje” siebie. Określa go jednocześnie zmysłowość i skłonność do duchowych uniesień, artystycznych wzlotów. Ma w sobie coś z boga, człowieka i zwierzęcia.

Gra Faun... i duszę kładzie na fujarki tony;  
 Dziwną duszę półboga, zmysłową, a rzewną,  
 Trochę ludziom, zwierzęciu i bogom pokrewną.

<sup>9</sup>Wszystkie fragmenty wierszy poetki podajemy według wydania: Z. Gordziałkowska, *Böcklin w poezji*, Warszawa 1911.

Ten Faun – poeta lasów – w rozpuście szalony –  
Co za nimfą się goni lubieżny, a chciwy,  
A trzódkę swoją pasąc zbiera polne kwiaty –  
Lub olśniony w zachodu patrzy się szkarłaty –  
Lub staje zadumany wśród zielonej niwy.

(*Wieczór wiosenny*, s. 40)

Potrafi ulec szaleństwu, jak też zadumie, może być gwałtowny i zarazem delikatny, bezceremonialny i sentymentalny, niespokojny i wyciszony, ruchliwy i skłonny do kontemplacji. Skupiając w sobie różne temperamenty i zachowania, nie staje się jednak wszystkim, całością (jak bożek Pan – zgodnie z ludową, błędną etymologią jego imienia), ale raczej wydaje się dziwny sobie i światu. Jego pieśń przeradza się w pieśń o sobie, jakby cudowność natury i piękno wiosennego wieczoru, na zasadzie kontrastu, uwypukliła tylko jego skomplikowaną istotę, jakby na tym tle lepiej dostrzegł własną hybrydyczność, nieforemność, nieharmijność, może nawet brzydotę. Fauniczną sprzeczność dostrzegał również Antoni Lange, ale opisywał ją inaczej, jako napięcie między skończonością i nieskończonością, uciekając się do myśli nietzscheańskiej i bergsonowskiej:

Faun szuka samego siebie i chce stanąć ponad sobą; chce zerwać ze siebie wszystko, co mu narzuciła przypadkowość, i zmienić się w punkt bezprzestrzenny, w którym się przełamuje tajemnica bytu. W jego furiach miłosnych jest taki wybuch pragnień, jakby przerastających samą istotę miłości; jest w nich tyle mistyki i nadczołowieczeństwa, tyle anielstwa i szataństwa, tyle niewoli i żądzy wyzwolenia, tyle niewielonych i niejednoczonych przeciwieństw: że Faun dopiero teraz [...] pojmuję, czym jest – i w strasliwym [...] krzyku – ogłasza światu swoją sprzeczność istotną:

– Jestem i nie jestem. Istnieję wszędzie i nigdzie, zawsze i nigdy. Nie znam ani czasu ani przestrzeni, nie znam ani ciała ani ducha, ani zła ni dobra, ani smutku ni wesela, ani życia ni śmierci... [...] Jestem bogiem, a Bóg jest mną. Wszystko jest we mnie – i ja we wszystkim. [...] Umierający wiecznie i wiecznie zmarłychwstający. [...] Jestem wiekuista przemiana, wiekuiste zaprzeczenie samego siebie, wiekuiste stawanie się, które się nigdy nie zatrzyma<sup>10</sup>.

Dziwność fauna Gordziałkowskiej podkreśla też strofa ostatnia, prowadząc do zaskakującego zakończenia. Wydawałoby się, że faun – opiewając wzniośle, z „lubością bezmierną / I wdzięcznością”, naturę – jest szczęśliwy (tak jak gwizdzący bohater wiersza *Pan i kos*). Pora wiosny, „co krew w żyłach budzi i rozpala” (s. 40), to czas radości. Magia wieczoru wiąże się z obietnicą miłości, z rozkosznymi marzeniami.

A wieczór pełen marzeń i świętego czaru  
Wiosny – co krew w żyłach budzi i rozpala. –

<sup>10</sup> A. Lange, *Amor i Faun*, w: tegoż, *W czwartym wymiarze. Opowiadania*, Kraków [1912], s. 106–107.

Usta kochanki barwą się płoną korala,  
 Pełne obiecanego rozkoszy nektaru –  
 Lecz on, Faun, gra jeno – nie widzi – nie słyszy –  
 Ni tych kobiet ramiona – ni te szepty nocy –  
 Oto jakaś tęsknota nieprzepartej mocy  
 Weszła weń... i duszę smutkiem mu kołysz...

(*Wieczór wiosenny*, s. 40)

Zgadza się to trochę z sytuacją uwidoczną na obu obrazach Böcklina (*Wiosenny wieczór* oraz *Wiosenne przebudzenie*), gdzie bohater grając na fletni, zdaje się nie widzieć kobiet stojących w pobliżu (w *Wiosennym przebudzeniu* ma ponadto przymknięte powieki). Wspomniana w wierszu kochanka odpowiadałaby postaci obnażonej do połowy niewiasty, występującej i w jednym, i w drugim dziele malarza (choć na żadnym z tych obrazów jej usta nie płoną „barwą korala”). Uwaga o kobiecych ramionach, których faun nie widzi, każe domyślać się, że chodzi o ramiona odkryte – może to dotyczyć (poza postacią na wół obnażoną) tylko domniemanej Demeter z *Wiosennego przebudzenia*, która ma odkryte jedno ramię.

Utwór Gordziałkowskiej przynosi też pewną niespójność. Pierwsza strofa sprawia wrażenie, jakby faun był już po zbliżeniu z kochanką – czytamy przecież, że wstał „ustrojony w wieniec kochanki rękoma, / Już niepomny jej wdzięków, niepomny pieśczoty” (s. 39). Być może to właśnie miłość powoduje, że wieczór nabiera dlań szczególnego uroku i bohater chwyta za instrument, aby oddać cześć naturze. Natomiast strofa ostatnia sugeruje, iż do zbliżenia ma dopiero dojść – wszak „Usta kochanki barwą się płoną korala, / Pełne obiecanego rozkoszy nektaru” (s. 40). A więc to nastrój wiosennego wieczoru ma potęgować miłosne pragnienia i doprowadzić do szczęścia. Niespójność tę dałoby się wyeliminować stwierdzeniem, że nie doszło do żadnego stosunku, gdyż bohater uszedł z ramion kochanki oczarowany czymś zupełnie innym, większym pięknem, bo rozpościerającym się wszędzie wokół. Pozostaje obojętny wobec powabów dziewczęcia (co już na wstępie sygnalizowałoby jego dziwność), a potem zupełnie zapomina się w swojej grze. Dziwność stopniowo narasta. W końcu okazuje się, że faun nie tylko nie widzi kobiecych ramion, lecz także nie słyszy szepców nocy. Doświadcza jakiegoś duchowego uniesienia, wykracza poza świat zmysłowy, tęskni za czymś ledwo przeczucywanym (ma przecież w sobie coś z boga). Tak „nastroił” go kontakt z tym, co zmysłowe.

Sztuka dionizyjska [...] igra z upojeniem, z ekstazą. Dwie zwłaszcza moce wprawiają naiwnego człowieka natury w stan upojonego samozapomnienia – popęd wiosenny i napój narkotyczny. Ich działanie symbolizuje postać Dionizosa. *Principium individuationis* załamuje się w obu tych przypadkach. Strona subiektywna ustępuje całkowicie wobec przemocy tego, co ogólnie-ludzkie, a nawet wszech-przyrodnicze. [...]

Jeśli teraz upojenie jest igraniem natury z człowiekiem, to twórczość dionizyjskiego artysty igrza z upojeniem<sup>11</sup>.

Smutny i tęskniący faun z omawianego utworu ma wiele wspólnego z równie smutnym i tęskniącym Panem z wiersza *Pan w trzcinie*. W *Wieczorze wiosennym* fauna określa się „poetą lasów”, zaś w tamtym tekście Pana nazywa się „leśnym poetą”. Oba utwory traktują zatem o artyście jako kimś „dziwnym” i niezrozumiałym, mającym szczególny kontakt z naturą, ale różni je postawa podmiotu rejestrującego grę bohatera. W *Wieczorze wiosennym* podmiot nie formułuje pytań, ma w sobie, jeśli nie podziw, to skrywane uznanie dla grajka, że potrafiąc oprzeć się temu, czemu nie potrafi się oprzeć żaden faun czy satyr, doznaje czegoś niedostępnego dla innych. Wiosna jest tutaj czasem tworzenia, tajemnicą, której podmiot nie potrafi przeniknąć. W swoim eseju Lange w następujący sposób próbował wyjaśnić bezkresny smutek modernistycznych faunów:

[...] w tym nowym bogu dni późnych – jest wiekuista pośepność – i żal rzeczy spełnionych, że się spełniły, i rzeczy niespełnionych, że się nie spełniły. [...]

Faun jest bezbrzeżnie smutny – bo wie, że nigdy zaspokojoną nie będzie jego niewygasła i wulkaniczna żądza [nieskończoności – G. I.]; pożąda on wszystkiego, bo to uczucie, co mu trawi serce – jest wszystkim i esencją wszystkiego.

Być może, że Faun nie potrafi nazwać określonym imieniem, czym jest to jego wielkie i przerażające go samego uczucie, ale wie, że w nim miłość przerasta sama siebie – i, nie będąc Kupidynem – Faun jest więcej niż samą Miłością...<sup>12</sup>

Tematowi wiosny Böcklin poświęcił sporo obrazów. Powtarzają się w nich określone ujęcia i rekwizyty. Dominuje muzyka i taniec, a wśród postaci przeważają kobiety. Grupę trzech kobiet (zapewne charyt, bogiń piękna, pierwotnie uosabiających, jak się przypuszcza, siły wegetacyjne<sup>13</sup>) widzimy na obrazach: *Frühlingslieder* (pol. *Wiosenne pieśni*, inny tytuł: *Frühling*, pol. *Wiosna*, powst. 1876, olej na płótnie; Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва)<sup>14</sup> oraz *Frühlingshymne* (pol. *Hymn wiosenny*, powst. 1888, olej na drewnie; Museum der Bildenden Künste, Leipzig). Dwie kobiety, z których jedna trzyma kwiaty, a druga gra na instrumencie przypominającym lutnię, prezentuje dzieło *Im Frühling* (pol. *Wiosną*, inny tytuł: *Sommer*, pol. *Lato*, powst. 1873, olej na płótnie; National Gallery of Victoria, Melbourne).

<sup>11</sup> F. Nietzsche, *Światopogląd dionizyjski*, w: tegoż, *Pisma pozostałe 1862–1875*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 54–55.

<sup>12</sup> A. Lange, dz. cyt., s. 104–105.

<sup>13</sup> „Były opiekunkami wszystkiego, co piękne w przyrodzie, a zwłaszcza, jak Hory, patronkami wegetacji, odnawiającej się co roku. [...] Nieraz Charyty śpiewały z Muzami w jednym chórze, trzymając się blisko Apollina. Sprzyjały wszelkim w ogóle sztukom, które nie mogły kwitnąć bez nich – bo czyż może być sztuka bez wdzięku, *charis*?” (Z. Kubiak, dz. cyt., s. 148).

<sup>14</sup> Zob. R. Andree, dz. cyt., s. 392–393 (il. 311).

Kobietę z przechylonym dzbanem rozlewającym wodę (źródło życia kosmicznego, wypływające ze środka świata) oraz korowodem nagich dzieci znajdujemy na obrazach: *Liebesfrühling* (pol. *Wiosna miłości*, inny tytuł: *Quelle des Frühlings*, pol. *Źródło wiosny*, powst. 1868, olej na płótnie; Hessisches Landesmuseum, Darmstadt)<sup>15</sup> i *Frühlingsreigen* (pol. *Wiosenny korowód*, inny tytuł: *Wiesenquelle*, pol. *Łąkowe źródło*, powst. 1869, olej na płótnie; Staatliche Kunstsammlungen Dresden – Gemäldegalerie Neue Meister)<sup>16</sup>. Na tym ostatnim płótnie pojawiają się ponadto dwa fauny<sup>17</sup>.

Wśród instrumentów występują zwykle lutnie i flety (fujarki). Lutnie zauważymy m.in. na obrazach: *Ideale Frühlingslandschaft* (pol. *Idealny pejzaż wiosenny*, powst. 1870–1871, olej na płótnie; Sammlung Schack, München)<sup>18</sup> oraz *Frühlingstag* (pol. *Wiosenny dzień*, inny tytuł: *Die drei Lebensalter*, pol. *Trzy pory życia*, powst. 1883, olej na drewnie; Kunstmuseum Bern)<sup>19</sup>. Natomiast flety czy fujarki spotkamy na płótnach: *Frühling* (pol. *Wiosna*, powst. 1862, szkic, olej na płótnie; Kunstmuseum, Basel) oraz *Frühlingslandschaft mit Kindern, welche*

<sup>15</sup>Tamże, s. 310–311 (il. 206). Do obrazu tego nawiązuje („tak w kompozycji, jak w pozie i sposobie wydobywania cienia tytułowej postaci”) dzieło Witolda Pruszkowskiego *Wiosna (Technie wiosny)* (powst. 1887, olej na płótnie; Lwowska Galeria Obrazów). Zob. D. Suchocka, *Witold Pruszkowski – główne wątki twórczości*, w: *Witold Pruszkowski. Katalog wystawy monograficznej*, oprac. D. Suchocka, Poznań 1992, s. 23 (il. III i IIIa); zob. ponadto sam *Katalog...*, s. 85–86 (il. 53).

<sup>16</sup>Zob. R. Andree, dz. cyt., s. 311–312 (il. 207); *Arnold Böcklin*, dz. cyt., s. 61 (il. 3).

<sup>17</sup>Motyw kobiety wylewającej wodę z dzbanu i pijącego tę wodę fauna wykorzystał potem Jacek Malczewski w obrazie *U źródła – Narcyz* (powst. 1909, olej na płótnie; zaginiony). Zob. W. Kalicki, *Malczewski u źródła*, „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 217, dod. „Ale Historia” nr 35, s. 8–9. W monografii Stefanii Krzysztofowicz-Kozakowskiej obraz nosi tytuł *U źródła prawdy* (zob. S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Jacek Malczewski. Życie i twórczość*, Ożarów Mazowiecki 2015, s. 51). Autorem podobnego obrazu jest niemiecki malarz Hans Thoma: *Quellnymphe* (pol. *Nimfa źródła*, powst. 1888; tempera na tekturze; Staatsgalerie, Stuttgart) – zamiast fauna widzimy tutaj nagiego chłopca pijącego z własnej dłoni, usytuowanego obok siedzącej kobiety (być może uosobienia wiosny). Styl przypomina malarstwo Böcklina (widoczny na obrazie korowód nagich dzieci wydaje się bezpośrednim nawiązaniem do konkretnych dzieł szwajcarskiego artysty, który takim motywem się posługiwał). Postaci kobiecej z dzbanem Böcklin użył również w pracy *Quelle* lub *Quellnymphe* (pol. *Źródło* lub *Nimfa źródła*, powst. 1874, olej na płótnie; Muzeum Narodowe, Poznań) – zob. R. Andree, dz. cyt., s. 374–375 (il. 286); *Malarstwo niemieckie w XIX wieku. Obrazy ze zbiorów polskich*, aut. not katalogowych i biogramów A. Ciska [i in.], Warszawa 2005, s. 70.

Pomysł pokazania nimfy z dzbanem, z którego wydobywa się woda, nie jest nowy – ani w malarstwie, ani w rzeźbie. Z podobnym ujęciem można spotkać się wcześniej w twórczości Jeana-Antoine’a Watteau (*Le Nympe de fontaine*, pol. *Nimfa źródła*, powst. 1708, olej na płótnie; wł. prywatna). Trzymając się tylko XIX wieku, wskaźmy cztery realizacje: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Quellnympfen* (pol. *Najady*, data nieznana, olej na drewnie; Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Oldenburg); Jean Auguste Dominique Ingres, *La Source* (pol. *Źródło*, powst. 1820–1856, olej na płótnie; Musée d’Orsay, Paris); Eduard Steinbrück, *Die Nympe der Düssel* (pol. *Nimfa Düssel*, powst. 1837, olej na płótnie; wł. prywatna); Ferdinand Wagner (Passau), *An der Quelle* (pol. *U źródła*, olej na płótnie, data i lokalizacja nieznane).

<sup>18</sup>Zob. R. Andree, dz. cyt., s. 338–339 (il. 240); *Arnold Böcklin*, dz. cyt., s. 216–217.

<sup>19</sup>Zob. R. Andree, dz. cyt., s. 159 (Farbtafel 30), 447 (il. 374).



*Maipfeifen schnitzen* (pol. *Pejzaż wiosenny z dziećmi strugającymi fujarki*, inny tytuł: *Frühlingslied*, pol. *Wiosenna pieśń*, powst. 1865, olej na płótnie; Museum Oskar Reinhart, Winterthur)<sup>20</sup>.

W swoim zbiorze poetyckim *Böcklin w poezji* Gordziałkowska nawiązała do wiosennej tematyki nie tylko w wierszu *Wieczór wiosenny*, lecz także jeszcze w dwóch utworach. Jeden z nich to *Wiosenny dzień*, którego początek wydaje się odnosić do wspomnianego już obrazu *Flora rozrzucająca kwiaty*<sup>21</sup>, ale dalszy ciąg tekstu, mówiący o zakochanej parze siedzącej na łące, dotyczy wymienionego przed chwilą dzieła malarza *Wiosenny dzień (Trzy pory życia)*. Podobnie upozowaną parę (mężczyzna grający wybrance na lutni), również z willą w tle, ukazuje obraz *Idealny pejzaż wiosenny*, posługujący się renesansowym sztafagem. W tomiku poetki brak adnotacji z nazwą muzeum, która rozstrzygnęłaby jednoznacznie, o jaki obraz chodzi. Dla wymowy utworu nie ma to zresztą większego znaczenia.

Drugi wiersz Gordziałkowskiej, mieszczący się w tym samym kręgu tematycznym, to *Flora budząca kwiaty*. Z uwagi na dołączoną ilustrację, ale także szczegóły treściowe nie ma wątpliwości, że utwór stanowi poetycki komentarz obrazu *Flora, die Blumen weckend* (pol. *Flora budząca kwiaty*, powst. 1876, tempera na drewnie; Von der Heydt-Museum, Wuppertal). Tym razem, zamiast lutni bądź fletu (fujarki), rekwizytem muzycznym jest harfa. Bohaterce towarzyszą też postacie nagich dzieci, inaczej jednak rozmieszczone i upozowane niż na pozostałych „wiosennych” dziełach szwajcarskiego malarza.

Żaden z wymienionych wierszy, ani *Wiosenny dzień*, ani *Flora budząca kwiaty*, nie wprowadza postaci faunicznych. Nie ma ich zresztą również na obrazach Böcklina, będących punktem odniesienia dla tych tekstów. W tej grupie tematycznej jedynie *Wieczór wiosenny* Gordziałkowskiej wiąże się z faunicznością. Nie jest on jednak wyjątkiem w sposobie ekfrazowania. Podobnie rzecz wygląda w utworach *Wiosenny dzień* oraz *Bachanalie*, a nawet *Pan i kos*. Są to utwory, w przypadku których nie można być pewnym, jakiego konkretnego obrazu Böcklina lub wersji dzieła one dotyczą. Orientację ułatwia trochę spis treści tomiku, bowiem przy niektórych tytułach wierszy figuruje tam nazwa muzeum posiadającego dany obraz. W zbiorze zamieszczono ponadto kilka reprodukcji dzieł malarza, co rozstrzyga dylematy związane z wybranymi tekstami. Istnieją jednak utwory pozbawione tego rodzaju wskazówek – jakby specjalnie, a nie tylko przez to, że autorka zapomniała, gdzie widziała to czy tamto dzieło. Można podejrzewać, iż przyjęta w nich metoda – przykładem *Wieczór wiosenny* – polega na wykorzystywaniu motywów czy sytuacji pochodzących co najmniej z dwóch pokrewnych tematycznie obrazów.

Zaznaczyć przy tym trzeba, że autorka w swojej poezji raczej nie odwzorowuje wiernie wszystkich szczegółów opisywanych malowideł, lecz tworzy własne

<sup>20</sup>Tamże, s. 293 (il. 183).

<sup>21</sup>Zob. przyp. 4 do niniejszej pracy. Por. J. Bajda, „Poeci – to są słów malarze...”. *Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010, s. 100.

opracowanie tematu podjętego przez Böcklina. Na przykład w wierszu *Pan i kos* wprowadza motywy, których nie uwzględnia żadna z wersji obrazu będącego źródłem inspiracji: *Faun, einer Amsel zupfeifend* (pol. *Faun gwizdzący do kosa*, wersja I: powst. 1863, olej na płótnie, Neue Pinakothek, München; wersja II: powst. 1864–1865, olej na płótnie, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover)<sup>22</sup>.

W poetyckich realizacjach Młodej Polski faun (Pan, satyr) występuje – upraszczając nieco – w dwóch rolach: tego, który gra, i tego, który kocha; ewentualnie tego, który chce grać, i tego, który chce kochać. Różne są przy tym oblicza jego sztuki i jego miłości. Dzięki swojej hybrydycznej, ludzko-zwierzęcej formie, a co za tym idzie, przynależności do dwóch porządków, natury i kultury, bohater ten stał się dogodnym środkiem symbolizowania. Mógł obrazować biologiczną witalność, nieokiełznane instynkty, ale też wewnętrzne przeżycia i rozterki, konflikt ducha z materią czy uduchowanie całej przyrody.

Postacie fauniczne przede wszystkim ściśle wiążą się z nacechowanym emocjonalnie pejzażem. Współtworzą nastrój, są jego emanacją czy personifikacją:

Sztafaż, złożony z postaci fantastycznych, którego rola polega na uzupełnianiu względnie współtworzeniu pejzażu, nie stanowi w dziejach sztuki novum. Posługiwanie się nim jest zgodne zarówno z wierzeniami ludowymi, jak i z tradycją kulturową. Król olch, rusalki, elfy, nimfy, fauny, trytony – cały ten świat fantastyczny nie tylko świadczy o potrzebie ożywienia przyrody przez przyporządkowanie poszczególnym jej elementom konkretnych postaci- duchów, ale również pełni ważną rolę w konstrukcji pejzażu w dziele malarskim czy literackim<sup>23</sup>.

Personifikacje zbliżają literaturę do sztuk plastycznych – do malarstwa i rzeźby. „Mieszkańcy” pejzaży poetyckich niewiele się różnią od figur „zaludniających” pejzaże malarskie. W podobny też sposób funkcjonują. Interesującego materiału, przydatnego do przeprowadzenia próby odczytania utworów literackich w kontekście dzieł malarskich, dostarcza m.in. twórczość Böcklina. Artysta ten, oprócz typowych alegorii, stosował fantastyczno-mitologiczne personifikacje nastroju, współkształtujące krajobraz. „Poezja okresu Młodej Polski stanowiła, podobnie jak malarstwo Böcklina, etap przejściowy od tradycyjnej alegorii pojęciowej, poprzez alegorię nastrojową, do wieloznacznego, nastrojowego symbolu”<sup>24</sup>. Postacie fantastyczne, występujące w pejzażu, zaczęły ewoluować w tym właśnie kierunku, powoli tracąc funkcję alegoryczną czy personifikującą, zlewając się za to w jedną całość z innymi elementami tekstu i tworząc, trudną czasem do bezpośredniego nazwania, aurę emocjonalno-nastrojową.

Przyglądając się poszczególnym realizacjom poetyckim, można zauważyć sporą rozpiętość w obrazowaniu, problematyce, stylu wypowiedzi, rodzaju na-

<sup>22</sup> Zob. F. von Ostini, dz. cyt., s. 18 (il. 16); R. Andree, dz. cyt., s. 272–273 (il. 159–160).

<sup>23</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 109.

<sup>24</sup> Tamże, s. 111.

strojowości. Te rozliczne ujęcia pozwalają wnioskować, że w wielu przypadkach postaci fauniczne ukazują sprzeczności natury ludzkiej, stają się wypadkową doświadczeń i przeżyć człowieka, uzmysławiają to, co kryje się w człowieczej istocie. Nie są więc tylko wyobrażeniem ducha przyrody lub pierwiastka życia. Niezwykle faun (Pan, satyr) oznacza artystę, którego cechuje kontemplacja, nostalgia, samotność, bliski kontakt z naturą, szaleństwo, wolność, wrażliwość na piękno.

W wierszu Gordziałkowskiej *Wieczór wiosenny* pieśń fauna jest pochwałą harmonii uniwersum. Atmosfera wieczoru wprawia bohatera w specyficzny stan, ujawniając jego inne, bardziej ludzkie niż zwierzęce oblicze. Tym samym jednak dowodzi sprzecznej kondycji bożka, którego określa swoista gra przeciwieństw i zmienność nastrojów, uleganie zarówno euforii, jak i melancholijności, podnieceniu, jak i rozmarzeniu.

## Bibliografia

### Źródła

- Gordziałkowska Zofia, *Böcklin w poezji*, Warszawa 1911.  
Lange Antoni, *Amor i Faun*, w: tegoż, *W czwartym wymiarze. Opowiadania*, Kraków [1912].  
Nietzsche Friedrich, *Światopogląd dionizyjski*, w: tegoż, *Pisma pozostałe 1862–1875*, przeł. Bogdan Baran, Kraków 1993.

### Opracowania

- Andree Rolf, *Arnold Böcklin. Die Gemälde*, mit Beiträgen von Alfred Berner [i in.], Basel–München 1977.  
*Arnold Böcklin*, red. Bernd Wolfgang Lindemann, Katharina Schmidt, Übers. aus dem Französischen Hubertus von Gemmingen, Übers. ins Französische Aude Virey-Wallon, Jean Torrent, Heidelberg 2001.  
Bajda Justyna, „Poeci – to są słów malarze...”. *Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010.  
Eliade Mircea, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1: *Od epoki kamiennej do misterium eleuzyńskich*, przeł. Stanisław Tokarski, Warszawa 1988.  
Grimal Pierre, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, red. nauk. Jerzy Łanowski, hasła przeł. Maria Bronarska [i in.], przedm. przeł. Jerzy Łanowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990.  
Kalicki Włodzimierz, *Malczewski u źródeł*, „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 217, dod. „Ale Historia” nr 35.  
Kempiński Andrzej Maria, *Encyklopedia mitologii ludów indoeuropejskich*, Warszawa–Poznań 2001.  
Kerényi Karl, *Mitologia Greków*, przeł. Robert Reszke, Warszawa 2002.  
Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Warszawa 1995.  
Krzysztofowicz-Kozakowska Stefania, *Jacek Malczewski. Życie i twórczość*, Ożarów Mazowiecki 2015.  
Kubiak Zygmunt, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997.  
*Malarstwo niemieckie w XIX wieku. Obrazy ze zbiorów polskich*, aut. not katalogowych i biogramów Agnieszka Ciska [i in.], Warszawa 2005.

Ostini Fritz von, *Böcklin*, Bielefeld und Leipzig 1904.

Podraza-Kwiatkowska Maria, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.

Rzepińska Maria, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1–2, Warszawa 1989.

Suchocka Dorota, *Witold Pruszkowski – główne wątki twórczości*, w: *Witold Pruszkowski. Katalog wystawy monograficznej*, oprac. Dorota Suchocka, Poznań 1992.

### Summary

This paper presents an analysis and interpretation of Zofia Gordziałkowska's poem *The Spring Evening* [*Wieczór wiosenny*] from her volume *Böcklin in poetry* [*Böcklin w poezji*] (1911). It aims to describe one of Gordziałkowska's methods of utilising the works of arts which were the inspiration for her works. As almost all the texts in the volume were created because of the paintings by the Swiss artist Arnold Böcklin, popular at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, his works provide a fundamental context for those considerations.

The conducted analyses indicate that, in some of her works, the poetess clearly does not faithfully reproduce all the details of the described paintings but offers her own development of the theme presented by Böcklin.