BIBLIOTEKARZ PODLASKI
1/2019 (XLII)
<https://doi.org/10.36770/bp.50>
ISSN 2544-8900 (online)
<http://bibliotekarzpodlaski.ksiaznicapodlaska.pl/>

Grzegorz Igliński*

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

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

**Duchy przyrody.
Konwencja Böcklinowska w sonetach Marii Poraskiej
*Śpiący Faun... oraz Na wyspie...***

Streszczenie: Przedmiotem pracy są sonety mało znanej poetki młodopolskiej Marii Poraskiej (Ality): *Śpiący Faun...* oraz *Na wyspie...*, pochodzące z cyklu *W galeriach szwajcarskich...*, który autorka zamieściła w swoim tomie *Helvetia* (1912). Oba wiersze powstały pod wpływem wrażeń wywołanych przez dzieła malarskie oglądane na wystawach w Szwajcarii. Oba też ujawniają konwencję Böcklinowską – tworzą nastrojowe pejzaże i wprowadzają postacie mitologiczne (fauna, satyra i najady). Celem pracy jest pokazanie przyjętego przez Poraską sposobu przekładania języka malarskiego na język poetycki oraz interpretacja utworów. W przypadku sonetu *Śpiący Faun...* źródło inspiracji stanowi najprawdopodobniej obraz Arnolda Böcklina *Waldinneres mit ruhendem Pan* (inny tytuł: *Waldlandschaft mit ruhendem Pan*, ok. 1855). Natomiast wiersz *Na wyspie...* mógł powstać pod wpływem różnych dzieł (zarówno Böcklina, jak też malarzy stosujących podobny do nie-

* Grzegorz Igliński – prof. dr hab., Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Wydział Humanistyczny, Katedra Literatury Polskiej. Specjalizuje się w badaniach nad literaturą okresu Młodej Polski i modernizmu europejskiego przełomu XIX i XX wieku. Najważniejsze monografie: *Magia serca i słowa w modernistycznych snach i wizjach* (Warszawa 2005) oraz *Faun – Pan – satyr. Wyobrażenia fauniczna w poezji i sztuce Młodej Polski* (Olsztyn 2018), *Antyk – chrześcijaństwo – poezja. Rozważania o twórczości Jana Kasprowicza* (Olsztyn 2014).

Grzegorz Igliński, *Duchy przyrody. Konwencja Böcklinowska w sonetach Marii Poraskiej...*

go, modny w tamtych czasach styl), brak w tekście (chyba celowo) wyraźnych wskazówek, o jaki obraz chodzi. W *Śpiącym Faunie...* tytułowy bożek uosabia śpiącą naturę, przypomina podglądanego ducha przyrody. Nasuwa się refleksja, że wszystko, co żyje, jest uduchowione. W wierszu *Na wyspie...* natura przybiera postać kilku mitologicznych figur, ale towarzysząca temu myśl o uduchowieniu jest zbliżona. Wiąże się z nią przekonanie, że o wieczności życia przesądza miłość jako siła tworząca.

Słowa-klucze: faun, satyr, natura, duch, ruina.

Spirits of the Nature. Böcklinean convention in the sonnets by Maria Poraska 'Śpiący Faun...' ['Sleeping Faun...'] and 'Na wyspie...' ['On the island...']

Summary: The work discusses the sonnets of the little known Young Poland poet Maria Poraska (Alita): 'Śpiący Faun...' ['Sleeping Faun...'] and 'Na wyspie...' ['On the island...'], originating from the cycle 'W galeriach szwajcarskich...' ['In Swiss galleries...'], which the author included in her volume 'Helvetia' (1912). Both poems were influenced by paintings seen at exhibitions in Switzerland. Both of them also demonstrate the Böcklinean convention, creating atmospheric landscapes and introducing mythological characters (faun, satyr and naiads). The aim of the work is to show Poraska's method of translating the language of painting into the language of poetry and to provide interpretations of the works. The source of inspiration for the sonnet 'Śpiący Faun...' was the painting by Arnold Böcklin 'Waldinneres mit ruhendem Pan' (another title: 'Waldlandschaft mit ruhendem Pan', ca. 1855). On the other hand, the poem 'Na wyspie...' could have been influenced by various works (both by Böcklin and by other painters applying a similar style, which was fashionable during that time). There are no clear indications in the text (probably deliberately) which paintings inspired the poem. In the 'Śpiący Faun...', the God indicated in its title personifies the sleeping nature; it resembles the spirit of the nature viewed. The reflection comes to mind that everything living is spiritual. In the poem 'Na wyspie...', the nature assumes the form of several mythological figures but the accompanying thought concerning spirituality is similar.

It links to the belief that eternality of life is determined by the creating power of love.

Key words: faun, satyr, nature, ghost, ruin.

Szwajcarski malarz Arnold Böcklin uchodzi za artystę, który wywarł niezwyczajny wpływ na modernizm przełomu XIX i XX wieku. Nagły wzrost jego popularności następuje po roku 1856 i wiąże się z obrazem *Pan im Schilf* (pol. *Pan w trzcinie* albo *Pan wśród trzcin*, wersja I: powst. 1856–1857, olej na płótnie, Museum Oskar Reinhart, Winterthur; wersja II: powst. 1859, olej na płótnie, Neue Pinakothek, München)¹. Twórcę obarcza się odpowiedzialnością za rozpowszechnienie w sztuce mody na koźlonogie bóstwa (bożek Pan, faun, satyr). Dotyczy to również literatury. Nawet jeśli jest w tym trochę przesady – nie wolno bowiem zapominać o znaczeniu poematu-eklogi Stéphane’a Mallarmégo *L’Après-midi d’un faune* (pol. *Popołudnie fauna*, 1876) i o głośnej rozprawie Friedricha Nietzschego *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (pol. *Narodziny tragedii z ducha muzyki*, 1872), w której satyr stał się synonimem dionizyjskości – to krytyka ówczesna ten rodzaj bohaterów kojarzyła najczęściej z nazwiskiem Böcklina.

W polskiej literaturze do fascynacji i inspiracji twórczością artysty przynależał na przykład Kazimierz Przerwa-Tetmajer², jednak w dokonywaniu transpozycji obrazu malarskiego na słowo poetyckie celowały zwłaszcza kobiety. Ekfrazy związane z Böcklinem są charakterystyczne dla dwóch poetek: Zofii Gordziałkowskiej i Marii Poraskiej (Ality). W stosunku do tomiku Gordziałkowskiej *Böcklin w poezji* (1911), w którym znajduje się aż 50 utworów poświęconych obrazom Böcklina (wyjątek stanowią trzy dodatkowe teksty zamykające zbiór, wyodrębnione za pomocą nadrzędnego tytułu *Rozmyślenia*),

¹ Na temat tego istotnego w karierze malarza momentu związanego z płótnem *Pan w trzcinie* zob. A. Nowakowski, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994, s. 118-130.

² K. Tetmajer, *O Arnoldzie Böcklinie*, [w:] tegoż, *W czas wojny. Nowele*, Kraków [1916], s. 157-189.

tomik Poraskiej *Helvetia* (1912) zawiera tylko dwanaście ekfraz, tworzących cykl pt. *W galeriach szwajcarskich...*, a w nim występuje jedynie pięć wierszy z umieszczonym nad tytułem każdego z nich dopiskiem „Böcklin”, wskazującym źródło inspiracji. Ponieważ o lirykach z tomu Gordziałkowskiej kilkakrotnie już pisano³, przedmiotem niniejszej pracy będzie poezja Poraskiej. Celem jest nie tylko przypomnienie mało znanej autorki, ale również przyjrzenie się metodzie jej postępowania wobec dzieł sztuki. W związku z dominacją w twórczości Böcklina dwóch nurtów – całej serii nastrojowych pejzaży (*Stimmungslandschaften*) oraz scen z postaciami mitologicznymi (głównie hybrydycznymi, jak centaury, fauny, syreny, trytony) – uwzględnione zostaną dwa wiersze, bardzo charakterystyczne dla stylu ekfrazowania przez Poraską, ale też dotyczące takich obrazów malarza, na których wspomniane nurty jego malarstwa zająbiają się ze sobą.

Pierwszym z utworów jest sonet *Śpiący Faun...*, otwierający cykl *W galeriach szwajcarskich...* i odnoszący się prawdopodobnie do obrazu *Waldinneres mit ruhendem Pan* (pol. *Leśna głębia z odpoczywającym Panem*, inny tytuł: *Waldlandschaft mit ruhendem Pan*, pol. *Krajobraz leśny z odpoczywającym Panem*, powst. ok. 1855, olej na płótnie, Kunstmuseum Basel)⁴. Potwierdzały to dopisek usytuowany pod wierszem: „Bazylea”. Dzieło Böcklina przedstawia bożka Pana leżącego w dzikich ostępach, na tle drzew i gąszczy. Zieleń wypełnia niemal cały obraz i – co typowe dla twórczości tego artysty – dominuje nad bohaterem, którego niewielka postać niemal ginie w żywiole natury⁵. Chciało-

³ 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. 89-107; G. Igliński, *Baśń miłości albo rybak i syrena. Wiersz Zofii Gordziałkowskiej „Zdobycz Pana” wobec obrazu Arnolda Böcklina „Zwei fischende Pane”*, [w:] *Naukowcy w poszukiwaniu magicznego pierwiastka*, pod red. M. Zaorskiej i A. Grabowskiego, Olsztyn 2016, s. 106-121 oraz tegoż, *Nuty smutku wśród uroków natury. „Pan w trzcinie” Arnolda Böcklina i Zofii Gordziałkowskiej*, „Prace Literaturoznawcze” 4 (2016), s. 49-60.

⁴ Zob. R. Andree, *Arnold Böcklin. Die Gemälde*, mit Beiträgen von A. Berner [i in.], Basel-München 1977, s. 222 (il. 96) oraz *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. 51 (il. 7).

⁵ W związku z takim obrazowaniem bywa przywoływany nauczyciel Böcklina ze szkoły w Düsseldorfie – grafik i pejzażysta Johann Wilhelm Schirmer i jego szkic *Pan und die Nymphen* (pol. *Pan i nimfy*, powst. 1846, akwaforta, The British Museum, London).

by się przypisać bożkowi jakieś samozapomnienie, odczuwanie więzi z życiem, aż do utraty poczucia własnej indywidualności – nazwać go po Leśmianowsku „topielcem zieleni”. Przeżycie tożsamości ze światem ma prawo wiązać się z nastrojem, na co zwrócił uwagę Arthur Schopenhauer⁶. Pograżenie w śnie może nadto podkreślać to przeniesienie się indywiduum w prapoczątkową jedność, rozpląnięcie się w bycie.

Zwrot artystów do niezindywidualizowanej natury skutkował, według Ignacego Matuszewskiego, jej indywiduizowaniem za pomocą wprowadzania postaci fantastycznych, które pozwalały nadawać na pozór martwemu pejzażowi nastrój i duszę. Uzmysławiały i symbolizowały one wrażenia twórcy, powstałe pod wpływem kontaktu ze zjawiskami przyrody.

Najgenialniejszym przedstawicielem, a do pewnego stopnia i ojcem tego typu subiektywnie mitologicznego malarstwa jest – Böcklin.

Nastrój, jaki w nim wywołuje morze, las, łąka, staw zarośnięty trzciną, góry, wąwozy, równiny – zostaje uosobiony w postaciach syren, trytonów, satyrów, nimf, faunów, centaurów, węzów, smoków i innych potworów, nie mających nic wspólnego ani z tradycją klasyczną, ani z rzeczywistością, ale związanych ściśle z przyrodą, wśród której malarz je umieszcza i wcielających w siebie jej ducha, albo [...] ducha artysty, który na nią patrzy⁷.

Krytyk ten nazywa Böcklina „artystą żywiołowym”, „poetą”, „animistą”, patrzącym na naturę „okiem człowieka pierwotnego”, a dzieła malarza określa „poematami liryczno-nastrojowymi”⁸. W przypadku interpretacji obrazu *Waldlandschaft mit ruhendem Pan* istotne są jednak także kolor i oświetlenie, budujące nastrój – tak jak na innych płótnach artysty: *Syrinx flieht vor Pan* (pol. *Syrinks ucieka przed Panem*, powst. 1854, olej na płótnie, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister) oraz *Waldrand mit Faun und Nympe* (pol. *Faun i nimfa na skraju lasu*, wersja II: powst. 1856, olej na płótnie, Göteborgs Konstmuseum).

⁶ Zob. J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, wyd. 2, Gdańsk 1987, s. 49.

⁷ I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka. Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, t. 1, wyd. 3, Warszawa [1911], s. 108-109.

⁸ Tamże, t. 2, s. 9, 22.

Środkowa część obrazu ze śpiącym Panem jest najbardziej mroczna (skupisko drzew). Odzwierciedla pierwotną i tajemniczą, niebezpieczną i pozaracjonalną głębię natury (świat uśpionych instynktów). Natomiast po lewej i prawej stronie widoczne są rozjaśniające obraz nieduże plamy światła – źródłem jednej (barwy zimniejszej) okazuje się błękitne niebo, pozwalające wyobrazić sobie, że istnieje gdzieś skraj lasu, zaś źródłem drugiej (barwy cieplejszej) jest przezierające przez listowie słońce. W ten sposób przypomina o sobie rzeczywistość – to, co znajduje się poza lasem (snem) i jego granicami (może natura bardziej przyjazna, oswojona, znana). Bożek Pan został usytuowany bliżej prawej, „słonecznej” strony obrazu, ale tak, że jego głowa z założoną pod nią ręką (a nawet jasny kolor torsu, rąk i twarzy) wskazują płamę ciepłego światła i same zresztą wśród otoczenia dodatkowo taką płamę tworzą, natomiast ciemne kosmate nogi i kopyta komponują się z mroczną gęstwiną umiejscowioną pośrodku płótna. Obraz akcentuje hybrydyczność bożka – pokazując jego jaśniejszą, bardziej ludzką kondycję (świadczy o tym nie tylko górna część ciała, ale również fletnia, którą bohater trzyma w prawej ręce), a zarazem jego ciemniejsze, bardziej zwierzęce usposobienie (dolna część ciała).

Ukazana sytuacja to chyba „godzina Pana”, czyli czas zwyczajowej południowej drzemki. Dziwi jedynie poza bohatera, mającego nogę założoną na nogę, a fletnię w rękę (i to wspartą na brzuchu, a nie leżącą). Sprawia to wrażenie, jakby tak naprawdę nie spał, lecz rozkoszował się ustroniem, samotnością i spokojem. Trzeba przyznać, że bardzo podobną scenę dużo wcześniej przedstawił niemiecki malarz romantyczny Carl (Karl) Blechen: *Schlafender Faun* (pol. *Śpiący faun*, inny tytuł: *Schlafender Faun im Schilf*, pol. *Śpiący faun w trzcinach*, wersja I: powst. ok. 1820, olej na drewnie, wł. prywatna; wersja II: powst. ok. 1827, olej na drewnie, Alte Nationalgalerie, Berlin)⁹. Jak u Böcklina, bohater leży na plecach, ale ma nie jedną, lecz obie ręce założone pod głowę, a nogi, choć też podciągnięte i zgięte w kolanach, to niezałożone jedna na drugą. Scenerię urozmaicają ponadto rzeka i trzciny.

W omawianym wierszu Poraska zamiast bożka Pana wprowadza fauna, ale nawiązuje w ogólnym zarysie do układu kompozycyjnego obrazu Böcklina¹⁰.

⁹ Blechen jest także autorem obrazu *Faun und Nymphe* (pol. *Faun i nimfa*, powst. ok. 1820, sepia, biel kryjąca, wł. nieznana).

¹⁰ A. Nowakowski, dz. cyt., s. 304.

Jak zauważa Justyna Bajda, ekfrazy autorki nie prezentują tego typu recepcji malarstwa artysty, z jaką spotykamy się u Tetmajera:

Poeta poszukiwał na płótnach Szwajcara głównie odpowiadającego mu *Stimmungu*, nastrojowych pejzaży, które pozwalałyby na osobiste uzupełnianie miejsc niedookreślonych dzieła, sugestywnych motywów, które mogłyby się stać nośnikami niejednoznacznych symboli. Poraska natomiast zwracała uwagę głównie na warstwę ikonograficzną obrazów, świat mitologii i egzotycznych pejzaży. [...] Są to utwory, które, w przeciwieństwie do rozbudowanych interpretacji Gordziałkowskiej, opierają się głównie na opisach wzbogaconych o krótkie osobiste refleksje, a niekiedy o pytania retoryczne, będące otwartym podsumowaniem wiersza¹¹.

Wiersz *Śpiący Faun...* zachowuje typową dla sonetu dwudzielną budowę, ale cezurę wyznacza nie odmienny charakter strof (dwie czterowersowe o charakterze opisowym lub narracyjnym oraz dwie tercyny o charakterze lirycznym lub refleksyjnym), lecz przedmiot opisu: w pierwszych dwóch strofach jest nim krajobraz, a w tercynach – faun. Nie mając wyodrębnionej, właściwej dla sonetu, części lirycznej, emocjonalnej czy refleksyjnej, wiersz zawiera jednak refleksję. Liryzm wynika tu z subiektywnego przeżycia i odczytania obrazu Böcklina przez podmiot ukryty za opisem. Tak więc pierwiastek opisowo-narracyjny (przedmiotowy) i refleksyjny (podmiotowy) nie dają się rozdzielić. Materia opisowa przenika się z refleksyjną, powodując, że wiersz w całości okazuje się zliryzowanym opisem. Subiektywizm widzenia świadczy o obecności podmiotu lirycznego. Tak postrzega on pejzaż ukazany na obrazie:

Leśna głusza, bór dziko splątanych konarów,
Pełen ciszy ponurej i szerokich cieni,
Bez złotych smug powietrznych, bez smeru strumieni,
W wiecznym mroku spoczywa tłum starych chojarów.

Za lasem, gdzieś z oddali, brzask dzienny się wciska,
Między bluszcze i mchowe gęste aksamity,

¹¹ J. Bajda, dz. cyt., s. 105-106.

Kędy tylko gdzieś owad przeleci ukryty,
I muśnie drobnym skrzydłem wielkie wrzosowiska¹².

Nie jest to „godzina Pana”, ale pora świtu, kiedy słońce jeszcze na dobre nie weszło i nie prześwieca przez gałęzie (brak „złotych smug powietrznych”). Pierwsza strofa opisuje to, co widzimy na środku obrazu Böcklina – naturę dziką, mroczną, ponurą, nietkniętą przez człowieka (bór). Strofa druga ujawnia zaistnienie skrawka światła w oddali, znaku innej, bardziej przyjaznej (radośniejszej) rzeczywistości, otwartej przestrzeni („wielkie wrzosowiska”¹³). Jednak tak jak nie wiadomo, co kryje się czy czai w mroku lasu, tak również nie widać, co w istocie znajduje się poza lasem. Światło stwarza tylko nadzieję, prowokuje wyobraźnię (na obrazie Böcklina nie ma wrzosowisk). Wprowadzony przez poetkę motyw przelatującego owada stanowi kolejny drobny sygnał, że gdzieś tam daleko budzi się życie, istnieje świat, w którym panuje ruch, a nie spoczynek.

Skontrastowanie ze sobą dwóch przestrzeni, leśnej i pozaleśnej, ciemnej i jasnej, zamkniętej i otwartej, wewnętrznej i zewnętrznej – rodzi pierwszą refleksję. Dotyczy ona dwoistości bytu i mówi, że świat ma różne oblicza. Dla przykładu: wieczny mrok, w którym „spoczywa tłum starych chojarów”, może wywoływać skojarzenie ze śmiercią i wiecznością, zaś „brzask dzienny” – z życiem i jego dynamiką (zmiennością). Wolno też przyjąć, że nie chodzi o dwojaki charakter istniejącej rzeczywistości, ale o granicę między tym, co irracjonalne (podświadome, tajemnicze), a tym, co racjonalne (świadome, zrozumiałe). W jeszcze innym kierunku prowadziłyby założenie, że pierwsze strofy wiersza traktują o dwóch odmiennych światach – świecie mitycznych stworzeń, żyjących w niedostępnych dla człowieka miejscach, oraz świecie zewnętrznym, ludzkim. Można też widzieć tu opozycję między światem wyobraźni (mitu, zastygłego w bezczasie) i światem realnym, podporządkowanym zmianom przyrodniczym (a więc rozwijającym się w czasie).

Tercyny sonetu opisują śpiącego, zmęczonego fauna, lecz nie uwzględniają jego specyficznej pozy widocznej na obrazie, wspominają jedynie o nagich

¹² M. Poraska (Alita), *Śpiący Faun...*, [w:] tejsze, *Helvetia*, Kraków–Warszawa 1912, s. 145.

¹³ Wrzosa to roślina wybitnie światłolubna.

ramionach i wyciągniętych nogach, uzmysławiających niezgrabność i kosmatość bohatera:

Na trawie Faun leży w uśpieniu – znużony,
Upadł w miękki kobierzec nagimi ramiony
I wonią balsamiczną spokojnie oddycha.

Na mchy nogi wyciągnął, niezgrabny, kosmaty,
I wciąga pełną piersią leśne aromaty,
Które sieje naokół wielka puszcza cicha¹⁴.

Faun stanowi tutaj uosobienie śpiącej natury, przypomina demona zieleni podglądanego przez podmiot liryczny. W obu strofach został wyeksponowany jego oddech (to, czego obraz nie jest w stanie ukazać): „I wonią balsamiczną spokojnie oddycha”, „I wciąga pełną piersią leśne aromaty”. Bohater oddycha i żyje tym, co go otacza. Nie napawa grozą, jego obecność trochę rozprasza mrok, uspokaja. Jest duchem przyrody, jej istotą. Przyroda „oddycha” faunem, ma w sobie coś więcej niż bezmyślny instynkt, ma w sobie ducha. W ten sposób nasuwa się druga refleksja – wszystko, co żyje (oddycha), jest uduchowione, cała przyroda¹⁵. Według innej wykładni, faun (niczym medium) „pośredniczy pomiędzy »duchem« natury a sferą emocjonalną stanów poety”¹⁶. Stan duszy podmiotu zostaje ubrany w szaty przyrody.

Część wierszy Poraskiej z cyklu *W galeriach szwajcarskich...* nie ma dopisku z nazwiskiem malarza. Powodem mógł być brak adnotacji na niektórych obrazach oglądanych przez poetkę. Jednak równie dobrze wolno podejrzewać, że albo zawiodła ją pamięć, albo dany wiersz nie odnosi się do żadnego konkretnego obrazu (jak pojedyncze utwory Gordziałkowskiej). Tak się dzieje w przypadku sonetu *Na wyspie...*, który może być efektem wrażeń powstałych pod wpływem oglądania różnych dzieł w Zürichu (taka lokalizacja figuruje pod wierszem, bez nazwy muzeum). Występujące w wierszu

¹⁴ M. Poraska (Alita), *Śpiący Faun...*, dz. cyt., s. 145.

¹⁵ W języku starogreckim słowo *ψυχή* („psychē”) oznaczało „oddech” („tchnienie”), „życie”, „duszę”, „ducha”.

¹⁶ A. Nowakowski, dz. cyt., s. 309.

Grzegorz Igliński, *Duchy przyrody. Konwencja Böcklinowska w sonetach Marii Poraskiej...*

motywy, jak i jego atmosfera przypominają konwencję Böcklinowską. Jest wyspa, ruiny zamku, najady, a potem jeszcze faun z satyrem:

Na wyspie opuszczonej, wśród wodnych roztoczy,
Gdzie z dala szumią głucho, zimne wodospady,
Sterczą zamku starego kruche balustrady,
Wpatrzone w niemą otchłań falistych przeźroczy.

Codziennie, gdy noc ciemna krąg niebieski zmroczy,
I spod chmur szarych spłynie wielki księżyc błądy,
Pod starym zamkiem wiotkie kąpią się Najady,
I w ciszy słysząc pluski ich płowych warkoczy¹⁷.

Zamkowe ruiny Böcklin namalował między innymi na takich obrazach, jak: *Landschaft mit Burgruine* (pol. *Pejzaż z ruinami zamku*, inny tytuł: *Burgruine*, pol. *Ruiny zamku*, powst. 1847, olej na płótnie, Staatliche Museen zu Berlin – Alte Nationalgalerie, Preussischer Kulturbesitz)¹⁸; *Ruine am Meer* (pol. *Ruiny nad morzem*, wersja I: powst. 1880, olej na płótnie, Aargauer Kunsthau, Aarau; wersja II: powst. 1881, olej na płótnie, The Cleveland Museum of Art; wersja III: data powst. nieznana, olej na drewnie, wł. prywatna)¹⁹; *Burgruine an einer steilen Felsküste* (pol. *Ruiny zamku przy stromej nabrzeżnej skale*, wersja I: powst. 1894, barwny szkic na drewnie, wł. prywatna; wersja II: powst. 1895, olej na płótnie, zaginiony)²⁰.

Ruina „spełnia wszystkie warunki romantycznego »hieroglifu«; ponieważ należy do odczuwanej pozarozumowo symboliki natury, jest »strażniczką tajemnic« o częściowo tylko czytelnym, a może nawet zupełnie zatartym znaczeniu, wreszcie – prezentuje zagadkę grobu: oddzielenie »żywo-
tych

¹⁷ M. Poraska (Alita), *Na wyspie...*, [w:] tejże, *Helvetia*, dz. cyt., s. 153.

¹⁸ Zob. R. Andree, dz. cyt., s. 192 (il. 35) oraz *Arnold Böcklin*, dz. cyt., s. 142-143.

¹⁹ Zob. F. von Ostini, *Böcklin*, Bielefeld und Leipzig 1904, s. 73 (il. 66, tu wersja druga); R. Andree, dz. cyt., s. 428-429 (il. 353-355, tu wszystkie wersje) oraz *Arnold Böcklin*, dz. cyt., s. 268-269 (tu wersja pierwsza i jej charakterystyka).

²⁰ Zob. R. Andree, dz. cyt., s. 510 (il. 444-445).

kształtów« od »ducha«²¹. Wątek obecności i trwałości, obecny w mowie ruin, prowadził ku dwóm sprzecznym refleksjom i obrazom. Wersja pesymistyczna „mówi o stopniowej degradacji cywilizacyjnej i moralnej człowieka w dziejach”, wersja optymistyczna „podkreśla obecność w ruinie zapowiedzi »nowego«, udział pierwiastków odrodzeńczych. Formy życia nigdy całkiem nie ustępują z miejsc zniszczenia. Wczesnoromantyczna niemiecka filozofia natury i teoria sztuki utwierdzały w tym przekonaniu, uchylając zło, brzydotę i śmierć jako istniejące w naturze tylko pozornie”²².

Utworowi Poraskiej patronuje ten drugi nurt refleksji. Otwierająca sonet typowo opisowa strofa przedstawia dwie przestrzenie – zamkniętą (wyspa) i otwartą (morze). Jest to zderzenie skończoności (kruchości, przemijania, martwoty) z nieskończonością (trwałością, falującym życiem). Wyspa sprawia wrażenie, jakby dotknął ją postępujący regres, erozja czy rozkład. Nie dość, że została opuszczona i zamek na niej postawiony (oznaka niewzruszonej władzy i siły) niszczeje, to zdaje się, że jej samej zagraża otaczająca morska otchłań.

Z wizją tą kłóci się sytuacja zarysowana w strofie następnej. Okazuje się, że wyspa nie jest tak całkowicie martwa. Każdej nocy w przybrzeżnych wodach, w pobliżu zamkowych ruin kąpią się najady, niczym duchy opiekuńcze tego miejsca. Ruiny, noc, księżyc to wygodny sztafaż dla stworzenia nastroju grozy. Prędzej więc można byłoby spodziewać się obecności na wyspie demonów, widm czy pokutujących dusz niż rozigranych najad (takich jak na przykład z obrazu Böcklina *Das Spiel der Najaden*, pol. *Bawiące się najady*, powst. 1886, olej na płótnie, Kunstmuseum Basel)²¹ albo z dzieła Williama Edwar-da Frosta, malarza epoki wiktoriańskiej – *Sirens and the Night* (pol. *Syreny i noc*, olej na płótnie, data powst. i lokalizacja nieznane). Poetka traktuje najwyraźniej najady na równi z syrenami, mimo że najady uchodziły za nimfy wód śródłądowych. Tak samo postępuje z rzymskim faunem i greckim satyrem, których stawia obok siebie, umieszczając w jednym i tym samym świecie:

²¹ G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, s. 37.

²² Tamże, s. 40-41.

²³ Zob. R. Andree, dz. cyt., s. 165 (Farbtafel 36), s. 472-473 (il. 401); A. Linnebach, *Arnold Böcklin und die Antike. Mythos, Geschichte, Gegenwart*, München 1991, s. 23 (il. 7) oraz Arnold Böcklin, dz. cyt., s. 286-287.

Czasem nad morzem srebrnym, nad wodną rozchwieją,
 Krasne usta dziewicze głośno się zaśmieją,
 Aż im echo z cyprysów i agaw odpowie –

A wtedy, z gęstwy leśnej, z palmowego lasu,
 Wysuną się dwa cienie bez słów i hałasu –
 I wbiegną Faun i Satyr — Najad kochankowie²⁴.

Cały sonet, przy zachowanej dwudzielnej budowie, ma charakter opisowo-narracyjny. Tym razem zasada podziału jest inna niż w wierszu *Śpiący Faun...*, bowiem nie dotyczy przedmiotu opisu. W pierwszych dwóch strofach zarysowano tło i powtarzającą się każdej kolejnej nocy sytuację (kąpiel nimf). Przeważa w nich opis. Natomiast w tercynach opowiedziano o tym, co zdarza się tylko czasem – mają one przez to bardziej narracyjny charakter. Okazuje się oto, że niekiedy głośniejszy śmiech najad (być może celowy) przywołuje ich kochanków – fauna i satyra. Zarówno nimfom, o których mówi się, że są „wiotkie”, jak i koźlonogim bohaterom, których określa się bezgłośnymi „cieniami”, nadaje się w wierszu jakąś lekkość, wręcz niematerialność – postacie przypominają odpowiednio duchy wody i duchy lasu. Najady są niczym migoczące refleksy w wodzie („faliste przeźrocza”), a faun z satyrem zlewają się z mrokiem „gęstwy leśnej”. Śmiech dziewcząt powoduje odpowiedź (echo) ze strony lądu. Obie przestrzenie, morza (jaśniejsza, srebrna, głośniejsza) i wyspy (ciemniejsza, zielona, cichsza), nie zagrażają sobie – wręcz przeciwnie, tworzą harmonię. Nie ma żadnych najad, faunów i satyrów. Jest tylko morze, las, cisza i księżyc.

Szum morza, srebrniejącego w blasku księżyca, wywołuje poruszenie czy odzew lasu (w przyjętej konwencji poetyckiej: śmiech nimf sprawia wybiegnięcie fauna z satyrem). Przyroda przybiera postać mitologicznych figur i to ona jest główną bohaterką utworu. W ten sposób pomiędzy wersami kryje się podobna refleksja, jak w wierszu *Śpiący Faun...* – natura jest uduchowiona.

Jednak pojawia się jeszcze jedna myśl, obrazowana w sonecie za pomocą relacji między najadami oraz faunami i satyrami. Istotą tej natury stanowi miłość jako siła tworząca. Można przywołać obraz Böcklina pt. *Die Lebensinsel* (pol.

²⁴ M. Poraska (Alita), *Na wyspie...*, dz. cyt., s. 153.

Wyspa życia, powst. 1888, olej na drewnie, Kunstmuseum Basel)²⁵, manifestujący miłość w postaci pary bóstw (zapewne syreny i trytona), widocznych na pierwszym planie i przewodzących małemu wodnemu orszakowi, podczas gdy na dalszym planie (na wyspie) widać szczęśliwych ludzi, niczym błogosławionych w raju²⁶. Dwudzielnosc tej kompozycji, czyli pokazanie dwóch światów (niższego – tego, co w wodzie, oraz wyższego – tego, co na wyspie), pozwala widzieć w niej jakąś paralelnosc i wyprowadzić na przykład sąd, że szczęście wieczne zależy od miłości w świecie zjawiskowym (świat niższy drogą do świata wyższego).

Obrazem tym artysta przeciwstawił się swojemu wcześniejszemu dziełu *Die Toteninsel* (pol. *Wyspa umarłych*, wersja I: powst. 1880, olej na płótnie, Kunstmuseum Basel; wersja II: powst. 1880, olej na drewnie, Metropolitan Museum of Art, New York; wersja III: powst. 1883, olej na drewnie, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie; wersja IV: powst. 1884, olej na miedzi, zaginiona; wersja V: powst. 1886, olej na drewnie, Museum der bildenden Künste, Leipzig)²⁷.

W sonecie Poraskiej *Na wyspie...* raczej nie chodzi o granicę między doczesnością a zaświatami, ale o wieczność przyrody i życia, objawiającego się w ulotnych formach. Wyrażeniu tej idei posłużyły motywy mitologiczne. Najaady, faun i satyr to istoty nierzeczywiste, ale wiecznie żywe w kulturze. Przechwycają czas, tak jak przyroda, której stanowią uosobienie.

Wierszom Poraskiej można przypisać obrazowanie „Böcklinowskie”, przy czym jej utwory nie są prostą ilustracją czy poetyckim komentarzem dzieł Böcklina. W obu przypadkach, dokonani malarskich i literackich, występują zbliżone motywy, ale odmienne szczegóły sytuacyjne. O ile wiersz *Śpiący Faun...* ma na uwadze konkretny obraz artysty, o tyle utwór *Na wyspie...* mogły zainspirować

²⁵ Zob. F. von Ostini, dz. cyt., s. 101 (il. 90); R. Andree, dz. cyt., s. 478 (charakterystyka obrazu i bibliografia, il. 407); A. Linnebach, dz. cyt., s. 108 (il. 52) oraz *Arnold Böcklin*, dz. cyt., s. 294-295.

²⁶ Pokrewnym obrazem jest dzieło *Die Gefilde der Seligen* (pol. *Niwy błogosławionych*, wersja I: powst. 1877, barwny szkic na płótnie, Museum Oskar Reinhart, Winterthur; wersja II: powst. 1877-1878, olej na płótnie, zaginiona). Zob. F. von Ostini, dz. cyt., s. 59 (il. 53); R. Andree, dz. cyt., s. 149 (Farbtafel 20), s. 400-402 (il. 319-320); A. Linnebach, dz. cyt., s. 44 (il. 18) oraz *Arnold Böcklin*, dz. cyt., s. 81.

²⁷ Zob. R. Andree, dz. cyt., s. 418-423 (il. 343-347); A. Linnebach, dz. cyt., s. 101-106 (il. 49-50), s. 117 (Farbtafel 5) oraz *Arnold Böcklin*, dz. cyt., s. 260-265.

różne dzieła i to niekoniecznie Böcklina, ale twórców posługujących się podobną (modną wtedy) nastrojową konwencją. Jeżeli występujący w tekstach poetki typ obrazowania nazwie się „Böcklinowskim”, to określenie takie nie będzie oznaczało faktycznego naśladowania Böcklina, ale sposób interpretowania jego stylu (rzecz charakterystyczna dla ówczesnych autorów).

[...] postaci rusałek, najał czy elfów płynnie „wynikają” z otaczającej je przyrody. Dla młodopolan były to wizje jak najbardziej „böcklinowskie”. U ich podstaw tkwi zjawisko, które można określić jako kult rośliny. Rozmaitość kwiatów, liści, leśnych gąszczów, traw, wiklin, szuwarów [...] itp. – wszystko to stwarza nie tylko poczucie fantastyczności, tajemnicy i nastroju, ale również jednorodności stylistycznej. Natura widziana jako arabeska zmiennych form roślinnych (także wodnych) przestacza się w pewnym momencie w kształt nimfy, driady, morskiego potwora, by po chwili na powrót roztopić się w morzu płynnych linii roślinności [...]. Taki sposób „malowania piórem” zgodny był z interpretacjami Böcklinowskich wizji, chociaż te [...] w niczym nie sprzeciwiały się obowiązującym kanonom stylistyki akademickiej²⁸.

Sonet *Śpiący Faun...* oraz *Na wyspie...* wywołują refleksję o uduchowieniu przyrody. Skontrastowanie ze sobą dwóch przestrzeni, leśnej i pozaleśnej, ciemnej i jasnej, zamkniętej i otwartej, wewnętrznej i zewnętrznej – może oznaczać zderzenie skończoności (ograniczoności, martwoty) z nieskończonością (falującym wiecznie życiem). Wprowadzone na scenę mitologiczne postacie przekraczają lub zacierają te granice. Przebywanie bóstw w miejscach odległych, mrocznych, martwych, odosobnionych, wręcz pustych (głębia lasu, wyspa) sygnalizuje wszechobecność życia, które czasem bywa życiem utajonym, niewidocznym. W rzeczywistości nie ma miejsc pustych, wszystko jest nawiedzone przez życie, czyli ducha ożywiającego bezwładną materię.

²⁸ A. Nowakowski, dz. cyt., s. 310.

Bibliografia

- Andree R., *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 J., *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. 89-107.
- Igliński G., *Baśń miłości albo rybak i syrena. Wiersz Zofii Gordziałkowskiej „Zdobycz Pana” wobec obrazu Arnolda Böcklina „Zwei fischende Pane”*, [w:] *Naukowcy w poszukiwaniu magicznego pierwiastka*, pod red. Magdaleny Zaorskiej i Adama Grabowskiego, Olsztyn 2016, s. 106-121.
- Igliński G., *Nuty smutku wśród uroków natury. „Pan w trzcinie” Arnolda Böcklina i Zofii Gordziałkowskiej*, „Prace Literaturoznawcze” 4 (2016), s. 49-60.
- Królikiewicz G., *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993.
- Linnebach A., *Arnold Böcklin und die Antike. Mythos, Geschichte, Gegenwart*, München 1991.
- Matuszewski I., *Słowacki i nowa sztuka. Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, t. 1-2, wyd. 3, Warszawa [1911].
- Nowakowski A., *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994.
- Ostini F. von, *Böcklin*, Bielefeld und Leipzig 1904.
- Poraska (Alita) M., *Helvetia*, Kraków-Warszawa 1912.
- Tetmajer K., *O Arnoldzie Böcklinie*, [w:] tegoż, *W czas wojny. Nowele*, Kraków [1916], s. 157-189.
- Tuczyński J., *Schopenhauer a Młoda Polska*, wyd. 2, Gdańsk 1987.