

Grzegorz Iglński*

Magia muzycznego echa

Grające fauny w wierszach Lucjana Rydla, Jana Pietrzyckiego, Leopolda Staffa

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2022.004>

Streszczenie: Przedmiotem pracy jest analiza interferencji artystycznych i izomorfizmów ideowych zachodzących między czterema wierszami lirycznymi, które łączy charakterystyczna dla Młodej Polski tematyka i poetyka. Wszystkie zestawione tutaj utwory (Lucjana Rydla, Jana Pietrzyckiego oraz Leopolda Staffa) posługują się motywami fauna, jego gry na fletni lub flecie i echa rozumianego jako zjawisko przyrodnicze. Jednocześnie „echo” traktowane jest także w znaczeniu przenośnym. Każdy z wierszy okazuje się echem samym w sobie, echem tradycji mitologicznej, artystycznej, literackiej – funkcjonuje w systemie odbić. Z porównania utworów wynika, że większość z nich jest pochwałą życia (miłości). Zauważalna jest paralela między potęgą kreatywną przyrody a mocą twórczą bohaterów. Obraz muzykującego fauna pozwala ujawnić wiarę w harmonię kosmiczną, w której niebo i ziemia, życie i śmierć, duchowość i seksualność mają tak samo wysoką wartość, stanowią o jedności bytu. Wydobywająca się z instrumentów bohaterów „symfonia życia” dowodziłaby, że kosmos jest dziełem sztuki.

Słowa kluczowe: faun, muzyka, echo, sonet

* Prof. dr hab., zatrudniony w Katedrze Literatury Polskiej, Instytucie Literaturoznawstwa Wydziału Humanistycznego na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie. Specjalizuje się w badaniach literatury okresu Młodej Polski i modernizmu europejskiego przełomu XIX i XX wieku.

E-mail: grzegorz.iglinski@uwm.edu.pl | ORCID 0000-0002-1548-9211.

The Magic of Musical Echo

Music-Playing Fauns in Poems by Lucjan Rydel, Jan Pietrzycki and Leopold Staff

Abstract: This article offers an analysis of artistic interferences and ideological isomorphism between four lyrical poems which are connected by themes and poetics in a manner characteristic of Young Poland. All the texts listed here (by Lucjan Rydel, Jan Pietrzycki and Leopold Staff) use the motifs of the faun, his playing the pan-pipes or flute as well as the echo understood as a natural phenomenon. The echo, however, is also treated in a figurative sense. Each of the poems is in itself the echo, the echo of mythological, artistic and literary tradition – as such, it functions in the system of reflections. The comparison of the pieces shows that most of them praise life (love). The parallel between the creative power of nature and the creative power of the heroes is emphasized. The image of the faun that makes music reveals the belief in cosmic harmony in which heaven and earth, life and death, spirituality and sexuality are of equal value and constitute the unity of being. Thus, the “symphony of life” emanating from the protagonists’ instruments would prove that the cosmos is a work of art.

Keywords: faun, music, echo, sonnet

Prawdą jest podkreślanie przez większość romantyków znaczenia sfery uczuciowej człowieka, tylko że uczuciowość była według nich rodzajem naukowego pewnika, jedyną możliwością przeżycia jedności z wszechświatem. Tego rodzaju tęsknoty metafizyczne powróciły i nasiliły się w modernizmie, w najróżniejszych odmianach sztuki – w poezji, malarstwie, muzyce.

Wspólnym [...] mianownikiem jest niewątpliwie findesieclowy irracjonalizm: tendencje idealistyczno-spirytualistyczne, koncepcja intuicyjnego doświadczenia istoty życia i świata, idea sztuki jako ekspresji przeżyć artysty (uczuc głębokich, podświadomości) i zarazem jako sfery kontaktu z rzeczywistością [...] absolutną (prajednią, wszechbytem czy nieskończonością) (Polony 1995: 493).

Podobnie jak w ówczesnej krytyce literackiej, tak też w publicystyce muzycznej podkreślano kategorie poetyczności, natchnienia, uczucia, nastroju, piękna, fantazji, wzniosłości:

Programowość literacką muzyki (jej inspirację pozamuzyczną) pojmuje się w kategoriach treści „idealnej”, duchowej, uczuciowej czy ogólnofilozoficznej, przeciwstawiając takie jej rozumienie programowości opisowej, fabularnej czy „naturalistycznej” (ibid.: 493).

Zatarciu uległy granice gatunkowe, wszak – jak twierdził Ignacy Matuszewski – wszystkie dzieła sztuki są wytworami ducha ludzkiego, indywidualności twórczej (to samo

przeżycie może zostać wyrażone w różnych formach artystycznych), przy czym w świadomości estetycznej epoki przewagę zdobyła jednak teza o dominującym znaczeniu wyobraźni liryczno-muzycznej (Matuszewski [1911a]: 94–96).

Istniały wzajemne inspiracje tematyczne, nie tylko muzyka sięgała do literatury, czyniło to też malarstwo – i odwrotnie: literatura odwoływała się do muzyki i malarstwa, wykorzystując, oprócz tematyki, także właściwe tym dziedzinom środki wyrazu.

Przedmiotem tej pracy są cztery wiersze, które łączy nie tylko tematyka i poetyka, ale również uwikłanie w sieć interferencji artystycznych i izomorfizmów ideowych. Zestawione zostają ze sobą przede wszystkim sonety *Faun i Najada* Lucjana Rydla oraz *Faun i echo* Jana Pietrzyckiego, ale wzięto pod uwagę także wiersz *Sadzawka* tego drugiego poety – ze względu na istotne pokrewieństwo z utworem *Faun i echo* – oraz sonet *Echo* Leopolda Staffa. Wszystkie wymienione teksty posługują się motywami fauna, jego gry na fletni lub flecie i echa, rozumianego jako zjawisko przyrodnicze. Na tych elementach skupia się przeprowadzana analiza utworów. Niemniej „echo” można traktować też w znaczeniu przenośnym. Każdy z wierszy okazuje się echem samym w sobie, echem tradycji mitologicznej, artystycznej, literackiej – funkcjonuje w systemie odbić. Praca nie przesądza o wpływach, a jedynie sygnalizuje możliwe inspiracje.

Wiele swoich utworów Rydel poświęcił obrazom Jacka Malczewskiego¹, artysty wyjątkowo często posługującego się w swoim malarstwie figurą fauna (Puciata-Pawłowska 1968: 94–111; Wyka 1971: 42–50; Grzybkowska 1995: 33–50; Nowakowska-Sito 1996: 35–59; Haake 2011: 125–168; Igliński 2018: 197–200, 259–271, 409–413, 515–527, 543–552), jak też podejmującego (nie tylko w realizacjach, w których występują grające fauny) temat muzyki (Grzybkowska 2005).

Sonet *Faun i Najada* (z cyklu *Mitologie*) nie powstał jednak z powodu konkretnego dzieła Malczewskiego. Poeta dedykował swój utwór malarzowi (w swoim pierwszym tomie *Poezye*, prwdr. 1899 [1898], z datą powstania wiersza 1897), zaznaczając w ten sposób pokrewieństwo myśli bądź obrazowania². Faun jest tu młody i tradycyjnie „dmie w trzcinową fletnię”:

A melodię powtarza ciemnych lasów ściana
I po kamieniach woda wtóruje mu szklana
I pszczoła, kiedy brzękiem jasną ciszę przetnie.
(Rydel 2004: 181)

¹ Przykładem album malarza *Zatruta studnia* z tekstami Rydla (Malczewski [ok. 1906–1907]) lub *Dzieła* artysty, liczące dziesięć tomików (serii) reprodukcji, wydawane w latach 1907–1910 (wiersze Rydla zdominowały ten cykl, znalazły się w seriach I–V oraz VIII–X). Nie można traktować utworów poety wyłącznie jako zwykłych opisów przedstawię malarskich, oceniając je przez pryzmat stopnia wierności oryginałowi pod względem wizualnym i znaczeniowym. „Podejmując intertekstualny dialog z dziełami Malczewskiego, rozwijał Rydel komentarz, dyskurs polemiczno-interpretacyjny, rodzaj poetyckiej krytyki sztuki, koncentrującej się głównie na warstwie ważnych, symbolicznych treści pierwowzoru” (Tatarowski 2004: 53).

² Utwory poetyckie Rydla dotyczące obrazów Malczewskiego ukazujących postać fauna to: 1) *Faun gra* (prwdr. 1907, pt. *Los*), odnosi się do lewego skrzydła tryptyku malarza *Prawo – Ojczyzna – Sztuka* (powst. 1903); 2) *Do wtóru* (prwdr. 1907, bez tytułu), związany jest z lewym skrzydłem tryptyku *Koncert* (powst. 1905); 3) *Czasem, gdy wzrok mój w studnię marzeń padnie* (prwdr. 1909), zainspirowany został obrazem *Rycerz nad studnią* (powst. 1900); 4) *[W promienne, słońcem złote rano]* (prwdr. 1910), poświęcony jest obrazowi przedstawiającemu starca z faunem (Panem) i motylem (powst. przed 1910) – tytułu nie udało się ustalić.

Bohater ma w sobie coś boskiego i wtóruje mu cała przyroda. Wszystko służy podkreśleniu początku, a nie końca. Młodzieńczy faun budzi swoją grą świat do życia, wszystko się wyłania, zakwita, wybrzmiewa tymi samymi tonami.

W wielu kulturach MUZYKĘ łączy się z początkami życia. Szczególnie mocno wyobrażenia te zaznaczyły się w tradycji hinduskiej, widzącej w dźwięku pierwotną wibrację boskiej energii i przypisującej FLETOWI Kryszny moc stworzenia świata (Tresidder 2001: 140)³.

Warto przypomnieć, że jako pierwsi ideę muzycznego wszechświata sformułowali pitagorejczycy. Ich odkrycie sprowadzało się do utożsamiania liczby, muzyki i kosmosu: „Muzyka była liczbą, a kosmos był muzyką” (James 1996: 37). Chociaż wyróżniali aż trzy rodzaje muzyki, to różne zakresy tychże również utożsamiali: „[...] fletnista i kosmos mogli grać tę samą nutę. [...] Prawa rządzące muzyką były czymś nadzwyczaj doniosłym, gdyż podlegał im cały widzialny, a nawet niewidzialny wszechświat” (ibid.: 37)⁴.

Te trzy utożsamiane ze sobą rodzaje muzyki to: *musica instrumentalis* (słyszalna fizycznie muzyka powstająca przez grę na lirze czy flecie), *musica humana* (niesłyszalna, ale ciągła muzyka wytwarzana przez ludzki organizm, wyrażająca się głównie w harmonijnym lub nieharmonijnym współbrzmieniu między ciałem i duszą) i *musica mundana* (muzyka kosmosu, muzyka sfer).

Ponieważ w omawianym wierszu Rydla to nie faun naśladuje naturę w jej „śpiewie”, ale natura wtóruje faunowi, można domniemywać, że jest on nie tyle reprezentantem przyrody czy jej widowym znakiem, ale jej esencją, pierwiastkiem życia powodującym wieczny ruch w przyrodzie, jawi się wręcz bóstwem wolnej przyrody. Natura jest wiecznie młoda jak ów faun – zresztą dzięki niemu właśnie.

Zaskoczenie przynoszą tercyny zamykające sonet. Faun, „zatopiony w słodkim swej pieszczalce śpiewie” (Rydel 2004: 181), nieświadomie wywołuje „trwożliwą” najadę, nimfę wodną zamieszkującą źródło, przy którym gra. Ogólnie rzecz biorąc, nimfy są boginkami sił żywotnych, „bóstwami urodzin” (woda = płodność), w wywodach genealogicznych uchodziły za pramatki:

Przetrawło przede wszystkim ambiwalentne uczucie obawy i uroku wobec wód, które dezintegrują (czar nimf wywołuje szaleństwo, a więc rozkład osobowości), a jednocześnie są płodne, które zabijają, a zarazem pomagają przy narodzinach (Eliade 1993: 200).

W przywołanym utworze wskazuje się jednak na lęk czy przestrach samej najady, zaniepokojonej tym, co dzieje się wokół jej źródła. Nimfa uspokaja się, kiedy rozpoznaje przyczynę swojego zaniepokojenia, i poddaje się czarowi muzyki:

Wodny szuwar wilgotną rozchyliła ręką,
Stoi oczarowana srebrzystą piosenką,
Słucha ... słucha – i z oczu łza po łzie jej pada.
(Rydel 2004: 181)

³ Wszelkie wyróżnienia w cytatach oryginalne, chyba że zaznaczono inaczej.

⁴ Pitagoras w spójny sposób połączył wewnątrz człowieka z kosmosem.

Po lekturze powyższych wersów nasuwają się co najmniej dwie interpretacje. Po pierwsze faun zdaje się wygrywać tajemnicę życia, tajemnicę owych „borów stuletnich”, o których mówi się w wierszu, a także tajemnicę jej samej – najady. Kiedy do grającego fauna dołącza, wtórując mu, cała przyroda, wówczas melodia przemienia się w potężny i wzniosły hymn natury. Wszystko wokół gra i ta potęga powoduje wzruszenie w sercu wrażliwej nimfy. Po drugim sonet można rozpatrywać w sensie „artystowskim”. Jest więc faun artysta, który grając, niczego „nie widzi i nie wie” (ibid.: 181), poza swoją grą nie dostrzega świata, upaja się nią, pozostając obojętny na inne uroki. Nie tylko nimfa, ale i on jest oczarowany dźwiękiem, jaki wydobywa ze swojej fletni – to dźwięk, który mieszka gdzieś w jego duszy, gdzieś w głębi wszechbytu. W tej „srebrzystej piosence” jest coś baśniowego, magicznego, onirycznego, ezoterycznego, nierealnego. Przenika ona poranną mgłę i ciszę, jakby płynąc z zaświatów. Jej nieziemskie piękno wzrusza najadę, która nie może powstrzymać łez.

Źródła motywu wzruszonej nimfy należy szukać w jednym z hymnów homeryckich (*Εἰς Πανα* [*Eis Pana*], pol. *Hymn do Pana*). Przedstawiono w nim bożka Pana wygrywającego „słodkie tony” na trzciniowym instrumencie – wtórują mu oready, a płacze nimfa Echo (hymn XIX, w. 19–21). Koncert odbywa się jednak nie rankiem, a pod wieczór:

σὺν δέ σφιν τότε Νύμφαι ὄρεστιάδες λιγύμολποι
φοιτῶσαι πύκα ποσσὶν ἐπὶ κρήνῃ μελανύδρῳ
μέλπονται· κορυφὴν δὲ περιστένει οὖρεος Ἥχώ·
(*Εἰς Πανα* [*Eis Pana*] 1920: 442, 444)

Współczesne przekłady tego utworu na język polski stworzyli Zygmunt Kubiak i Włodzimierz Appel. Fragment powyższy różni się w ich tłumaczeniach:

W owej porze Panowi do wtóru oready dźwięczne,
Żwawo przebierając nogami u źródła ciemnej wody,
Śpiewają, a pod samym góry szczytem Echo płacze.
(*Hymn do Pana* 1999: 68)

Wtedy wraz z /Panem/ i nimfy, mieszkanki gór dźwięcznogłose,
przytupując stopami, śpiewają przy źródle głębokim,
aż pomiędzy górskimi szczytami rozbrzmiewa w krąg echo.
(*Hymn do Pana* 2007: 220)

W sonecie Rydla zwraca uwagę charakterystyczna kontrastowa sceneria. Polana ze źródłem, u którego gra faun, tworzy rodzaj enklawy pokrytej zielenią traw i zalanej słońcem, gdzie „złote dziewanny zakwitają świetnie” (Rydel 2004: 181) – dziewanny często kojarzono z pannami bądź nimfami, a w tradycji słowiańskiej wiązano z pierwotnym kultem słońca. Ów mały raj otacza „ciemnych lasów ściana”, otulają poranna mgła i cisza, w której „śpią bory stuletnie, / Pełne mrocznych tajemnic” (ibid.: 181). Muzyka pokonuje jednak granicę między rzeczywistością i nierzeczywistością, jasnością i ciemnością, świadomością i nieświadomością, prawdą i tajemnicą, chociaż trudno powiedzieć, co w tej poetyckiej scenerii jest rzeczywistością, a co – nierzeczywistością.

Wierszem podobnym do utworu Rydla *Faun i Najada* jest sonet, w którym także wykorzystano motyw odbitego dźwięku czy powtarzanej lub naśladowanej melodii, a mianowicie *Faun i echo* (prwdr. 1905) Jana Pietrzyckiego⁵. Również w tym tekście zwraca uwagę sceneria – poszczególne jej elementy wskazują na swojski, rodzimy, słowiański krajobraz, a nie pejzaż śródziemnomorski. Pojawiają się więc: „zielona leszczyna”, konwalie, „ślaz zło-cisty”, „wierzbinowa fletnia” (zamiast trzciny) i rusalka (zamiast nimfy). Tak samo jak w sonecie Rydla, wszystko dzieje się rankiem, w złotym blasku słonecznym – faun wygrywa pieśń, którą „powtarza las stary”:

Faun kochał psotne echo, co mu snuło czary
Po zielonej leszczynie w złoty ranek letni –
I piosenkę dobywał z wierzbinowej fletni,
Nasłuchując, jak dźwięki powtarza las stary.
(Pietrzycki 1921: 8)

Nie można jednoznacznie przesądzać o inspiracjach malarskich autorów obu sonetów, Rydla i Pietrzyckiego, chociaż trzeba przyznać, że fauna na tle lasu szczególnie lubił przedstawiać Arnold Böcklin. „Kariera Fauna (Pana) jako motywu obrazowania poetyckiego w sposób wyraźny współbrzmiała z jego nasiloną (dzięki Böcklinowi) obecnością w malarstwie” (Nowakowski 1994: 304). Pochwałę twórczości tego artysty znaleźć można w szkicach Stanisława Witkiewicza (prwdr. 1884) i Kazimierza Przerwy-Tetmajera (prwdr. 1899). Matuszewski nazywa Böcklina „artystą żywiołowym”, „poetą”, „animistą”, patrzącym na naturę „okiem człowieka pierwotnego”, a dzieła malarza określa „poematami liryczno-nastrojowymi” (Matuszewski [1911b]: 9, 22). Tematem jego obrazów jest zatem uduchowiona natura zamieszkiwana przez istoty fantastyczne.

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 wciela-jących w siebie jej ducha, albo [...] ducha artysty, który na nią patrzy (Matuszewski [1911a]: 108–109).

Leśni bożkowie (Pan, satyr, faun) 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 zgod-

⁵ Pierwodruk utworu *Faun i echo* nastąpił prawdopodobnie w roku 1905. Wiersz opublikowały pisma „Nowa Reforma” (1905, nr 1) w Krakowie oraz „Przegląd” (1905, nr 13) we Lwowie, ale ukazał się również w tomie wielo-autorskim *Słowem i czynem. Jednodniówka wydana staraniem „Czytelnicy Kobiet” we Lwowie* (1905: 53). Potem tekst zamieściły pisma „Nasz Kraj” (1907, t. 3, z. 2) we Lwowie oraz „Romans i Powieść” (1913, nr 37) w Warszawie. Pojawił się on też w *Antologii współczesnych poetów polskich*, zestawionej przez Kazimierza Królińskiego (Pietrzycki 1908: 403–404). W „Naszym Kraju” i w *Antologii współczesnych poetów polskich* sonet ukazał się wraz z pokrewnym tematycznie utworem faunicznym *Wiosenny taniec* w cyklu *Kolorowe malowania*. Następnie *Faun i echo* był publikowany w tomikach poetyckich Pietrzyckiego: *Fragmentsy. Wybór liryków* (Pietrzycki 1914: 28) oraz *O Bogu marmurowym* (Pietrzycki 1921: 8).

ne 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 (Podraza-Kwiatkowska 1994: 109; por. Nowakowski 1994: 297).

Motyw „zielonej leszczyny”, pojawiający się w pierwszej i w ostatniej strofie wiersza Pietrzyckiego, każe przypomnieć symbolikę tego drzewa. Faun kocha sprowokowane przez siebie echo, gdyż coś mu ono wyczarowuje na „zielonej leszczynie”. Spośród różnych znaczeń leszczyny aż trzy mogą nas zainteresować. Po pierwsze leszczyna to drzewo magiczne i wróżebne, jej gałązek używano jako różdżek magicznych służących przepowiedniom, poszukiwaniom różnych dóbr i ludzi, obronie przed siłami zła. Po drugie jest drzewem mądrości, a jej kwiaty – emblematami piękna i sztuki poetyckiej. Po trzecie reprezentuje siły żywotne natury, moc witalną i płodność (zob. Kopaliński 1995: 283–284; Maciotti 1998: 249–251). W utworze Pietrzyckiego magia wiąże się z muzyką, a muzyka powoduje (wraz ze słońcem), że świat nabiera innych barw:

Aż zielona leszczyna piosence się śmieje
I w słonecznej ulewie połyska ogniście,
Pławiąc w złotych strumieniach gałęzie i liście...
(Pietrzycki 1921: 8)

Wyczarowany świat jest cały ze złota, staje się więc – podobnie jak w sonecie Rydla – namiastką rajskiej rzeczywistości. Piękno okazuje się efektem magii tworzenia, rezultatem niewytłumaczalnego czaru. Nie tylko jednak o piękno chodzi, ale też o dynamikę i witalność natury. Swoim graniem faun tchnął własnego ducha w przyrodę, echo tylko rozszerzyło i zwielokrotniło moc pieśni. Wszystko nabrało tempa, zostało poruszone melodią, rozchwiane, można powiedzieć, ożywione. Rusalka goni „piosnkę”, psotne echo goni „fletne dźwięki”. W rezultacie wszystko wokół, co słucha przenikającej wszelakie formy bytu melodii, wybrzmiewa pieśnią fauna, manifestując radość istnienia – błyszczą, mieni się, połyskuje. Zasłuchane, ujawnia swą urodę – żyje pięknem, czerpie radość z piękna.

Nie bez powodu faun gra na wierzbinowej fletni. Znaczenie wierzby jest bowiem podobne jak leszczyny, stąd drzewa te czasem zestawiano ze sobą. W tradycji celtyckiej plecionki z gałązek wierzby i leszczyny pomagały podczas wróżenia. Tak więc wierzba jest drzewem związanym z prorocत्वami i wieszczbami, jest drzewem czarów, wróżek, czarownic (zob. Marczevska 1999: 65–79). Poza tym, podobnie jak leszczyna, wyobraża siły żywotne i odradzanie się życia. Uchodzi także za roślinę udzielającą wymowy i natchnienia poetyckiego. W kulturze i literaturze polskiej wiąże się z muzyką pasterską i zapewne dlatego faun w wierszu Pietrzyckiego ma właśnie wierzbinową fletnię, sam będąc przecież w mitologii rzymskiej (jak Pan w greckiej) bóstwem opiekuńczym pól, pastwisk i lasów, zwierząt i pasterzy, mającym dar wieszczenia (Kempiński 2001: 140). Wierzbinowe instrumenty ludowe pojawiają się jako motywy między innymi w utworach Marii Konopnickiej (cykl *Na fujarce* z tomu *Poezye. Serya druga*, prwdr. 1883)⁶, Leopolda Staffa (*Fletnia*

⁶ Część siódmą tego cyklu (ósmą w wydaniu krytycznym Jana Czubka), zaczynającą się słowami „A kto ciebie, ty wierzbinie, wychował?”, analizuje Małgorzata Sokalska (2011: 67–70). Konopnicka zamieściła kilka wierszy

tajemna z tomu *Uśmiechy godzin*, prwdr. 1910)⁷ i Jana Kasprowicza (*Moja pieśń wieczorna*, prwdr. „Chimera” 1901):

A grajże mi, piszczaleczko,
a grajże mi, graj!
Uliniłem cię z wierzbiny,
gdzie ten potok srebrnosiny,
gdzie ten szumny gaj!
(Kasprowicz 1984: 116)

Warto jeszcze zaznaczyć, że bohaterowie omawianego sonetu, faun i otaczająca go natura, wzajemnie siebie nasłuchują i słyszą. Istnieje jakaś nić porozumienia, tajemny język, którym jest muzyka. Faunowi nie wystarcza sama gra, nie zapamiętuje się w niej jak bohater sonetu Rydla. Faun lubi echo, nasłuchuje odpowiedzi ze strony lasu. Jego zaś słuchają i jemu, dźwiękiem oczarowane, odpowiadają – czarując tym samym grającego, czarując echem – „konwalie, od rosy wilgotne, / Śláz złocisty, błyszczący brylantem w łzach słońca – / I rusałka” (Pietrzycki 1921: 8). „Fletne dźwięki” i goniące je „psotne echo” są wszędzie. W sonecie Rydla piosenka, która oczarowała najadę, była „srebrzysta”, u Pietrzyckiego wspomniane „fletne dźwięki” są „jak perły lyskliwe i ręcze” (ibid.: 8). W tamtym wierszu były „złote dziewanny”, zakwitające na słońcem zalanej polanie, tutaj zaś przywołano „Śláz złocisty, błyszczący brylantem w łzach słońca”. O ile zatem w utworze Rydla pojawiają się kolory złoty i srebrny, o tyle w sonecie Pietrzyckiego złotu towarzyszą brylant i perły, czyli tęczowa gama barw. Niewielkie to w istocie przesunięcie, w obu wierszach chodzi bowiem o nadanie wyjątkowej wartości tworzeniu i twórczej naturze.

Tekst Pietrzyckiego na pewno nie jest nowatorski, ale trudno jednoznacznie orzec, czy pisząc go, autor miał w pamięci sonet Staffa *Echo* (pochodzący z debiutanckiego tomu tego poety *Sny o potędze*, prwdr. 1901). We wszystkich sonetach – *Faun i Najada* Rydla, *Faun i echo* Pietrzyckiego oraz *Echo* Staffa – tłem poczynań fauna uczyniono przyrodę, której wieczność czy odwieczność (wiekowość) jest wyobrażana w każdym z tych utworów przez „las stary” lub „bory stuletnie”:

Wśród swawolnej gonitwy w boru gęstwie starej
Usłyszał faun rozkoszne słowo obietnicy
Z gorących ust rusałki nagiej, śniadoliciej
I pobiegl swą radością huknąć w mroczone jary.
(Staff 1980: 51)

Już w tym wierszu Staffa, a więc dużo wcześniej niż w przypadku utworu Pietrzyckiego, zamiast nimfy pojawia się swojska rusałka, tylko że tym razem jej relacja z faunem ma

o tematyce faunicznej w tomie *Italia* (prwdr. 1901): tryptyk *Faun*, opublikowany po raz pierwszy w 1893 roku w „Bibliotece Warszawskiej” (*Faun tańczy; Faun pijany; Faun śpiący*), *Prace Amora. Z pompejańskiego fryzu* (prwdr. 1895) i *Wieści morza* (prwdr. 1901) – sonet, w którym wspomina się o śmierci wielkiego Pana. Wszystkie wymienione utwory analizuje Grzegorz Iglński (2018: 207–210, 212–232).

⁷ Wiersz stanowi parafrazę utworu Li Bai (Li Bo, Li Po; u Staffa: Li-Tai-Pe), wybitnego poety chińskiego (z VIII wieku n.e.). Tekst ten Staff zamieścił potem w przełożonej przez siebie z francuskiego antologii Franza Toussainta *La Flûte de jade (Fletnia chińska)*, prwdr. 1922). Antologię oraz między innymi motyw fletni omawia Katarzyna Fazan (2005: 432–433).

wydźwięk jednoznacznie erotyczny (inaczej jest z zastygłą z wrażenia najadą u Rydla i pło-
szącą motyle rusalką u Pietrzyckiego). Niezależnie jednak od relacji łączącej obie te fanta-
styczne istoty – zwiewną pannę i koźlonogiego bożka – w omawianych tekstach poetyckich
nimfa czy rusalka nie ma charakteru demonicznego i nie prowadzi do zguby. Należy prze-
cież pamiętać, że w mitologii wschodniosłowiańskiej rusalki uchodziły za złowrogie istoty
leśne lub polne (od wiosny do jesieni) oraz wodne – zimą (zob. Kempański 2001: 376;
Klinger 1949; Fijałkowski 2014: 219–227). W sonecie Staffa rusalka, co prawda, musiała
zwać się fauna w gęsty bór, ale jej „słowo obietnicy” i „gorące usta” wskazują na odwzajem-
nione uczucie i namiętność (zob. Igliński 2017: 181–194).

Istnieje jednak element, który zdaje się świadczyć, że utwór Staffa zainspirował Pie-
trzyckiego. Chodzi mianowicie o motyw kuli dźwięku. Staffowski faun, podniecony obiet-
nicą rusalki, „tchnął z swej piersi szczęścia szaleństwo ucieznie / W fletnię, a dźwięk wylata
szklaną, barwną kulą” (Staff 1980: 51). W pierwotnej wersji wiersza Pietrzyckiego, druko-
wanej na przykład w jednodniówce *Słowem i czynem*, w *Antologii współczesnych poetów pol-
skich*, w tomiku autorskim *Fragmenty. Wybór liryków*, jak też w pismach „Nasz Kraj” (1907,
t. 3, z. 2, s. 43) oraz „Romans i Powieść” (1913, nr 37, s. 291), wyobrażenie to konsekwent-
nie występuje. Dopiero w wersji zamieszczonej w tomiku *O Bogu marmurowym* ulega prze-
kształceniu w pokrewny obraz perły dźwięku (kulistość zostaje zatem zachowana). W celu
porównania zamieszczamy poniżej obie wersje:

Fletne dźwięki, jak kule lyskliwe i ręcze,
W traw nurzały się gąszcze i kwiecia rozchwieje...
Psotne echo, zbierając, rzucało przez pnącze – –
(Pietrzycki 1905: 53; Pietrzycki 1914: 28)

Fletne dźwięki, jak perły lyskliwe i ręcze,
W traw nurzały się gąszcze i kwiecia rozchwieje...
Psotne echo goniło za nimi przez pnącze – –
(Pietrzycki 1921: 8)

Grając, faun Staffa obwieszcza lub ujawnia światu swoją potęgę twórczą, magią dźwię-
ków porusza świat, budzi go do życia, wstrząsa nim. Kula spada w głęboki jar, „gdzie do
stromych ścian karły się tulą” (Staff 1980: 51). Karły chwytają i rzucają do siebie „bują-
jące dziwo”. W efekcie: „Kula grzmi echem, tłukąc się o skał urwiska, / I łoskotem rozbud-
za uśpione parowy...” (ibid.: 51). U Pietrzyckiego „fletne dźwięki” jak kule zanurzają się
w „traw gąszcze” i „kwiecia rozchwieje”, zaś echo (a nie karły) chwyta je i rzuca „przez pną-
cze”. W obu wierszach, Staffa i Pietrzyckiego, kula dźwięku, ów „cud tęczy”, jest praw-
dopodobnie obrazem życia mieniącego się rozmaitymi kolorami, przejawem miłości lub
radości istnienia⁸. Dzięki faunowi świat wybrzmiewa miłością i radością.

Wcześniejszy wiersz Pietrzyckiego, zatytułowany *Sadzakawka* (z jego pierwszego tomu
Poezye, prwdr. 1901), wydaje się trochę podobny. Tutaj bohaterem okazuje się faun marmu-
rowy, usytuowany nad wodą i grający na flecie. Źródło inspiracji poety stanowił być może
obraz Henryka Siemiradzkiego *Sadzakawka fauna* (powst. 1881, olej na płótnie, Muzeum

⁸ „Pitagorejczycy wyobrażali sobie kosmos na podobieństwo olbrzymiej liry z kryształowymi kulami za-
miast strun” (James 1996: 44).

Narodowe, Warszawa). Przedstawiony przez malarza faun ma formę marmurowego posągu *Satiro in riposo* (powst. 130 n.e., rzymska kopia oryginału Praksytelesa z IV wieku p.n.e., pol. *Odпочyiwający Satyr, Oparty Satyr* lub *Faun podpierający się*, Sala del Galata, Musei Capitolini, Roma). Nie gra zatem na flecie.

Trudno określić porę dnia utrwaloną na obrazie, ale raczej nie jest to noc, o jakiej wspomina się w wierszu. Potężne, stare parkowe drzewa zapewniają cień, ale rzeźba jaśnieje delikatną złocistą barwą, kontrastując z ciemnym tłem, jakby koncentrowała na sobie słoneczne światło (przebłyskuje ono zresztą przez roślinność). Można najwyżej dopuścić, że zbliża się wieczór lub powoli następuje zmierzch. Sádzawka, nad którą stoi rzeźba, ma wybetonowane brzegi i stopnie umożliwiające zejście nad wodę lub po wodę. Wyjątkowo nierówny, nieuporzędowany wokół teren, jak też nie najlepszy stan samej sadzawki (wyraźnie niszczonej) wskazują, że miejsce to zostało opuszczone i zapomniane, że dziczeje. Martwość zakątka podkreśla zresztą stojąca woda, będąca przeciwieństwem wody płynącej, ciekącej czy tryskającej. Otaczająca wszystko natura (tworząca zamkniętą przestrzeń) i ślady ludzkiej kultury (sádzawka) sygnalizują jakiś schyłek, starość. Umieszczony w centrum obrazu jaśniejący faun sprawia jednak wrażenie nieuszkodzonego, a nawet – w pewnym sensie – żywego (promieniującego światłem), chociaż zamyślonego. Wydaje się znakiem sztuki „cenniejszej niż złoto”, która potrafi wszystko pokonać (czas i śmierć).

Wiersz Pietrzyckiego (czternastowersowy, pozbawiony strof, ale stosujący głębokie wcięcia w wybranych wersach, co sprawia wrażenie rozczłonkowania tekstu na trzy niby-strofy) najpierw eksponuje złoty kolor, a potem srebrny. W ten sposób (za pomocą barw) zaznacza prawdopodobnie przejście dnia w noc. Faun artysta, zajęty grą, nie zauważa zmian i uciekającego czasu. Jego gra nie uwodzi nimf, ale oczarowuje przyrodę, wyzwala jakąś magię. W efekcie to nie bożek się zamyśla, ale natura:

Śród sadzawki, co w falach złote kręgi zlewa,
Marmurowy Faun trzyma flet złocisty w ręce ...
Gra ... Nad wodą słuchają zadumane drzewa
I milczą w zamyśleniu ...
Fletu mową słodką
Faun owiany nie widzi, jak w srebrnej piosence
Drżą fale przy księżycu i za każdą zwrotką
Gnie się woda w kolory bajeczne, tęczowe ...
(Pietrzycki 1901: 42)

Tak samo jak w wierszu Pietrzyckiego *Faun i echo*, muzyka bohatera znajduje swój odzwiek w przyrodzie. Świat wybrzmiewa pieśnią fauna, gdy ten już nie gra. „Poruszona” (wzruszona) muzyką fletu przyroda staje się „przedłużeniem” gry bożka. „Fletu mowa słodka” przekłada się na „mowę kwiatów”:

Pieśń milknie ... Faun piszczałkę przykłada do ucha
I długo – długo jeszcze, jak gdyby śniąc, słucha
Cichych ech swojej piosnki ...
... Klomb nad wodą wzdycha –
Do późna w noc tajemną słyhać kwiatów mowę –
Chociaż fletnia już nie gra i sadzawka cicha ...
(ibid.: 42)

Przywodzi to na myśl sonet Charles'a Baudelaire'a *Correspondances* (pol. *Oddźwięki*) z tomu *Les Fleurs du mal* (prwdr. 1857, wyd. 2 – 1861, wyd. 3 – 1868, pol. *Kwiaty zła*), przedstawiający duchowe powinowactwo człowieka i natury (określonej jako „las symboli”) oraz będący modelowym przykładem wykorzystania synestezji (transpozycji wrażeń). Właśnie tutaj pojawia się przeciwieństwo nocy i światłości oraz motyw echa:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
(Baudelaire 1990: 20)

W tłumaczeniu Antoniego Langego, które mógł znać Pietrzycki, strofy powyższe brzmią następująco:

Natura jest świątynią, kędy słupy żywe
Niepojęte nam słowa wymawiają czasem.
Człowiek wśród nich przechodzi, jak symbolów lasem,
One zaś mu spojrzenia rzucają życzliwe.

Jak oddalone echa, wiążące się w chóry,
Tak sobie w tajemniczej, głębokiej jedności,
Wielkiej – jako otchłanie nocy i światłości –
Odpowiadają dźwięki, wonie i kolory.
(Baudelaire 1894: 23)⁹

Utwór Pietrzyckiego można również odczytać jako wspomnienie o „złoty”, słonecznych, szczęśliwych czasach, bezpowrotnie minionych. Własny flet przypomina faunowi, że przed chwilą napelniał muzyką świat. Bohater nasłuchuje przez to dźwięków, których od dawna nie ma („fletnia już nie gra”). Śni o przeszłości – dniu, kiedy był żywym faunem, a nie marmurowym. Nie mogąc uwierzyć, że ten czas już minął i noc zastąpiła dzień, „piszczałkę przykłada do ucha”, szuka śladu pieśni. Jedynym „świadkiem”, mogącym potwierdzić, że gra fauna nie była złudzeniem, okazuje się „zamyślona” przyroda, pogrążona w zadumie nad tajemnicą czasu (przemijania) i wieczności.

⁹ Por. współczesny przekład *Correspondances* autorstwa Marii Leśniewskiej (Baudelaire 1990: 448).



Muzyka, bardziej niż inne rodzaje sztuki, jest w stanie wyrażać duchowość lub to, co ponadzmysłowe. W omawianych wierszach wybrzmiewa nią wszechświat (niebo i ziemia) oraz dusza. Dźwięk uwodzi, czaruje i upaja. Z ziemskich instrumentów wydobywa się niezemskie piękno. Zmysłowe uroki zyskują niematerialny, nieuchwytny wyraz. Opiewając to, co zmysłowe, muzyka ukierunkowuje na ducha, unosi ponad świat, wprowadza w stan zachwycenia. Łączy zatem ciało i ducha – uduchowia niejako materię.

Taki prymat muzyki nad wszelką inną formą sztuki, nad całą sferą tego, co widzialne, nie jest pozbawiony sensu: bardzo ziemskie doświadczenie – słuchanie – tego, co niezamknięte w konturach żadnego obrazu, nie należy już, ściśle mówiąc, do Ziemi. Inaczej niż to, co widzialne, które przecież podlega naszej percepcji; muzyka miałaby więc najlepiej tłumaczyć estetyczny paradoks tego, co niewidzialne, paradoks wyrażający się w ciele, lub tego, co duchowe, a co stało się poznawalne zmysłami. Ze wszystkich obszarów świata (lub wrażliwości) muzyka jest najmniej przywiązana do materii, nigdy jednak nie będąc jej zupełnie obca [...] (Gramont 1989: 237).

Zreasumujmy nasze rozważania, aby zorientować się, z jakim rodzajem muzyki mieliśmy najczęściej do czynienia w przywołanych utworach:

- a) Rydel, *Faun i Najada* – faun budzi swą grą świat do życia; kiedy do grającego bożka dołącza, wtórując mu, cała przyroda, wówczas melodia przemienia się w potężny i wzniosły hymn natury; można też widzieć w faunie artystę oczarowanego dźwiękiem, jaki wydobywa ze swojej fletni (z duszy, z głębi wszechświata);
- b) Pietrzycki, *Faun i echo* – swoim graniem faun tchnął własnego ducha w przyrodę, echo jedynie zwielokrotniło moc pieśni; w rezultacie wszystko wokół wybrzmiewa pieśnią fauna, manifestując radość istnienia, ujawniając swoje piękno;
- c) Staff, *Echo* – grając, faun obwieszcza lub ujawnia światu swoją potęgę twórczą, magią dźwięków „porusza” świat, budzi go, wyzwala w nim życie, uzmysławia płciową wszechpotęgę przyrody; dźwięk narasta w postaci rozprzestrzeniającej się kuli, obejmując wszystko wokół;
- d) Pietrzycki, *Sadzawka* – faun, zajęty muzyką, nie zauważa zmian i uciekających lat; jego gra oczarowuje przyrodę, skłania do refleksji nad tajemnicą przemijania i wieczności; świat powtarza pieśń fauna, gdy ten już nie gra; pogłos ów można interpretować jako wspomnienie odległej szczęśliwej epoki, zastygłej obecnie w symbolicznym marmurze.

Motywy dominujące w wierszach to: faun, fletnia (flet), echo, las. W sonetach *Faun i Najada* Rydla oraz *Faun i echo* Pietrzyckiego wspólnymi motywami są ponadto poranek i słońce. Większość tekstów wyraża apoteozę czy kult życia (miłości). Domeną bóstw faunicznych i jednocześnie sygnałem twórczości okazuje się słoneczność. Podkreślana jest paralela między potęgą kreacyjną przyrody a mocą twórczą bohaterów. Relacja ta zwykle ma dwojaki charakter: albo bożek swoją muzyką budzi i ożywia przyrodę, uduchowia świat, albo to przyroda go oczarowuje, inspiruje i skłania do gry, będącej chyba też remedium na smutek. Obraz muzykującego fauna pozwala ujawnić wiarę w muzyczny porządek wszechświata, w istnienie harmonii kosmicznej, w której niebo i ziemia, życie i śmierć, duchowość i seksualność mają tak samo wysoką wartość. Nadanie niektórym postaciom faunicznym

artystycznego statusu może rodzić ponadto myśl, że w akcie twórczym główna rola przypada muzycznym dźwiękom, które tak jak promienie światła przenikają wszystko, rozbłyskują czy rozbrzmiewają zjawiskami natury. Wydobywająca się zatem z instrumentów bohaterów „symfonia życia” dowodziłaby, że kosmos jest dziełem sztuki.

Charakterystyczne natomiast dla polskich twórców z przełomu XIX i XX wieku – malarzy (jak na przykład Jacek Malczewski, Vlastimil Hofman, Wiesław Weiss, Antoni Piotrowski) oraz poetów (jak na przykład Jan Kasprówic i Leopold Staff) – zastępowanie pejzażu śródziemnomorskiego krajobrazem słowiańskim i umieszczanie faunów czy satyrów na tle polskiej wsi jest przejawem synkretyzmu kulturowego, wiązania różnych światów w imię spajającego je mitu.

W pewnym sensie nie należący do historii (podobnie jak dziecko) lud, stać się mógł u schyłku XIX wieku jednym z elementów kulturowego równania – na zasadzie strukturalnych podobieństw – prymitywnych kultur i epok. Do wysnuwania stąd artystycznych analogii opowiadały tendencje i metody badań ówczesnej etnografii, antropologii czy lingwistyki. [...] Zwracano bowiem uwagę, że wczesne fazy rozwoju ludzkości mogły przechować się współcześnie – zwłaszcza u ludu. [...]

Istniała zatem tendencja do postrzegania antycznego mitu i legendy ludowej jako wyrazu podobnego stanu umysłu [...]. Na podobnej zasadzie faun, będący produktem fantazji zbliżonej do wyobraźni ludu, mógł zostać skojarzony z ludowym kontekstem. Artystyczną atrakcyjność wyzyskiwania analogii kultur dla odtworzenia zamierzonych epok odkrył, jak się wydaje, najwcześniej Słowacki. Stąd, być może, w czerpiącym obficie z jego twórczości modernizmie polskim, występowała dość silna skłonność do nadawania motywom antycznym ludowego zabarwienia (Nowakowska-Sito 1996: 42–43).

Wiązanie przez Malczewskiego wyobrażeń antycznych z kontekstem ludowym można kojarzyć z wpływem Juliusza Słowackiego, ale podobnie czynili twórcy zachodnioeuropejscy, wprowadzając postacie fauniczne w obcą im rzeczywistość, kulturę i epokę (na przykład Franz von Stuck). Wpływ tych artystów i ich konwencji na polską literaturę i sztukę też trzeba mieć na uwadze.

Parafrazowanie mitologicznych motywów to znamieny rys symbolistycznej ikonografii odbierającej antycznym mitom ich patos i dramatyzm, osławiającej hybrydycznych bohaterów. Trytony, fauny, satyry, syreny, chimery i harpie pojawiają się na płótnach symbolistów we współczesnym im krajobrazie, pospolitym i surowym, zupełnie odmiennym od greckiej i rzymskiej scenarii. Europejscy moderniści, idąc w ślad za Arnoldem Böcklinem, sięgnęli do zasobu klasycznych motywów po to, by uwolnić je od historycznych uwarunkowań i geograficznej przynależności, uniezależnić od konwencjonalnych skojarzeń z antyczną epoką i wpisać w zupełnie nowy kontekst kulturowy. W ten sposób nadali im charakter uniwersalny, ponadczasowy i ponadnarodowy, odkryli ich cechy archetypiczne i zdolność do ciągłego odradzania się w zmodyfikowanej formie (Kossowska [&] Kossowski 2010: 88).

Dzięki swojej hybrydycznej, ludzko-zwierzęcej formie, a co za tym idzie, przynależności do dwóch porządków, kultury i natury, faun stał się dogodnym środkiem symbolizowania. Mógł obrazować biologiczną witalność, nieokiełznane instynkty, ale także artystyczne powołanie, wewnętrzne przeżycia i rozterki, związek ducha z materią.

Bibliografia

- Baudelaire, Karol 1894. *Kwiaty grzechu*. Tłum. Adam M-ski [Zofia Trzeszczkowska] [&] Antoni Lange. Warszawa: nakład Hieronima Cohna.
- Baudelaire, Charles 1990. *Kwiaty zła*. Wybór Maria Leśniewska [&] Jerzy Brzozowski, red. i posłowie Jerzy Brzozowski, tłum. Zbigniew Bienkowski [et al.]. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Biłas-Pleszak, Ewa 2006. „Muzyka w poezji. Językowy obraz muzyki w ujęciu kognitywnym”. W: Grażyna Habrajska [&] Joanna Ślósarska (red.). *Kognitywizm w poetyce i stylistyce*. Kraków: TAIWPN „Universitas”.
- Εἶς Πανα* [*Eis Pana*] 1920. W: *Hesiod; The Homeric Hymns and Homeric*. With an English translation by Hugh Gerard Evelyn-White. London: William Heinemann. New York: G. P. Putnam’s Sons.
- Eliade, Mircea 1993. *Traktat o historii religii*. Tłum. Jan Wierusz-Kowalski, wstęp Leszek Kołakowski, posłowiem opatrzył Stanisław Tokarski. Łódź: Wydawnictwo Opus.
- Fazan, Katarzyna 2005. „Dwugłos na chińską fletnię”. W: Anna Czabanowska-Wróbel [&] Paweł Próchniak [&] Marian Stala (red.). *Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Fijałkowski, Michał 2014. „Rusalki – słowiańskie ondyny”. *Acta Philologica* 45: 219–227.
- Głowiński, Michał 1980. „Literackość muzyki – muzyczność literatury”. W: Teresa Cieślukowska [&] Janusz Sławiński (red.). *Pogranicza i korespondencje sztuk. Studia*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN.
- Gramont, Jérôme de 1989. „O muzykalności duszy”. Tłum. Małgorzata Tryc-Ostrowska. W: Lucjan Balter (et al.). *Kosmos i człowiek*. Poznań–Warszawa: Pallottinum. Wydawnictwo Stowarzyszenia Apostolstwa Katolickiego.
- Grzybkowska, Teresa (oprac.) 1995. *Mitologia Malczewskiego. Katalog wystawy*. Kraków: Muzeum Czartoryskich. Warszawa: Kowalski i S-ka.
- (red.) 2005. *Muzyka w obrazach Jacka Malczewskiego*. Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- Haake, Michał 2011. „Sztuka w zaścianku. O obrazowej funkcji fauna w malarstwie Jacka Malczewskiego”. *Artium Quaestiones* 22: 125–168.
- Hejmej, Andrzej 2008. *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków: TAIWPN „Universitas”.
- 2012. *Muzyczność dzieła literackiego*. Wyd. 3. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- (red.) 2002. *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*. Kraków: TAIWPN „Universitas”.
- Hymn do Pana* 1999. W: Zygmunt Kubiak. *Literatura Greków i Rzymian*. Warszawa: Świat Książki.
- 2007. W: *Homeriká czyli Żywoty Homera i poematy przypisywane poecie*. Tłum., komentarzem i przypisami opatrzył Włodzimierz Appel. Warszawa: Prószyński i S-ka SA.
- Igliński, Grzegorz 2017. „Szkłana i barwna kula dźwięku. Wartość życia w sonecie Leopolda Staffa *Echo*”. W: Arkadiusz Dudziak [&] Alina Naruszewicz-Duchlińska (red.). *Wartości i wartościowanie we współczesnej humanistyce*. T. 2: *Perspektywa komunikologiczna*. Olsztyn: Centrum Badań Europy Wschodniej UWM w Olsztynie.
- 2018. *Faun – Pan – satyr. Wyobrażenia fauniczna w poezji i sztuce Młodej Polski*. Olsztyn: Wydawnictwo UWM w Olsztynie.
- James, Jamie 1996. *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*. Tłum. Mieczysław Godyń. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Kasprowicz, Jan 1984. *Pisma zebrane*. T. 4: *Utwory literackie*. Oprac. Roman Loth. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie.

- Kempiński, Andrzej M. 2001. *Encyklopedia mitologii ludów indoeuropejskich*. Warszawa–Poznań: Wydawnictwo „Iskry”.
- Klinger, Witold 1949. *Wschodnioeuropejskie rusalki i pokrewne postaci demonologii ludowej a tradycja grecko-rzymska*. Lublin–Kraków: Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego.
- Kopaliński, Władysław 1995. *Słownik symboli*. Wyd. 3. Warszawa: Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”.
- Kossowska, Irena [&] Łukasz Kossowski 2010. *Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska*. Warszawa: Wydawnictwo „Arkady”.
- Maciotti, Maria I. 1998. *Mity i magie ziół. Czy kwiaty i liście, zapachy i znaki zodiaku wpływają na stosunki między ludźmi? Odpowiedź tradycji mitu i literatury u progu trzeciego tysiąclecia*. Tłum. Ireneusz Kania. Kraków: TAIWPN „Universitas”.
- Malczewski, Jacek [ok. 1906–1907]. *Zatruta studnia*. Tekst Lucjana Rydla. Kraków: nakład Salonu Malarzy Polskich.
- 1907a. *Dziela*. T. 1. Przedm. Stanisław Witkiewicz, tekst Lucjan Rydel. Kraków: nakładem Salonu Malarzy Polskich.
- 1907b. *Dziela*. T. 2. Przedm. Stanisław Witkiewicz, tekst Lucjan Rydel. Kraków: nakładem Salonu Malarzy Polskich.
- 1907c. *Dziela*. T. 3. Przedm. Stanisław Witkiewicz, tekst Lucjan Rydel. Kraków: nakładem Salonu Malarzy Polskich.
- 1909a. *Dziela*. T. 4. Przedm. Stanisław Witkiewicz, tekst Lucjan Rydel. Kraków: nakładem Salonu Malarzy Polskich.
- 1909b. *Dziela*. T. 5. Przedm. Stanisław Witkiewicz, tekst Lucjan Rydel. Kraków: nakładem Salonu Malarzy Polskich.
- 1910a. *Dziela*. T. 8. Przedm. Stanisław Witkiewicz, tekst Lucjan Rydel. Kraków: nakładem Salonu Malarzy Polskich.
- 1910b. *Dziela*. T. 9. Przedm. Stanisław Witkiewicz, tekst Lucjan Rydel. Kraków: nakładem Salonu Malarzy Polskich.
- 1910c. *Dziela*. T. 10. Przedm. Stanisław Witkiewicz, tekst Lucjan Rydel i Teofil Lenartowicz. Kraków: nakładem Salonu Malarzy Polskich.
- Marczewska, Marzena 1999. „Wierzba – drzewo diabelskie (z rozważań nad ludowym językowym obrazem drzewa)”. *Kieleckie Studia Filologiczne* 13: 65–79.
- Matuszewski, Ignacy [1911a]. *Słowacki i nowa sztuka. Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*. T. 1. Wyd. 3. Warszawa: Księgarnia M. Arcta.
- [1911b]. *Słowacki i nowa sztuka. Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*. T. 2. Wyd. 3. Warszawa: Księgarnia M. Arcta.
- Nowakowska-Sito, Katarzyna 1996. *Między Wawelem a Akropolem. Antyk i mit w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo „Historia pro Futuro”.
- Nowakowski, Andrzej 1994. *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*. Kraków: TAIWPN „Universitas”.
- Opiela-Mrozik, Anna 2019. „Od Baudelaire’a do Mallarmégo. W poszukiwaniu ideału muzyczności”. *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica* 52, 1: 275–289.
- Pietrzycki, Jan 1901. *Poezye*. T. 1. Warszawa: Księgarnia Gebethnera i Wolffa. Kraków: G. Gebethner i Spółka.
- 1905. „Faun i echo”. W: *Słowem i czynem. Jednodniówka wydana staraniem „Czytelni Kobiet” we Lwowie*. Lwów: nakładem Czytelni Kobiet.
- 1908. „Faun i echo”. W: Kazimierz Króliński (ułożył). *Antologia współczesnych poetów polskich*. Lwów: nakładem Księgarni Maniszewskiego i Meinharta. Warszawa: E. Wende i Sp.
- 1914. *Fragmety. Wybór liryków*. Lwów: nakładem Księgarni L. Chmielewskiego. Warszawa: Księgarnia Powszechna.
- 1921. *O Bogu marmurowym*. Kraków: nakładem Księgarni S. A. Krzyżanowskiego.

- Podraza-Kwiatkowska, Maria 1994. *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Wyd. 2. Kraków: TAIWPN „Universitas”.
- Polony, Leszek 1995. „Młoda Polska w muzyce. Estetyka – poetyka – styl”. W: Maria Podraza-Kwiatkowska (red.). *Stulecie Młodej Polski*. Kraków: TAIWPN „Universitas”.
- Puciata-Pawłowska, Jadwiga 1968. *Jacek Malczewski*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Rydel, Lucjan 1899. *Poezje*. T. 1. Z rysunkami Stanisława Wyspiańskiego. Warszawa: nakład Gebethnera i Wolffa. Kraków: G. Gebethner i Spółka.
- 2004. *Poezje wybrane*. Wstęp, wybór i oprac. tekstu Lesław Tatarowski. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Sokalska, Małgorzata 2011. „Poezja Marii Konopnickiej i pieśń”. W: Olga Płaszczewska (red.). *Czytanie Konopnickiej*. Pośl. Marian Stala. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Staff, Leopold 1980. *Poezje zebrane*. T. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Tatarowski, Lesław 2004. „»Pieśni mojej duszy...«. O poezji Lucjana Rydla”. W: Lucjan Rydel. *Poezje wybrane*. Wstęp, wybór i oprac. Lesław Tatarowski. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Tresidder, Jack 2001. *Symbole i ich znaczenie*. Tłum. Zbigniew Dalewski. Warszawa: Horyzont–Grupa Wydawnicza Bertelsmann Media–Świat Książki.
- Wyka, Kazimierz 1971. *Thanatos i Polska, czyli o Jacku Malczewskim*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Zgorzelski, Czesław 1993. „Elementy »muzyczności« w poezji lirycznej”. W: *Obserwacje*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.