

JUSTYNA BAJDA
Uniwersytet Wrocławski

Przekład intersemiotyczny. *Wyspa umarłych* Arnolda Böcklina w różnych stanach skupienia

Intersemiotic translation. *The Isle of the Dead* by Arnold Böcklin in Different Physical States

Abstract

This article addresses the issue of intersemiotic translation of a painting, taking as the basis the functioning of Arnold Böcklin's work *The Isle of the Dead* in European culture. The theoretical part of the article relates to the basic components of the theory of intersemiotic translation; in particular, it notes the importance of the difference between the closed system of signs and the possibility of their transposition into other sign systems. This part of the article also discusses the terminology used in intersemiotic translation. Since the creation of the first version of *The Isle of the Dead* in 1880, this work has been regarded as a masterpiece, though frequently – due to its numerous transpositions into various forms of art – as balancing on the border of kitsch. The descriptive and analytical part of the article, divided into four subsections, refers to the ways the painting has been transposed and has functioned in culture. The first subsection outlines the history of the work's creation and discusses the fundamental changes in its reception, which were influenced by the political and cultural situation in European history. The subsequent parts of the article overview different art forms that have been inspired by Böcklin's painting thus far. Examples of plastic art include copies, reproductions, and art forms that rupture the border between the image and the word (such as comic books) as well as three-dimensional realizations (such as theatrical sceneries and architectural designs). Examples of works of literature that were inspired by Böcklin's painting include elements of prose, poetry, and drama (such as works by Strindberg, Aragon, and Tetmajer), whereas the inspirations found in music include musical poems composed by Rachmaninoff and others. Finally, this paper presents an analysis of film productions that have made reference to *The Isle of the Dead*, ranging from works created in the 1940's to a commercial movie made in 2013.

Keywords: intersemiotic translation, Arnold Böcklin, *The Isle of the Dead*, painting, poetry, music, film.

Dzieło a przekład insersemiotyczny

Semiotykę interesują znaki i systemy, w które mogą się łączyć, tworząc nową jakość, oraz nadrzędne wobec nich struktury kulturowe, w których funkcjonują. Pojęcie przekładu insersemiotycznego wymaga odniesienia się do dwóch zasadniczych kwestii. Po pierwsze – do typologii sztuk jako zamkniętych systemów, posługujących się określonymi znakami, po wtóre zaś – do pytania o to, czy i w jaki sposób znaki jednego systemu można wyrazić za pomocą znaków należących do innego systemu. Zagadnienia te są przedmiotem dyskusji od czasu strukturalizmu. We wprowadzeniu do tomu poświęconego pograniczom literatury i innych sztuk Stanisław Balbus (2004) pisał o konfrontacji i współdziałaniu różnych systemów znakowych:

Doktrynalnie rzecz biorąc – „światopogląd semiotyczny” oznacza, że przyjmujemy, iż każdy rodzaj sztuki – literatura, sztuki plastyczne, muzyka – tworzą, każda na swoim terenie, s y s t e m y (kody), wyposażone w swoiste (i wyodrębniane) jednostki, z n a k i oraz reguły paradygmatyczne określające ich miejsce w danym systemie, i reguły syntagmatyczne, określające zasady ich linearnej kombinacji, czyli produkcji sensownych w danym systemie tekstów. Intersemiotyczność, czyli konfrontacja tekstów („wytworów”) z różnych dziedzin sztuki (literatury, malarstwa, muzyki) musiałaby w takim podejściu pociągać za każdym razem konfrontację (i/lub współdziałanie) s y s t e m ó w (2004: 12).

Jak jednak sam dodaje: system jest zawsze przewidywalny, sztuka natomiast – nie (Balbus 2004: 12). Rzecz zatem nie w tym, żeby znaleźć sposób na „przetłumaczenie” jednej dziedziny sztuki (posługującej się określonymi znakami i kodem ich odczytania) na inną, bo jest to niemożliwe i bezcelowe. Można jednak poszukiwać sposobów transponowania zarówno pewnych określonych struktur formalnych, jak i nadrzędnych wobec nich idei, próbować odpowiedzieć na pytanie o nową jakość, która pojawia się, kiedy jedno dzieło staje się inspiracją do powstania innego, zaistnieje w innym stanie plastycznego bądź literackiego skupienia.

Spotkania sztuk należących do różnych dziedzin mają swoją długą tradycję, znaczoną ich zbliżeniami (horacjański *topos* „ut pictura poesis”; Markiewicz 1981: 155-183) bądź oddaleniami. Tezy, które w XVIII wieku wyłożył w swojej pracy Gotthold Lessing (1962), definitywnie rozdzielały literaturę i sztuki plastyczne:

Malarstwo jak i poezja są sztukami naśladowczymi, ale posługują się różnymi znakami. Znakami malarstwa są figury i kolory w przestrzeni, znakami poezji – artykułowane dźwięki w czasie. Ponieważ między sposobem przedstawiania a przedmiotami przedstawianymi musi być zachowany dogodny stosunek, a więc malarstwo może przedstawiać przedmioty istniejące obok siebie w przestrzeni, poezja zaś przedmioty następujące po sobie w czasie. Ponieważ przedmiotami istniejącymi obok siebie w przestrzeni są ciała i ich części, one więc są przedmiotami sztuk plastycznych. Przedmiotami następującymi po sobie w czasie są działania, one więc są właściwymi przedmiotami poezji (1962: 63-64).

Problemy te były szeroko dyskutowane także w XIX i XX stuleciu. Jedną z zasadniczych kwestii w obszarze współczesnych badań interdyscyplinarnych jest terminologia, w obrębie której możemy wskazać co najmniej kilka różnych pojęć wiążących się z przekładem insersemiotycznym. Edward Balcerzan (1980) posłużył się na przykład terminem odsyłającym do tradycji procesów alchemicznych:

Transmutacja – pisał Balcerzan – oznacza, że tekst sformułowany w granicach jednego systemu (np. malarstwa) i zrekonstruowany w materiale innego systemu (np. poezji) traci specyficznie malarskie i uzyskuje specyficznie poetyckie właściwości (1980: 28).

Ale znajdujemy też inne, jak „przetworzenie”, „ujęzykowanie” czy – poprzez działania w drugą stronę – „dewerbalizacja”:

Jeżeli tłumaczenie interlingwistyczne nazywamy niekiedy „spolszczeniem”, to mamy na myśli literackie efekty polszczyzny, które nie są i nie chcą być powtórzeniem, są natomiast przetworzeniem literackich oddziaływań mowy obcej. Podobnie w dziele poetyckim, które eksploatuje doświadczenia innych sztuk, interesuje nas ujęzykowanie tych doświadczeń (lub odwrotnie: dewerbalizacja poezji w języku malarstwa czy muzyki) (Balcerza 1980: 28).

Balcerzan (1980) szczególną uwagę zwracał na fakt, że procesy transmutacji czy dewerbalizacji nie polegają na powtórzeniu jednego dzieła w innym, ponieważ ze względu na odrębność systemów językowych nie jest to możliwe. Można natomiast mówić o swoistym przetworzeniu, opartym na eksplikacji personalnie pojętej „prawdy cząstkowej”:

Wiersz eksplikuje prawdę cząstkową [...] Transmutacja nie jest rekonstrukcją dzieła sztuki, jeżeli dzieło pojmować jako rzeczywistość absolutnie pewną i niezmienną, która może mieć tylko jeden, nieodwołalny aż do końca świata, porządek opisu. Transmutacja jest rekonstrukcją dzieła sztuki, jeżeli (za Mukašovskim), pojmujemy dzieło jako strukturę dynamiczną, ewoluującą w historii. W takim ujęciu poezja odtwarza, a niekiedy – postuluje określony stosunek do sztuki. Interweniuje w procesy percepcyjne, mówi o przebiegach odbiorczych, zajmuje się swoistością muzycznego słyszenia czy malarskiego widzenia (1980: 33, 34).

A zatem dzieła nieposługujące się tożsamym systemem językowym i nieodczytywane według jednego kodu mogą przyjmować wobec siebie rolę swoistego translatora: proponować odbiorcy kierunek rozumienia / odczytania / interpretacji dzieła prymarnego, uwypuklić miejsca nacechowane emocjonalnie i w końcu też wypełnić miejsca niedookreślone. Tak na przykład myślał o utworze poetyckim Charles Baudelaire (1961), według którego wiersz mógł przejąć jedną z funkcji krytyki artystycznej, stając się nośnikiem jakości aksjologicznych, a tym samym rodzajem literackiej recenzji dzieła sztuki:

Skoro bowiem piękny obraz jest przyrodą przemyślaną przez artystę, dobrą krytyką będzie ów obraz przemyślany przez umysł inteligentny i wrażliwy. Tak więc sonet czy elegia może być najlepszą recenzją z obrazu (1961: 6).

Propozycja Baudelaire’a jest także aktualna we współczesnych rozważaniach o zależnościach między literaturą a sztukami plastycznymi. Podobne konkluzje znajdujemy w książce Andrzeja Nowakowskiego poświęconej twórczości Arnolda Böcklina, który utwory poetyckie inspirowane dziełami plastycznymi określa jako „sugestię”, „dokument przeżycia estetycznego”, „esej o sztuce”, „krytykę w innym stanie skupienia”, „wypowiedź krytyczną”, „komentowanie” czy „interpretację” (Nowakowski 1994: 214, 223, 224).

Na jeszcze inny typ relacji między tekstami kultury zwracała uwagę Alina Kowalczykowa (1980), wprowadzając kategorię „wzajemnego oświeclania się sztuk”. Umieszczenie jednego dzieła w kontekście innego pozwala według badaczki na odnalezienie w nich dodatkowych wartości:

[o wzajemnym oświeclaniu się sztuk] można mówić tylko wtedy, gdy odbiorca dzieła zyskuje dodatkowe o nim informacje dzięki umieszczeniu go w kontekście dzieł innego gatunku sztuki. Jeśli malarstwo może być swoistym dopełnieniem literatury, to dlatego właśnie, że nie jest w stanie być kalką dokładną, przekazać tych samych co literatura informacji, że przekazuje informacje inne, w języku literatury niewyraźne (1980: 181).

W propozycji Kowalczykowej mało istotne są analogie formalne między „oświeclającymi się” dziełami. Ważne jest natomiast usytuowanie wybranego tekstu kultury w kontekście dzieł należących do różnych dziedzin i posługujących się odmiennymi językami przekazu. Zestawienie to zawsze dokonywane jest przez kogoś: autora, który odwołuje się w swoim dziele do prymarnego tekstu kultury, kuratora wystawy, wydawcę bądź w końcu także poprzez samego indywidualnego odbiorcę. To ostatecznie w jego umyśle i w jego wyobraźni (*via* pamięć) dokonują się procesy konkretyzacyjne, pozwalające na indywidualną interpretację jednego dzieła w kontekście innego. Jak pisze Kowalczykowa: „Nie dzieła sztuki bowiem wzajemnie się oświeclają, lecz jedne przez drugie próbuje wyjaśnić odbiorca” (1980: 186)¹.

Od wieków jedno dzieło staje się inspiracją dla innych, prowokując twórców do tych tajemnych transmutacji i tworzenia nowych jakości, w obrębie których dają się odczuć – wyraźniej bądź subtelniej zaznaczone – odniesienia do konkretnych tekstów źródłowych. Jednym z takich dzieł jest *Wyspa umarłych* Arnolda Böcklina.

Historia jednego obrazu

Wyspa zrobi ogromne wrażenie
(z listu Fritza Gurlitta do Arnolda Böcklina)²

Kiedy w 1880 roku na progu florenckiego atelier Arnolda Böcklina stanęła Maria Berna, nawet sam mistrz nie mógł przypuszczać, jak potoczą się losy namalowanego dla niej obrazu. Co się wydarzyło, że pejzaż, który stworzył na zamówienie młodej wdowy, tak szybko stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych obrazów nie tylko w Europie, ale też na świecie?

Spójrzmy najpierw na samo dzieło: niemal w całości wypełnia je sylwetka skalistej wyspy, której centrum wyznacza grupa smukłych ciemnozielonych cyprysów. Otaczają je nagie skały, w których wykuto regularne otwory grobowe – jedyny ślad pozostawiony przez cywilizację. Kształt wyspy tworzy ramiona, otwierając się na przybyszów. Właśnie wpływa w nie niewielka łódź, w której dostrzegamy przewoźnika, trumnę oraz stojącą sylwetkę owiniętą białym całunem. Wyspa jest oddalona od wszelkich społeczeństw, po jej obu stronach zarysowuje się niska linia horyzontu. Rozpościerający się bezkres, zachowanie symetrii kompozycji, otwarta forma wyspy, a równocześnie odległy horyzont, brak znamion ruchu i dźwięku jednoznacznie definiują jej totalną izolację i kres ludzkiej wędrówki. Całość tej przestrzeni

- 1 Nie należy jednak zapominać, że każdy utwór jest w swej wymowie kompletny, z założenia nie wymaga dodatkowego określania czy dopełniania w postaci innego dzieła sztuki. Na kwestię tę zwracała uwagę Alicja Helman: „[dzieło sztuki] jest całością samowystarczalną, stanowiącą zamknięty system relacji. Sztuk nie można ze sobą łączyć na zasadzie dodawania, zatem w procesach składania czy syntetyzowania musi zachodzić jakaś osobliwa przemiana, która związki takie czyni nie tylko możliwymi, ale spójnymi i koherentnymi” (Helman 1980: 12).
- 2 „Die Insel werde *großes Aufsehen machen*” (Runkel 1910: 305, [cyt. za :] Zegler 1991: 5). Wszystkie ustalenia dotyczące historii obrazu za tym opracowaniem oraz: Andree (1977); Linnebach (1991).

skrywana jest w kobaltowym mroku nieba i wody, na tle których pną się ku górze przyczernione głębokimi brązami sylwetki cyprysów. Odcinają się od nich świecące ostrym nierealnym blaskiem skalne bloki oraz porażająco białe kształty trumny i stojącej nad nią postaci. To przestrzeń pozbawiona pór roku i mijającego czasu; przestrzeń, która trwa. Pejzaż, który ma wyzwolić w odbiorcy określone uczucia i emocje – oto cel, który chciał osiągnąć Böcklin, malując dla Marii Berny obraz, który miał jej służyć za *Bild zum Träumen*³ – dzieło do kontemplacji, wspomnień jej zmarłego męża.



Il. 1. A. Böcklin, *Wyspa umarłych*, 1880 (I wersja), olej na płótnie, Kunstmuseum Basel, il. za: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold_Böcklin_-_Die_Toteninsel_I_\(Basel,_Kunstmuseum\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold_Böcklin_-_Die_Toteninsel_I_(Basel,_Kunstmuseum).jpg) [dostęp: 21.05.2019]

W latach 1880–1886 powstało pięć różnych wersji tego obrazu (do dziś zachowały się cztery)⁴, różniących się między sobą detalami kompozycyjnymi, ikonograficznymi i kolorystycznymi, a także materiałem podobrazia. Początkowo artysta nazywał swoje dzieło *Cichym miejsce* (*Ein stiller Ort*), *Wyspą cmentarną* (*Gräberinsel*) bądź *Miejscem spoczynku* (*Ruhestätte*). Znany dziś powszechnie tytuł *Wyspa umarłych* (*Die Toteninsel*) został nadany obrazowi dopiero w 1883 roku przez berlińskiego marszanda Fritza Gurlitta, który po obejrzeniu dwóch pierwszych wersji zorientował się, że na *Wyspie* będzie można szybko i dobrze zarobić. On też był drugim, zaraz po samym artyście, krytykiem dzieła. Bodaj już po ujrzeniu pierwszej wersji miał napisać do Böcklina w jednym z listów, że „*Wyspa* zrobi wielkie wrażenie” (Runkel 1910: 305). Antykwariusz namówił malarza do stworzenia kolejnych wersji, które natychmiast

3 Niem., dosł. „obraz do marzeń”, „obraz do rozmyślań”, „obraz do kontemplacji”.

4 I (1880) – od 1920 roku w Kunstmuseum w Bazylei; II (1880, na nią ostatecznie zdecydowała się Maria Berna) – Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku; III (1883) – Alte Nationalgalerie w Berlinie; IV (1883/1884) – od 1939 w posiadaniu Adolfa Hitlera, zniszczona w Berlinie w 1945 roku; V (1886) – Museum der Bildenden Künste w Lipsku.

zaczęły robić karierę w świecie coraz większego tempa rozwoju techniki, a równocześnie coraz większej izolacji ludzi i dopadających ich lęków związanych ze zbliżającym się końcem stulecia.

Zapewne sam Gurlitt nie przewidział, że dzieło stanie się najpierw ikoną dekadentów i całego *fin de siècle'u*, a w XX wieku zaistnieje w świadomości artystycznej i estetycznej odbiorców nie tylko w swojej pierwotnej formie plastycznej i nie tylko jako obraz mający przywoływać wspomnienia. *Bild zum Traumem*, namalowany na konkretne zamówienie i dla konkretnej osoby, wszedł w powszechny obieg pod postacią co najmniej kilkunastu różnych form gatunkowych należących do różnych dziedzin sztuki, stając się jednym z najlepiej rozpoznawalnych obrazów świata, ale też niebezpiecznie ocierając się o granicę kiczu.

Obraz

Realizacje plastyczne były pierwotną płaszczyzną odwołań do słynnego obrazu Arnolda Böcklina. Można je podzielić na dwa typy odniesień o charakterze przestrzennym: realizacje dwu- i trójwymiarowe. W obu typach mamy do czynienia z odniesieniami do całości dzieła bądź do jego wybranych fragmentów (najczęściej do motywu wyspy), z drugiej strony można wyróżnić kopie i reprodukcje bazujące na jednej z wersji dzieła oraz jego rozliczne dwu- i trójwymiarowe plastyczne parafrazy.

Już pod koniec XIX wieku w czasopismach ilustrowanych zamieszczano przedruki obrazu Böcklina, pojawiły się także krążące po całej Europie teczki z graficznymi odbitkami prac artysty (*Künstler-Katalog*: brw.)⁵ oraz karty pocztowe z reprodukcją *Wyspy*. Trudna dziś do zrozumienia może się wydawać niezwykła popularność motywu na widokówkach slanych przez żołnierzy z frontów I wojny światowej. Wcześniej parafraza *Wyspy* pojawiła się w kontekście dwóch zupełnie różnych wydarzeń: jej sylwetka znalazła się na francuskich kartach pocztowych wydanych we Francji w związku z aferą Dreyfusa (1894), a w okresie międzywojennym, w czasie wojny domowej w Hiszpanii (1936 – 1939) umieszczono ją na pocztówkach wraz z wymownym napisem „Totentanz in Spanien” (Zegler 1991: 62-63). W tych samych latach, choć w zupełnie innym kontekście historyczno-kulturowym (a właściwie głównie – politycznym) chromolitograficzne odbitki dzieła wisiały obowiązkowo we wszystkich niemieckich salonach mieszczańskich. Obraz, który jeszcze na początku XX wieku był ikoną dekadentyzmu, melancholii, wyzwalanego przez krajobraz nastrojowego *Stimmungu*, w latach 30. ubiegłego stulecia został uznany przez niemieckich narodowych socjalistów za pierwotny, pełen nordyckiego charakteru pejzaż i był interpretowany w kontekście germańskich tęsknot za potęgą przeszłości. Od 1939 roku jedną z wersji (dziś zaginioną) posiadał Adolf Hitler, a jego zdjęcie z Wiaczesławem Mołotowem i Joachimem von Ribbentropem na tle *Wyspy umarłych*, zrobione w mieszkaniu przywódcy III Rzeszy 12 listopada 1940 roku, nabrało wręcz groteskowego wymiaru (Zegler 1991: 12).

Pośród malarzy XIX- i XX-wiecznych, którzy bezpośrednio – choć w różny sposób – odwoływali się w swoich pracach do dzieła Böcklina, przypomnijmy Maxa Klingera (*Die Toteninsel (nach Böcklin)*, 1890), Karla Wilhelma Diefenbacha (*Toteninsel*, 1905), Salvadora Dalego (np. *The Real Painting of „The Isle of the Death” by Arnold Böcklin at the Angelus Time*, 1932; *The Isle of the Dead – Central Courtyard from*

5 Mowa o tzw. tekach graficznych, rozpowszechnianych w całej Europie. W jednym z ówczesnych niemieckich katalogów znajdujemy informację, że można zamówić reprodukcję *Wyspy umarłych* Arnolda Böcklina (wersja z 1880 r.), za kwotę 3 marek.

the Isle of the Dead – Reconstructive Obsession after Böcklin, 1934), Hansa R. Giger (Hommage am Böcklin, 1977) czy w końcu niemieckiego malarza Michaela Sowę (*Parodie auf das Gemälde Böcklins*, 1992).



Il. 2. Max Klinger, *Die Toteninsel* (nach Böcklin), 1890, akwaforta i akwatinta na papierze, il. za: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Klinger_-_Die_Toteninsel_\(nach_Böcklin\)_1890.jpeg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Klinger_-_Die_Toteninsel_(nach_Böcklin)_1890.jpeg) [dostęp: 27.06.2019]

Interesujące są też liczne nawiązania do XIX-wiecznego dzieła w pracach sytuujących się na pograniczu obrazu i słowa, jakimi są komiksy. Philippe Druillet, autor m.in. serii *Lone Sloane* (1966) i *Sześć podróży Lone'a Sloane'a* (1972), na wielu planszach swoich komiksów złożył szwajcarskiemu artyście hołd, dając własne plastyczne interpretacje obrazu Böcklina. W latach 90. ubiegłego wieku pisarz Mathieu Galli i rysownik Guillaume Sorel stworzyli serię pięciu tomów komiksów zatytułowaną *Wyspa umarłych* (1991–1996)⁶. Także bohaterowie francuskiej serii *Arcanes* autorstwa Jean-Pierre'a Pécau w jednej z części (*Le Dossier Karadine*, 2004) udają się na wyspę, której wizualizacja odsyła widzów/czytelników komiksu do Böcklinowskiego oryginału.

Obok licznych dzieł dwuwymiarowych warto też przypomnieć głośną trójwymiarową realizację odnoszącą się bezpośrednio do obrazu Arnalda Böcklina. W 1976 roku, podczas rocznicowego Festiwalu w Bayreuth pokazano inscenizację *Pierścienia Nibelungów* Ryszarda Wagnera w reżyserii Patrice'a Chéreau. Premiera monumentalnego dramatu muzycznego odbyła się w stulecie jego prawykonania w teatrze w Bayreuth (sierpień 1876)⁷. Scenografię do Wagnerowskiej tetralogii opracował Richard Peduzzi, który do ostatniej sceny *Walkirii* wprowadził dekorację odsyłającą widza bezpośrednio do kompozycji *Wyspy umarłych*⁸.

Obraz Arnalda Böcklina nieustająco inspiruje artystów do tworzenia plastycznych, w tym także przestrzennych transpozycji. Za jedno z najbardziej intrygujących i prowokujących do różnych interpretacji dzieł ostatnich lat należy uznać instalację, która powstała na początku XXI wieku w ramach

6 Por. https://fr.wikipedia.org/wiki/Guillaume_Sorel [dostęp: 07.06.2019].

7 <http://encyklopediateatru.pl/kalendarium/3426/pierscien-nibelunga-wagnera-winscenizacji-chreau#> [dostęp: 07.06.2019].

8 Por. <https://www.pinterest.fr/pin/626985579343719327/>; <https://www.pinterest.fr/pin/626985579343664151/> [dostęp: 07.06.2019].

szwajcarskiej wystawy Expo '02. Tematem przewodnim ekspozycji prezentowanej w okolicach czterech miast – Yverdon-les-Bains, Neuchâtel, Bienne i Morat⁹ – stało się hasło *Momentałość i Wieczność* (*Instant et Éternité*), a jednym z jej uczestników była pracownia architektoniczna Jeana Nouvela. Jezioro Morat oraz szczyt Mont-Vully zostały potraktowane przez Francuza jako przestrzenno-obrazowe odniesienia do dzieła Böcklina. Czyniąc z elementów natury wizualny sztafaż, Nouvel umieścił na platformie na wodach jeziora monumentalny sześcienny kubik (34 x 34 x 34 m), który – oglądany z odpowiedniej odległości – nabierał zupełnie nowego wymiaru¹⁰. Nieoczekiwany dla oka, nagły intruz w pejzażu akwaticznym, minimalistyczna w wyrazie bryła ostro odcinająca się od miękkiej taflí wody, zdawała się lekko unosić na lustrze jeziora. Mogła budzić spokój patrzącego, a równocześnie frapowała, nie pozwalając oderwać od siebie wzroku wciąganego w świetlno-barwną grę powierzchni wyłożonej perforowanymi płytkami¹¹. Widz pozostawał w zewnętrznej opozycji do tej hermetycznej bryły. Narzucony układ relacji pobudzał u odbiorcy nagłą chęć zmierzenia się z tym, co kryło wnętrze monolitu – podobnie jak wyspa Böcklina, do której dotarcie oznaczało brak możliwości powrotu. Jury konkursu, przyznając projektowi Nouvela nagrodę, uznało, że „mamy tu do czynienia ze strukturą mentalną” (Casa 2000: 372)¹². Niewątpliwie ideowe przesłanie tej instalacji prowokuje pytania o trwałość, przemijanie i ich kontemplację, które swoim dziełem stawiał także Arnold Böcklin. Z jednej strony wylaniający się z wód jeziora monolityczny soliter odsyłał, jak pisał Francesco Della Casa, do powracającego w całej twórczości Szwajcara motywu ruin i opuszczenia. Z drugiej strony było to czytelne odwołanie do koncepcji obrazu „do marzeń” (Casa 2000: 373), w tym przypadku – marzeń snutych bezpośrednio w naturze z odniesieniem do konkretnego dzieła sztuki.

Choć w ubiegłym wieku samotna Böcklinowska wyspa zmierzała ku niebezpieczeństwu związanym z nadmiarem popularności (wynikającym z liczby reprodukcji, kopii i plastycznych parafraz), to jest ku wulgaryzacji i uproszczeniu odbioru, karykaturyzacji zasadniczego motywu i przekraczaniu subtelnej granicy między arcydziełem a kiczem, to wraz z dziełem Jeana Nouvela triumfalnie wkroczyła w nowe stulecie, wprowadzając do odbioru „nowy nieoczekiwany polemiczny sens we współczesnej debacie na temat relacji między człowiekiem a naturą” (Casa 2000: 373)¹³.

Słowo

Wyspa umarłych inspirowała także wielu twórców innych dziedzin niż sztuki plastyczne. Na przełomie XIX i XX stulecia bywała chętnie interpretowana jako poetycka ekfraz. Przykłady tego typu transpozycji możemy wskazać m.in. w poezji Młodej Polski – okresie, który szczególnie upodobał sobie opis dzieł sztuki. Obrazy Arnolda Böcklina były wówczas dobrze znane w Polsce – nie tylko dzięki podrójom

9 Ze względu na położenie wszystkich miejscowości nad wodą, przestrzenie wystawowe zostały nazwane „Arteplage” („Plaža sztuki”). Część ekspozycji była także rozlokowana wewnątrz poszczególnych miejscowości.

10 Por. <http://www.jeannouvel.com/en/projects/expo-02-swiss-national-exhibition/> [dostęp: 30.06.2019] Dzieło Nouvela (podobnie jak inne prace pokazywane na wystawie) zostało zdemontowane po zamknięciu Expo '02.

11 Pełny opis por. : <https://fr.wikiarquitectura.com/bâtiment/expo-morat-02/> [dostęp: 07.06.2019].

12 Oryg.: „...ici, la structure est mentale”; tłum. Justyna Bajda.

13 Oryg.: „[...] un sens polémique inattendu dans le débat contemporain sur les rapport entre l'homme et la nature”; tłum. Justyna Bajda.

młodopolan, ale też poprzez graficzne reprodukcje, powszechnie dostępne w całej Europie. Wśród największych polskich admiratorów malarstwa Böcklina na przełomie wieków można wymienić Stanisława Witkiewicza (ojca), Kazimierza Przerwę-Tetmajera, ale też słabo znaną poetkę Zofię Gordziałkowską, która przemierzyła Europę, odwiedzając wszystkie muzea, w których zbiorach znajdowały się ówczesne obrazy Szwajcara¹⁴.

Rzadko pamiętamy, że Kazimierz Tetmajer był nie tylko poetą, ale też krytykiem artystycznym¹⁵, a jego recenzje ukazywały się w wielu młodopolskich czasopismach, m.in. w krakowskim „Czasie” czy w warszawskim „Tygodniku Ilustrowanym”, gdzie w 1899 roku umieścił (na zamówienie redakcji) cykl artykułów poświęconych Arnoldowi Böcklinowi i jego malarstwu. W jednym z tekstów pisał też o *Wyspie umarłych*:

Oto jest arcydzieło arcydzieł Böcklina – pisał – szczyt jego natchnienia poetyckiego i malarskiego geniuszu: *Die Toteninsel* [...] Nikt nigdy nie namalował większego spokoju i nie pomyślał uroczystszej symbolu krainy, z której nikt nie wraca. Opisywać zalety malarskie tego obrazu – szkoda pióra (Tetmajer 1899: 129).

Mimo poddania pióra felietonisty wobec siły wyrazu malarstwa Szwajcara, w *IV Serii* swoich poezji (1900) Tetmajer umieścił poetycką ekfrazę obrazu *Wyspa umarłych*:

Wyspa umarłych, nagie, strome skały,
wkoło dalekie, nieskończone morze,
gaj cyprysowy, ciszą skamieniały,
spokój wód wieczny... Bóg śmierci posępny
duszom ten grodziec zostawił ostępny
i odwróciwszy twarz, odszedł w bezdroże.

I w długiej łodzi o milczącym wiosle
Charon tu z brzegu białe wiezie dusze
i w ciemne, wąskie wwozi je zarośle
między dwa słupy z kamienia, na których
dwa lwy o głowach groźnych i ponurych
patrzą na siebie – zasłuchane w głuszę.

Po krzesanicach mech się pnje zielony,
cyprysy smukłe nad morską głębiną
widzą swój smukły kształt odzwierciedlony
i nieruchome patrzą w niebo w górze,
gdzie nigdy złoto nie płynie i różę,
a tylko sine mgły obłoków płyną.

14 Owocem tych peregrynacji był tomik poetycki, w którym poetka zamieściła 50 ekfraz poświęconych obrazom Arnolda Böcklina, w tym także *Wyspy umarłych*, (Gordziałkowska 1911).

15 Por. Bajda 1995; eadem 1998; eadem 2003; Gutowski 1997: 120, 131, 134; Nowakowski 1994; Stala 1994: 116, 131-133.

Słońce i księżyc tu się toczą kołem
zawsze spokojne, zawsze jednakowym:
nad wód granatem, pod nieba popiołem,
wstają z przepaści i schodzą powoli
w otchłań w martwego blasku aureoli,
długo lśnić światłem cichym i matowym.

Tu dusze cieniom podobne, milczące,
snują się białe przez ciemną zieloność
po bladych plamach, które kładzie słońce;
lub z wąskich okien kutyh w skałach ściennych,
patrzą po falach szklanych i bezdennych,
patrzą się w mglistą, wieczną nieskończoność.

Inne na głazach, co się wznoszą z wody,
siadają z na dół pochyloną twarzą.
Mijają słońca zachody i wschody,
one, w granacie morskich fal widome
i na drzew widmie: białe, nieruchome
siedzą, do głazów podobne, i marzą...

Dusze, co serca płonęły pożarem,
te, co za wiele czuły i cierpiały;
co się pytały pod uczuć nadmiarem:
z jakiego kruszcu twarda Boża ręka
kuje pierś ludzką, że w ogniu nie pęka?
te w te spokojne, morskie idą skały (Tetmajer 1924: 256-257).

W wierszu zostały uwypuklone motywy, które tworzą statyczną kompozycję dzieła: sylwetka wyspy w otoczeniu bezkresu wody, strome skały i kute w nich grobowce, morze, niebo, roślinność, kamienne słupy z posągami strzegących wyspy lwów, łódź, a w niej Charon i biała sylwetka odchodzącej w zaświaty duszy. W opisie, który jest jednym z głównych wyznaczników ekfrazy¹⁶, pojawiają się także barwy: ciemnozielona (roślinność), biała (dusze), sina (mgły), granatowa (morze) – współtworzące monochromatyczną tonację obrazu. Dzięki tym wyznacznikom ikonograficznym i kolorystycznym czytelnik bez problemu może zidentyfikować obraz, do którego powstał wiersz. Była to piąta wersja dzieła (1886), oglądana przez poetę najprawdopodobniej podczas berlińskiej wystawy w 1898 roku¹⁷.

16 Na temat opisu jako kluczowego wyznacznika ekfrazy młodopolskiej por. Bajda 2003: 172-173. Tam też szersza bibliografia dotycząca opisu w wierszach o sztuce.

17 Wystawa z okazji 70. urodzin Böcklina, która miała miejsce w Berlinie w 1897 i 1898 roku. Por. *Akademie-Austellung von Werken Arnold Böcklin zur Feier seines 70. Geburtstages. Königliche Akademie der Künste*, 2. 12. 1897 – 16. 01. 1898, Berlin, za: *Katalog dzieł Arnolda Böcklina* (Andree 1977).



3. A. Böcklin, *Wyspa umarłych* (V wersja obrazu), 1886, olej na desce, Museum der Bildenden Künste, Lipsk, il. za: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold_Böcklin_-_Die_Toteninsel_V_\(Museum_der_bildenden_Künste_Leipzig\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold_Böcklin_-_Die_Toteninsel_V_(Museum_der_bildenden_Künste_Leipzig).jpg) [dostęp: 21.05.2019]

W wierszu pojawia się także opowieść (fabularyzacja) snuta wokół utrwalonego na obrazie momentu. To kolejny zabieg, do którego często odwoływali się młodopolscy poeci, mierząc się z dziełem plastycznym. Tetmajer stworzył na temat *Wyspy* całą historię o blakających się po niej duszach – milczących, spoglądających w morze, marzących, ale też – jak przystało na dekadencją mentalność końca XIX wieku – cierpiących¹⁸.

Oprócz bezpośrednich nawiązań do obrazu motyw samotnej wyspy – z wyraźnymi odniesieniami do obrazowania à la Böcklin – pojawiał się zarówno w poezji Kazimierza Tetmajera (1924a: 190-191; 1924b: 5, 38-39, 62; 1924c: 199-203, 286-288)¹⁹, jak i wielu innych pisarzy XIX- i XX-wiecznych. Dziełem interesował się na przykład August Strindberg. W 1907 roku szwedzki twórca napisał dramat *Sonata widm*, w którego scenie finalnej pojawia się w tle *Wyspa umarłych* jako obrazowy kontekst motywu podróży życia i jego kresu. Pisarz zamierzał jeszcze powrócić do tematu. W 1918 roku zaczął pisać dramat *Toten-Insel*, w którego zachowanym fragmencie zmarły bohater Asir zostaje przewieziony na Wyspę Umarłych, a tam – powrócony do życia i poddany głębokiej psychologicznej analizie (Malekin 2010: 115).

Motyw samotnej wyspy bądź wręcz sam obraz w postaci artefaktu powracał w wielu powieściach XX-wiecznych. Jego reprodukcja wisi m.in. w sypialni opisanej w nietłumaczonym na język polski autobiograficznym poemacie Louisa Aragona *Le Roman inachevé*²⁰ z 1956 roku, wyspa jest też kluczem interpretacyjnym powieści fantastycznej Rogera Zelaznego *Wyspa umarłych* (*Isle of the Dead*) z 1969 roku²¹. We wszystkich tych dziełach artefakt odsyła czytelnika do Böcklinowskiego pejzażu emanującego melancholijnym nastrojem, jednoznacznie odnoszącym się do kontekstu wanitatywnego.

18 Obszerna analiza wiersza, por. Bajda 2003: 170-174.

19 Szerzej na temat obrazowania Böcklinowskiego w poezji Młodej Polski por. Bajda 2003: 160-181.

20 Fr. „niedokończona powieść”.

21 Por. także m.in.: Meier 1979; Falkenhagen 1997; Kracht 2012.

Dźwięk

18

Obraz Arnolda Böcklina inspirował również kompozytorów przełomu XIX i XX wieku. Warto odnotować poemat symfoniczny Heinricha Schulza-Beuthena *Die Toteninsel* z 1890 roku, fantazję Felixa Woyrscha z 1910 roku (*Die Toteninsel; Drei Böcklin-Phantasien für großes Orchester*, op. 53) czy kompozycję organową Fritza Lubricha *Die Toteninsel (Drei romantische Tonstücke für die Orgel nach Arnold Böcklinschen Bildern*, op. 37, Nr 3) z 1912 roku. Rok później powstały 4 *Poematy symfoniczne wg A. Böcklina*, op. 128 niemieckiego kompozytora Maxa Regeera. Jednak najlepiej znanym utworem, dla którego inspiracją stał się obraz szwajcarskiego symbolisty, jest poemat symfoniczny Siergieja Rachmaninowa z 1909 roku *Wyspa umarłych wg obrazu Böcklina*, op. 29 (Śledziński 1981: 820, 829). Rosyjski kompozytor po raz pierwszy zetknął się z dziełem w Paryżu wiosną 1907 roku, gdzie widział jego graficzną wersję. Mezzotinta zrobiła nam nim wrażenie, choć sam nie do końca potrafił określić, z czego ono wynikało:

Nie umiałby powiedzieć, co tak przykuło jego wzrok do owego dziwnego obrazu. Na pierwszy rzut oka dzieło pełne było akcesoriów nowego dekadencezmu „neoklasycyzmu”, którego nie lubił i z którego często szydził. Nie brakowało niczego: ani ciemnych cyprysów i portyku antycznej świątyni, ani dymu ze stołów ofiarnych i marmurowych schodów, które zstępowały ku morzu. Wszystko to było mu nad wyraz obce. Ale za manieryczną i nieco teatralną dekoracją zobaczył i nie tylko zobaczył, ale i usłyszał coś bardzo mu bliskiego (Bażanow 1972: 258).

Przez dwa kolejne lata motyw wyspy powracał do kompozytora w formie natrętnego tematu muzycznego, coraz częściej słyszanego jako „monotonna figuracja melodyczna w bardzo niskich rejestrach” (Bażanow 1972: 259). W końcu w 1909 roku (Bażanow 1972: 259)²² Rachmaninow stworzył poemat symfoniczny. Trwające około dwudziestu minut dzieło rozpoczyna spokojny fragment, który można kojarzyć z monotonnym ruchem zbliżającej się ku wyspie łodzi. Muzyczny temat powraca w utworze kilka razy. Innym nawiązaniem do mrocznego przesłania niesionego przez obraz mogą być pobrzmiewające w poemacie pierwsze dźwięki żałobnego chorału gregoriańskiego *Dies irae*. Ostatecznie jednak, jak pisze Mikołaj Bażanow (1972), wymowa dzieła jest inna niż w obrazie Böcklina:

To już nie chwilowy, uspokajający żal za tymi, którzy odeszli, nie pełna rezygnacji i smutku pieśń „o wiecznym odpoczynku”, ale odważne i surowe requiem bólu i gniewu. Jego żałobne fanfary wzywają do walki i oporu. Dźwięczą na przekór żelaznemu porządkowi chorału gregoriańskiego, wzbogaconego [...] o intonacje starocerkiewnych kriuków (1972: 263).

Poemat Rachmaninowa zrobił ogromne wrażenie na słuchaczach, a sam autor nie ukrywał, że pierwotną inspiracją czy też impulsem do jego powstania było dzieło Szwajcara. W jednym z wywiadów mówił:

...Kiedy komponuję, pomaga mi wspomnienie niedawno przeczytanej książki, wiersza, pięknego obrazu. Czasami w wyobraźni pojawia się określony temat, który z kolei staram się przetworzyć w dźwięki, nie zdradzając jednak źródeł mego natchnienia... [...] Tak właśnie było z *Wyspą umarłych*. Całość powstała w marcu i kwietniu [1909 – JB]. A skąd się wzięła, z czego – nie umiem tego powiedzieć. Narodziła się w mojej duszy, zaabsorbowała moje myśli i napisałem ją (Bażanow 1972: 266-267).

22 Śledziński (1981: 820) podaje, że poemat powstał w 1907 roku.

Niezwykła kariera jednego obrazu trwa nadal. Owo „zaabsorbowanie myśli”, o którym mówił Rachmaninow, dotyczy dziś wszystkich dziedzin sztuki. W XX wieku uległ mu także ruchomy obraz.

Film

Czytelne odniesienia do wyspy, z której nie ma ucieczki, znalazły się w co najmniej kilku filmach kina grozy. W 1943 roku powstał uznawany dziś za jeden z klasyków gatunku horror Jacques’a Tourneura *Wędrowałam z zombie* (*I walked with a Zombie*), w którym enklawą śmierci jest jedna z Wysp Karaibskich. Jej symboliczne odniesienie w postaci ogromnej reprodukcji obrazu Arnolda Böcklina można dostrzec w posiadłości bohaterów – państwa Holland, na ścianie sypialni pani domu, która zapadła na nieznaną chorobę. Dwa lata później Mark Robson kręci horror *Wyspa śmierci* (*Isle of the Dead*), którego akcja rozgrywa się na jednej z greckich wysp w czasie pierwszej wojny bałkańskiej (1912–1913). Wyspa, na której bohaterowie zostają uwięzieni z powodu epidemii dżumy, staje się ich miejscem ostatecznego przeznaczenia...

Znacznie później, ale równie silnie wizerunek samotnej wyspy à la Böcklin inspirował także Martina Scorsese, kiedy w 2010 roku kręcił thriller *Wyspa tajemnic* (*Shutter Island*). Bezpośrednie odniesienie pojawia się także w filmie Ridleya Scotta z 2017 roku *Obcy: Przymierze* (*Alien: Covenant*). Rajska planeta, do której dociera załoga statku, szybko okazuje się planetą śmierci. Hans R. Giger, znany ze stworzenia postaci ksenomorfa do pierwszej części serii *Obcy* (*Obcy – ósmy pasażer Nostromo*, 1979), i tym razem wprowadził do scenografii filmu odwołania do twórczości swojego rodaka, a zarazem ulubionego malarza. Na planecie znajduje się kamienna nekropolia otoczona smukłymi cyprysami – idealne odwzorowanie cmentarnej wyspy Arnolda Böcklina²³.

Böcklinowska samotna wyspa na środku bezkresnego morza od momentu powstania w latach 80. XIX wieku inspirowała twórców różnych dziedzin do bezpośrednich i pośrednich odwołań plastycznych, ale też słownych i muzycznych transpozycji – utrwalania ich w innych stanach skupienia niż tylko sam obraz. Artyści przywołują w swoich dziełach prostą formę zasadniczego motywu malarskiego i jego wanitatywny przekaz, a równocześnie odwołują się do symbolicznego niedopowiedzenia pozwalającego na jej interpretację w ciągle nowych kontekstach. Asocjacje tanatyczne nie są bowiem jedynymi, w których sytuowane jest dzieło. Dla niektórych twórców jest to też przestrzeń pociągająca skrywaną tajemnicą, łącząca Tanatosa z Erosem. Taką właśnie inspiracją stała się *Wyspa umarłych* dla realizatora Bruno Aveillana, który w 2013 roku nakręcił *Legendę Shalimara* (*La Légende de Shalimar*) – killkuminutowy film reklamowy opowiadający o powstaniu świątyni Taj Mahal, a równocześnie odnoszący się do stworzonego w latach 20. XX wieku kultowego zapachu Guerlaina²⁴. Historia interpretacji *Wyspy* zatoczyła tym samym

23 Ciągłe w tym samym mrocznym kontekście, choć już w zupełnie innej konwencji, wielokrotnie pojawia się *Wyspa* na ścianach Hotelu Transylwania w animowanej serii Genndy’ego Tartakovsky’ego z 2012 roku. Warto też odnotować, że nie tylko sam motyw wyalienowanej przestrzeni inspirował twórców filmowych. Np. w ostatniej scenie krótkometrażowego filmu duńskiego reżysera Carla Dreyera z 1948 roku *Zdążą na prom* (*De nåede færgen*) ciała dwójki bohaterów, którzy giną w wypadku motocyklowym, są przewożone łodzią przez współczesnego Charona.

24 Por. <https://www.youtube.com/watch?v=A4hwgtvoUc8> [dostęp: 27.06.2019].

symboliczny krąg. Od obrazu, który miał prowokować do marzeń i kontemplacji przeszłości, dzieło Arnolda Böcklina stało się inspiracją do estetycznych marzeń o świecie istniejącym dzięki najbardziej efemerycznemu stanowi skupienia, jakim jest zapach chwili; świecie, w którym obecne ma być już tylko piękno zmysłowe.

Spis ilustracji

- Il. 1. A. Böcklin, *Wyspa umarłych*, 1880 (I wersja), olej na płótnie, Kunstmuseum Basel, il. za: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold_Böcklin_-_Die_Toteninsel_I_\(Basel_Kunstmuseum\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold_Böcklin_-_Die_Toteninsel_I_(Basel_Kunstmuseum).jpg) [dostęp: 21.05.2019]
Hidden categories: Objects with inscriptions (language unspecified) Images from Bridgemanart LibraryArtworks with known accession numberArtworks with Wikidata itemCC-PD-MarkPD-old-100-expiredPD-Art (PD-old-100-expired)
- Il. 2. Max von Klinger, *Die Toteninsel (nach Böcklin)*, 1890, akwaforta i akwatinta na papierze, il. za: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Klinger_-_Die_Toteninsel_\(nach_Böcklin\)_1890.jpeg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Klinger_-_Die_Toteninsel_(nach_Böcklin)_1890.jpeg) [dostęp: 27.06.2019]
Hidden categories: CC-PD-MarkPD-old-95-expiredArtworks without Wikidata item
- Il. 3. A. Böcklin, *Wyspa umarłych* (V wersja obrazu), 1886, olej na desce, Museum der Bildenden Künste, Lipsk, il. za: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold_Böcklin_-_Die_Toteninsel_V_\(Museum_der_bildenden_Künste_Leipzig\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold_Böcklin_-_Die_Toteninsel_V_(Museum_der_bildenden_Künste_Leipzig).jpg) [dostęp: 21.05.2019]
Hidden categories: Size templates with unnamed dimensions / PD-Art (Yorck Project) / Artworks with Wikidata item / CC-PD-Mark / PD-old-100-expired / PD-Art (PD-old-100-expired)

Wybrana literatura

- Andree, Rolf (1977) *Arnold Böcklin. Die Gemälde*. Basel: Friedrich Reinhardt Verlag, München: Prestel.
- Antoniewicz, Jan Bołoz (1903) *Katalog wystawy szesnastu dzieł Arnolda Böcklina*, Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych.
- Bajda, Justyna (1995) "Kazimierz Przerwa-Tetmajer, znawca i krytyk sztuki." [W:] *Prace Literackie XXXV*, Wrocław; 103–116.
- Bajda, Justyna (1998) "Malarstwo Arnolda Böcklina a poetycka i krytycznoartystyczna twórczość Kazimierza Przerwy-Tetmajera." [W:] *Warsztaty Polonistyczne* 3 (26); 88–98.
- Bajda, Justyna (2003) *Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Kazimierza Przerwy-Tetmajera*. Warszawa: DiG.
- Balbus, Stanisław (2004) „Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka.” [W:] Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej, Jakub Niedźwiedz (red.) *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Kraków: Universitas; 11–15.
- Balcerzan, Edward (1980) "Poezja jako semiotyka sztuki." [W:] Teresa Cieślukowska, Janusz Sławiński (red.) *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Naukowe Polskiej Akademii Nauk; 21–40.
- Baudelaire, Charles (1961) *O sztuce. Szkice krytyczne*. Tłum. Joanna Guze. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Bažanow, Mikołaj (1972) *Rachmaninow*. Tłum. Andrzej Szymański, Warszawa: PIW.
- Casa, Francesco Della (2000) "D'un tableau, une exposition." [W:] *Architecture* 19; 368–373.

- Falkenhagen, Lena (1997) *Das Schwarze Auge – Die Boroninsel*, München: Heyne.
- Floerke, Gustav (1902) *Zehn Jahre mit Böcklin*. München: F. Bruckmann Verlagsanstalt.
- Frey, Arnold (1903) *Arnold Böcklin*. Stuttgart: Cotta.
- Gordziałkowska, Zofia (1911) *Böcklin w poezji*. Warszawa: E. Wende i Sp.
- Gutowski, Wojciech (1997) *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Helman Alicja (1980) "Problem syntezy sztuk w świetle semiotycznej koncepcji systemów złożonych." [W:] Teresa Cieślukowska, Janusz Sławiński (red.) *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Wrocław: Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Naukowe Polskiej Akademii Nauk; 7–20.
- Kern, Otto (1906) *Goethe, Böcklin, Mommsen. Vier Vorträge über die Antike*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Kleineberg Günther (red.) (1971) *Die Entwicklung der Naturpersonifizierung im Werk Arnold Böcklins (1827-1901). Studien zur Ikonographie Und Motivik In der Kunst des 19. Jahrhunderts*. Göttingen.
- Kowalczykowa, Alina (1980) "O wzajemnym oświeclaniu sztuk w romantyzmie." [W:] Teresa Cieślukowska, Janusz Sławiński (ed.) *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Wrocław: Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Naukowe Polskiej Akademii Nauk; 177–190.
- Kracht, Christian (2012) *Imperium*, Kiepenheuer & Witsch.
- Künster-Katalog* (brw.). Bd. III: *Arnold Böcklin NW 21*. Berlin: Dr. Franz Stiedtner Verlag.
- Lessing, Gotthold E. (1962) *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji*. Tłum. Henryk Zymon-Dębicki. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Linnebach, Andrea (1991) *Arnold Böcklin und die Antike. Mythos, Geschichte, Gegenwart*. München: Hirmer.
- Malekin, Theo (2010) *Strindberg and the Quest for Sacred Theatre*. Amsterdam – New York: Editions Rodopi B.V.
- Markiewicz, Henryk (1981) "Ut pictura poesis... Dzieje toposu i problemu." [W:] Jan Białostocki (red.) *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, Kraków: Wydawnictwo Literackie; 155–183.
- Meier, Gerhard (1979) *Toteninsel*. Bern: Zytglogge-Verlag.
- Nowaczyński, Adolf Neuwert (1901) *Studia i szkice*. Lwów: Towarzystwo Wydawnicze.
- Nowakowski, Andrzej (1994) *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*. Kraków: Universitas.
- Ostini, Fritz von (1909) *Böcklin*. Bielefeld und Leipzig: Velhagen & Klafing.
- Runkel Ferdinand & Böcklin Carlo (red.) (1909) *Arnold Böcklin. Neben meiner Kunst. Flugstudien, Briefe und Persönliches von und über Arnold Böcklin*, Berlin: Vita deutsches Verlagshaus.
- Stala, Marian (1994) *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*. Kraków: Baran i Suszczyński.
- Tetmajer, Kazimierz Przerwa (1899) "O Arnoldzie Böcklinie." [In:] *Tygodnik Ilustrowany* 5–7.
- Tetmajer, Kazimierz Przerwa (1898) "Secesja wiedeńska." [In:] *Czas* 86; 1.
- Tetmajer, Kazimierz Przerwa (1924a) *Poezje. Serie I – VIII. T. 2*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Biblioteka Polska.
- Tetmajer, Kazimierz Przerwa (1924b) *Poezje. Serie I – VIII. T. 2*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Biblioteka Polska.
- Tetmajer, Kazimierz Przerwa (1924c) *Poezje. Serie I – VIII. T. 2*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Biblioteka Polska.
- Vogel, Julius (1902) *Toteninsel und Frühlingshymne. Zwei Gemälde Böcklins im Leipziger Museum*, Leipzig: Hermann Seemann.
- Zegler, Franz (1991) *Arnold Böcklin. Die Toteninsel*. Frankfurt a. Main: Ficher Taschenbuch Verlag.

