

WOJCIECH BAŁUS
Uniwersytet Jagielloński

Strach a nastrój*

I

Wydaje się, że trudno znaleźć dzieło bardziej oddalone od wszelkich objawów lęku i strachu niż *Dziwny ogród* Józefa Mehoffera (1902–1903). Z tego wi-



J. Mehoffer, *Dziwny ogród* [olej na płótnie], 1902–1903, Muzeum Narodowe w Warszawie

* Tekst powstał w ramach projektu *Od materialnego do niematerialnego medium. Przemiany sztuki w 2 połowie XX wieku a dyskurs historii sztuki*, realizowanego z programu MISTRZ Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.

zerunku żony artysty z synkiem i piastunką na tle skąpanego w słońcu sadu, jak pisała Ewa Micke-Broniarek:

emanuje nastrój życiowej harmonii, zaciszna atmosfera rodzinnej intymności. Wrażenie to podkreśla zamknięta przestrzeń kompozycji, krajobraz pozbawiony dali, linii horyzontu i nieba. Nad szczęściem rodzinnym zdają się czuwać nierealne, fantastyczne istoty — [...] niepokojąca w swej wymowie, ogromna złota ważka, może duch opiekuńczy dziwnego ogrodu?¹

W myśl tej interpretacji, obraz Mehoffera byłby wyrazem buntu wobec zastanej, szarej rzeczywistości, efektem ucieczki „w wymaginowany świat ziemskiego raju”, do jakiegoś *hortus deliciarum*², gdzie „ulega zatrzymaniu bieg czasu i jego nieubłagane zmierzanie do schyłku, starości i śmierci”³.

A jednak na płótnie krakowskiego artysty czają się elementy zakłócające ową idyllę. Już sama ważka jest więcej niż „niepokojąca”, bo zaopatrzona została w drapieżne odnóża. Jeszcze bardziej uderzające jest martwe drzewo, umieszczone tuż za chłopczykiem, wznoszące się ku górze węzowym splotem i rozczapierzające bezlistne gałęzie nad głową malca. Marta Smolińska, która jako pierwsza w pełni wydobyla ów „mroczny” wymiar obrazu, doszła do wniosku, że dzieło

wyduje się [...] opowieścią o dwóch aspektach ludzkiej egzystencji: o szczęściu trwającym w wymiarze teraz i o nieuchronności losu związanej z wymiarem Przyszłości. Ów przyszły los jawi się jako niepewny, niewyjaśniony, nieuchwytny, niepozwalający się okiełznać czy ogarnąć umysłem, a przez to nasycony grozą, tajemnicą, ciężący nad teraźniejszością niczym nieodwracalne fatum. Świadomość krótkotrwałości i kapryśności szczęścia doczesnego nie pozwala zapomnieć o sobie nawet w chwilach beztroskich, pozornie wolnych od refleksji o przemijaniu⁴.

Teza Smolińskiej budziła opór badaczy. Anna Zeńczak wskazywała na osłabienie grozy odnóży ważki przez umieszczenie ich na tle płataniny bezlistnych gałązek i konkludowała, że niejednoznaczność dzieła, jego „tajemniczość, niepojmowalność, dziwność należały do podstawowego kanonu fascynacji epoki”⁵. Drapieżność owada i uschniętych gałęzi zdawała jej się zbyt kłócić ze słonecznym i pogodnym nastrojem całej kompozycji, nazwanej za Williamem Ritterem „snem dnia letniego”⁶.

¹ E. Micke-Broniarek, *Dziwny ogród*, [w:] *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914*, red. E. Charazińska, Ł. Kossowski, Warszawa 1996, s. 147.

² A. Morawińska, „*Hortus deliciarum*” Józefa Mehoffera, [w:] *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, s. 713–718.

³ E. Micke-Broniarek, *op. cit.*, s. 147.

⁴ M. Smolińska-Byczuk, „*Dziwny ogród*” Józefa Mehoffera. Dwa aspekty struktury obrazowej, „*Modus. Prace z Historii Sztuki*” 3, 2002, s. 45–46.

⁵ A. Zeńczak, *Sen dnia letniego. Wokół „Dziwnego ogrodu” Józefa Mehoffera*, Kraków 2012, s. 27.

⁶ *Ibidem*, s. 7.

II

Wewnętrzne napięcie obrazu Mehoffera, trafnie dostrzeżone przez Martę Smolińską, nie było efektem jakichś nieokreślonych oparów tajemniczości czy dziwności, rzekomo typowych dla *fin de siècle*. Pozostawiając na razie na boku znakomitą psychoanalityczną interpretację Joanny Sosnowskiej, w której dwuistość dzieła uznana została za wyraz „pragnienia o erotycznym charakterze”, a ogród rozkoszy jawił się jako miejsce miłości, lecz spełnienie pożądania „napotyka na przeszkodę, zamieniającą” ową bujnie kwitnącą krainę „w uschnięte drzewo”⁷, chciałbym zwrócić uwagę na podstawową kategorię odbioru, poprzez którą uzyskujemy dostęp do świata przedstawionego na płótnie. Jest nią nastrój. Nastrój harmonii i spokoju, ów „sen dnia letniego” Williama Rittersa, czyli emanujące z płótna słoneczne odczucie pełni lata z bujną trawą i kwiatami, dojrzewającymi owocami oraz nagim, niewinnym dzieckiem, kroczącym z malwami w dłoniach — odczucie pozytywne i sielankowe, przez które z trudem przebijają się mroczne akcenty martwych gałęzi i odnóży ważki.

Kilka lat przed namalowaniem przez Mehoffera *Dziwnego ogrodu*, a dokładnie w roku 1899, wiedeński historyk sztuki Alois Riegl opublikował artykuł pt. *Nastrój jako treść sztuki współczesnej*⁸. Zjawisko *Stimmungu* miało dla niego paradoksalny charakter. Oto bowiem człowieka podziwiałego w ciszy roztaczające się z alpejskiego szczytu dalekie widoki ogarnia „niemożliwe do wypowiedzenia uczucie błogości, spokoju i harmonii”⁹. Jednak wewnątrz owego oddalonego świata toczy się życie, rządzące się zgoła innymi prawami. Tam w dolinie, wśród ludzkich siedzib:

Każde istnienie wymaga przemijania, każde życie żąda śmierci, każdy ruch dokonuje się kosztem innych. Nieustanna, nie kończąca się walka o byt, w której człowiek wyposażony w rozum i uczucie przeżywa nieskończenie więcej niż jakiegokolwiek inne stworzenie, jakie setkami zabija każdym swym poruszeniem się. Od tysięcy lat cały wysiłek ludzkości skierowany był na to, by naturalne, ale brutalne prawo silniejszego ukrócić i zastąpić wyzwalającym poczuciem porządku świata. Dziś u końca tych długich i wielkich trudów los nasz wydaje się nam nieunikniony i nieuchronny. Zamiast spokoju, harmonii, pokoju — ciągła walka, zniszczenia, nieporozumienia — wszędzie tak daleko, jak sięgają życie i ruch¹⁰.

Ludzkie odnoszenie się do świata mogło być zatem dla Riegla dwojakięgo rodzaju. Z jednej strony wyznaczał je naturalistyczny pesymizm, oparty na darwinizmie społecznym (pogląd w sumie dość standardowy dla schyłku XIX

⁷ J.M. Sosnowska, *Fantazja*, [w:] *eadem*, *Ukryte w obrazach*, Warszawa 2012, s. 55.

⁸ A. Riegl, *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*, „Graphische Künste” 22, 1899, s. 47–56; przedruk, z którego korzystałem, w: *idem*, *Gesammelte Aufsätze*, red. A. Rosenauer, Wien 1996, s. 27–37.

⁹ *Ibidem*, s. 27.

¹⁰ *Ibidem*, s. 28; tłumaczenie (nieco poprawione) za: K. Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970, s. 171.

stulecia¹¹), z drugiej natomiast określało je podejście estetyczne, pozwalające na doznanie wszechogarniającej harmonii i spokoju. Ten paradoksalny dualizm autor rozwiązywał, wskazując na dwa sposoby doświadczania przez człowieka rzeczywistości. Walkę o byt, strach przed zagładą i śmiercią można było dostrzec, zanurzając się w życiu, a więc z bliska obserwując wszystkie wydarzenia w ich szczegółowości i różnicowaniu. Natomiast harmonia objawiała się przy patrzeniu z oddali, kiedy wielość drobnych katastrof, śmierci i nieporozumień roztopiała się w ogólnym obrazie świata, nacechowanym kojącym poczuciem błogości.

Owo spojrzenie z „wysoka” nie było jednocześnie prostym eskapizmem. Powołanie się przez badacza na darwinizm społeczny wynikało z przeświadczenia, że dominującym nastawieniem duchowym jego epoki był światopogląd naukowo-przyrodniczy. Za jego główny składnik Riegl uznawał przekonanie o przyczynowo-skutkowym charakterze wszystkich zdarzeń w świecie. Walka o byt jawiła się w ten sposób jako wynik naturalnych konieczności. Człowiek, uświadamiając sobie te konieczności, dochodził w końcu do wniosku, że „prawo przyczynowe” panuje nad wszystkim, zapewniając *per saldo* coś przeciwnego do pierwszych doświadczeń, bo kosmiczny ład i porządek. Wiedza o tym fakcie, pisał Riegl:

daje nam [...] harmonię wyzwalającą, jako że pozwala nam, poprzez zawilość jednostkowych sprzecznych ze sobą zjawisk, dojrzeć cały ich łańcuch. Im więcej zjawisk obejmujemy tak jednym spojrzeniem, tym pewniejsze, bardziej wyzwalające i podnoszące na duchu staje się nasze przekonanie o porządku, który wszystko wyrównuje w harmonii¹².

Wycieczka w Alpy nie oznaczała więc dla Riegla odwrócenia się od brutalności świata, lecz przynosiła efekt poznawczy wyższego rzędu. Przeżycie estetyczne na górskim szczycie było w swej istocie doświadczeniem tej samej zasady, która rządziła rzeczywistością w dolinie. Widok górskiej panoramy objawiał działanie najwyższego stopnia przyczynowości, jej niemal abstrakcyjnego wymiaru, kiedy to wszelkie sprzeczności ustępowały na rzecz powszechnej *coincidentia oppositorum*. Właśnie to „odczucie porządku i przyczynowości ponad chaosem, harmonii ponad dysonansami, spokoju ponad poruszeniami” autor nazywał nastrojem. Jego elementami były dla niego *Ruhe und Fernsicht* — „spokój i spojrzenie z oddali”¹³.

Zdefiniowanie *Stimmungu* i osadzenie go w światopoglądowych ramach epoki pozwoliło Rieglowi na określenie elementarnych cech tworzonej u schyłku XIX wieku sztuki. Za jej główny nurt uznał impresjonizm, rozumiany na tyle szeroko, że znalazło się w nim miejsce nie tylko dla Maxa Liebermanna, lecz także dla Arnolda Böcklina i Hansa Thoma¹⁴. Według badacza sztuka antyczna eksponowała haptyczny, dotykowy walor świata. W rzeźbie greckiej czy rzymskiej każda

¹¹ Zob. T. Walas, *Ku otchłani. Dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905*, Kraków 1986, s. 38–39.

¹² *Ibidem*, s. 33; tłum. za: K. Piwocki, *op. cit.*, s. 175.

¹³ *Ibidem*, s. 28.

¹⁴ *Ibidem*, s. 34–35.

wyrzeźbiona postać traktowana była samodzielnie, tak jakby była oglądana i „obmacywana” z bliska. W impresjonizmie działa się na odwrót: wszystkie składniki obrazu łączone były w jedną barwną całość, jak gdyby nie miały walorów dotykowych, a jedynie były *en bloc* ogarniane samym wzrokiem z pewnego oddalenia.

Typowe dla sztuki starożytnej „spojrzenie z bliska” (*Nahsicht*) zostało zastąpione przez „spojrzenie z daleka” (*Fernsicht*)¹⁵. Impresjoniści rezygnowali więc zarówno z antycznego izolowania poszczególnych składników kompozycji od siebie, jak i z indywidualizacji poszczególnych postaci, typowej dla włoskiego renesansu¹⁶. Nie nadawali oni też „swoim figurom prostych i stałych zarysów, lecz zwielokrotnione i poruszone”¹⁷. W efekcie powstawały dzieła, które nie pokazywały codziennej krzątaniny z jej brutalnością, lecz roztopiały widok natury w przepełnionej barwami uczuciowej atmosferze. Tym samym głównym celem impresjonizmu stawała się całościowa harmonia pejzażu, a więc nastrój.

Jednocześnie, zgodnie z Rieglowską definicją owego pojęcia, nastrój w malarstwie powinien poprzez wrażenie harmonii obrazować powszechne prawo przyczynowości. I tak faktycznie zdaniem badacza było: pisał on, że czerwone drzewa czy zielone konie na płótnach impresjonistów nie były wynikiem kaprysu artystów, ale rezultatem obserwacji refleksów światła słonecznego, czyli panujących w naturze praw fizyki¹⁸. Podobnie w obrazach Böcklina mityczne stwory — fauny czy syreny — przedstawione zostały tak, jakby mogły wyglądać, gdyby realnie istniały, a więc zgodnie z prawami przyrody, rządzącymi cielesną budową zwierząt i ludzi¹⁹.

Jeśli powrócimy teraz do obrazu Mehoffera, to możemy powiedzieć, że panujący w nim nastrój „snu dnia letniego” jest pewną całościową wizją świata. Dzieło to namalowane zostało z podwyższonego punktu widzenia, a więc z pewnego dystansu, nadającego odbiorcy poczucie górowania nad przedstawioną sceną, jej ogarniania z perspektywy szerszej, niż był to w stanie uczynić wzrok uczestników zdarzenia w sadzie (Rieglowskie *Fernsicht*). Ta całość, o nastroju harmonijnym i kojącym, nie musi przy tym wykluczać istnienia śmierci, nieuchronności przemijania i walki o byt, zawartych w motywie uschniętego drzewa oraz w drapieżnych odnóżach ważki, gdyż są to nieusuwalne składniki uniwersum. Podobnie w czeluściach psychiki mogą kryć się niezrealizowane seksualne pragnienia, zahamowania i stłumienia, które na poziom świadomości wydobywają się zawsze nie wprost, lecz w postaci symboli i symptomów, przemieszczonych i zniekształconych²⁰, w tym przypadku zatopionych wewnątrz słonecznej

¹⁵ A. Riegl, *Naturwerk und Kunstwerk I*, [w:] *idem, Gesammelte Aufsätze*, s. 56; M. Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, University Park 1992, s. 137–140.

¹⁶ A. Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Wien 1907, s. 50.

¹⁷ A. Riegl, *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst...*, s. 34.

¹⁸ *Ibidem*, s. 33.

¹⁹ *Ibidem*, s. 35.

²⁰ S. Freud, *Obłęd i sny w „Gradivie” Wilhelma Jensena*, [w:] *idem, Sztuki plastyczne i literatura*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 41.

atmosfery pięknego, letniego dnia i poczucia rodzinnego szczęścia. Rieglowski nastrój pozwala, by dzieło zostało zbudowane z elementów dobra i zła, radości i zagrożeń, gdyż łączy i spaja w jedno wszelkie przeciwieństwa, tworząc harmonię wyższego rzędu — odczucie kosmicznego ładu.

III

Stworzona przez Riegla koncepcja nastroju wymagała przyjęcia określonej wizji sztuki. Sztuka, która byłaby zdolna wykraczać poza codzienność i obrazować uniwersalną harmonię. Tego rodzaju projekt filozoficzny zrealizował Artur Schopenhauer, wychodząc od koncepcji „pięknego pozoru” (*schöner Schein*) Fryderyka Schillera²¹. Jego zdaniem w świecie rządzonym przez wolę, która generuje walkę i stałe współzawodnictwo, jedyną pociechą i ukojeniem może być zaniechanie działania i wyłączenie chcenia. Dzieje się tak, gdy przestajemy pragnąć i pożądać, poświęcając się bezinteresownej kontemplacji²². W ów stan może nas wprowadzić zarówno oglądanie namalowanego pejzażu, jak i bezpośrednie obcowanie z pięknym krajobrazem. Schopenhauer pisał w *Świecie jako woli i przedstawieniu*:

Tyle sprawia sama siła wewnętrzna artysty; ale ten czysto obiektywny nastrój ducha uławniają i sprzyjają mu z zewnątrz przedmioty wychodzące mu naprzeciw, zapraszając do oglądania spełnionego piękna przyrody, ba, narzucając je. Ilekroć ujawnia się ono znienacka przed naszym wzrokiem, udaje mu się zawsze choć na chwilę wyrwać nas spod władzy subiektywności, niewolniczego służenia woli i przenieść w stan czystego poznania. Dlatego nawet człowieka udręczonego namiętnościami, biedą i troskami nagle pokrzepia, rozwesela i podnosi na duchu jeden jedyny niewymuszony rzut oka na naturę; burza namiętności, napór życzeń i lęków oraz wszystkie męki pragnień uciszą się wtedy w cudowny sposób. Albowiem w chwili, gdy oderwani od pragnień, oddaliśmy się czystemu, bezwolnemu poznaniu, wstępujemy niejako w inny świat, gdzie wszystko, co porusza naszą wolę i przez to tak gwałtownie nami wstrząsa, już nie istnieje²³.

Poglądy Schopenhauera zapewne były znane Rieglowi²⁴, ale jako historyk nie ograniczył się on tylko do zaakcentowania kojących właściwości sztuki. W swym artykule nakreślił genealogię nastrojowości, wskazując na zmaganie się człowieka ze światem od prehistorii po współczesność. I tak w czasach pier-

²¹ F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, przeł. J. Prokopiuk, [w:] *idem, Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, Warszawa 1972, s. 157, *List dwudziesty szósty*.

²² A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. Jan Garewicz, t. 1, Warszawa 1994, par. 38, s. 310.

²³ *Ibidem*, s. 311.

²⁴ D.E. Wellbery, *Stimmung*, [w:] *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, red. K. Barck et al., t. 5, Stuttgart-Weimar 2003, s. 718–719; H.G. von Arburg, „Ein sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit”. Zur theoretischen Konstitution und Funktion von „Stimmung“ um 1900 bei Alois Riegl und Hugo von Hofmannsthal, [w:] *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, red. K. Thomas, München 2010, s. 15.

wotnych, gdy dominowała „walka wszystkich przeciwko wszystkim”, człowiek pokonywał strach przed potężnymi siłami przyrody, tworząc pierwociny dzieł sztuki w postaci fetyszy²⁵. W starożytności panowało prawo silniejszego.

Dlatego sztuka antyczna czcii siłę fizyczną, zwycięstwo, coś, co ma żywotne znaczenie, co jest ruchliwe i cielesnie piękne. Bogowie [...] są właśnie cielesni i piękni. Dlatego są przede wszystkim podobni do ludzi, gdyż nie ma niczego silniejszego i piękniejszego wśród żywych organizmów niż ludzie²⁶.

Wraz z nadejściem chrześcijaństwa siłą zapewniającą spokój i ład w świecie pełnym przemocy i niebezpieczeństw nadal pozostał Bóg, lecz zwyciężający nie fizycznie, a moralnie:

Jak w antyku więc, tak i w średniowieczu postać ludzka pozostaje jeszcze głównym tematem sztuki. Ale ponieważ nie chodzi tu już więcej o ucieleśnienie fizycznej piękności, lecz o duchową doskonałość w większości wypadków, z zamiłowaniem opracowuje się tę część ciała ludzkiego, która szczególnie wyraźnie ujawnia wewnętrzną duchową moc, to jest oblicze²⁷.

Wreszcie, z nastaniem epoki nowożytnej, siła wiary religijnej zaczęła słabnąć, a jej miejsce zajmować zaczął światopogląd naukowy, doprowadzając w końcu do powstania sztuki *stimmungowej* jako ukojenia walki o byt za pomocą obrazowania wyższego prawa przyczynowości.

Odniesioną do starożytności koncepcję sztuki przynoszącej wyzwolenie z kołowrotu przemocy, strachu i śmierci przedstawił w *Narodzinach tragedii* Friedrich Nietzsche, nie tając zresztą swego zadłużenia u Schopenhauera²⁸. Antyczni Grecy, jego zdaniem, na dwa sposoby radzili sobie z okropnościami życia. Pierwszą była postawa apollińska:

Grek znał i odczuwał grozę i obrzydliwość bytowania; aby w ogóle żyć, musiał on ustawić przed nim świetlany Olimp zrodzony ze snu. Ową ogromną nieufność do tytanicznych sił natury, ową nad wszelką wiedzą bezліtośnie panującą mojrę, owego sępa wielkiego przyjaciela człowieka, Prometeusza, ów okropny los mądrego Edypa, ową klątwę na ród Atrydów, która zmusza Orestesa do matkobójstwa [...] — Grecy ciągle przezwyciężali za pomocą owego artystycznego „pośredniego świata” Olimpijczyków, nieustannie zasłaniali i usuwali sprzed oczu. Aby żyć, Grecy z najgłębszej potrzeby musieli owych bogów stwarzać, a stwarzanie to trzeba nam tak oto sobie wyobrazić, że z pierwotnego tytanicznego porządku bogów trwogi rozwinął się powoli dzięki owemu apollińskiemu instynktowi piękna olimpijski porządek bogów radości — jak róże wykwitają z ciernistego krzewu²⁹.

W postawie drugiej, dionizyjskiej, nie piękno i spokój były celem, lecz wejście w sam środek gwałtu i namiętności. Tracąc swą indywidualność i stoicki,

²⁵ A. Riegl, *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst...*, s. 30; tłum. za: K. Piwocki, *op. cit.*, s. 172.

²⁶ *Ibidem*; tłum. za: K. Piwocki, *op. cit.*, s. 172–173.

²⁷ *Ibidem*, s. 31–32; tłum. za: K. Piwocki, *op. cit.*, s. 174.

²⁸ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Kraków 1994, s. 61. Zob. też M. Żelazny, *Wpływ Schopenhauera i Wagnera na twórczość młodego Nietzschego*, [w:] *idem, Źródłowy sens pojęcia „estetyka”*, Toruń 1994, s. 119–121.

²⁹ Nietzsche, *op. cit.*, s. 44–45.

„apolliniński” spokój, człowiek tworzył sztukę, która przekształcała „wstrętne myśli o okropieństwie i absurdzie istnienia” w doznania wzniosłe, polegające na zanurzeniu się w bachiczny szal lub w przeżycia komiczne, rozładowujące „wstręt do absurdu”³⁰.

Zasugerowaną przez Nietzschego przy omawianiu postawy apollinijskiej koncepcję, że w początkowych stadiach rozwoju ludzkości dominowali „bogowie trwogi”, szeroko przestawił i uzasadnił włoski pozytywista Tito Vignoli³¹. W rozprawie *Mit i nauka*, wydanej w Mediolanie w roku 1879, zrelacjonował badania prowadzone nad zwierzętami. W duchu psychologizmu i darwinowskiego ewolucjonizmu wskazywał, że psy, konie czy ptaki boją się gwałtownego ruchu. Ptaki uciekają, gdy zawieje wiatr o wiele silniejszy od tego, do którego są przyzwyczajone, pies szczeka na poruszanego podmuchem stracha na wróble, natomiast koń płoszy się, gdy przed oczami zamachać mu chusteczką³². Zdaniem Vignolego podobnie musiał reagować człowiek pierwotny. Różnica pomiędzy nim a zwierzętami polegała jednak na tym, że potrafił on przekształcać swój strach w działanie pozytywne. Łącząc zaobserwowaną zdolność wiatru do poruszania się z wyobrażeniem ducha jako czegoś żyjącego, czyli również ruszającego się, stworzył podstawy animizmu. W ten sposób dokonał personifikacji przeżywanych lęków i wykreował pierwotne wyobrażenia bóstw, którym zaczął oddawać cześć i tym samym spróbował opanowywać przewyższające go siły natury³³. Wyobrażeniami tymi były fetysze, powszechnie wówczas uznawane — obok animizmu — za najstarsze objawy religijności³⁴.

Nastój, główny termin, którym operował Riegl, wszedł do estetyki w wieku XVIII, nabierając uczuciowego zabarwienia³⁵. W wieku XIX pojęcie to związane z pejzażem³⁶. Friedrich Theodor Vischer dokonał podziału obrazów na stylowe (*Stilbilder*), ukazujące działanie wielkich ludzi (a więc przynależne do tradycyjnego gatunku malarstwa historycznego) i nastrojowe (*Stimmungsbilder*), czyli głównie krajobrazy³⁷. Dla romantyków nie ulegało wątpliwości, że widok natury dlatego wzbudza w człowieku żywe reakcje uczuciowe, gdyż w kontemplacji przyrody dochodzi do zestrojenia duszy z uniwersum. To zestrojenie jednocześnie

³⁰ *Ibidem*, s. 68.

³¹ E. Canadelli, „Più positivo dei positivisti”. *Antropologia, psicologia, evoluzionismo in Tito Vignoli*, Pisa 2013.

³² T. Vignoli, *Myth and Science. An Essay*, New York 1882, s. 59–61.

³³ *Ibidem*, s. 92–93.

³⁴ A. Barnard, *Antropologia. Zarys teorii i historii*, przeł. S. Szymański, Warszawa 2008, s. 71.

³⁵ C. Welsh, *Zur psychologischen Traditionslinie ästhetischer Stimmung zwischen Aufklärung und Moderne*, [w:] *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*, red. A.K. Gisbertz, München 2011, s. 134–141.

³⁶ D.E. Wellbery, *op. cit.*, s. 718.

³⁷ K. Thomas, *Bildstimmung als Bedeutung in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, [w:] *Stimmung. Zur Wiederkehr...*, s. 215.

nie jest możliwe, ponieważ człowiek i świat — jak w pitagoreizmie — tworzą jedność, na poziomie bytu i życia są tym samym³⁸.

W drugiej połowie wieku, wraz z postępami scjentyzmu i pozytywizmu, romantyczna filozofia identyczności straciła na atrakcyjności. W rozumieniu *Stimmungu* akcent przesunął się z ontologii na psychologię. Nastroje zaczęto traktować jako sposób odbioru natury przez ludzką psychikę. Znaczenia nabrały kategorie asocjacji i wczucia, za pomocą których starano się wyjaśnić oddziaływanie czynników zewnętrznych na ludzkie wnętrze³⁹. Nastrój ulegać zaczął swoistej subiektywizacji. Te przemiany nie zniwelowały przeświadczenia, że sama natura może mieć nastrojowy charakter (*Naturstimmung*), uzależniły jednak możliwość odbioru od władz ludzkiej psychiki i jej stanów (*Seelenstimmung*)⁴⁰.

Jak wynika z powyższego przeglądu, koncepcja nastroju stworzona przez Riegla była głęboko zakorzeniona w myśli XIX stulecia. Z jednej strony określiła ją wizja sztuki jako „pięknego pozoru”, z drugiej natomiast naturalistyczne i nietzscheańskie przekonanie o tragiczności bytu, wydane na pastwę wiecznej walki o przetrwanie. Szczególną rolę odegrały w tym względzie poglądy Tito Vignolego, które — dzięki przekładowi jego książki na język niemiecki w roku 1880 — zainspirowały wielu badaczy kultury, w tym Hermanna Usenera, a później Aby’ego Warburga⁴¹. Z owych koncepcji Riegl wyciągnął nowy wniosek: zobaczywszy w *Stimmungu* ludzkie odczuwanie harmonii natury, opowiedział się jednocześnie po stronie obiektywnego istnienia podstawy nastroju. Za tę podstawę uznał uniwersalne prawo przyczynowości. Tak zdefiniowany nastrój stał się kategorią wyjaśniającą współistnienie w ramach jednego doświadczenia natury lub wewnątrz jednego dzieła sztuki przeciwstawnych elementów: strachu i spokoju, zagrożenia i błogości, walki o byt i harmonii istnienia.

IV

Koncepcja przyjmująca, że pod płaszczem *Stimmungu* mogą znaleźć miejsce wykluczające się jakości, zaczęła się rozpadać na początku XX wieku za sprawą decydującej zmiany w pojmowaniu nastroju.

³⁸ W. Bałus, *O poglądach Maksymiliana Gierymskiego na sztukę*, [w:] *Maksymilian Gierymski. Dzieła — inspiracje — recepcja* [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie], Kraków 2014, s. 177.

³⁹ S. Mainberger, *Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900*, Berlin 2010, s. 98.

⁴⁰ B. Wielopolski, *Zur Stimmungslandschaft um 1900*, „Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien” 46, 1994, nr 2–3, s. 10.

⁴¹ E. Canadelli, *Man and Animal. The Evolutionary Aesthetics of Tito Vignoli (1824–1914)*, „Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico” 6, 2013, nr 2, s. 214–216; E. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, przeł. M. Fienbork, Hamburg 1992, s. 94–99.

Pomiędzy opublikowaniem przez Riegla zaprezentowanego powyżej artykułu, a namalowaniem przez Mehoffera *Dziwnego ogrodu* ukazał się znany apokryf Hugona von Hofmannsthala — *List lorda Chandosa do Franciszka Bacona (1901 r.)*⁴². Rzekomy nadawca opisywał w nim generalną przemianę duchową, jaką właśnie przeszedł. Kiedyś, dowodził:

Odczuwałem całe istnienie niby jakąś wielką jedność: nie było jak gdyby sprzeczności między światem duchowym a fizycznym, podobnie jak między uprzejmością i brutalnością, sztuką i barbarzyństwem, samotnością i życiem towarzyskim; we wszystkim czułem obecność natury, zarówno w nieładzie szaleństwa, jak w najsłynniejszych subtelnościach ceremoniału hiszpańskiego, w niezręczności młodych wieśniaków, jak w najwzduchniejszych alegoriach⁴³.

Pierwotna postawa duchowa Chandosa była więc taka, jak ją opisywał Riegel: postrzegając świat jako jedność, bohater Listu wszędzie doświadczał kojącego działania *coincidentia oppositorum*. Przeciwności łączyły się dla niego w harmonijną całość.

Po przemianie świat zaczął mu się wydawać pokawałkowany i niespójny. Zachwyt nad rzeczywistością nachodził go tylko chwilowo, i to podczas kontemplacji szczegółów, często pozornie zupełnie nieatrakcyjnych estetycznie. Pisał: „był pies, szczur czy chrabąszcz, zmarniała jabłotka, wijąca się wokół wzgórza droga, omszały kamień są dla mnie czymś więcej niż najpiękniejsza, najbardziej szczodra kochanka w najszczęśliwszą z moich nocy”⁴⁴. Niezwykłość świata zaczęła mu się więc objawiać jedynie w momentach epifanii⁴⁵.

Podobnie *Stimmung* był dla Hofmannsthala jedynie chwilowym skupieniem się na szczególe, na jakimś dźwięku lub obrazie, wywołanym ze zgiełku wielkomiejskiego ruchu⁴⁶. Do tego jeszcze ludzkie ja utraciło dla niego swą bytową jednolitość, stając się „gołębnikiem”⁴⁷: rodzajem zbiornika wrażeń i wspomnień, zdolnego tylko do pasywnej rejestracji coraz to nowych podniet, wpadających do środka niczym ptaki. W sumie *Stimmung* dało się na dłużej utrwalić wyłącznie w dziele sztuki, ale nie jako zobrazowanie wszechobejmującej harmonii natury, lecz jako zapis szeregu momentalnych wrażeń⁴⁸.

⁴² E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900*, Kraków 1974, s. 151.

⁴³ H. von Hofmannsthal, *List*, [w:] *idem, Księga przyjaciół i szkice wybrane*, przeł. P. Herz, Kraków 1997, s. 28.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 30.

⁴⁵ R. Nycz, *Poetyka epifanii a początki nowoczesności*, [w:] *idem, Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 89–90; H.U. Gumbrecht, „*Tragisches Gefühl des Lebens*”, [w:] *idem, Stimmungen lesen. Über eine verdickte Wirklichkeit der Literatur*, München 2011, s. 164.

⁴⁶ A.K. Gisbertz, *Stimmung — Leib — Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne*, München 2009, s. 145–151.

⁴⁷ H. von Hofmannsthal, *Das Gespräch über Gedichte*, [w:] *idem, Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I*, Frankfurt a.M. 1979, s. 496.

⁴⁸ D.E. Wellbery, *op. cit.*, s. 717; A.K. Gisbertz, *op. cit.*, *passim*; H.G. von Arburg, *op. cit.*, s. 20–24.

Nie we wszystkich koncepcjach z pierwszej połowy XX wieku nastrój utracił charakter całościowego odnoszenia się do świata. Zmienił się jednak w decydujący sposób wyraz owych nastrojowych doświadczeń. Martin Heidegger dowodził, że poprzez nastroje uzyskujemy dostęp do bytu jako całości. Ale często nie objawiają one pogodnej harmonii rzeczywistości. Najważniejszy dla Heideggera był nastrój trwogi, który — choć analizowany już w okresie romantyzmu przez Sørensa Kierkegaarda — stał się szczególnie wymowny dlatego, że współgrał z rozpowszechnionym po I wojnie światowej przeświadczeniem, iż „ziemia usuwa się spod nóg”⁴⁹. Filozof pisał:

Jesteśmy „zawieszeni” w trwodze. Mówiąc wyraźniej, trwoga trzyma nas w takim zawieszeniu, ponieważ powoduje wyslizgiwanie się bytu w całości. [...] Trwoga odbiera nam mowę. Ponieważ byt w całości wyslizguje się i tak właśnie narzuca nicość, przeto milknie wobec niego wszelkie stwierdzenie, że coś „jest”. I to właśnie, że przytłoczeni trwogą usiłujemy tę pustkę milczenia zapęłnić przez dowolną, przygodną gadaninę, jest tylko świadectwem obecności nicości⁵⁰.

A zatem, wraz z nastaniem nowego wieku zanikła niezwykła możliwość łączenia przeciwieństw w jedno pod egidą nastroju. Zmienił się bowiem sam sposób rozumienia *Stimmungu*. Doświadczenie harmonii świata jako całości ustąpiło miejsca krótkotrwałym epifaniom. I nawet jeśli sztuka nadal mogła spajać wartości przeciwstawne — piękno i brzydotę, spokój i strach — czyniła to w celu zaimanifestowania sprzeczności i przeciwieństw, które, jak podkreślał Wasilij Kandinsky w *Rückblick* (1913), miały być wyrazem nowego czasu⁵¹, albo żeby pokazać, iż z głębin tego, co estetycznie doskonałe, wyłaniać się może coś nie-nazwanego i trudnego do zniesienia. Wystarczy przywołać początek pierwszej Elegii duinejskiej:

Albowiem piękno jest tylko
przerażenia początkiem, który jeszcze znosimy
z takim podziwem, gdyż beznamiętnie pogardza
naszym unicestwieniem⁵².

Obrazy takie jak *Dziwny ogród* Mehoffera utraciły rację bytu. Strachu nie dało się już wkomponować w kojącą harmonię słonecznego dnia⁵³.

⁴⁹ H.U. Gumbrecht, *op. cit.*, s. 156.

⁵⁰ M. Heidegger, *Czym jest metafizyka?*, przeł. K. Pomian, [w:] *idem, Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, red. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 36.

⁵¹ W. Hofmann, *Die Gemse und das Alpenpanorama. Alois Riegl (1858–1905) der Emanzipator*, „Vorträge aus dem Warburg-Haus” 10, 2007, s. 176–178.

⁵² R.M. Rilke, *Pierwsza elegia*, [w:] *idem, Poezje*, przeł. M. Jastrun, Kraków 1987, s. 185.

⁵³ Już po złożeniu do druku niniejszego tekstu ukazał się artykuł Michała Haake, *O jednym z aspektów obrazu „Dziwny ogród” Józefa Mehoffera: Między stworzeniem a ewolucjonizmem*, „Rocznik Historii Sztuki” 41, 2016, s. 159–186.