

MICHAŁ HAAKE
UNIwersytet im. Adama Mickiewicza

O JEDNYM Z ASPEKTÓW OBRAZU *DZIWNY OGRÓD* JÓZEFA MEHOFFERA. MIĘDZY STWORZENIEM A EWOLUCJONIZMEM*

Celem niniejszej interpretacji obrazu Józefa Mehoffera *Dziwny Ogród* (il. 1) jest rozpoznanie jego miejsca w historii, a ściślej – jego związków z tradycją ideowo-artystyczną oraz z czasami mu współczesnymi. Podstawowymi źródłami pisanymi dotyczącymi obrazu są listy, notatki i rozprawy teoretyczne artysty, teksty krytyczno-literackie oraz przygotowana przez żonę artysty praca „Rozwój myśli twórczej Józefa Mehoffera”, powstała między rokiem 1946 a 1956, będąca po części typowym tekstem wspomnieniowym. Formą opracowania źródeł są zarówno – częściowo – wypowiedzi krytyków, praca Mehofferowej, jak i prace historyków sztuki. Źródła pisane nie „odbijają” historii, choć dostarczają mniej czy bardziej wiarygodnych informacji, ponieważ język nie jest neutralnym medium między rzeczywistością a tym, kto ją poznaje¹. Dlatego zarówno one, ale także wymienione opracowania będą sprawdzane w konfrontacji z przedmiotem badań, pojedynczym dziełem sztuki. Służyć temu będzie analiza tego, czy jego treść może zostać pojęta wyłącznie jako wynikająca z tych źródeł, czy też jest uwarunkowana przez strukturę dzieła, a więc przez wizualne relacje między poszczególnymi elementami świata przedstawionego (względnie czy semantyka jest uwarunkowana przez syntaksę).

„»Dziwny ogród« – notuje Mehofferowa – to osobiste zdanie sprawy z najpogodniejszego okresu życia Mehoffera. Jeszcze się nie zaczęły burze, napaści i walki tragiczne, które niebawem miały go tej pogody pozbawić. Mógł jeszcze wtedy oddawać się swobodnie ulubionej pracy, opisywać po malarsku urok życia domowego. Takim opisem jest właśnie ten obraz, który z początku występował na wystawach pod nazwą »Słońce«, a we Wiedniu i Berlinie »Sonne«². Obraz tytułowano wówczas także *W słońcu*

* Artykuł powstał ze środków grantu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego nr 2013/09/B/HS2/02064.

¹ J. Topolski, *Wprowadzenie do historii*, 3. wyd., Poznań 2006, s. 34 i nast.

² Wrocław, Biblioteka Zakładu Narodowego Ossolińskich. Dział Rękopisów, Rps. Ossol. 14039/II, t. I, J. Mehofferowa, „Rozwój myśli twórczej Józefa Mehoffera”, s. 294. Podaję cały opis obrazu: „»Dziwny ogród« to osobiste zdanie sprawy z najpogodniejszego okresu życia Mehoffera. Jeszcze się nie zaczęły burze, napaści i walki tragiczne, które niebawem miały go tej pogody pozbawić. Mógł jeszcze wtedy oddawać się swobodnie ulubionej pracy, opisywać po malarsku urok życia domowego. Takim opisem jest właśnie ten obraz, który z początku występował na wystawach pod nazwą »Słońce«, a we Wiedniu i Berlinie »Sonne«. Recenzenci i krytycy bardzo przychylni obrazowi ze zdziwieniem zapytywali czemu »słońce« i gdzie jest die »Sonne«. Autor nie chciał przyznać się otwarcie, że słońce, pod którego podniecią malował nie tyle na obrazie, ile w jego sercu świeci, więc dla uniknięcia dalszych zapytań nazwał obraz »Dziwnym ogrodem«. Ustawił żonę koło jabłoni, której gałąź obciążona jabłkami nisko opadła. W siatce płowych gałązek rozpięte ślicznie rysowane liście, połyskiwały jasno, prawie metalicznie, tworząc ażurową zasłonę, przez którą przezielała dorodna zieleń cienistego sadu. W tej gałęzi pani zatopiła podniesioną rękę ruchem tak często powtarzającym przez amatorów rwania kwaśnych owoców. Tym razem jednak był to gest szukania podpory w męczącym wysiłku pozowania. Suknia pani według ostatniej mody z mięsistego jedwabiu doskonale skrojona, która mogła stać się rażącym dysonansem na tle żywiołowo sielskiego otoczenia, gdyby nie iście kwiatowy odcień szafiru, który tak naturalnie kojarzył się z zielenią, jak się z nią kojarzą podobne w kolorze gromadnie po ogrodach kwitnące ostróżki. Ostróżkową barwę poniosła ze sobą w górę na złotych skrzydłach szafirowa, olbrzymia ważka, podkreślając fanta-



1. Józef Mehoffer, *Dziwny ogród*, 1903, olej, płótno, 217 × 208 cm. Warszawa, Muzeum Narodowe

stycznymi swymi rozmiarami »dziwność« ogrodu, dalszym podkreśleniem dziwności są girlandy jaskrawych kwiatów między pniami rozpięte i punkt ich zborny, czerwony kaftan niańki Marysi, która patrzy dobrym uśmiechem w stronę swojego małego wychowanka. Jest nim dwuletni chłopczyk całkiem nagi. Przystanął rezolutnie na oświetlonym trawniku, niesie w rękach duże lodygi malw oblepione amarantowymi kwiatami. Lodygi wychylają się z rąk, więc malec szerokim krokiem ustawił się na ziemi i roztworzył ramiona, starając się na utrzymanie w równowadze siebie i malwy. Spuścił z napiętą uwagą głowę, na której się wiją rozwichrzone pukle prawdziwie słonecznych włosów koloru zboża i miodu. Na te włosy, co mu spadają na uszy i na oczy i na ciepłoróżowym ciele zdaje się zgarniać i skupiać cały blask słońca, całe światło obrazu. Malarz patrzy na ładne interesujące zjawisko i myśli: »Wszak ten chłopiec to moje miłe dziecko, ot ledwie przed chwilą wzruszył mnie do głębi, gdy wyrzekł z pełną przekonania powagą: Za ciężkie tatki dla Lusią«,

oraz *Dziwny ogród* (*Ein seltsamer Garten*)³. Dalej tekst zawiera szereg uwag budzących wątpliwości. Mehofferowa podaje, że nawet przychylni obrazowi krytycy nigdzie nie mogli się dopatrzeć tytułowego „słońca”. Nie potwierdzają tego znane mi teksty⁴, a poza tym, czy dać temu wiarę, skoro obraz przedstawia silnie rozświetlony ogród? Píše ona również, że kobieta unosi rękę dlatego, że utrudzona pozowaniem modelka – autorka wspomnienia – musiała wesprzeć się o gałąź. Sugeruje także, że malarz upozował chłopca jako trzymającego malwy. Odnosząc się do tych uwag, wypada zauważyć, że w ogrodzie nie ma żadnego grubszego konara, który mógłby posłużyć za rzeczywiste oparcie. Natomiast postać może zrazu sprawiać wrażenie, że uchwyciła się cienkiej gałęzi, którą pociągnęła za sobą ciężarem swego ciała. By wrażenie to zmieniło się w pewność, sylwetka kobiety musiałaby być jednak bardziej przechylona do tyłu. Ponadto trudno nie mieć wątpliwości, choć nie można tego wykluczyć, czy rzeczywiście malarz zrezygnował z pozy przez siebie obmyślonej i utrwalił niezaplanowany gest, który ją zmienił.

Do sprawy pozwalają się odnieść dwa znane mi szkice olejne do obrazu. Jeden z nich ukazuje zarówno kobietę, jak i chłopca⁵. Kobieta ma prawą rękę opuszczoną, natomiast chłopiec nie trzyma żadnych malw. Szkic ten mógł powstać jako notatka wstępna, odnotowująca zastaną przez malarza naturalną sytuację. Następnie malarz poprosił postaci osobno o pozowanie. Zmęczona żona zmieniła pozę, co zostało utrwalone na drugim szkicu olejnym (il. 2), i tak już zostało. Powątpiewać w taki scenariusz każą jednak szkice chłopca, które prezentują różne pozy⁶. Pierwszy z omówionych szkiców wypada więc uznać za studium, na którym artysta zestawiał pozy wstępnie już opracowane wedle jakiegoś zamysłu i idei. Rozpoznanie takie jest zgodne z ówczesnymi teoretycznymi poglądami artysty na istotę sztuki i procesu tworzenia: „Styłem w sztuce nazwiemy zapanowanie idei, powstałej skutkiem artystycznej refleksji w uczuciu artysty, nad naturą, z której on wzór do swego dzieła bierze – a zapanowanie to objawia się w ten sposób, że artysta odstępuje od wierności fizjologicznym cechom tej natury, idąc w jednym lub drugim kierunku, tj. niszcząc je lub potęgując, jednym słowem przetwarza on tę naturę i zbliża się to do idei istotnej, takiej, jaką sobie o niej wyrobił w swym pojęciu”⁷. Tak więc również wprowadzone później gesty unoszenia ręki przez kobietę oraz trzymania malw przez chłopca byłyby efektem dalszego przepracowywania póz wedle koncepcji. Drugi szkic ukazuje, że nie tylko poza kobiety ulegała korekcie, lecz także otoczenie. Dopiero tutaj drzewo zostało uformowane jako odchylana kurtyna, co artysta zachował w ostatecznej wersji. Widać też, że to z tej zmiany wynika uniesienie ręki przez kobietę⁸. Gałąź z jabłkami, o którą rzekomo miałyby się wspierać modelka, została dodana, aby tę zmianę dookreślić przez jej zwiążanie z gestem ręki. Tym, co ostatecznie prezentuje się na obrazie, jest optyczne przedłużenie uniesionej ręki przez rozciągniętą kiść owoców.

a mimo to uprzejmie bez grymasów nie zmienił trudnej pozy i wytrwał w niej do końca. Po upływie roku, w czasie wakacji w Świdniku, ten – jak się zdawało – skończony »Dziwny ogród« zaczął Mehoffer dociągać i przerabiać. W liście do żony z dnia 10. IX. 1903 pisze: »Marysia dostała na obrazie biały fartuch, który ogromnie świeci i hałas robi, ale obraz zyskał na wesołości. Może on wejdzie w otoczenie jeśli się ono trochę dostroi«. Zaczęła go razić zielona, pusta przestrzeń na dole, mimo że nikt o to doń nie miał pretensji. Samorzutnie, gestem malarskiej kurtuazji naścielił pod nogi żony i dziecka kosztowny kobierzec utkany z wszystkich roślin i kwiatów, co rosną i kwitną na łąkach lub nieplewionych trawnikach. Oczy świadome śledzić tam mogą trud artysty, jaki sobie zadał studiując mleczce, jaskry, krwawniki, lodygi szerokolistnej balki i przeliczne formy roślinne zieloności utrzymane w delikatnym tonie reńskiego wina. Ślicznie rysowana, zwisająca gałąź jabłoni dostała godny siebie odpowiednik. Mało kto zauważył i pochwalił akt etyki artystycznej dopełnienia całej powierzchni obrazu, miary jego wartości, przez co »Dziwny ogród« stał się zamkniętym w samym sobie, skończonym arcydziełem” (s. 294–295).

³ Por. A. Morawińska, „*Hortus deliciarum*” Józefa Mehoffera, [w:] *Ars Auro Prior. Studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, s. 713; A. Zeńczak, *Józefa Mehoffera „Dziwny ogród”*, „*Folia Historiae Artium*”, XXII, 1986, s. 98; M. Smolińska-Byczuk, „*Dziwny ogród*” Józefa Mehoffera. *Topografia interpretacji*, [w:] *Wielkie dzieła – wielkie interpretacje*. Materiały LV ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 2006, red. M. Poprzeczka, Warszawa 2007, s. 191–201; eadem, „*Dziwnego ogrodu*” Józefa Mehoffera *dziwne perypetie*, [w:] *Ślawa i zapomnienie. Studia z historii sztuki XVIII–XX wieku*, red. D. Konstantynów, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2008, s. 177–186.

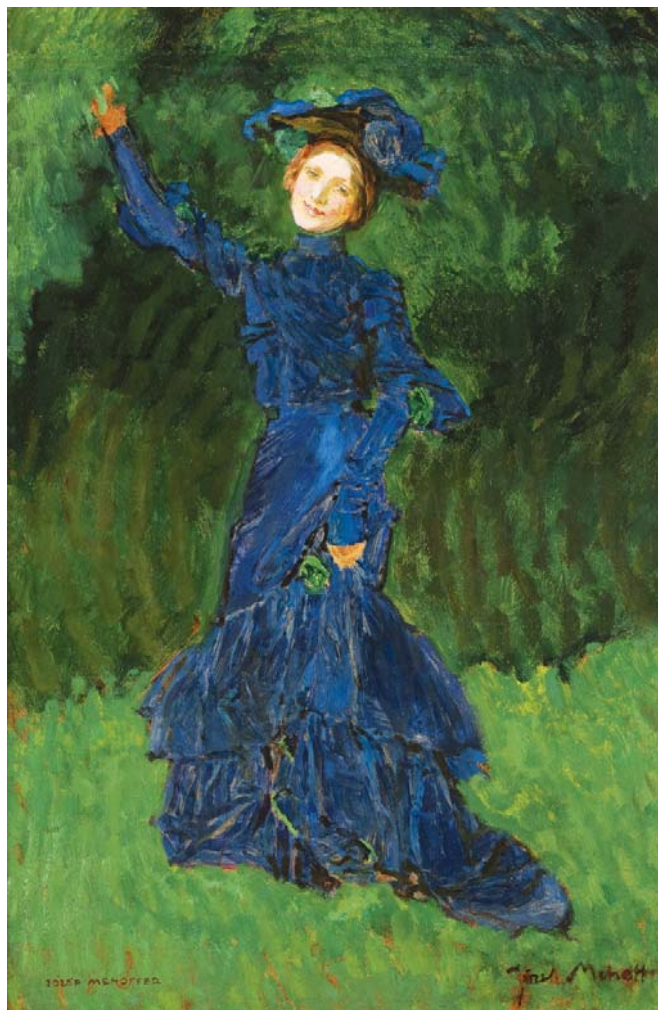
⁴ W. Ritter, *Un peintre polonais – Joseph Mehoffer étude d’art étranger*, Paris 1906, cyt. za: A. Radajewski, *Józef Mehoffer*, Warszawa 1976, s. 94; M. Samlicki, *Józef Mehoffer*, Ancyż i Spółka, Kraków 1912.

⁵ Repr. w: Morawińska, *op. cit.*, s. 714.

⁶ Repr. w: *Ibidem*, s. 715.

⁷ J. Mehoffer, *Uwagi o sztuce i jej stosunku do natury*, „*Przegląd Polski*”, 31, 1897, t. 4, s. 20. Obszernie o tym tekście: M. Smolińska-Byczuk, *O stosunku sztuki do natury. Praktyka i teoria artystyczna młodego Mehoffera*, „*Artium Quaestiones*”, 15, 2004, s. 51–96.

⁸ Częściowo rozpoznał ten związek William Ritter, pisząc, że „matka zdaje się przytrzymywać ciężkie, obwieszone niedojrzałymi owocami gałęzie jabłoni”, nietrafnie zaś o tyle, że nie ma to związku z chęcią „umożliwienia przejścia pod nimi” dziecku, które stoi bądź idzie z boku. Ritter, *op. cit.*



2. Józef Mehoffer, *Stydium postaci kobiecej do obrazu „Dziwny ogród”*, 1902, olej, tektura, 53 × 37 cm.
 Kraków, Muzeum Narodowe

Mehofferowa błędnie również podaje, że znajdująca się w głębi „niańka Marysia” spogląda w stronę chłopca, podczas gdy kieruje ona wzrok na prawo. Wątpliwości budzi także to, czy na obrazie mamy przedstawionego „dwuletniego chłopczyka”, a to ze względu na jego wydłużone proporcje – zarówno w stosunku do postaci dziecka na szkicu olejnym, jak i do kształtów osiągniętych zazwyczaj przez dzieci w tym wieku. Także i to wydłużenie proporcji dziecka daje się wytłumaczyć ewolucją koncepcji obrazu i – podobnie jak gest uniesionej ręki kobiety – jest związane ze zmianą otoczenia, a ściślej, położenia i kształtu drzewa po prawej stronie chłopca. Czy obecność tych usterek w interpretacji spisanej przez Mehofferową nie podaje w wątpliwość także przewodniej myśli zawartej w pierwszym jej zdaniu? Czy nie jest próbą dowartościowania przez autorkę tekstu swojej osoby, gdyż bez jej obecności niewątpliwie nie przeżywałby Mehoffer wówczas „najpogodniejszego okresu” swego życia. Tylko czy obraz jest tego właśnie wyrazem?

Za opisaną interpretacją opowiedziały się Agnieszka Morawińska i Anna Zeńczak. Pierwsza, przyrównawszy dzieło do tradycji obrazowej *hortus conclusus* oraz *hortus deliciarum*, a także wykazując, że umieszczoną na nim ważkę Mehoffer rozumiał jako „symbol słońca”⁹, konkludowała: „A zatem nic w tym obrazie według intencji artysty nie zapowiada, żeby szczęście ogrodu miało być krótkotrwałe. *Dziwny ogród* jest ogrodem zamkniętym w myśl średniowiecznej koncepcji: smutek, troski, złe przecucia i czas

⁹ Warszawa, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Rkps. 7374/XIV, List Józefa Mehoffera do Williama Rittera, 14 IV 1902, Monachium, [w:] Listy Williama Rittera do Józefa Mehoffera, za: Morawińska, *op. cit.*, s. 715, 717.

nie mają doń dostępu”¹⁰. Druga badaczka podkreśliła jego reprezentatywność dla „okresu afirmacji życia i poczucia pełni”. Doprecyzowała przy tym, dlaczego określenie przez Mehoffera ważki jako symbolu słońca należy wiązać z wyrażonym „wypełniającym go poczuciem szczęścia”. Idąc za stwierdzeniem Mehofferowej, że „słońce pod którego podniętą [Mehoffer] malował, świeciło w jego sercu”, konkluduje, że ważka „stanowi symbol wyrażonych w całej kompozycji uczuć i doznań artysty, odnoszących się do uroków życia w ogóle, zaś w szczególności do osoby jego żony”, i że ta „wizja znalazła wyraz w obrazie ogrodu ukazanego w pełni lata”¹¹. Zarówno więc ważka, jak i słońce rozświetlające ogród są wyrazem-symbolem uczuć artysty. Może jednak zastanawiać, dlaczego Mehoffer miałby wyraził swoje, te same, uczucia jeszcze dodatkowo przez ważkę? W świetle tej interpretacji trudno też wytłumaczyć wskazywaną wielokrotnie odmienność ważki w stosunku do wyobrażonej natury i panującego w ogrodowej scenie nastroju. Wskazywano na jej „fantastyczne rozmiary”, budujące „dziwność ogrodu”, podkreślano, że jest „dziwna i niepokojąca”, „sztuczna i monstrualna”, „wzięta jakby z innego świata, dekoracyjna i świadomie sztuczna”, że jest „elementem samoistnym, jakby nałożonym na obraz”, że „wyłamuje się z pierwszego planu, umieszczona jakby na jego tle”, wprowadza do obrazu „klimat tajemniczości”, że tworzy wraz z innymi realistycznie ukazanymi elementami „permutację naturalistyczną”, odnoszącą „w sferę niematerialną, pozazmysłową”, ewokującą to, co „nieokreślone”, że „ze zwykłego sadu czyni miejsce dziwne, niezwykle i tajemnicze”¹². Ważka mogła być odbierana jako dziwna i sztuczna tylko dlatego, że nie prezentuje się jako część realnie oddanej natury i jako oświetlona słońcem. Słowa Mehoffera o ważce jako symbolu słońca domagają się innej interpretacji.

Zarówno teksty pierwszych recenzentów obrazu i jego opis podany przez Mehofferową, jak i większość późniejszych rozpraw naukowych opiera się na identyfikacji pierwszoplanowych postaci jako żony i synka artysty. Postaci te służyły malarzowi za modele. W tekście Mehofferowej czytamy, że artysta „ustawił żonę”, on sam zaś w swoich listach wyrażał obawę: „czy wspomnienie tych umęczeń przy pozowaniu nie będzie długo popasać w [żony] głowce”, i czy „przyjaźnie będzie [ona] patrzyła na te szafirowe studia” oraz, że „poprawił żbiczka” (jak nazywał syna). Malowaniu żony towarzyszyło silne emocjonalne napięcie: malarz pisał, że jest ona dla niego „prawie synonimem szafirowego koloru”, w którym się „nurza”¹³. Nie ma też wątpliwości, że obraz powstawał na podstawie obserwacji rzeczywistych jabłoni i malw z sadu przy domu „zamożnych włościan Grzymalskich” w Siedlcu koło Krzeszowic pod Krakowem, a także „błękitnych i zielonych” ważek z rodzaju *Aeschna*, które unosiły się nad ogrodowymi stawami¹⁴. Bezpośredni kontakt malarza z naturą okaże się czynnikiem niezwykle istotnym dla semantyki obrazu. Czy jednak okoliczności te przesądzają, że taka identyfikacja postaci oraz otoczenia jest niezbędna dla zrozumienia sensu dzieła? Tysiące prac w dziejach malarstwa powstało na podstawie obserwacji rzeczywistości otaczającej artystów, a przecież zrozumienie przedstawionego na nich świata w żadnym razie nie zależy od pozyskania informacji na temat tej rzeczywistości. Oglądając drzewa na obrazach Giotta, nie dociekamy, czy rosły koło jego domu. Identyfikacji postaci nie zakładają bynajmniej nadawane przez Mehoffera wspomniane wyżej tytuły obrazu. Identyfikacja ta nieodwołalnie kwalifikuje warstwę figuralną obrazu jako przezroczystą wobec rzeczywistości zewnętrznej, co każe pytać o możliwość jej uzgodnienia

¹⁰ Morawińska, *op. cit.*, s. 717. Przed tekstem Morawińskiej sądzono, że skoro obraz przedstawia szczęście rodzinne Mehoffera, to ważka, „podkreślająca – jak pisała Mehofferowa – dziwność ogrodu”, jest symbolem „nietrwałości”, Radajewski, *op. cit.*, s. 56.

¹¹ Zeńczak, *Józefa Mehoffera...*, s. 93–94, 108. Opinie takie pojawiały się już wcześniej: ważka to symbol „cudowności, szczęścia, rodzinnego czaru przyrody” (W. Kozicki, *Józef Mehoffer*, „Sztuki Piękne”, 1926/1927, t. III, s. 408; M. Wallis, *Secesja*, wyd. 2, Warszawa 1974, s. 114–115 oraz przyp. 24 na s. 223), „symbol upalnego lata” (T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963, s. 234).

¹² Mehofferowa, *Rozwój myśli...*, s. 249; Ritter, *op. cit.* Por. J. Puciata-Pawłowska, *Józef Mehoffer*, Ossolineum, Wrocław 1969, s. 44; A. Jakimowicz, *Jacek Malczewski i jego epoka*, PWN, Warszawa 1970, s. 128; Morawińska, *op. cit.*, s. 716; Zeńczak, *Józefa Mehoffera...*, s. 100, 105; M. Smolińska-Byczuk, „Dziwny ogród” *Józefa Mehoffera. Dwa aspekty struktury obrazowej*, „Modus. Prace z historii sztuki”, 2002, t. III, s. 43.

¹³ Wrocław, BZNO.DR, Rkp Ossol. 12797/II, List Józefa Mehoffera do Jadwigi z Janakowskich Mehofferowej, 29 maja 1902; List Józefa Mehoffera do Jadwigi z Janakowskich Mehofferowej, 2 października 1902 („żbiczka poprawiłem nieco, ale ani rusz skończyć dobrze nie mogłem”), [w:] Korespondencja Jadwigi z Janakowskich Mehofferowej z lat 1896–1946, cz. II: Listy od męża Józefa Mehoffera z lat 1901–1906, s. 80–81, 102.

¹⁴ Zeńczak, *Józefa Mehoffera...*, s. 96, 97, 108 (na podstawie: Korespondencja Jadwigi z Janakowskich Mehofferowej..., cz. II; Mehofferowa, *Rozwój myśli...*). Tamże precyzyjna identyfikacja wszystkich roślin i kwiatów przedstawionych na obrazie, a także rodzaju ważki (s. 98–99). Por. A. Zeńczak, *Józef Mehoffer. Tradycja i nowa sztuka*, [w:] *Józef Mehoffer. Opus magnum*. Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000, s. 41.

z pojmowaniem przez artystę procesu twórczego jako przekształcania rzeczywistości w celu uwidocznienia pewnej idei. Przedmiotem zapytania powinna stać się zatem relacja między ukształtowaniem obrazu a sensem, jaki z niego wynika.

Konsekwencją wspomnianej identyfikacji jest interpretowanie sposobu zachowania się obu przedstawionych kobiet i dziecka w zgodzie z możliwościami, jakie zachodzą w realnej przestrzeni: postaci „wyłaniają się” z zacienionej koronami jabłoni alejki sadu i „zmierają w kierunku widza”, a dziecko, znajdujące się na pierwszym planie, przed postaciami i najbliżej widza, pełni rolę ich „przewodnika”. A przecież postaci kobiecej bliżej dziecka w żadnym razie nie da się określić jako idącej. Nie da się też przyjąć, że w trakcie spaceru na chwilę „przystanąła” przy drzewie¹⁵. Równie dobrze można by stwierdzić, że podeszła na chwilę do drzewa, ale nie ma zamiaru oddalać się od rozświetlonej polany, na której beztrudnie bawi się jej dziecko. Żadnej z tych opinii nie da się uzasadnić, więc należy tego rodzaju spekulacje porzucić. Inną konsekwencją powyższej identyfikacji postaci jest sposób określenia relacji obrazu wobec widza. Kobieta kieruje spojrzenie, nie tyle ku „wiznowi”, ile raczej ku „mężowi-malarzowi”, który „obserwuje osoby bawiące się w ogrodzie z pewnej wysokości, zarazem znajdując się blisko nich, zapewne więc z ganku. [...] dzięki »iluzjonistycznemu« wyprowadzeniu ważki przed powierzchnię płótna, dzięki ujęciu znacznych partii łąki tuż przy dolnej krawędzi wyraźnie z góry, a także dzięki »kulisowemu« rozchyleniu girland przestrzeń obrazu nie jest zamknięta, przeciwnie – otwiera się ku malarzowi, również uczestniczącemu w tym podniosłym, radosnym święcie, które stało się tematem kompozycji”¹⁶. Jeżeli jednak jest cokolwiek całkowicie pewne w doświadczeniu tego obrazu, to to, że kobieta patrzy na *mnie* i na nikogo innego, a fakt ten okaże się kluczowy dla sensu obrazu. Sugestia, że kobieta patrzy na męża, oznacza, że musiałby on znajdować się tam, gdzie *ja* stoję, oglądając obraz, i albo musiałbym oczami wyobraźni przenieść się do jego pracowni, albo myślowo z nim utożsamić, a więc doprowadzić do tymczasowego wygaszenia swojej tożsamości. Tego jednak nie da się żadną siłą spełnić. Jestem i pozostaję nieodwołalnie obecny przed obrazem, intensywnie przeżywając jego zagadkowość. Tego rodzaju eliminacja doświadczającego podmiotu jest jednym z najczęstszych metodologicznych błędów nauki o sztuce.

15 maja 1899 r. Mehoffer pisał do swej przyszłej żony (poślubionej 14 września 1899 r.) z Paryża:

[...] a przed oczyma moimi unosi się piękny bardzo obraz, tak piękny, jak gdyby żywa z całym swoim urokiem, którego nic zastąpić nie może, zestylizowała się w harmonie wspaniałego gobelinu – a raczej średniowiecznego arrasa. Tak jak tam bywają kwiaty haftowane, tak ja widzę żywe – i słońce świeci i pył w powietrzu słoneczny. – I widzę Panią taką, jaką nieraz podziwiałem – w sukience takiej jak Pani nieraz miewała – która stylu dodaje opierając się na wdzięcznym ciele – na niem nowe linie tworzy – proste i niezwykłe – a nie pozwala zapomnieć o postaci samej w niej się kryjącej – Pani przychodzi, swobodna, idzie wolno, stąpając dobrze i dokładnie po ziemi – spódniczka szeroka u spodu i fałdzista niezbyt długa – pozwala widzieć stopy – ręce puszczone wolno po bokach. Główkę Pani ma pochyloną – twarzyczkę uśmiechniętą. Ruch Pani jakby powolny, choć czuć, że mógłby być znacznie szybszy – słychać szelest kroków i sukni. I Pani taka przychodzi do mnie bardzo po przyjacielsku – a potem już widzę Panią koło siebie – Ręką dotykam pleców Pani – ciepło – czuję życie – Potem jesteśmy już razem – w obraz wchodzą otaczające mnie przedmioty – ulice którymi przechodzę – powozy, które spotykam – wszędzie tam, to moje jedyne ukochane Dziecko, które do mnie przyszło i ręce mi podało¹⁷.

Przytaczam ten fragment korespondencji Mehoffera, by po pierwsze wskazać, że upozowanie kobiety w *Dziwnym ogrodzie* może być jakimś echem tego bądź zbliżonego imaginacyjnego obrazu jego żony, nie zaś sytuacji zaobserwowanej w rzeczywistości, po drugie, by zwrócić uwagę na podstawową różnicę, jaka zachodzi między zarówno sytuacją w rzeczywistości, jak i tym wyobrażaniem, opisującym ruch w pozbawionej granic przestrzeni, a obrazem malarskim, gdyż jej nieuwzględnienie prowadzi do przeoczenia *obrazu jako obrazu*. Tworzy go bowiem nie tylko treść, czyli świat przedstawiony (elementy mające swoje odniesienie w rzeczywistości, jak i abstrakcyjne), lecz także obrazowa płaszczyzna i jej granica, które stanowią nieprzekraczalne, wyjściowe uwarunkowanie dla procesu malowania, instancję, w obrębie której artysta wydobywa rzeczywistość dzieła, dokonuje aktu stworzenia. Dążeniem malarza może być

¹⁵ Zeńczak, *Józefa Mehoffera...*, s. 94.

¹⁶ *Ibidem*, s. 94, 100–101, 105. Por. M. Wróblewska, *Józef Mehoffer. „Dziwny Ogród”*. <http://culture.pl/pl/dzielo/jozef-mehoffer-dziwny-ogrod> (dostęp: grudzień 2015).

¹⁷ Wrocław, BZNO.DR, Rkp Ossolin. 12796 I, List Józefa Mehoffera do Jadwigi z Janakowskich, 15 maja 1899, [w:] Korespondencja Jadwigi z Janakowskich Mehofferowej z lat 1896–1946, cz. I: Listy od męża Józefa Mehoffera z lat 1896–1900, s. 197–198.

zamiana tego uwarunkowania w „okno”, albo powołanie zjawiskowych relacji opartych na wszystkich tych trzech komponentach. Znaczenie płaszczyzny w tej relacji polega na tym, że warunkując ukazanie się świata, do niego nie należy, przenika go, obecna w każdym ukazanym bycie, ale poza nie wszystkie wykracza – *transcenduje*, stając się oglądowym synonimem tego, co *pozaświatowe*¹⁸.

Za świadectwo wykorzystania tej drugiej możliwości uznała obraz Marta Smolińska. Przeciwistawiając się interpretacjom, wedle których jest on wyrazem szczęścia jego twórcy w pierwszych latach małżeństwa, autorka wskazała na nieredukowalną, semantyczną ambiwalencję *Dziwnego ogrodu*, która wynika z oparcia jego kompozycji na przekątnej wznoszącej (biegnącej z lewego dolnego do górnego prawego narożnika obrazu) i podporządkowania tej dyspozycji wszystkich elementów obrazu. Spojrzenie widza jest w konsekwencji wiedzione od pierwszego planu w głąb, od rozświetlonej łąki na przodzie w zacienioną aleję ogrodu, między bujną zielenią po lewej stronie a uschniętymi drzewami po stronie prawej, co pozwala mu dostrzec w wieńczącej całość kompozycji ważce napięcie między blaskiem jej złocistego koloru a jej drapieżnością i formalnym związkiem z uschniętymi gałęziami, i w konsekwencji rozpoznać „dwa aspekty struktury obrazowej, osadzony w czasie i ponadczasowy, słoneczny i mroczny”, które „splatają się [...] w nierozzerwalną znaczeniową całość; wzajemnie się uzupełniają, snując opowieść o szczęściu i odwiecznie towarzyszącej człowiekowi świadomości przemijania”. Przyjęcie tej interpretacji nasuwa trudność, ponieważ, o ile do motywu przekątnej wznoszącej bez wątpienia odnosi się droga w głąbi, o tyle postać kobieca na pierwszym planie wyznacza odmienną, wertykalną orientację. Inaczej też niż autorka proponuję rozpoznać miejsce kwiatowych girland w strukturze obrazu. Jej zdaniem, wiodą one wzrok widza poza granicę obrazu, „pojawiają się w granicach kompozycji jakby spoza niej, ich napięcie sugeruje istnienie punktów podparcia czy zawieszenia poza kadrem, poza ramą”, i jako takie „zdają się sugerować istnienie jakiegoś innego wymiaru, strefy nieco odmiennej czy niecodziennej, nietypowej, zagrażającej sielankowemu nastrojowi”, a więc są elementem kontrastującym z promieniejącym słońcem ogrodem i współtworzącym ambiwalencję obrazu¹⁹. Skoro jednak girlandy miałyby wieść spojrzenie widza poza obraz, to tę samą własność należałoby przypisać też trawnikowi na pierwszym planie. Wówczas wszelako również on musiałby być uznany za czynnik wzbudzający niepokój widza, co z kolei znacząco podważa ambiwalentność obrazu. Poza tym, chcąc konsekwentnie podążyć za tą obserwacją, musielibyśmy to wyobrażone przedłużenie girland zrealizować w formie projekcji. Widok obrazu z dorobionymi po bokach sterzącymi girlandami byłby trudny do zaakceptowania. Wyobrażeniu temu przeciwstawia się jednak krańcowo z tym niezgodna dominacja obrazowej granicy, która jako zastany horyzont stworzenia zawiera w sobie *wszystkie* byty.

Stan badań nad obrazem Mehoffera, ukazujący rozbieżność stanowisk wobec jego przesłania, uzupełnia dialektycznie najnowsza interpretacja autorstwa Joanny Sosnowskiej. O ile bowiem tamte koncentrowały się na opisie i analizie ikonografii oraz warstwy wizualnej obrazu, o tyle autorka postuluje analizę tego, co „ukryte w obrazie”, opierając się na danych należących do sfery emocjonalności i psychiki artysty, możliwych do pozyskania na drodze interpretacji psychoanalitycznej. Interpretując symetryczne odbicie obu kobiet jako figurę „rozszczenia podmiotu”, nagiego chłopca jako „symbol penisa, odnoszący się do pożądania”, ważkę zaś – idąc za cytowanymi wyżej słowami Mehoffera – jako „siłę dającą życie, centrum, boga [...]” oraz, pośrednio, jako motyw odnoszący do „symboliki fallicznej”, czyli do „prawa ojca”, autorka konkluduje: „*Dziwny ogród* to marzenie senne, fantazja, która w nieświadomy sposób ujawnia pragnienia o erotycznym charakterze i związane z nimi poczucie zagrożenia karą czy niemożności. Jest to ogród rozkoszy ziemskich, czego odbiciem staje się bujność natury i piękność stroju, jednak ich spełnienie napotyka przeszkodę [prawo ojca – uzup. M.H.], zamieniającą go w uschnięte drzewa”²⁰. Niniejsze studium zrodziło się z przekonania, że nie zostały jeszcze w wystarczającym stopniu, z jednej

¹⁸ Por. M. Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Urachhaus, Stuttgart 1990. Omówienie koncepcji Brötjego: M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008, s. 580–621.

¹⁹ Smolińska-Byczuk, „*Dziwny ogród*” *Józefa Mehoffera. Dwa aspekty...*, s. 39, 41, 44, 47. Opis, iż kobieta „stoi na wznoszącej się przekątnej obrazu”, zapoznaje rozłożystość sukni rozciągniętej wzdłuż dolnego brzegu obrazu, a stwierdzenie, że postać ta jest przez przekątną „przechwycona i jednoznacznie ukierunkowana”, uważam za sprzeczne ze stanem faktycznym ze względu na niczym niezakłócony wertykalizm jej sylwetki. Słusznie natomiast autorka zauważa, że drapieżność ważki, choć dostrzegana, była bezpodstawnie wyłączana poza zakres ostatecznych konkluzji (por. Morawińska, *op. cit.*, s. 717; Zeńczak, *Józefa Mehoffera...*, s. 106).

²⁰ J. Sosnowska, *Fantazja*, [w:] eadem, *Ukryte w obrazach*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2012, s. 46–55.

strony, wyzyskane osobliwości struktury wizualnej obrazu, z drugiej – uwzględnione opinie samego artysty, z trzeciej – rozpoznane nici łączących dzieło z tradycją artystyczną i czasem jego powstania.

Przedstawiona interpretacja jest częściowo zbieżna ze szczegółowymi ustaleniami wspomnianych tekstów, dotyczącymi charakterystyki poszczególnych elementów kompozycji, co każdorazowo zostało podkreślone, lecz inne jest miejsce tych ustaleń w całości wywodu i znaczenie dla konkluzji. Zbieżności te potwierdzają jedynie obiektywny wymiar struktury malarskiej, której analiza – mimo iż struktura ta jest rzeczywistością oglądową – nie ma charakteru subiektywnego, lecz jest intersubiektywna, umożliwiając racjonalną argumentację za takim, a nie innym jej przebiegiem, i daje podstawę do miarodajnych stwierdzeń.

ANALIZA STRUKTURY OBRAZU

W procesie odbiorczym aspektem obrazu malarskiego doświadczanym prymarnie jest jego kolorystyka. W *Dziwnym ogrodzie* opiera się ona na triadzie kolorów podstawowych: niebieskiego, czerwonego i żółtego, rzuconych na nasycone barwą pochodną, zieloną, tło ogrodu. Niebieska suknia i kapelusz kobiety na pierwszym planie, żółcie nagiego dziecka i skrzydeł ważki oraz czerwień dominująca w girlandach i malwach, a także w ubiorze piastunki tworzą, zgodnie z optycznym prawem koła barw, dopełniającą triadę barwną, która przekłada się na optyczną nierozzerwalność głównych motywów i ich symultaniczny ogląd. (O dostrzeganiu przez artystę możliwości symultanicznego oglądu elementów dzieła świadczą jego listy²¹). Wiąż tę współtworzy także uzupełnienie każdego z wymienionych kolorów podstawowych dodatkami innej barwy podstawowej: ubiór kobiety jest ramą dla żółtego medalika i twarzy postaci mającej odcień czerwony, chłopiec niesie czerwone malwy, ważka ma niebieski ogon, girlandy są uzupełnione o żółte, pomarańczowe i niebieskie kwiaty. Strukturę kolorystyczną dopełnia biel, rozproszona „po całym obrazie” w postaci kwiatów, a skupiona w pobliżu centrum obrazu w kształcie sukni opiekunki, oraz czerń żłobiąca suknię kobiety, obramowująca skrzydła ważki i nasycająca rzucane na trawę cienie. Tak więc motyw ważki jest odmienny od ogrodu, gdyż wyłączony z jego oświetlenia oraz okonturowany, ale zintegrowany z całością kompozycji w tej warstwie struktury, która opiera się na kolorystyce, a także, jak zobaczymy, poprzez relacje między poszczególnymi elementami odnoszącymi się do płaszczyzny obrazu. Taka strukturalna jedność, bez której dzieło rozpadałoby się na odrębne części, jest podstawowym warunkiem utworzenia logiki oglądowej²², przekładającej się na konstytuowanie *stricte* obrazowej semantyki.

Strukturę obrazu przyrównano do arkady, której zwornik stanowi motyw ważki²³. Tę interesującą obserwację proponuję skorygować ze względu na to, że brak jest ciągłości form po lewej stronie obrazu, powodowany obecnością intensywnie czerwonej, ukośnie biegnącej girlandy, co osłabia, jeśli nie niweczy odniesienie do arkadowej podpory. Układ figuralny jest obramowany, od dołu przez horyzontalnie rozciągnięte pasmo trawy, od góry przez koronę drzewa, sięgającą po lewej stronie połowy wysokości obrazu i niemal po jego górny prawy narożnik. Zwrócono już uwagę na szczególny charakter trawnika u dołu, określając go „zalany słonecznym blaskiem poprzecznym pasem zieleni”²⁴. Obszar ten ma kształt zbliżony do wydłużonego prostokąta, który rozciąga się wzdłuż dolnego brzegu oraz pomiędzy bocznymi brzegami obrazu, a od góry ograniczony jest przez „cezurę”, tworzoną przez dolny brzeg niebieskiej sukni i przez cień rzucany przez kobietę. Prezentuje się więc nie jako wycinek przestrzeni rozciągającej się poza obrazem, lecz jako pasmo osadzone na brzegach obrazu, uwarunkowane przez obecność granicy dzieła. Zetknięcie z granicą artysta dodatkowo zaznaczył białymi kwiatkami wyznaczającymi pasmo. Jest

²¹ Analizując widok prezbiterium kościoła San Zeno w Weronie, Mehoffer zauważył: „oko błądzi po schodach zbiegających do krypty ogromnej i równocześnie wznosi się do ołtarza nad nią wśród ogromnego chóru stojącego”. Wrocław, BZNO.DR, Rkp Ossolin. 12796 I, List Józefa Mehoffera do Jadwigi z Janakowskich, 15 maja 1899, w: Korespondencja Jadwigi z Janakowskich Mehofferowej..., cz. I, s. 276. Na temat symultaniczności cechującej percepcję obrazów por.: R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 421; G. Boehm, *O hermeneutyce obrazu*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] idem, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, Universitas, Kraków 2014, s. 159 i nast.; C. Blumele, *Augenblick oder Gleichzeitigkeit. Zur Simultaneität im Bild*, [w:] *Simultaneität: Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*, hrsg. P. Hubmann, J.T. Huss, Transcript Verlag, Bielefeld 2013, s. 37–55.

²² Na temat logiki oglądowej obrazów artystycznych zob. *Logik der Bilder: Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*, hrsg. R. Hoppe-Sailer, C. Volkenandt, G. Winter, Reimer, Berlin 2005.

²³ Zeńczak, *Józefa Mehoffera...*, s. 95.

²⁴ *Ibidem*.

ono miejscem oferowania spojrzeniu widza niebywałego bogactwa bardzo dokładnie ukazanych roślin, liści, kwiatów i kilku jabłek.

W stosunku postaci kobiety i dziecka do tego obszaru zaznacza się istotna różnica. Trójkątny kształt rozłożystej sukni koresponduje z rozpostarciem pasma. Postać jawi się jako posadowiona na cokole przyrody. Mehoffer wielokrotnie ukazywał figury stojące na symbolicznych podstawach. Rysunek z kwietnia 1899 r. przedstawia postać nagiej kobiety na kuli w chmurach, ujętą w rozchylone na boki gałęzie²⁵. W czerwcu 1899 r., w trakcie pobytu w Szwajcarii w związku z pracami nad witrażami do kościoła św. Mikołaja we Fryburgu, artysta oglądał obraz Ferdinanda Hodlera z 1894 r. (Berno, Kunstmuseum; il. 9), zatytułowany *Wybrańiec/Poświęcony (Der Auserwählte)*. Dostrzegł na nim anioły „unoszące się nisko nad ziemią, stojące na dymie rozchodzącym się płasko ponad ziemią”, uznając, że „to co [Hodler] robi tanie nie jest – i patrzący zbyć tego nie może i odejść – ale zastanowić się musi i dokładnie przypatrzeć”²⁶. Wybrańcem jest nagi, modlący się chłopiec. Rok przed powstaniem *Dziwnego ogrodu* Mehoffer zaprojektował figury archaniołów do wystroju skarbcza katedry na Wawelu, które posadowił na zdobionym bujną roślinnością „cokole” (il. 3). Natomiast sylweta dziecka w *Dziwnym ogrodzie* prezentuje się jak naklejona na obraz, odrębna od niego, w czym jest podobna do ważki, a zarazem zintegrowana z ziemią przez rzucany na nią cień.

Kobieta, zbliżona do *figura serpentinata*, odwraca się ku widzowi, odchylając się lekko na prawo. Opuszczoną lewą ręką wskazuje ku swej „podstawie”; prawą, uniesioną, sięga po jabłka rosnące na drzewie oraz unosi i odsłania ogromną kotarę, w jaką układa się korona drzew – co zapowiadał już wspomniany wyżej szkic olejny. Rozpoznanie analogii korony drzewa do kotary jest uzasadnione przez długą tradycję obrazowania scen za zasłoną odsuniętą bądź odsuwaną na bok przez pierwszoplanową postać. Liczne przykłady znajdujemy w malarstwie holenderskim XVII w., między innymi w znanej Mehofferowi z czasów studiów w Wiedniu *Alegorii malarstwa* Jana Vermeera (Kunsthistorisches Museum). Zasłony umożliwiają widzowi wgląd w to, co sytuje się w innej niż jego przestrzeni²⁷. Aspekt ten wskazuje, że nie można w przypadku obrazu Mehoffera mówić ani o kontynuacji przestrzeni przedstawienia i przestrzeni pozaobrazowej (co zakłada teza o spojrzeniu kobiety skierowanym ku malarzowi). Obecność korony-kotary dookreśla też odrębność oświetlonego dolnego pasma kwiatów od alei w głębi, i tym samym opis struktury obrazu jako takiej, która jako całość wciąga spojrzenie widza w głąb, nie jest adekwatny. Motyw kotary stanowi też czynnik teatralizacji przedstawienia²⁸, co wyraźnie określa widza, a nie Mehoffera, jako adresata spojrzenia kobiety i obrazowego przesłania. Zarazem obraz Mehoffera odróżnia od wspomnianej tradycji to, że nie mamy w nim do czynienia z przedstawieniem kotary, lecz jedynie z ustanowieniem analogii do niej. To zaś jest tożsame z przyznaniem znaczenia granicy obrazowej. Kotara w dawnym malarstwie holenderskim, jeśli nie liczyć kilku wyjątków, jest na ogół podwieszona do jakiegoś elementu usytuowanego wewnątrz przestrzeni przedstawienia (stropy, ramy drzwi bądź niszy okiennej). Korona drzewa natomiast może jawić się jako kotara jedynie dlatego, że jest kadrowana przez kształt pola obrazowego, przez co prezentuje się jako rozpięta i podwieszona na granicy obrazu (co mógł artysta podpatrzeć na wyjątkowej także i pod tym względem Vermeerowskiej *Alegorii malarstwa*).

Między pasmem trawnika u dołu a jabłonią-kotarą rozpoczyna swój bieg i prowadzi ogląd widza (który zgodnie z psychologią percepcji rozpoczyna się od lewej strony obrazu²⁹) kwiatowa girlanda. Wskazując na instancję granicy, pełni tę samą strukturalną funkcję co pasmo u dołu i jabłoń-kotara. Cień przez nią rzucany na trawę (wskazany dodatkowo przez biały kwiat przy granicy obrazu) wyobraża osobliwy związek między odniesieniem do granicy a wniknięciem w świat wraz z rozpostarciem bogactwa natury. Odpowiada temu girlanda po prawej stronie, która wskazuje na granicę obrazu dokładnie na tej samej wysokości. Przy tym, jeśli pierwsza wiedzie oko widza od brzegu obrazu w głąb, druga prowadzi go na powrót ku

²⁵ Wrocław, BZNO. DR, Rkp Ossolin. 12796 I, J. Mehoffer, *Sztuka-natura*, rys. ołówek, [w:] Korespondencja Jadwigi z Janakowskich Mehofferowej..., cz. I, s. 190.

²⁶ Wrocław, BZNO. DR, Rkp Ossolin. 12796 I, List Józefa Mehoffera do Jadwigi z Janakowskich, 18 czerwca 1899, [w:] Korespondencja Jadwigi z Janakowskich Mehofferowej..., cz. I, s. 228.

²⁷ T. Schindler, *Arachnes Kunst. Textilhandwerk, Textilien und die Inszenierung des Alltags in der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Edition Imorde, Berlin 2014, s. 143–147, 189–235.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Por. Arnheim, *Sztuka i percepcja...*, s. 51. Denis Diderot zawsze rozpoczynał swoje opisy obrazów od ich dolnego, lewego narożnika. Por. F. Thürlemann, „Zbieranie manny” *Nicolasa Poussina. Zdumienie jako namiętność widzenia*, tłum. M. Haake, „Quart. Kwartalnik Instytutu Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego”, 2016, nr 1, s. 26, przyp. 5.



3. Józef Mehoffer, *Archanioł Pokoju*, 1901, karton do polichromii, akwarela, papier naklejony na płótno, 406 × 143 cm. Poznań, Muzeum Narodowe

instancji granicy. Obie unoszą nasze spojrzenie przez obraz, przypominając o prymarnym odniesieniu ukazanego świata do tego, co *pozaświatowe*.

Ręka kobiety sięgająca po jabłko oraz głowa tej postaci są oddzielone przez girlandę od sukni związanej z dolnym pasmem. Ukos ręki oraz będąca jego przedłużeniem kiść jabłek z jednej strony, a odchylona na prawo głowa z drugiej wyznaczają ramę dla widocznej w oddali, silnie przesłoniętej przestrzeni sadu. Zatem jej wyodrębnienie ściśle wiąże się z wyciągnięciem ręki w stronę owoców. Zarazem wiąże się z nim i to, że jednocześnie kobieta jest przez girlandę i rozłożysty kapelusz od tej przestrzeni oddzielona. Wszystkie te zależności są poprzez spojrzenie kobiety określone jako takie, które także i *mnie* dotyczą. Skłon głowy, wizualnie „opartej” o girlandę, wskazuje na dalszy przebieg tej girlandy. Jest ona przewieszona przez zgięte drzewo. Jego pień tworzy klamrę z równie rozświetlonym i symetrycznie doń wygiętym pniem po prawej stronie obrazu. Oba wydzielają na obrazie miejsce, w którym rozpoczyna się aleja biegnąca w głąb. Ukośne drzewo za kobietą rozpoczyna też sekwencję pni. Ich percepcja jest synonimiczna z odliczaniem, a więc doświadczeniem upływającego, mierzalnego czasu. Ukośne drzewo jest też tym, które oddziela kobietę w niebieskiej sukni od usytuowanej w głębi postaci w czerwonym kaftanie i białej sukni (dalej jako piastunka). Pisano już wielokrotnie, że sylwetka piastunki tworzy lustrzane odbicie względem kobiety sięgającej po jabłko: jest odchylona na lewo, ma opuszczoną rękę prawą i uniesioną lewą³⁰. Wszelako różni się od niej wyraźnie tym, że sięga ku pasmu girlandy. Może się określić już wyłącznie względem niego. Przy tym to pasmo optycznie rozpoczyna się tuż nad głową piastunki, co oznacza kolejny etap w przebiegu girland wokół wszystkich postaci na obrazie. Piastunka jest tą, która sytuując się u początku alei, wprowadza sens czynu kobiety sięgającej po jabłko w nowy etap, określony przez przestrzeń i czas – unaocznia konsekwencje tamtego czynu i oddzielenia od ogrodu. Ów nowy etap dookreślają także gałęzie, które wysuwają się od prawej strony ku pionowej osi obrazu, aż do głowy

³⁰ Morawińska, *op. cit.*, s. 717 („Postać piastunki rymuje się z postacią żony: odwrócone względem osi wykonują ten sam gest, żona – z gracją wielkiej damy, piastunka z prostotą wiejskiej dziewczyny”); Zeńczak, *Józefa Mehoffera...*, s. 100 („[...] poza stojącej w głębi sadu dziewczyny stanowi odwrócone odbicie pozy pani, przez co powstaje wrażenie kontynuacji i pewnego skierowanego w głąb rytmu, zgadzającego się z rytmem drzew oraz wznoszących się i opadających girland”); Smolińska-Byczuk, „*Dziwny ogród*” *Józefa Mehoffera. Dwa aspekty...*, s. 40 („Usytuowanie dwóch postaci kobiecych, stanowiących lustrzane odbicie tej samej pozy” podkreśla „kierunek ku prawemu górnemu narożu”).



4. *Ab uno vitae morsue*, za: J.M. Mannich, *Sacra Emblemata LXXVI*, Nürnberg 1624, poz. 54

piastunki. Zdziwiająco szeroko rozpostarte, wiążą postać z prawym brzegiem obrazu, celując w niego tak samo jak girlandy. Ukazują przy tym stan przejścia od zielonych końców do partii pozbawionych liści – a więc oznak życia. Unaoczniają, że odniesienie człowieka do granicy – instancji nadrzędnej – zostaje odtąd naznaczone procesem obumierania. Obraz Mehoffera jawi się tutaj jako transpozycja długiej tradycji obrazowej, do której należą zarówno zestawienia zazielenionych i nagich drzew, służące zaznaczeniu przeciwieństwa życia i śmierci (m.in. *Zmartwychwstanie* Piera della Francesca z ratusza w Borgo Sansepolcro), jak i emblematy z motywem drzewa po części owocującego, po części nagiego, oparte między innymi na *Mądrości Syracha* (*Ab uno vitae morsue* – XI, V), które miały ukazać pochodzenie zarówno życia, jak i śmierci od Boga³¹ (il. 4). Ranga tego przesłania jest podkreślona barwą odzienia piastunki, czerwienią kaftana i bielą fartucha, oraz umiejscowieniem postaci na osi obrazu i w pobliżu centrum obrazowego. Jest ona jednocześnie „jakby lustrzanym odbiciem patrzących na obraz”³² – również ona dopełnia *moją* pozycję i *mnie* dookreśla. Staje przy drodze otwierającej się dla *mojego* spojrzenia. Zarazem, uśmiechnięta, kieruje swoje spojrzenie jeszcze w inną stronę, nie w głąb, lecz na prawo, na wysokości początku znajdującej się tam girlandy³³. Włączony w grę spojrzeń umieszczonych na jednym poziomie oczu obu kobiet, z których pierwsza *mój* wzrok przyciąga, a druga odsyła, nie mogę się jej poddać, nie dostrzegając umiejscowionej powyżej wazki, która unosi swoje odnoża nad postacią piastunki. Dalszy bieg girland i wędrówka spojrzenia jest niejako naznaczona jej obecnością.

Zza dwóch gałęzi wiążących postać piastunki z granicą obrazu wyłania się gruby, nagi pień, który sięga pierwszego planu. Jednocześnie z miejsca zetknięcia się gałęzi z granicą wyłania się kolejna girlanda, która jest nałożona na ten pień. Przesłania go i ustala kolejny etap w ogólnym przebiegu girland. W tym etapie dokonuje się redefinicja relacji postaci względem instancji granicy. Redefinicja jest związana z tym, że oba motywy – i pień, i girlanda – sięgają postaci dziecka na pierwszym planie. Jego ciało „promieniuje słonecznym blaskiem”, „samo zdaje się świecić”³⁴. Stopy dziecka, nieprzesłonięte żadnym listkiem, sprawiają wrażenie, jakby dopiero co sięgały ziemi. W wymiarze optycznym dziecko „przerywa”, zastępuje bieg nagiego pnia swym nagim ciałem (wydobyciu tej zależności posłużyło wspomniane wyżej wydłużenie

³¹ Por. R. Arnheim, *Power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2009, s. 97; A. Henkel, A. Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, wyd. 2, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1976, s. 174–175.

³² Morawińska, *op. cit.*, s. 717.

³³ Spośród wymienionych autorów jako pierwsza prawidłowo rozpoznała kierunek wzroku piastunki dopiero Marta Smolińska. Smolińska-Byczuk, „*Dziwny ogród*” Józefa Mehoffera. *Dwa aspekty...*, s. 41.

³⁴ Zeńczak, *Józefa Mehoffera...*, s. 95; Smolińska-Byczuk, „*Dziwny ogród*” Józefa Mehoffera. *Dwa aspekty...*, s. 39.



5. Jacob II de Gheyn, *Alegoria przemijania*, ryt. A. Jongelinx, ok. 1630. Amsterdam, Rijksmuseum

proporcji dziecka). Jednocześnie, z pomocą trzymanej w lewej ręce malwy kieruje girlandę ku granicy. Malwę trzymaną w drugiej ręczce dziecko unosi jako przeciwwagę do zatapiającego się w cieniu pnia i kieruje ku postaci w głębi, stojącej w sekwencji drzew. Mehoffer, domalowując w 1903 r. biały fartuch opiekunki Marysi, pisał „Marysia dostała w obrazie biały fartuch, który ogromnie świeci i hałas robi, ale obraz zyskał na wesołości – może on wejdzie w otoczenie, jak się ono trochę dostroi”³⁵. Rozświetlenie jej odzieży oraz wprowadzenie białych kwiatów na pierwszy plan miało też na celu podkreślenie związku tej postaci ze światłem pierwszego planu i z sylwetą chłopca. Ten ostatni zaś, także poprzez kierunek swego wzroku, wiąże spojrzenie widza na powrót z wyjściowym pasmem rozświetlonej bujnej natury. Trzyma kwiaty, jak postaci nagich chłopców na barokowych alegoriach przemijania, ale nie ma przy nim żadnych innych wskazujących na takie przesłanie atrybutów (lustra, baniek mydlanych, klepsydr, szklanych kul, kości czy butwiejącego ciała; il. 5). Jego świetlistość jest tamtych przeciwieństwem³⁶. (Pomysł na szczególne wyróżnienie przez światło motywu dziecka na pierwszym planie zaczerpnął Mehoffer bodaj z *Las Meninas* Diego Velázqueza³⁷. W ten sposób wyróżniona jest infantka. Wskazywałaby na to także analogia odchylonej na prawo kobiety do sylwetki malarza oraz umieszczonej w głębi piastunki podnoszącej girlandę do usytuowanej równie daleko postaci dworzanina unoszącego kotarę).

Rozświetlone dziecko dopełnia postaci kobiecej (jej suknia już „od początku” na nie wskazywała), a związek ten podkreślają medaliki noszone przez obie postaci na piersiach. Ale jeszcze silniejszy związek optyczny ustanawia z żółtą ważką. Ta ostatnia ukazuje wszelako zupełnie odmienną jakość tej barwy – płaską, materialną, jawiąc się „nieprzejrzystą, ciężką i majestatyczną w swjej wielkości, nieruchomości, złotolitości”³⁸. Wyznacza względem dziecka odmienny biegun semantyczny. Dziecko ustanawia koniec precyzyjnie wyznaczonej logiki obrazu, rozpoczynającej się od dolnego lewego narożnika, po dolny

³⁵ Wrocław, BZNO.DR, Rps. Ossol. 14039/II, t. I, Mehofferowa, *Rozwój myśli...*, s. 295.

³⁶ Jeśliby potraktować tę figurę jako modernistyczną alegorię przemijania i dodatkowo uzasadniać to obecnością bezlistnych gałęzi, to za składniki tej alegorii należałoby uznać też kwiaty trzymane przez chłopca, a także wszystkie inne kwiaty na obrazie, zarówno na trawniku, jak i girlandy. Jedynym sensownym wyjaśnieniem jest interpretacja chłopca w opozycji do bezlistnych gałęzi.

³⁷ Obraz znajduje się od 1819 r. w kolekcji Museo del Prado w Madrycie. Na temat szerokiej recepcji obrazu Velázqueza *Las Meninas* w sztuce XIX w. por.: C. Kesser, *‘Las Meninas’ von Velasquez. Eine Wirkungs-und Rezeptionsgeschichte*, Reimer, Berlin 1994; A. Luxenberg, *The Aura of a Masterpiece: Responses to ‘Las Meninas’ in Nineteenth-Century Spain and France*, [w:] *Velázquez’s ‘Las Meninas’*, ed. S.L. Stratton-Pruitt, University Press, Cambridge 2003, s. 8–46.

³⁸ Morawińska, *op. cit.*, s. 717.

prawy, zbudowanej wokół motywu girland, wydzielających jej trzy etapy. Ważka jest motywem, który tę logikę przerywa i przez swój zwrot na lewo odmiennie ukierunkowuje spojrzenia widza. Pojawia się także w miejscu, gdzie girlanda staje się coraz cieńsza i w końcu znika z oczu. O ile girlandy odnoszą świat przedstawiony do granicy obrazu – instancji *pozaświatowego*, o tyle sylweta owada wydobywa się z porządku czasu – jego długi niebieski, cienki odwłok „wyłania się” spomiędzy pni jako element współtworzący ich szereg. Jednocześnie jest ów odwłok elementem, który tworzy kontrpunkt do uniesionego ramienia kobiety – ramię prowadzi do jabłek, odwłok zaś ku okrągłej jak jabłko głowie ważki, nowego wieńczącego punktu odniesienia. Skrzydła ważki przesłaniają ukośne gałęzie po prawej stronie. Wraz z odwłokiem owada o grubości zbliżonej do tych gałęzi skrzydła unaocniają „oderwanie” od związku z granicą, zastąpienie go przez kształt, który „rości” sobie pretensje do ustanowienia nadrzędnej pozycji względem całego ukazanego świata. To zaś przejawia się w tym, że swymi skrzydłami ważka sięga i drzewa w „utraconym” ogrodzie po lewej stronie, i pnia po prawej, na którym rozpięta jest girlanda, i unosi się na wysokości zarówno kobiety w niebieskiej sukni, jak i dziecka. Znaczenie ważki polega na innym niż cały świat przedstawiony uformowaniu elementu przyrody i uczynieniu z tego uformowania biegun przeciwstawny wobec snutej wokół motywu girlandy opowieści ukazującej stosunek człowieka do granicy, instancji *pozaświatowego*.

DZIWNY OGRÓD WOBEC HISTORII

Wielokrotnie już wskazywano na analogię gestu postaci sięgającej po jabłko do gestu biblijnej Ewy. Skojarzenie to bądź nie miało znaczenia dla konkluzji rozważań³⁹, bądź też analogia ta była uznana za znajdującą się w opozycji do rozświetlonego ogrodu i budującą dwuznaczność obrazu⁴⁰. Tymczasem współtworzy ona ściśle zawartą w sposobie ukazania całego ogrodu aluzję do biblijnego ujęcia losu człowieka jako zależnego od instancji *pozaświatowego*. U początków biblijnej narracji jest bowiem wyłonienie z instancji *pozaświatowej* bogactwa natury, na obrazie ukazanego w dolnym paśmie, a następnie wyłonienie człowieka wieńczącego porządek stworzenia, unaocznione w ustawionej na tym paśmie jak na cokole postaci kobiecej. Ewa, wyobrażona u początku tej historii – „matka wszystkich żyjących” (Rdz 3,20), a więc i *moja* także – odsłania „kotarę”, umożliwiając wejrzenie w jej dalszy przebieg. W biblijnej narracji los człowieka zostaje odmieniony przez złamanie zakazu, i w konsekwencji oddzielenie od ogrodu i zepchnięcie w przestrzeń czasu, naznaczoną śmiercią. Ten etap unaocznia postać piastunki dookreślona szeregiem motywów (pnie drzew, aleja, gałęzie ukazujące przejście od liści do nagich pni). W Biblii los ten ponownie się odmienia wraz ze zstąpieniem na ziemię cudownego dziecka, reprezentującego instancję *pozaświatowego*, które przywraca więź z rajem. Unaocznia to nagi, „świecący” chłopiec po prawej stronie. Chłopiec, który na powrót kieruje girlandę ku instancji nadrzędnej, jednocześnie wskazuje na kwieciste pasmo u dołu. Elementem jego charakterystyki jest też nagie drzewo przeobrażone przez kwiecistą girlandę, co uznaję za aluzję odkupieńczej ofiary na krzyżu, poniesionej za człowieka, a do czego odnosi się skierowanie kwiatu ku postaci w głębi. Rozświetlone ciało chłopca ukazuje nagość, której nie towarzyszy poczucie wstydu. Jest to nagość, jaką odczuwano w raju („Chociaż mężczyzna i jego żona byli nadzy, nie odczuwali wobec siebie wstydu”, Rdz 2,25). Ciało chłopca zastępuje obnażoną nagość pierwszych ludzi („A wtedy otworzyły się im obojgu oczy i poznali, że są nadzy; spleli więc gałązki figowe i zrobili sobie przepaski”, Rdz 3,7). Dopełniając postać kobiety na pierwszym planie, dziecko unaocznia nastanie Nowej Ewy w osobie Marii⁴¹, do której aluzję stanowi niebieski płaszcz. Kilka lat wcześniej, gdyż w 1896 r.,

³⁹ *Ibidem*; Zeńczak, *Józefa Mehoffera...*

⁴⁰ Smolińska-Byczuk, „*Dziwny ogród*” *Józefa Mehoffera. Dwa aspekty...*; Sosnowska, *op. cit.* Smolińska wskazuje także, że gest odsyłający do gestu biblijnej Ewy, „odnosi się do tego, co nastąpi”, a co jest „sugerowane obecnością licznych niepokojących elementów”. Nie wiadomo jednak, jak te same elementy miałyby mówić jednocześnie o tym, co „obecne” i o tym, co „nastąpi”. Ponadto, ów inny, przyszłościowy wymiar określa autorka w kategoriach trwania i ponadczasowości, przez co staje się niejasne, w jaki sposób „aspekt przyszły” sytuuje się poza czasem. Ostatecznie autorka opisuje relację między aspektem Teraz a aspektem Przyszłości, który ma wymiar ponadczasowy i „nieuchronny”, jako relację „tworzącą rodzaj nierozstrzygalnika”. Przez to, jej zdaniem, przesłanie obrazu „nie daje się połączyć z żadnym z członów opozycji”. Konkluzja ta o tyle komplikuje wywód, że ów aspekt Przyszłości został przez nią określony jako to, co „nieuchronne” (s. 44–45).

⁴¹ Jest to interpretacja głęboko zakorzeniona w dziejach teologii katolickiej. Pierwszy tego porównania użył św. Justyn (zm. ok. 165), rozwijali tę paralelę m.in. św. Ireneusz (zm. ok. 202), św. Ambroży (zm. 397), św. Jan Złotousty (zm. 407).

Mehoffer nosił się z zamysłem namalowania obrazu Madonny w ogrodzie: „M. Boska przygarnia włosy ręką – zmęczona – przyszła odpocząć – Jezusa posadziła na ziemi – sad kwitnący, pszczoły dzwonią, kwiatów dużo, słońca [...]”⁴². W tym samym roku zauważał, że „tradycja kościoła i sztuki siłą rzeczy przechodzi z pokolenia na pokolenie, to także pewne, jak i to, że ona w obecnej sztuce się odzywa”⁴³. *Dziwny ogród* jest świadectwem koncepcyjnej i formalnej ewolucji myśli artysty krążących wokół tematu Madonny z Chrystusem w ogrodzie. Wprowadzenie do obrazu, jeszcze w roku 1902, łącznie gestu uniesionej ręki, korony drzewa-kotary, motywu jabłek i girland, a także zmiana układu pnia po lewej, wskazujące na semantyczną współzależność tych motywów, pozwala przy tym stwierdzić, że tradycja sztuki i idei chrześcijańskich nie tylko się w *Dziwnym ogrodzie* „odezwała”, lecz została – jak pokazała powyższa analiza – spożytkowana w niebywale intensywny i mistrzowski sposób.

Z ikonografią *Madonny w ogrodzie*, z ideą średniowiecznego „ogrodu zamkniętego” kojarzyła obraz już Agnieszka Morawińska. Dla poparcia tej obserwacji można podać, że znane są nie tylko należące do tego typu obrazy Marii trzymającej Dzieciątka na rękach, ale także przedstawienia z Marią i nagim dzieckiem bawiącym się obok niej na trawie. (Do tych ostatnich odwołał się także Ingmar Bergman w filmie *Siódma pieczęć*; il. 6). Natomiast za pierwszoplanowy autorka uznała związek obrazu z tradycją przedstawień ogrodu rozkoszy – *Hortus deliciarum*. Póki ten ostatni typ rozumie się jako odniesienie do biblijnego Edenu – jak w słynnej, opatrzonej takim tytułem pracy Herrady z Landsbergu z XII w.⁴⁴ – wiąże się on także z ikonografią Maryjną (ukazywaną często w ogrodzie rajskim wraz z Adamem i Ewą). W rozważaniach Morawińskiej wszelako religijny kontekst ulega relatywizacji wraz z wykładnią *Hortus deliciarum* jako wyobrażenia „ziemskiego raju” tu na ziemi, w którym przebywają „szczęśliwi ludzie”, a także przez kojarzenie chłopca z Kupidyndem lub puttem⁴⁵. Taki kierunek interpretacji przypisać należy próbie jej uzgodnienia z tezą o przewodnim znaczeniu szczęścia rodzinnego w ukształtowaniu formy i treści dzieła. W konsekwencji nie bardzo wiadomo, jaką ów religijny kontekst miałyby pełnić funkcję, a jedyne możliwe wyjaśnienie, że Mehoffer zrównał rodzinne szczęście do biblijnego raju, trywializuje obraz.

Tradycja przedstawień postaci kobiecej wśród kwiatów, a za takie można uznać także *Dziwny ogród*, sięga kultury antycznej i podania, że malarz Pausias z Sykionu uwiecznił swoją kochankę Glycerę, trudniącą się pleceniem kwiatowych bukietów (kochanków przedstawił m.in. Rubens). Należą do niej również przedstawienia alegorii wiosny (m.in. dzieła obu Janów Brueghlów), na których obok kobiety w ogrodzie obecne są także małe nagie putta z kwiatami. W przedstawieniach o tematyce świeckiej znajdziemy też nagich chłopców niosących girlandy kwiatowe, jak na obrazie Anselma Feuerbacha *Uczta Platona* z 1873 r. (Berlin, Alte Nationalgalerie). Nie tłumaczą one jednak obecności na obrazie Mehoffera girland otaczających wszystkie figury. Z tradycji przedstawień kobiet w kwiatkach i zarazem z antycznych przedstawień adoracji bóstwa wywodzi się również średniowieczna ikonografia Madonny Różańcowej, oparta na symbolice, której wyraz dał między innymi Dante w *Boskiej Komедii* (*Quivi è la rosa in che il verbo divino carne si fece* [...] „Tu rośnie Róża, w której Słowo Boga / Ciałem się stało [...]”⁴⁶). Typ ów stał się podstawą opracowania na początku XVII w. przez Fryderyka Boromeusza (w *De pictura sacra*) ikonografii Madonny z Chrystusem w kwiatowej girlandzie, zwanej przez Boromeusza „triumfalną arkadą”, która, uzupełniona o symboliczną wykładnię innych kwiatów tworzących girlandę, stanowiła środek intensyfikacji maryjnego kultu, a także formę ożywienia tradycji *Hortus conclusus*⁴⁷. Przykłady obu typów ikonograficznych, Madonny Różańcowej i Madonny w girlandzie, Mehoffer mógł znać zarówno ze sztuki dawnej, w tym ze zwiedzanej przezeń kolekcji Luwru (il. 7), jak i współczesnej mu kultury

⁴² J. Mehoffer, *Dziennik*, red. J. Puciata-Pawłowska, Kraków 1975, s. 335 (notatka z 14 lipca 1896).

⁴³ Warszawa, BN, Rksp. III. 7358 pol., J. Mehoffer, Uwagi o sztuce i jej stosunku do natury, 1896, s. 14.

⁴⁴ Por. O. Gillen, *Ikongraphische Studien zum Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 1931.

⁴⁵ Morawińska, *op. cit.*, s. 116.

⁴⁶ Dante Alighieri, *Boska Komedia*, tłum. E. Porębowicz, Warszawa 1984, s. 111, pieśń XXIII, w. 73–74.

⁴⁷ I. Bergstroem, *Disquised Symbolism in "Madonna" Pictures and still Life*, „The Burlington Magazine”, 1955, vol. 97, s. 303–308, 342–349; D. Freedberg, *The Origins and Development of the Flamisch Madonnas in Flower Garlands: Decoration and Devotion*, „Muenchner Jahrbuch der Bildenden Kunst”, 1981, Bd. XXXII, s. 115–150; P. Taylor, *Dutch Flower Painting 1600–1720*, Yale University Press, New Haven–London 1995, s. 55–56; C. Köster, *Kartuschenbilder mit Blumenkraenzen und Fruchtgirlanden. Zur Entwicklung und Deutung einer Gattung des Stillebens im 17. Jahrhundert*, Lit Verlag, Berlin 2012, s. 20–35; B. Baert, *Echoes of Liminal Spaces. Revisiting the Late Mediaeval "Enlcosed Gardens" of the Low Countries. (A Hermeneutical Contribution to Chthonic Artistic Expression)*, „Antwerp Royal Museum Annual”, 52, 2012, s. 9–45.



6. Ingmar Bergman, *Siódma pieczęć*, 1957, kadr z filmu



7. Frans Francken młodszy, *Św. Rodzina w girlandzie*, ok. 1620, olej, deska, 72 × 53 cm. Paryż, Luwr



8. Jan Brueghel starszy, Pieter van Avont, *Św. Rodzina w girlandzie*, ok. 1623, olej, deska, 93,5 × 72 cm.
 Monachium, Alte Pinakothek

ludowej⁴⁸. Przy czym dzieło Mehoffera najbliższe do wariantu, w którym Maria z Dzieciątkiem, względnie św. Rodzina, zarówno ukazani w przestrzeni ogrodu, jak na obrazach, są ujęci w girlandy zawieszane na pierwszoplanowych drzewach, czego przykład stanowią również obrazy Jana Brueghla starszego i Jana van Kessela starszego (il. 8). Jak na nich, tak również w dziele polskiego malarza girlandy są wyobrażoną ramą, „obudową” głównej sceny. I jak na tamtych przedstawienie Marii z Dzieciątkiem było ekstrapolowane z narracyjnego kontekstu⁴⁹, tak również w *Dziwnym ogrodzie* przedstawienie figur, jak pokazała powyższa analiza, jest ekstrapolowane z kontekstu, jakim był rzeczywisty ogród jako miejsce spacerów. I wreszcie, jak w przypadku tamtych obrazów, świętych adorujących Madonnę w dawnej formule *sacra conversazione* zastępował widz, tak tutaj zastępuje on Mehoffera adorującego swoją żonę. I jak tam widz staje wobec symbolicznego wyobrażenia *sacrum*, tak tutaj staje wobec przedstawienia ukazującego zespolenie za pomocą girland narracji o człowieku z wymiarem transcendentnym.

Również motyw korony drzewa-kotary wydaje się zaczerpnięty z ikonografii Maryjnej. W średniowiecznej tradycji realna zasłona (*velum*) stanowiła element dekoracji obrazu ołtarzowego, ponieważ zasłanianie i odsłanianie obrazu miało funkcję liturgiczną – obecność zasłony była wskazaniem na szczególnie status obrazu, który za pośrednictwem wizualnej formy pozwalał doświadczyć tego, co niewidzialne. W malarstwie motyw odchylanej przed widzem zasłony będzie towarzyszył ukazywaniu się króla bądź objawieniu *sacrum*: w przedstawieniach Ewangelistów, a szczególnie Marii Panny. Wielość przykładów skłoniła badaczy do uznania zasłony za jeden z atrybutów tej postaci, czego znajomość Mehoffer wykazał, projektując witraż

⁴⁸ Por. J. Bruegel starszy (?), *Madonna w girlandzie kwiatów*, klasztor Norbertanek, Imbramowice; *Matka Boska Różańcowa ze św. Dominikiem i św. Katarzyną ze Sieny*, 1. połowa XVII w., Muzeum Narodowe w Krakowie; Mateusz Budzaszek, *Madonna Różańcowa*, 1894 (Liszki, woj. Małopolskie), Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie.

⁴⁹ Por. V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 91 i nast. (rozdział *O asamblażu (albo jak stworzyć nowy obraz za pomocą starego)*).

do kaplicy pałacu Radziwiłłów w Balicach w 1892 r.⁵⁰ Postać kobieca na obrazie Mehoffera, tworząca aluzję do Marii jako Nowej Ewy, unosząca koronę drzew-kotarę, jest wynikiem transformacji tej tradycji.

W równym stopniu transformacji odwołującej się do tradycji obrazowej uległa postać dziecka. Wpływ na ukształtowanie *Dziwnego ogrodu* wywarł bez wątpienia obraz Ferdinanda Hodlera *Wybraniec* (*Der Auserwählte*), który zachwyił polskiego artystę i któremu „dłużej się przypatrywał”⁵¹ (il. 9). Praca ta należy do grupy dzieł Szwajcara, których semantyka w istotnym stopniu oparta jest na modlitewnych gestach postaci, co wiąże te obrazy z ikonografią sztuki religijnej, mimo iż wyobrażona gestykulacja nie ma w niej wyraźnych precedensów. Przy czym zakorzenienie dzieła *Wybraniec* w tradycji wyobrażeń *sacrum* jest „najbardziej dobitne” przez obecność aniołów i nagiego chłopca, siedzącego obok młodego drzewka, choć przedstawienie „nie daje się precyzyjnie w tę tradycję wpisać”. W dziele tym czytelne jest też odniesienie do schematów kompozycyjnych sztuki religijnej: anioły przypominają wydłużone figury rzeźbiarskie w gotyckich portalach, ich ustawienie zaś po łuku przypomina dekorację kościelnych absyd. Analogicznie Mehoffer wykorzystał wspomniane wyżej układy figuralne i kompozycyjne ikonografii Maryjnej. Na obrazie Hodlera jest też obecny nagi chłopiec zestawiony z motywem drzewka. Stanowi to aluzję do drzewa Jessego i niepodważalne odniesienie „wybranego” chłopca do historii zbawienia. Ściślej rzecz ujmując, przedstawiony został nagi pieńek, na którym owinięte jest czerwone, pnące się w górę kłacze (il. 10). Czy nie jest to relacja analogiczna to tej, jaka cechuje drzewo i girlandę po prawej stronie obrazu Mehoffera? Porównanie z obrazem Hodlera pokazuje także proces sakralizacji postaci chłopca, któremu Mehoffer „każe” trzymać kwiaty w obu rękach (na tej samej wysokości) na wzór Hodlerowskich aniołów (dwie centralne figury). Analogicznej sakralizacji Hodler dokonał w powstałym tuż po pracy *Wybraniec* obrazie *Zaczarowany chłopiec* (*Der Bezauberte Knabe*, 1894, Zurych, Kunsthaus; il. 11). Chronologia dzieł pozwala rozumieć tę zależność jako wręczenie przez anioły kwiatów wybranemu i zaczarowanemu chłopcu. Jeśli i ten obraz Mehoffer widział, mógł w nim znaleźć odpowiedź dla własnego rozwiązania. U Mehoffera dodanie chłopcu kwiatów współgra z bijącym od tej postaci światłem, co czyni ją obrazem uświęconym, tym „jedynym” dzieckiem. I w *Zaczarowanym chłopcu* Hodlera, i u Mehoffera ów sakralny wymiar zespala się z podziwem żywionym przez chłopca dla natury (spuszczone ku niej spojrzenie obu postaci), która w *Dziwnym ogrodzie* ukazuje się jako aluzja do biblijnego raju⁵². Jeśli transpozycja figury żony zmierza w kierunku nasycenia jej odniesieniem do biblijnej Ewy i Marii Panny, to w jaką inną stronę mogłaby zmierzać transpozycja chłopca, jeśli nie w kierunku jego odniesienia do jedyne go cudownie poczętego Dziecięcia?

Kontekstem, który mógł ów kierunek odpowiedzieć, była ówczesna popularność wiersza Adama Asnyka *Pan Jezus chodzi po świecie*, opublikowanego w 1892 r. w czasopiśmie „Wieczory Rodzinne” (R. XIII, nr 6, s. 2), mówiącego o Jezusie „zrywającym na łąkach kwiatki” dla osieroconych dzieci. Znany krakowski malarz Piotr Stachiewicz namalował ilustrujący ów utwór obraz, który został zreprodukowany w „Tygodniku Ilustrowanym” (1892, nr 136, s. 88), a Władysław Żeleński skomponował do słów wiersza pieśń, którą zadedykował Stachiewiczowi (*Trzy pieśni do słów Adama Asnyka*, wyd. Kraków 1900, nakład Stanisław A. Krzyżanowski). Motyw ten sięga tradycji emblematycznej, w której odnajdujemy zaprojektowane ok. 1586 r. przez Antona II Wieriksa (Wierix) przedstawienie *Mały Chrystus rozrzucający kwiaty* (il. 12) – obraz rozsypującego kwiaty chłopca z rozłożonymi na boki rękoma, ujętego w promienistą mandorlę i w kwiatową girlandę ułożoną w formę serca. Emblemat ten był ilustracją cyklu poetyckiego, znanego najszerzej pod tytułami *Cor Jesu amanti sacrum* i *Cor Deo devotum*, mającego także polskie adaptacje⁵³. W XVIII w. ryciny Wieriksa zostały spopularyzowane także przez osobne cykle graficzne

⁵⁰ J.K. Eberlein, *Apparition regis-revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Reichert, Wiesbaden 1982, s. 108–148; idem, *The Curtain in Raphael's "Sistine Madonna"*, „The Art Bulletin”, 1983, vol. 65, s. 61–77; W. Kemp, *Rembrandt. „Die Heilige Familie” oder die Kunst, einen Vorhang zu lueften*, Taschen, Frankfurt am Main 1986, s. 55–69; K. Krueger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Aesthetische Illusion in der Kunst der fruhen Neuzeit in Italien*, Wilhelm Fink, München 2001, s. 11–26; Schindler, *op. cit.*, s. 191 nast.; Stoichita, *op. cit.*, s. 84. Por. J. Wapiennik-Kossowicz, *Witraż w kaplicy pałacu Radziwiłłów w Balicach 1891–1892*, [w:] *Józef Mehoffer. Opus Magnum...*, s. 104–106; M. Smolińska-Byczuk, *Młody Mehoffer*, Universitas, Kraków 2004, s. 93–96, il. 50

⁵¹ Por. przyp. 26.

⁵² Na temat obu obrazów Hodlera: P. Mueller, *Gestures in Hodler's Symbolist Figurative Paintings*, [w:] *Ferdinand Hodler. View to infinity*. Katalog wystawy, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2013, s. 55, 61.

⁵³ H. von Achen, *Human Heart and Sacred Heart: reining in religious individualism. The heart figure in 17th century devotional piety and the emergence of the cult of the Sacred Heart*, [w:] *Categories of Sacredness in Europe, 1500–1800*, ed. A.B. Amundsen,



9. Ferdinand Hodler, *Wybraniec*, 1894, olej, płótno, 219 × 296 cm. Berno, Kunstmuseum



10. Ferdinand Hodler, *Wybraniec*, 1894, olej, płótno, 219 × 296 cm. Berno, Kunstmuseum (fragment)



11. Ferdinand Hodler, *Zaczarowany chłopiec*, 1894, olej, płótno, 50 × 28 cm. Zurych, Kunsthau



12. Anton II Wieriks, *Cor Deditum Iesu amoribus. Hortus floridus*, [w:] Stephanus Luzvic, *Cor Deo devotum: Iesu pacifici Salomonis thronus regius*, Antwerpia 1628, s. 135

(m.in. Abrahama Geloude, Johanna Salvera i Johanna Andreama Pfeffela). W Niemczech wykorzystywane były w różnego rodzaju publikacjach jeszcze w 2. połowie XIX w. wraz ze wzmożeniem działalności jezuitów⁵⁴. Cykl *Cor Iesu amanti sacrum* ukazuje mistyczną drogę zbawienia człowieka: gdy Jezus zostaje przyjęty do serca, zaczyna je oczyszczać; zrasza je własną krwią, buduje w nim swój tron, rozpała w nim ogień miłości, by w końcu zamieszkać w sercu i zwieńczyć je koroną. Wspomniany emblemat *Mały Chrystus rozrzucający kwiaty* ilustruje przemianę serca człowieka w ogród kwiatowy (*Hortus floridus*)⁵⁵. Przy czym najwyraźniejszym wskazaniem na semantykę dziecka na obrazie Mehoffera jest logika obrazowa wyznaczająca tej postaci szczególną pozycję względem pozostałych motywów.

W kontekście powyższych obserwacji nie sposób nie wspomnieć o tradycji dawnej sztuki także w odniesieniu do ważki. Występuje bardzo często na martwych naturach malarek i malarzy holenderskich w wiekach XVII i XVIII. Jakkolwiek interpretacji tego motywu nie można oprzeć na emblematkach, to da się zauważyć szereg prawidłowości w jego przedstawianiu: często jako czyhającą na mniejsze owady, także jako kontrpunkt i w położeniu antytetycznym do motyli i jaszczurek, co do których domniemywa się, że były symbolami Zmartwychwstania, w cieniu i na mrocznym tle, którego barwa wypełnia przezroczyście

Oslo 2001, s. 131–158; *Illustrated Religious Texts in the North of Europe, 1500–1800*, ed. F. Dietz, A. Morton, L. Roggen, E. Stronks, M. van Vaecq, Ashgate Publishing, Farnham (Surrey) 2014, s. 239–241. Na temat polskich adaptacji obszernie: R. Grześkowiak, J. Niedźwiedz, *Wstęp*, [w:] M. Mielezko, *Emblematy*, oprac. R. Grześkowiak, J. Niedźwiedz, red. D. Chemperek, Neriton, Warszawa 2010, s. 7–70.

⁵⁴ Zob. *Das Gott zugeeignete Herz oder Das liebevoll sanfte Wirken der Gnade Gottes im Innern des Menschen sinnbildlich dargestellt* (wyd. 1827, 1846, 1883) i *Himmlisches Freuden-Mahl der Kinder Gottes auf Erden* (m.in. wyd. 1860) z rycinami Wieriksa przerobionymi przez Johanna Sebastian Wittmana. P.M. Daly, G.R. Dimler, *The Jesuit Series*, vol. 4, Toronto 2005, s. 22–23.

⁵⁵ Mielezko, *op. cit.*, s. 194.

skrzydła ważki, czyniąc z niej optyczny nośnik ciemności⁵⁶. Pojawia się też w obrazach religijnych na girlandach otaczających główne przedstawienie sakralne, między innymi na obrazie *Święta Rodzina* Fransa Franckena młodszego z Luwru (il. 7). Nasuwa się więc przypuszczenie, że dostrzegana przez badaczy drapieżność ważki może wywodzić się z tej ikonografii. Musiałoby zostać jednak wykazane, że nie stoi z tym w sprzeczności całkowicie odmienny niż w dawnym malarstwie holenderskim sposób ukazania owada.

Biblijny przekaz o stworzeniu i odkupieniu był przez stulecia kluczowym odniesieniem dla europejskich narracji o człowieku. Natomiast rysem szczególnym XIX stulecia była konieczność jej współzawodniczenia z teoriami ewolucjonistycznymi. Wcześniej koncepcje, głoszone w XVIII w. i pierwszej połowie wieku następnego przez Georges'a Leclerca de Buffon, Jeana-Baptiste'a de Lamarcka czy Étienne'a Geoffroy Saint-Hilaire, autora pojęcia transformizmu, przyćmiło opublikowanie prac Darwina, który z czasem rozciągnął swoje tezy na człowieka, wskazując na jego pochodzenie od przodków podobnych do małp. „Czem jest ludzkość? Jakie w szeregu tworów zajmuje stanowisko? Czy poczęła się z jednej pary, czy z kilku?” – pytano nieustannie co najmniej od 1863 r., kiedy rozpoczęła się w prasie polskiej szeroka dyskusja nad darwinizmem⁵⁷. We wstępie do wydanej w 1910 r. we Lwowie pracy *Darwinizm a wiedza współczesna* Ludwik Krzywicki pisał: „Wiemy jaki wpływ ta doktryna wywarła nie tylko na wszystkie działy biologii, ale i nauki, zajmujące się studiami nad człowiekiem. Ale teoria Darwina dokonała jeszcze czegoś więcej: stała się swego rodzaju nowym objawieniem dla tej prostaczey, manowcami idącej, a zwolna [sic!] ogarniającej tłumy filozofii codziennej. Doniosłość jej w kształtowaniu myśli naukowej była wielką, ale bodaj nie mniejszym było jej znaczenie społeczne. Ukazała się w okresie, gdy rozpoczynała się wielka praca krzewienia wyników nauki pomiędzy tłumami, i dlatego odrazu [sic!] oddaną została na pastwę tej nienasyconej żądzey oświaty, którą wiek dziewiętnasty, a przynajmniej druga jego połowa, wyróżnia się od stuleci poprzednich [...]”⁵⁸. Darwinizm natrafiał na zdecydowany opór: „Teorya Darwina odmawia nawet człowiekowi własnego drzewa genealogicznego, tylko przyłącza go do rodu zwierząt uszlachetnionego przez tak zwaną »elekcję«, system praktykowany w owczarstwie. Zgoła nizki realizm przechodzi w czysty materializm. Jest to rzeczą bardzo naturalną. Odbierzmy bowiem człowiekowi ducha, a zostanie tylko materya”⁵⁹. Jednak wpływ teorii nieuchronnie się zwiększał: „przeciwnicy zdziałali bodaj tyleż dla rozkrzewienia teoryi Darwina, co i jej rzecznicy. Tłum prostaków umysłowych dowiadywał się i o przyrództwie gatunków i o tej »filozofii brutalnej, co Adama poszukiwała w małpie« i słuchał wykładów wrogich, co rzecz samą wykoszlawiały, ale bądź co bądź krzewiły wiadomość o nowym pojmowaniu świata”⁶⁰. Słowa te dobrze oddają stan przemian świadomości przynajmniej części polskiego społeczeństwa u początku XX w.

W pismach Mehoffera znajdujemy odniesienia do darwinizmu zarówno przed namalowaniem *Dziwnego ogrodu*, jak dużo później: wtedy, gdy dostrzega, że zarówno u ludzi, jak i zwierząt opieka nad dziećmi, „zaznajamianie z wszelkimi fortelami przynależnymi do rasy czy gatunku”, opiera się na „instynkcie”, i że przez to „matka z dzieckiem przypomina samicę dbającą o rozwój swojego małego”, a dalej snuje rozważania nad kształtowaniem się mózgu oraz wpływem wychowania na świadomość, odnosząc się do jednej z głównych kwestii podejmowanych przez ewolucjonistów, odkąd tylko ukazało się *O powstawaniu*

⁵⁶ Brak wzmianki na temat motywu ważki w: Henkel, Schöne, *op. cit.*; I. Bergström, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, transl. Ch. Hedström, G. Taylor, Hacker Art Books, New York 1983; E. de Jongh, *Questions of meaning. Theme and motif in Dutch seventeenth-century Painting*, transl. M. Hoyle, Primavera Pers, Leiden 2000. Por. obrazy m.in.: Jana Brueghla starszego i jego syna Jana Brueghla młodszego, Ambrosiusa Bosschaerta starszego i jego ucznia Balthasara van der Asta, Roelanta Savery'ego, Jana Davidszoon de Heema, Willema van der Aelsta, Rachel Ruysch.

⁵⁷ W. Niewiadomski, *Z działy przyrody. Antropologia*, „Bluszcz”, 1870 (nr 27, s. 8; nr 29, s. 24). Problemy darwinizmu były od lat 60. dyskutowane m.in. w „Przyroda i Przemysł”, „Wszechświat”, „Kosmos”, „Przegląd Tygodniowy”, „Biblioteka Warszawska”, „Niwa”, „Prawda”, „Atheneum”. W latach 1875–1876 ukazały się polskie przekłady *O pochodzeniu człowieka* oraz *Dobór płciowy*, w 1873 r. *Wyraz uczuć u człowieka i zwierząt*. W latach 70. tłumaczono także prace darwinistów Ernsta Haeckla i Thomasa H. Huxleya. Szczególnie wiele publikacji darwinowskich ukazało się po śmierci uczonego 19 kwietnia 1882 r. *O powstawaniu gatunków* wydano po polsku w 1884. Por. *Recepcja darwinizmu w drugiej połowie XIX wieku w Królestwie Polskim*, „Studia i Materiały do Dziejów Nauki Polskiej”, 1961, z. 1, s. 128–149; *Materiały do dziejów myśli ewolucyjnej w Polsce*, 1963, z. 1; Z. Kępa, *Recepcja darwinizmu na ziemiach polskich w latach od 1859 do 1884*, „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce”, 18, 1996, s. 29–30; L. Kuźnicki, *Percepcja darwinizmu na ziemiach polskich w latach 1860–1881*; idem, *Postać i dzieło Karola Darwina w polskim piśmiennictwie 1882 roku*; idem, *Ewolucjonizm w Polsce 1883–1959*, „Kosmos. Problemy nauk biologicznych”, 2009, t. 58, nr 3–4, s. 279–285, 287–295, 297–313.

⁵⁸ *Darwinizm a wiedza współczesna*, H. Lindenfeld, G. Centnerszwer, H. Altenberg, Warszawa–Lwów 1910, s. X. Praca ta jest tłumaczeniem kilku tekstów z tomu *Darwin and Modern Science*, wydanego w 1909 r. z okazji setnej rocznicy urodzin Karola Darwina i pięćdziesiątej rocznicy ukazania się jego dzieła *O powstawaniu gatunków*.

⁵⁹ J. Zachariasiewicz, *Idealizm i realizm. Studium historyczno-literackie*, „Kłosy”, 1872, nr 374, s. 135.

⁶⁰ *Darwinizm a wiedza współczesna*, s. XII.

gatunków Darwina⁶¹, czy wtedy, gdy podsumowując stan wiedzy przyrodniczej pisze: „nauka zbadała już najtajniejszą treść ich (roślin) życia. Wie jakimi drogami natura wyprowadziła jedne gatunki z drugich, wie, jak są zbudowane aż do najmniejszych, dla oka niedostrzegalnych komórek [...]”. Zaznacza też wtedy, ujmując swój dystans wobec nauk ścisłych w perspektywie symbolistycznej, że „człowiek uprawniony jest oczami świeżymi patrzeć”, „rezultatów dochodzić na własną rękę”, i przestrzega, by „fizjologia i psychologia nie pogrzebały tych wzruszeń, jakie wywołują w sobie, na widok i przez odczucie drgnień bardzo tajemnych mego własnego i otaczającego mnie świata ludzkiego w przeszłości i w przyszłości”⁶².

Przejawem żywego oddziaływania teorii ewolucji jest uwaga poczyniona odnośnie do wazki na obrazie Mehoffera przez Ludwika Hevesiego: „[...] brzęczy nad ich głowami prawdziwa wazka ze szczerzego złota, *Libellula Gigas*, która mogłaby pochodzić sprzed potopu, albo i z dużo wcześniejszych czasów”⁶³. Wazki takie odnajdujemy między innymi na rycinach z cieszącego się ogromną popularnością jeszcze w XX w. wydawnictwa *Ziemia przed potopem (La terre avant le déluge)* z 1863 r., autorstwa Guillaume’a Louisa Figuiera⁶⁴. Kwestia opisanego w Biblii potopu była jednym z głównych obszarów ścierania się poglądów zwolenników starych nauk, negujących każdą myśl, że świat może ulegać ukierunkowanym przemianom, i zwolenników jego ewolucyjnej wizji, demontujących opisaną w Biblii chronologię powstawania świata. Pierwsi nie dostrzegali w „faktach geologicznych” niczego, co by „stało w sprzeczności z opowiadaniem biblijnym”, bądź uznawali potop za wydarzenie niebędące „naturalnym w tym znaczeniu, jakoby prawa czysto naturalne i zwykłe siły natury go spowodowały”, lecz za „odnoszące się do nadnaturalnego działania boskiego”⁶⁵. Drudzy uznawali jedynie „potop geologiczny”, przesunięty w coraz lepiej poznawane „czasy przedczłowiecze”, a zamieszkałe przez wymarłe gatunki: „Owe sześćdziesiąt stuleci, o których mówią podania biblijne, są niemal jedną chwilą w porównaniu z rzeczywistym istnieniem ludzkości, wykazany przez naukę, opierającą się na podstawach i faktach niepodlegających zaprzeczeniu”⁶⁶. (Ta charakterystyka oczywiście nie wyczerpuje kwestii miejsca „potopu” w ówczesnych sporach).

Czy obraz Mehoffera potwierdza takie skojarzenie jakimiś innymi swoimi cechami? Jak wspomniałem, zwracano wielokrotnie uwagę na szczególne położenie wazki, akcentując jego niekoherentność z przeszczerzeniem ogrodu. Położenie wazki wynika wszelako z długiej tradycji tworzenia dzieł służących zapoznaniu się z osobliwościami tworców przyrody poprzez ich umieszczenie na pierwszym planie krajobrazu. Żywa między innymi w siedemnastowiecznej sztuce holenderskiej⁶⁷, tradycja ta trwała w XVIII i XIX stuleciu, reprezentowana zarówno w malarstwie (obrazy Martina Johnsona Heade’a), jak i ilustracji książkowej. Przy czym dzieła barokowe przedstawiają rozliczne gatunki roślin i zwierząt, co wynika z ich przynależności do tradycji martwych natur, których poetyka opiera się na różnorodności świata przedstawionego. (Dotyczy to także tablic o przeznaczeniu dokumentacyjnym, ukazujących zbiór zwierząt na neutralnym tle, jakie wykonywali między innymi Jan Brueghel starszy czy Jan van Kessel). W XVIII w. tradycja uległa modyfikacji w związku z upowszechnieniem za sprawą prac Karola Linneusza racjonalistycznej systematyzacji gatunków⁶⁸. System stworzony przez szwedzkiego uczonego był statyczny, uformowany jako rozciągający się od biblijnego raju po dzień dzisiejszy nieprzerwany ciąg żywych istnień. Poszcze-

⁶¹ Wrocław, BZNO.DR, Rkp Ossolin. 12.785 II, J. Mehoffer, Rozważania na temat sztuki (Rozważania o sztuce i wpływie chrześcijaństwa), 1893, [w:] Przemówienia, artykuły, notatki i uwagi Józefa Mehoffera z lat 1893–1938, cz. I. 1893–1924, s. 1; G. Doliński, *Gawędy popularno-naukowe. Dziedziczność i wychowanie*, „Przegląd Tygodniowy”, 1870 (nr 26, s. 213–215; nr 27, s. 221–222; nr 28, s. 230–231).

⁶² Wrocław, BZNO.DR, Rkp Ossolin. 12.788 II, J. Mehoffer, W obcowaniu z naturą (fragment artykułu), 1932 [w:] Przemówienia, artykuły, notatki i uwagi Józefa Mehoffera z lat 1893–1938, cz. I, s. 121; Wrocław, BZNO.DR, Rkp Ossolin. 12.788 II, Kopie przemówień i artykułów Józefa Mehoffera sporządzone przez Felicję Piekarską (pod dyktandem Jadwigi Mehofferowej), s. 7.

⁶³ L. Hevesi, *Acht Jahre Sezession. Kritik-Polemik-Chronik*, C. Konegen, Wien 1906, s. 403.

⁶⁴ M.J.S. Rudwick, *Scenes from Deep Time. Early Pictorial Representation of the Prehistoric World*, University of Chicago Press, Chicago–London 1992, s. 173–218.

⁶⁵ Ks. M. Nowodworski, *Paleontologia i Biblia*; idem, *Co Biblia, a co geologia mówi o potopie*; idem, *Jakim sposobem odbył się potop*; idem, *Zwierzęta w arce Noego*; idem, *Nasza wiara i hipotezy naukowe*, „Przegląd Katolicki”, 1868 (nr 1, s. 1–6; nr 2, s. 17–24; nr 20, s. 305–311; nr 21, s. 321–326; nr 22, s. 337–341; nr 32, s. 353–356); J.H. Reusch, *Biblia i natura. Zestawienie biblijnego opowiadania o pierwotnych dziejach ziemi z rezultatami nauk przyrodniczych*, tłum. Ks. M. Nowodworski, Warszawa, Czerwiński i spółka 1872, s. 141–256.

⁶⁶ *Rodzaj ludzki. Podług Quatrefages’a przez prof. Edmunda Perrier*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1877, nr 81, s. 30.

⁶⁷ Por. S. Grohé, *Stilleben. Meisterwerke der holländischen Malerei*, Prestel, München 2004, s. 47, 69.

⁶⁸ K. Linneusz, *Systema naturae per regna tria naturae, secundum classes, ordines, genera, species, cum characteribus, differentiis, synonymis, locis*, 1735–1770; D. Donald, *Introduction: Concepts of Order in the Eighteenth Century – Their Scope and Their Frailties*, [w:] *Ordering the World in the Eighteenth Century*, ed. D. Donald, F. O’Gorman, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2006, s. 8.

gólne gatunki były traktowane jako odseparowane od siebie ogniwa tego łańcucha. Na osobnych kartach pokazywano pojedyncze egzemplarze danego gatunku, które umieszczano na pierwszym planie w ujęciu bocznym, często z perspektywy zbliżonej do żabiej, co pozwalało obniżyć horyzont i umieścić sylwetkę na tle jasnego nieba (*Histoire naturelle* hrabiego de Buffon, 1753; *An History of the Earth* Olivera Goldschmidta, wyd. 1790). Taka prezentacja pozwalała też na szczegółową charakterystykę wyglądu zwierzęcia. Tendencja do silniejszego podkreślania odrębności głównego motywu od otaczającego go krajobrazu zaznaczyła się także w ilustracjach przyrodniczych zbierających po kilka osobników jednego bądź różnych gatunków, które spiętrzano nad sobą dzięki odpowiednio dobranemu układowi podłoża (jak w *The Animal Kingdom* barona Cuviera, wyd. angielskie 1859). Zasada maksymalnego przybliżania zwierzęcia, będącego tematem ilustracji, na pierwszy plan obowiązywała także w przedstawieniach narracyjnych, a więc ukazujących osobniki w interakcji, na przykład podczas walki o byt (co rozpowszechniło się po opublikowaniu *O powstawaniu gatunków* w 1859 r., czego przykładem jest *The Illustrated Natural History* Johna G. Wooda z 1861) albo w scenach rodzajowych z udziałem ludzi, na przykład łapania motyli w siatkę czy przepędzania szarańczy, jak w *Illustriertes Thierleben* Alfreda Brehma (1864–1869; il. 13), pracy znanej z polskiej adaptacji z 1873 r.⁶⁹ Zbliżenie ważki w *Dziwnym ogrodzie* do widza, umożliwiające mu dokładny ogląd jej budowy, jest wynikiem upowszechnienia się tej strategii przedstawiania w dziewiętnastowiecznej ilustracji przyrodniczej. Obraz Mehoffera najbardziej przy tym zbliża się do tych ilustracji, na których ciągłość między krajobrazem a pierwszoplanowym motywem ulega niemal zerwaniu, a ten ostatni prezentuje się bardziej „przed” niż „w obrębie” rozciągającego się w głębi krajobrazu. Na ilustracjach tych zbliżenie motywów ku widzowi wywołuje niejako ich przestrzenny „skok” w przód, co ustala proporcje między nimi a elementami tła, zbliżone do tych, jakie ukazuje ważka względem otoczenia w *Dziwnym ogrodzie* (il. 14). Również osiowe położenie ważki na tym obrazie bierze się z poetyki ilustracji naukowej, w której służy zapewnieniu maksymalnej czytelności przekazu. Ważka Mehoffera jest przejawem cechującej ilustracje uzupełniającej dyskurs naukowy „naturalnej geometrii”⁷⁰.

Relacja figury zwierzęcia do tła ulega na obrazie Mehoffera dalszemu przekształceniu. Opiera się na optycznym podobieństwie drobnych, splecionych gałązek, widocznych nad i pod ważką, do cienkich, rozedrganych odnóży owada oraz siatki „żyłek” na jego skrzydłach. Prezentuje się jako transformacja jednej formy przyrodniczej w drugą. Zachodzi tu paralela głoszonego przez zwolenników ewolucjonizmu przekonania o wspólnocie świata roślin i zwierząt, których istnienie traktowano jako efekt „dynamicznej organizacji protoplazmy”⁷¹. Wyłaniająca się z porządku przestrzeni i czasu (aleja i szpaler drzew) ważka reprezentuje zupełnie odmienną relację względem świata przyrody niż pozostałe postaci. Ukazuje też różniące się od nich uformowanie, domagające się innego opisu, klasyfikacji i objaśnienia.

Odmienność owada daje się wyjaśnić w kontekście zawartej w obrazie ogrodu i przyrody aluzji do biblijnej historii o naturze (motyw rajy) i człowieku. Jak wspomniano, judeochrześcijański dyskurs był głównym odniesieniem w kształtowaniu się naukowego światopoglądu w XIX stuleciu: „Człowiek nie pochodzi bezpośrednio od znanych małp. W tym punkcie zachodzi pewność. Ale zaraz potem ukazuje się nowa wątpliwość: od kogóż więc pochodzi? Gdzież znajdziemy tego pośrednika, tego praojca, któregośmy szukali nadaremnie w łańcuchu istniejących dziś zwierząt. Czy ziemia ukrywa go jeszcze w swym łonie? Czy wyda go nam prędzej czy później? Czy wyprowadzi nas z tego zamętu, gdzie Adam trzeciorzędnej formacji wyciąga rękę z daleka do Adama Biblijnego i Miltonowego?”⁷². Odniesienie to miało zarówno pozytywny, jak i negatywny wymiar. Aż do późnego wieku XIX wiedza ówczesnie pozyskiwana była wykorzystywana dla ugruntowania przekazu biblijnego, między innymi przy próbach zlokalizowania biblij-

⁶⁹ N. Gauld, „What is Meant by this System?”. *Charles Darwin and the Visual Re-ordering of Nature*, [w:] *Endless Forms. Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts*, ed. D. Donald, J. Munro, Yale University Press, New Haven–London 2009, s. 119–149; *Życie i obyczaje zwierząt według Brehma i innych najnowszych źródeł*, oprac. W. Niewiadomski, Gebethner i Wolf, Warszawa 1873.

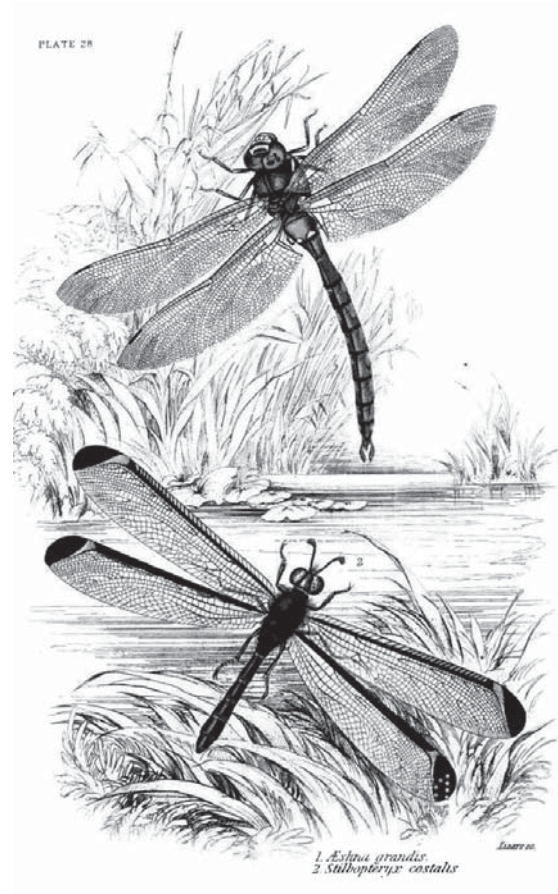
⁷⁰ M. Kemp, *Seen/Unseen. Art, Science, and Intuition from Leonardo to the Hubble Telescope*, University Press, Oxford 2006, s. 167–199. Por. *Visualising the Unseen, Imagining the Unknown Perfecting the Natural: Art and Science in the 18th and 19th Centuries*, ed. A. Graciano, Scholars Publishing, Cambridge 2008. Na temat typów i rozwoju ilustracji oraz diagramów w XIX-wiecznych publikacjach naukowych por.: J. Bender, M. Marrinan, *Kultur des Diagramms*, übersetzt von V. Friemert, Akademie Verlag, Berlin 2014, s. 63–79.

⁷¹ Por. D. Donald, J.E. Olsén, *Colour and Beauty out of the “War of nature”*, [w:] *Endless Forms...*, s. 101; [W.N.] *Sympatie i antypatie w świecie roślinnym*, „Biesiada Literacka”, 1876, nr 22–23, s. 342–344, 356–358.

⁷² B. Limanowski, *Malpa i człowiek. Wyjątek z dzieła Quinet’a pt. La Creation*, „Przegląd Tygodniowy”, 1870, nr 41, s. 334.



13. Eduard O. Schmidt, *Rój szarańczy*,
w: A.E. Brehm, *Illustriertes Thierleben*,
Hildburghausen 1869, Bd. VI, s. 448



14. *Libellula axilena*, *Libellula pulchella*,
ryt. J. Stewart, w: J. Duncan,
The Naturalist's Library. Entomology, vol. I,
Edinburgh-London-Dublin 1840, il. 28

nego raju, ustalenia okresu pojawienia się człowieka czy pochodzenia ras. Religijność człowieka była jedną z głównych kwestii w dyskusjach nad jego miejscem w porządku przyrody. Nie różniąc się od zwierząt istotnie ani budową ciała, ani instynktami, ani „zdolnością do stopniowego doskonalenia”, ani „darem mowy”, ani „świadomością siebie”, ani „poczuciem piękna”, ani „poruszeniami duszy”, gdyż „różnica duchowa” okazała się jedynie „ilościowa nie zaś jakościowa”, ani „uczuciami moralnymi”, ani „sumieniem”, człowiek miał zaznaczać swoją od nich odrębność tym, że miał historię i był „zwierzęciem religijnym”, „Czczącym Stwórcę” i posiadającym „religijną duszę”, choć i tego mu odmawiano, twierdząc „że wiara w czynne potęgi ducha [w Boga – uzupełn. M.H.] jest naturalnym następstwem innych potęg duchowych”⁷³.

⁷³ Ks. M. Nowodworski, *O pierwotnej siedzibie człowieka*; idem, *Jedność rodzaju ludzkiego*; idem, *Człowiek kopalny*, „Przegląd Katolicki”, 1868, nr 7, s. 97–104; nr 10, s. 145–150; nr 11, s. 161–169; nr 13, s. 193–198; nr 19, s. 289–292; *Pochodzenie człowieka. Najnowsze dzieło Darwina*, „Gazeta Polska”, 1871, nr 106, s. 3; nr 107, s. 1–2; nr 129–132 (s. 1–2); Limanowski, *Malpa i człowiek...*, „Przegląd Tygodniowy”, 1871, nr 1, s. 7 („Jakaż to więc cecha istotna, niezaprzeczalna, która się wymykała tym potężnym geniuszom [naturalistom – M.H.]? Poszukajmy jej – chociaż uderza swoją oczywistością. Inteligencja – powiecie może. Nie, ona znajduje się i u zwierząt. Instynkt społeczny? I to nie, mają go owady. Szukajmy jeszcze. Cóż jest w człowieku, a nie ma w najmniejszej dozie w pozostałej żyjącej naturze? Wyjaśniając to, powiem rzecz bardzo prostą. Oto: że ma on świat historyczny, że się przeobraża z biegiem czasu nie tylko indywidualnie ale i rodzajowo; że wzrasta z pokolenia w pokolenie, że wydziela z siebie powłokę społeczną, historyczną, architektoniczną, cały świat kolejnych tradycji i jednym słowem, że on jeden ma historię, która się powiększa, zasila się sama przez się, gdy dla innych zwierząt może być tylko jedyny opis. Oto człowiek i jego królestwo wobec innych królestw przyrody. *Alius in alio tempore, linguam genus vivendi, mores, artes mutat. Soles historiam occupant et implet*. Oto są rysy, których szukałem, nie ma ich w Linneuszu, a są wszędzie wykryte w ludzkiej naturze”); W. Niewiadomski, *Z działu przyrody*, „Bluszcz”, 1870, nr 29, s. 24 („Człowiek na najniższym stopniu hierarchii społecznej, przedzielony morzami od ognisk cywilizacji, człowiek dziki, Boszyman, Kafr lub Hottentot, wyrabia sobie przecież jakąś wiarę w byt jestestw niebieskich, przed którym się korzy. Religijność odróżnia nas od zwierząt, które ani śladu podobnych zjawisk nie przedstawiają”).

Po obu stronach barykady zdecydowanie częściej jednak odrzucano możliwość uzgodnienia narracji biblijnej i „transformizmu”: „Teoria taka z góry wyklucza świat duchowy, niezawisły od materialnego”; „Kosmogonia czysto religijna była przez długi czas uważaną za artykuł wiary. To co nazywano nauką, wikłało się z dogmatem opartym na wyjaśnianiu Biblii, zgodnie z ówczesnym stanem wiedzy. [Wiedza – uzup. M.H.], jako oparta w całości na badaniu i doświadczeniu, musiała sprzeciwić się pewnym pojęciom, zaczerpniętym z księgi pisanej w zupełnie odmiennym kierunku i celu [...]. Między przedstawicielami przeszłości a ery nowej walka stała się nieuchronną. Musiała być i była zaciętą, a dziś wznowiła się z większą niż kiedykolwiek siłą”⁷⁴. Zwłaszcza za sprawą szeroko komentowanych również na polskim gruncie, a także tłumaczonych na język polski publikacji Thomasa Huxleya (1825–1895), Karla Vogta (1817–1895) i Ernsta Haeckla (1834–1919), a także ich licznych popularyzatorów, darwinizm prezentował swoje antyreligijne oblicze. „Nie będzie przeto żadną zarozumiałością – pisał Haeckel – jeżeli dopomniemy się o nasze prawo wytworzenia osobnego pojęcia o bogu, wyrobienia sobie własnej religii”⁷⁵. W 1907 r. ukazał się polski przekład pracy Arnolda Dodela *Mojżesz czy Darwin?*, który miał na celu „napiętnowanie zbrodni popełnianej na dzieciach”, uczonych „falszu” i zmuszanych do „wierzenia w Mojżeszową baśń o stworzeniu świata”⁷⁶.

Odmienność ukształtowania ważki na obrazie Mehoffera w stosunku do innych elementów świata przedstawionego ma w tle rozbieżność dwóch stanowisk: „w dwojaki sposób możemy ten początek [człowieka] pojmować. Albo gatunki zwierzęce stworzone zostały od razu, niezależnie jedne od drugich, za sprawą woli Stwórcy, albo wytworzyły się jedne z drugich, drogą kolejnego przetwarzania”⁷⁷. Jako taka, ważka zawisa nad kobietą w głębi. Wielokrotnie pisano o drapieżności ważki, ale jedynie dzięki temu skupieniu odnoży nad tą postacią określenie to staje się zasadne. Jest unaocznieniem walki „o człowieka”, o jego wydobycie z kręgu „zabobonu”, „średniowiecznych wierzeń zaciemniających przed okiem badacza słońce odwiecznej prawdy”⁷⁸. Jest transformacją obecnego między innymi w dawnym malarstwie holenderskim motywu ważki zagrażającej idei Zmartwychwstania, będącego sednem religii chrześcijańskiej.

Obraz rodziny w *Dziwnym ogrodzie*, w którym zawarta jest aluzja do biblijnej wykładni sensu życia człowieka, stanowi przeciwstawny biegun wobec powoływanych ówczesnie, mających ją wyprzeć obrazów ukazujących alternatywny obraz początków ludzkości. Będąca transformacją ryciny Albrechta Dürera *Adam i Ewa* ilustracja Josepha Wolfa – do pracy Paula Du Chaillu *Explorations and Adventures in Equatorial Africa* z 1861 r. – przedstawiająca potężną małpę, która chwyta gałąź tak samo jak Adam i tak samo ma przyrodzenie przesłonięte gałązką, ukazuje zastąpienie dawnej wizji przodka przez „nowego Adama” (il. 15). Ilustracja ta, nieco zmodyfikowana, została też przedrukowana na początku napisanego przez Maksymiliana Nowickiego popularnego podręcznika do zoologii dla „klas niższych szkół średnich”, wydanego w Krakowie od roku 1873 jeszcze po lata 90. XIX w. Towarzyszyły jej informacje o ludach, uważających goryla „za człowieka udającego dzikość”. W wydaniu z 1890 r. prezentację otwierało, a więc wyznaczało perspektywę dalszego opisu nieobecne wcześniej w wydaniach z lat 70. twierdzenie, że „ma postać zbliżoną do ludzkiej”⁷⁹. Dla wyobrażonej przez Mehoffera kobiety z nagim dzieckiem kontekst stanowią prace Maxa Klingera i Ernsta Moritza Geygera ukazujące małpy z nagimi ludzkimi dziećmi, a więc w formie symbolicznej przedstawiające pochodzenie człowieka od tego rodzaju zwierząt (il. 16)⁸⁰. W latach 90. XIX w. głośne stało się wyobrażenie *Rodzina małpoludów* autorstwa Gabriela von Maxa, ukazujące matkę z dzieckiem siedzącą pod drzewem i będące imaginacyjnym portretem osobników stano-

⁷⁴ [L.], *Pozytywizm i darwinizm górą!*, „Gazeta Toruńska”, 1873, wrzesień, s. 2; *Rodzaj ludzki. Podług Quatrefages’a przez prof. Edmunda Perrier*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1877, nr 80, s. 15.

⁷⁵ E. Haeckel, *Dzieje utworzenia przyrody*, tłum. J. Czarnecki, L. Masłowski, t. 1, J. Czarnecki, Lwów 1871, s. XIV. Por. m.in. B. Reichman, *Karol Vogt i jego poglądy*, „Przegląd Tygodniowy”, 1869, nr 49, s. 409–410; Limanowski, *Małpa i człowiek...*, „Przegląd Tygodniowy”, 1870, nr 40, s. 325.

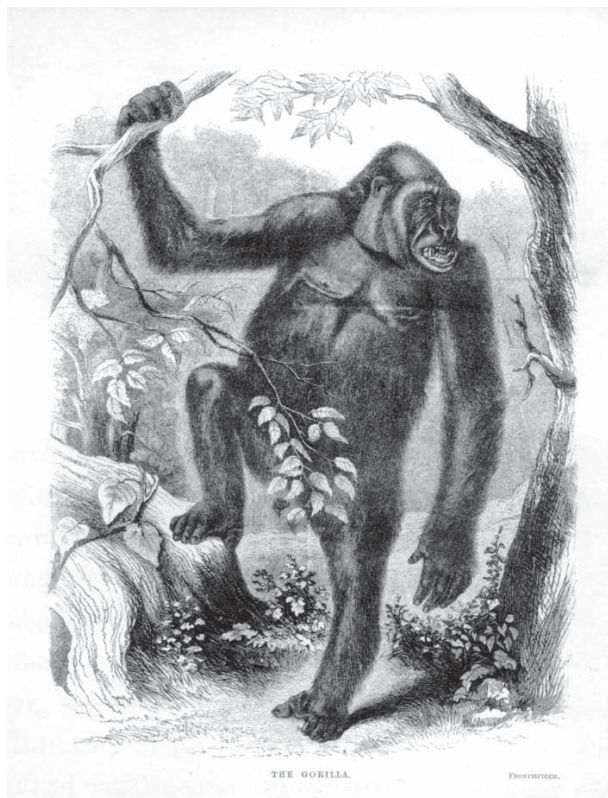
⁷⁶ A. Dodel, *Mojżesz czy Darwin?*, tłum. B. Marchlewska, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1907, s. 5.

⁷⁷ *Rodzaj ludzki. Podług Quatrefages’a przez prof. Edmunda Perrier*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1877, nr 80, s. 15.

⁷⁸ *Przegląd naukowy*, „Gazeta Polska”, 1871, nr 284, s. 2 (seria artykułów w „Gazecie Polskiej” z lat 1871–1872).

⁷⁹ M. Nowicki, *Zoologia obrazowa dla klas niższych szkół średnich*, Uniwersytet Jagielloński, wyd. IV, Kraków 1876, s. 3; wyd. VI, Kraków 1890, s. 1.

⁸⁰ J. Voss, *Monkeys, Apes and Evolutionary Theory: From Human Descent to King Kong* [w:] *Endless Forms...*, s. 216–217; S. Moser, *Ancestral Images. The Iconography of Human Origins*, Cornell Ithaka, New York 1998, s. 108 nn; D. Bindman, *Mankind after Darwin and Nineteenth-century Art*, [w:] *Endless Forms...*, s. 143–154.



15. Joseph Wolf, *Goryl*, drzeworyt, w: Paul Belloni Du Chaillu, *Explorations and Adventures in Equatorial Africa*, London 1861, frontyspis



16. Ernst Moritz Geyger, *Darwinowska dysputa między małpami nad pierwszym ludzkim dzieckiem*, 1892, akwaforta, 42,4 × 59,3 cm. Boston, Museum of Fine Arts

wiących poszukiwane brakujące ogniwo między małpami a hominidami, włączone w 1898 r. do kolejnego wydania głośnej pracy *Natürliche Schoepfungsgeschichte* Ernsta Haeckla (wyd. pol. 1871).

Powyższe uwagi na temat ważki na obrazie Mehoffera nie stoją w sprzeczności z podnoszonymi jej związkami ze sztuką secesyjną, w której motyw ten, podobnie jak inne organizmy fauny i flory wodnej, był bardzo popularny⁸¹. Na rozpowszechnienie motywów przyrodniczych w sztuce dekoracyjnej 2. połowy XIX w. (tzw. estetyka natury) i sposób ich przedstawiania istotny wpływ miały publikacje naukowe uświadamiające nieprzebrane bogactwo i różnorodność organizmów roślinnych i zwierzęcych. Pośród nich szczególną rolę odegrały bogato ilustrowane prace Ernsta Haeckla, badacza, którego stworzona na gruncie darwinizmu teoria ewolucji, morfologii i historia rozwoju organizmów, także dzięki popularyzatorskim opracowaniom Wilhelma Bölschego, Carusa Sterne, Philippa Leopolda Martina, wywołała w końcu XIX stulecia w Niemczech, i nie mniejszą w Austrii, szeroką, publiczną dyskusję (która odbiła się również echem w Polsce), wykraczającą poza kręgi naukowe. Haeckel nadawał swoim ilustracjom wyraźnie dekoracyjny charakter (symetria, układy koncentryczne), co sprzyjało ich szerokiej recepcji przez projektantów i artystów. Współtworzyły one manifestowany w secesji – w pracach Alfreda Kubina, Františka Kupki czy Gustava Klimta (umieścił on w 1902 r. we Fryzje Beethovena człekokształtną małpę jako „symbol zła ludzkich popędów”) proces, w którym natura, kultywowana jako zasada postrzegania rzeczywistości, stawała się kulturą, i w którym „zmysły” stopiły się z „duszą”⁸².

Sam Mehoffer określił ważkę „symbolem słońca”. Wyżej pisałem, dlaczego nie przekonuje mnie twierdzenie, że tym samym należy postrzegać ważkę jako symbol uczuć artysty. Trudno też przyjąć, że ważka jest symbolem słońca wypełniającego ogród. Symbol oznacza bowiem szczególnie semantyczny związek między tym co obrazowe, co postrzegalne, a tym, co wykracza poza obraz, jest niedostępne dla zmysłów, jest ze swej natury niewidzialne, transcendentne, idealne⁸³. Zauważono już, że artysta odwołał się do „symbolu życia pojmowanego zwłaszcza w jego biologicznym aspekcie rodzenia, owocowania i pomnażania”⁸⁴. Nieco wcześniejszy niż obraz tekst Mehoffera *Filozofia w sztuce* pozwala zrozumieć, co kryło się pod tym określeniem. Znaczenie określenia użytego przez artystę jest przy tym związane także z jego ówczesną niechęcią żywioną do secesji, o której świadczy jego reakcja na dzieła eksponowane w pawilonie austriackim w 1900 r.: „Patrząc na reprodukcje owego gabinetu oraz innych wystawowych austriackich wyczynów Mehoffer przymykał oczy i mówił przez zęby »okropa!« Zresztą używał często tego określenia wobec powszechnego rozlania się po Niemczech i po krajach zaboru austriackiego stylu secesji”⁸⁵. W tekście *Filozofia w sztuce* Mehoffer pisze o rosnącym kulcie sztuki, który robi z niej „coś więcej niż sztukę”, i przyrównuje ów kult do kultu słońca: „my skąpani w promieniach tego słońca, któremu w hymnach, w odezwach naszych mówimy po imieniu »Ty słońce!« My stróże niestałej prawdy i pięknej i wspaniałej olśniewającej prawdy!”. Kult ten powoduje, że Bóg zostaje „ekspediowany ze świata, gdzieś poza światy, bo ten padół niegodny jest, by go przenikała jego istota”. „A szkoda!” – konkluduje Mehoffer. „Bo sztuka [...] jest najdoskonalszym zwierciadłem, w którym duch się przeglądnąć może [...]”⁸⁶. *Dziwny ogród* ukazuje świat uformowany jako aluzja do biblijnej opowieści o człowieku, jako „przenikany przez Boga”. Ważka, która nad tym światem góruje, której wypełnione złotem skrzydła czynią zeń organizm przypominający obdarzanego kultem złotego cielca, jest tym, co Boga wypiera, reprezentuje inny porządek

⁸¹ Zeńczak, *Józefa Mehoffera...*, s. 106–107; S. Tschudi Madsen, *Art Nouveau*, tłum. J. Wiercińska, Warszawa 1987, s. 36.

⁸² Prace Ernsta Haeckla: *Die Radiolarien* (1862–1887), *Medusen* (1864–1881), *Kunstformen der Natur* (1899–1904). Por. B. Salmen, *Ernst Haeckel-Ingeborg Haeckel. Natur erforschen, vermitteln, schuetzen*. Katalog wystawy, Schlossmuseum, Murnau 1995, s. 18–21; O. Breidbach, *Ernst Haeckel. Bildwelten der Natur*, Prestel, München 2006, s. 24–27, 60 i nast.; R.J. Richards, *Die Tragische Seite Ernst Haeckels: Sein Wissenschaftliches und Künstlerischen Ringen*, [w:] *Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen*, hrsg. P. Kort, M. Hollein, Wienand Verlag, Köln 2009, s. 92–125. M. Morton, *Natur und Seele: Österreichische Reaktionen auf Ernst Haeckels Evolutionären Monismus*, [w:] *Darwin. Kunst und die Suche...*, s. 126–153.

⁸³ T. Todorov, *Wstęp do symboliki*, tłum. K. Falicka, [w:] *Symbole i symbolika*, wybór i wstęp M. Głowiński, Warszawa 1991, s. 40; H.G. Gadamer, *Symbol i alegoria*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] *Symbole i symbolika*, s. 100 i nast.; P. Tillich, *Symbol religijny*, tłum. M.B. Fedewicz, [w:] *Symbole i symbolika*, s. 147.

⁸⁴ Zeńczak, *Józefa Mehoffera...*, s. 93.

⁸⁵ Wrocław, BZNO.DR, Rkp Ossolin. 14042 II, J. Mehofferowa, TAP „Sztuka” i inne zrzeszenia artystyczne i wystawy oraz materiał ilustracyjny dotyczący twórczości Mehoffera z lat 1897–1939, s. 15.

⁸⁶ Wrocław, BZNO.DR, Rkp Ossolin. 12788 II, J. Mehoffer, *Filozofia w sztuce*, 1895, [w:] Kopie przemówienia, artykuły, notatki i uwagi Józefa Mehoffera z lat 1893–1938, cz. I. 1893–1924, s. 23.

rozumienia rzeczywistości i ustanawia hierarchię, na której szczycie króluje „fizjologiczny” obraz świata i ściśle z nim związany „kult sztuki”.

Dziwny ogród Mehoffera wizualizuje kluczowy dwugłos epoki na temat istoty i pochodzenia człowieka, świadomość nowej sytuacji, którą daje się ówczesnie wyczytać z licznych tekstów, także o sztuce mówiących: „Popęd do uświadczenia sobie swego stanowiska i jego zagadek [...] wyróżnił człowieka z rzędu stworzeń, jako jego początek [...] Dzisiaj, przed tysiącem płócien o doskonałej technice, »świętyń bez Boga«, stoimy głusi i niemi. Nerwy nasze, wysubtelnione doświadczeniem, stępiły na kombinacje, kształty i dźwięki, które nie budzą żadnego drgnienia, żadnego dreszczu, żadnej błyskawicy w duszy! Co bądź, czy przynieśliśmy ze sobą wspomnienie absolutu, czy w małpie musimy szanować przodka a ustrój duchowy zawdzięczać warunkom zewnętrznym, mamy nerwy obnażone: nie wystarczają nam te prawdy, które leżą w widzialnej logice przyrody, w logice światłocienia, w stosunku barw do siebie, te wewnętrzne syntezy, nad którymi przeszliśmy już do porządku dziennego, potrzebujemy silnych rzutów naprzód, orlich wzlotów w obłoki, potrzebujemy błysku nowego światła, dźwięku nowej struny, które przyniosą nową zdobycz, wyłowioną w tajemniczej, mrocznej głębi ducha [...]”⁸⁷.

Podkreślano wielokrotnie, że obraz ukazujący rodzinę w ogrodzie jest wyrazem szczęścia osobistego artysty. Niewątpliwie bez bliskiego obcowania z przyrodą i bez poczucia sensu nie sposób było stworzyć tak przemyślanego, wyrafinowanego formalnie i bogatego w znaczenia arcydzieła. Nie dziwi też, że Mehoffer obrał dla jego wykonania tak duży, reprezentacyjny format.

Do motywów związanych z ikonografią ewolucjonistyczną Mehoffer nawiązał zarówno przed, jak i po namalowaniu *Dziwnego ogrodu*. W roku 1900, w ostatniej fazie projektowania witraża *Młodość sztuki*, artysta włączył figurę pawia. Od lat toczyła się żywa dyskusja wywołana pismami Darwina, czy piękno ogona pawia jest wynikiem mechanizmu ewolucji czy niezależnym od niej fenomenem. W tym kontekście pojawia się on na wielu obrazach epoki⁸⁸. W projekcie Mehoffera paw stanowi formalnie obramowanie paleniska. Bijący z paleniska dym przekracza je jednak, wznosząc się w niebo i symbolizując niemożliwość sprowadzenia istoty sztuki do praw rządzących światem natury, jej zamknięcia w wyznaczonych przez jej porządek ramach. Z kolei praca *Sztuka polska*, której projekt powstał w 1903 r., po raz pierwszy przywołana w kontekście *Dziwnego o ogrodu* przez Joannę Sosnowską, ukazuje wiejską dziewczynę z jednorożcem, zestawioną z wyobrażeniem wilka niosącego zagryzionego barana. Obraz, zawierając oczywiste odniesienie do typu ikonograficznego Madonny z jednorożcem i tradycji *hortus conclusus* z jednej strony, z drugiej – do rozpowszechnionej pod wpływem darwinizmu ikonografii ukazującej walkę o życie w świecie przyrody⁸⁹, wizualizuje, jak słusznie interpretuje go Sosnowska, „podział na to, co duchowe i to, co zwierzęce”⁹⁰.

REGARDING ONE ASPECT OF THE *STRANGE GARDEN*, A PAINTING BY JÓZEF MEHOFFER. BETWEEN CREATION AND EVOLUTIONISM

Abstract

My study of Józef Mehoffer's famous painting *Strange Garden*, 1903, represents a departure from the polemics that argue that it was meant to depict the artist's happy family life. I am not saying that the painter lacked happiness, only that his painting had another meaning. In my analysis of the structure of the image, I refer to the distinct painterly treatment of the dragonfly, as compared to the garden and the figures, often remarked upon by art critics and researchers. By focussing on the relationship between the depicted scene and the surface and boundary of the picture, and thus on the identification of the strictly painterly aspects of the work, my analysis led me to the conclusion that the painting contains a coded reference to the biblical story of the Creation of the world and of man's salvation. The woman picking an apple can be interpreted as Eve, whilst another woman in the background serves as her mirror image,

⁸⁷ W. Peliska, *Wystawy*, „Przegląd Tygodniowy”, 1903, nr 29, s. 348.

⁸⁸ L. Shafe, *Why is the peacock's tail so beautiful?*, [w:] *Darwin and Theories of Aesthetics and Cultural History*, ed. B. Larson, S. Flach, Ashgate, Surrey 2013, s. 37–51.

⁸⁹ Por. D. Donald, *The "Struggle for Existence" in Nature and Human Society*, [w:] *Endless Forms...*, s. 81–99.

⁹⁰ Sosnowska, *op. cit.*, s. 54.

and as indicated by the withered branches, represents the figure of humanity marked by mortality as a consequence of original sin. The figure of the naked boy radiating his “own” light can be interpreted as the child born of Mary – the New Eve – the miracle child bringing salvation. The elements connecting these three characters and stages of the holy story are garlands of flowers, which I interpret as inspired by the garlands of flowers in the early modern representations of Virgin Mary (among others by Jan Brueghel the Elder). The dragonfly, which does not fit in with the rest of the scene, almost as if it were added later, can be read as an allusion to a new way of defining Nature, which came into conflict with the biblical interpretation during the 19th century following the emergence of theories of evolution, in particular Charles Darwin’s ideas. The dragonfly was most probably inspired by illustrations in contemporary books on natural sciences. The dispute between Christian doctrine and Darwinism, well-known to Mehoffer, presented the most serious challenge to the human mind at the time of *Strange Garden*, comparable to the Copernican revolution. The present painting is an outstanding pictorial testimony to the spiritual condition of the contemporary man.

(trans. Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek)