

IV. Kulturotwórcza rola mieszczaństwa

ELŻBIETA HURNIKOWA

Związki mieszczaństwa wiedeńskiego II połowy XIX i początku XX wieku z kulturą

Po zakończeniu wojen z Francją Wiedeń stał się centrum politycznym Europy; w roku 1815 w naddunajskiej stolicy miały miejsce obrady kongresu, który ustanowił nowy porządek w Europie. Austria odzyskała swoją mocarstwową pozycję i zachowała ją jeszcze przez pierwsze lata rządów cesarza Franciszka Józefa I, władcy panującego przez 68 lat – od 1848 do 1916 roku. Był to ostatni „złoty okres” cesarskiej metropolii¹. Druga połowa XIX wieku przyniosła rozwój przemysłu i zmiany cywilizacyjne w wielkiej skali; na ostatnie trzydzieści lat XIX wieku przypadło wzmożone ożywienie gospodarcze. Realizowano z rozmachem takie przedsięwzięcia, jak budowa dróg i linii kolejowych, budownictwo komunalne. W użycie weszły wodociągi, telefon, linie tramwajowe, oświetlenie gazowe, a potem elektryczne². Jak pisze jeden z badaczy sztuki tego okresu, w drugiej połowie XIX wieku „wykształciły się te podstawowe cechy i ideały ładu społecznego oraz te kierunki rozwoju technicznego, które do dzisiaj łączymy z pojęciem nowoczesnego stylu życia”³.

Wielonarodowościowa monarchia Habsburgów w roku 1850 liczyła około 35,7 miliona mieszkańców⁴; w Wiedniu na przełomie wieków mieszkało 1.769.137 obywateli⁵. Obszar miasta stawał się coraz bardziej rozległy, wchłaniał okoliczne miejscowości, zamieszkiwane przez rolników i wytwórców wina. Po wcieleniu podmiejskich terenów Wiedeń składał się – od roku 1891 –

¹ Por. S. Grodziski, *Franciszek Józef I*, Wrocław 1983, rozdział: *W spadku tradycji*, s. 7-30 i nast.

² Por. M. Bernhard, *Zeitenwende im Kaiserreich. Die Wiener Ringstrasse Architektur und Gesellschaft 1858-1906*, Regensburg 1992, s. 7-42, oraz publikację poświęconą niemieckiemu mieszczaństwu: *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*, hrsg. von J. Kocka unter Mitarbeit von U. Frevert, Bd. 1, München 1988.

³ P. Wittlich, *Secesja. Sztuka i życie*, z czeskiego tłum. A. Borowiecki, Warszawa 1987, s. 9.

⁴ M. Bernhard, *Zeitenwende im Kaiserreich...*, s. 17.

⁵ M. John, A. Lichtblau, *Schmelztiegel Wien einst und jetzt. Zur Geschichte und Gegenwart von Zuwanderung und Minderheiten*, mit einer Einleitung von E. Zöllner, Wien-Köln-Weimar 1993, s. 12.

z dziewiętnastu dzielnic⁶. Przedmieścia zabudowywano domami przeznaczonymi dla robotników. Przeludnione, jak np. Hernals, który na początku XX wieku liczył 93 tysiące mieszkańców⁷, borykające się z wieloma trudnościami bytowymi, stanowiły podatny grunt pod rozwój idei socjalistycznych. Natomiast przy reprezentatywnych ulicach i placach powstawały pałace zamieszkiwane przez zamożne mieszczaństwo, zyskujące w XIX wieku coraz większe znaczenie.

Ożywienie gospodarcze w pierwszych dekadach XIX wieku, będące jeszcze konsekwencją strategii politycznych Napoleona, zapoczątkowało poważne przemiany społeczne, jakimi było przełamywanie przestarzałych, feudalnych barier ustrojowych. Powiększała się liczba ludzi przedsiębiorczych, bogatych, ale pozbawionych pełnych szans na zyskanie znaczenia w dziedzinie polityki. Rozrastał się aparat władzy, na potrzeby powiększającej się armii urzędniczej, inteligenckiej zatrudniano ludzi pochodzących z warstw mieszczańskich. Tak powstawała sfera – jak to objaśnia autor monografii poświęconej Franciszkowi Józefowi I – nowobogackich, wpływowych przemysłowców, ale i uczonych, ludzi sztuki, tzw. *zweite Gesellschaft*: „środowisko wpływowe, ale nie najwyższe, drugi garnitur towarzyski (pierwszy garnitur oczywiście tworzyła arystokracja)”⁸.

Sfery te tworzyły charakterystyczny styl kultury mieszczańskiej. Biograf Franza Schuberta, kompozytora czasów biedermeieru, epoki przejściowej pomiędzy 1815 a 1848, tak ją określał:

Sztuka XIX wieku staje się w całości sztuką klasy mieszczańskiej. Wyraża jej świetność, dynamikę i rozkwit. Jednak Wiedeń z czasów Schuberta, odgradzony murami reakcyjnej cenzury od reszty Europy, w niejednym mimo wszystko przypominał zaścianek. Burżuazyjne mieszczaństwo Wiednia uważało swój dobrobyt za najgłówniejsze zwycięstwo odniesione w bezkrwawej walce z feudalizmem⁹.

Z nakazu cesarza Franciszka Józefa, skierowanego do ministra Alexandra von Bacha w grudniu 1857 roku¹⁰, zaczęto przebudowę Wiednia; zburzono dawne fortyfikacje, mury okalające stare miasto, tworząc reprezentacyjny bulwar nazywany Ringiem, przy którym wznoszono oficjalne gmachy (ratusz, parlament, nowy uniwersytet), instytucje kultury (teatr, opera, sale koncertowe), muzea (Muzeum Historii Sztuki, Muzeum Historii Naturalnej), utrzymane w duchu akademizmu i historyzmu. Ring stanowił „dzieło sztuk wszystkich”

⁶ Zob. K. Baedeker, *Wien 1892*, [w:] *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, pod red. G. Wunberg unter Mitarbeit von J.J. Braakenburg, Stuttgart 1981, s. 99.

⁷ M. Kinz, *Damals in Hernals*, Wien 1993, s. 26.

⁸ S. Grodziski, *Franciszek Józef I*, s. 26, 27.

⁹ T. Marek, *Schubert*, Warszawa 1988, s. 215.

¹⁰ M. Bernhard, *Zeitenwende im Kaiserreich...*, s. 18.

(*Gesamtkunstwerk*). Rozwijało się tu rzemiosło, zakładano parki i ogrody, wznoszono galerie, hotele i budynki prywatne¹¹.

Wspaniałe budowle przy Ringstrasse stały się swego rodzaju wizytówką czy wręcz „manifestem” statusu społecznego. Jako wyznacznik owego statusu traktowano – w stopniu niespotykanym nigdzie indziej w Europie – kulturę; to właśnie kultura umożliwiła mieszczaństwu, odizolowanemu od ekskluzywnych, zamkniętych kręgów arystokratycznych, wspinanie się na wyższe szczeble w hierarchii społecznej. Warstwa ta przejmowała mecenat nad sztuką i popierała działania artystów w różnych dziedzinach¹². Prowadzono domy otwarte, salony, w których spotykali się przedstawiciele różnych stanów i artyści reprezentujący takie dziedziny artystyczne, jak muzyka, malarstwo, architektura. Tradycje salonów mieszczańskich sięgały korzeniami epoki biedermeieru, kiedy pielęgnowano kulturę muzyczną, urządzano domowe koncerty, rozwijało się malarstwo rodzajowe, utrwalające sceny z życia warstwy średniej¹³.

Aktywny udział mieszczaństwa w propagowaniu i korzystaniu z dóbr kulturalnych wzrastał w drugiej połowie XIX wieku. Jego przedstawiciele byli głównymi odbiorcami sztuki, czytelnikami książek i felietonów drukowanych regularnie w wiedeńskiej prasie, omawianych i dyskutowanych w kręgu znajomych, bywalcami teatru, opery, wystaw malarskich. Swego rodzaju salonem towarzyskim stał się także Ring, miejsce najbardziej uczęszczane przez wiedeńczyków, trasa spacerów, przestrzeń, w której rozwijały się różne formy życia towarzyskiego. Spotykali się tam dyplomaci, wysocy urzędnicy, wojskowi, elegancko ubrane kobiety, „złota młodzież”, ludzie z wielkiego świata, ale też postacie z półświatka. Ten barwny świat przedstawiali w rodzajowych obrazkach felietoniści, jak Johannes Ziegler (w swoich *Wiener Stadtgängen* z 1897 roku odmalował w sposób plastyczny zimowe popołudnie na Ringstrasse)¹⁴, pisarze, pamiętnikarze¹⁵.

Epoka Ringstrasse miała swego ważnego reprezentanta w sztukach pięknych – Hansa Makarta, malarza urodzonego w Salzburgu, ale związanego z Wiedniem od roku 1869, tworzącego monumentalne płótna o tematyce mitologicznej i historycznej. Sceny te artysta aranżował niemalże na sposób operowy, posłu-

¹¹ H. Neumayer, A. Witeschnik, „*Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit*“: *Geschichten und Anekdoten von Leonardo da Vinci bis Hundertwasser*, Wien 1991, s. 118-119.

¹² G. Fahr-Becker, *Die Wiener Werkstaette 1903-1932*, pod red. A. Taschen, Hong-Kong – Köln – Los Angeles 2008, s. 9.

¹³ Na ten temat pisałam szerzej w publikacji: *Kłopoty z biedermeierem*, [w:] *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, pod red. L. Rożek, Częstochowa 2000, s. 307-312. O salonach także w książce: E. Hurnikowa, *W Cekanii i gdzie indziej. Studia i szkice o literaturze i kulturze austriackiej i polskiej*, Częstochowa 2011, s. 47-52.

¹⁴ Zob. M. Bernhard, *Zeitenwende im Kaiserreich...*, s. 32-33.

¹⁵ Por. O. Friedlaender, *Letzter Glanz der Märchenstadt. Bilder aus dem Wiener Leben um die Jahrhundertwende 1890-1914*, Wien b.r., rozdział: *Die Märchenstadt*, s. 11-21.

gując się odpowiednio barwą i sposobem przedstawienia postaci. Był „księciem artystów”, ulubieńcem wiedeńskiej publiczności; zwiedzanie jego pracowni, wspaniałego pomieszczenia wypełnionego draperiami, szkłem weneckim, greckimi rzeźbami i innymi rekwizytami, należało w dekadzie 1870-1880 do atrakcji towarzyskich i dobrego tonu. Atelier Makarta, mieszczące się w willi oddanej artyście do dyspozycji przez cesarza, stało się centrum kultury; codziennie po godzinie czwartej po południu przybywali tu artyści, krytycy, kolekcjonerzy sztuki, turyści, damy z towarzystwa. Malarz pragnął, by życie w całości przenikała sztuka, zacierał granice pomiędzy światem rzeczywistym a fikcją. Stał się mimowolnym projektantem mody, która wkrótce ogarnęła cały świat mieszczański. Meble, dywany, drogie tkaniny, tak zwane bukiety Makarta, wykonane ze sztucznych materiałów i kwiatów, kapelusze w stylu Makarta, charakterystyczne dla jego palety barwy, jak np. czerwień – wyznaczyły cechy stylu, który na ponad 20 lat zdominował estetyczne gusta, kulturę życia, wnętrza i modę wiedeńskiego zamożnego mieszczaństwa. Kiedy w dworskiej operze wystawiano *Królową Sabę* Karla Goldmarka, scena przypominała kolosalne malowidła Makarta oraz urządzone na ich podobieństwo salony:

„Makartowskie pokoje”, wzorowane na tych obrazach, były wówczas obowiązującym ideałem salonów bogatej wiedeńskiej burżuazji, a scenografia *Królowej Saby* – właśnie takim salonem do setnej potęgi [...]”¹⁶.

Znany krytyk ówczesny Ludwig Hevesi pisał o artyście, że dzięki niemu dokonały się w Wiedniu wielkie zmiany. „Bezbarwną” generację II połowy XIX wieku przebrał w kostium o olśniewających barwach; spowodował, że sfera mieszczańska dała się porwać trudnemu do opisanie upojeniu, melancholijnemu, a jednocześnie swawolnemu, muzycznemu nastrojowi¹⁷.

Nie bez powodu w komentarzu Hevesi’ego pojawiło się porównanie z muzyką. Wiedeń wszak od wieków szczycił się wysoko rozwiniętą kulturą muzyczną, pielęgnowaną na dworze cesarskim (by przypomnieć tylko karierę Salieri’ego i jego rywalizację z Mozartem), w domach arystokratycznych (Haydn w służbie u księcia Esterházy), czy wreszcie w domach mieszczańskich (jak dowodzi przykład Schuberta). Na początku wieku XIX w wiedeńskich pałacach jako służącego najchętniej zatrudniano osobę posiadającą umiejętność gry na jakimś instrumencie, czego dowodzą ówczesne ogłoszenia: „Poszukuje się służącego z dobrą grą na skrzypcach, umiejącego akompaniować w trudnych sonatach fortepianowych”¹⁸.

¹⁶ L. Kydryński, *Jan Strauss*, Kraków 1979, s. 188.

¹⁷ L. Hevesi, *Makartzeit*, [w:] *Wien von gestern. Ein literarischer Streifzug durch die Kaiserstadt*, gesammelt und erzählt von H. Gerstinger, Wien 1991, s. 61. Na temat Makarta zob.: G. Fahr-Becker, *Die Wiener Werkstaette...*, s. 9; A.T. Leitsch, *Verklungenes Wien. Vom Biedermeier zur Jahrhundertwende*, Wien 1942, s. 99-107; H. Bisanz, *Wien um 1900*, Kirchdorf a. Inn 1994, s. 9.

¹⁸ J. Wechsberg, *Królowie walca. Życie, czasy i muzyka Straussów*, tłum. M. Boduszyńska-Borowikowa, Warszawa 1978, s. 41.

W II połowie XIX wieku do najbardziej popularnych kompozytorów należał Johann Strauss (syn). Sławę zyskał już jego ojciec, dyrektor cesarskiej orkiestry balowej na dworze cesarza Franciszka I, autor *Marsza Radetzky'ego*; operetki, walce, polki Straussa młodszego uważano powszechnie za manifestację wiedeńskiego stylu życia czy „wiedeńskiej duszy” (taka konkluzja pojawiła się po prapremierze *Zemsty nietoperza* w roku 1874)¹⁹. Biograf „królów walca” pisze o Straussie:

Był nieodrodnym dzieckiem Wiednia. Wiedeńczycy zawsze umieli przewyciężyć melancholię i żal i żyć dalej. [...] Jego [Straussa – E.H.] listy ukazują człowieka dręczonego wielu lękami i fobiami, wrażliwego i często niepewnego siebie. Ale nic z tego nie przejawia się w jego muzyce, która obdarzała miliony ludzi uczuciem szczęścia i radości²⁰.

Strauss prezentował swoje kompozycje w wielu miejscach: w salach koncertowych Wiednia i za granicą, w parkach, w kawiarniach (u Dommayera na Hietzingu); w jego domu odbywały się wieczory muzyczne z udziałem artystów ówczesnych, jak Brahms, Makart i Girardi²¹. Alexander Girardi był słynnym aktorem, po roku 1871 związanym ze sceną wiedeńską (przede wszystkim z Theater an der Wien), a w Wiedniu kult dla sztuki aktorskiej, dla śpiewaków, artystów nadwornych w końcu wieku XIX sięgał szczytów. Wielkim nimbem otaczano takich aktorów jak Josef Kainz, Charlotte Wolter, czy światowej sławy gwiazdy (jak Eleonora Duse) przybywające na gościnne występy do Austrii²².

Pod pozorną beztroską i lekkością muzyki Straussa, nawet w jego „ekstazy” – jak powszechnie je określano – walcach kryła się melancholia zwiastująca w ledwie wyczuwalny sposób zbliżający się nieuchronnie koniec tej epoki, którą uważano za epokę spokoju i stabilności, kres formacji egzystującej w obrębie systemu państwowego i społecznego monarchii austro-węgierskiej. Cesarstwo chyliło się ku upadkowi, czego coraz wyraźniejsze symptomy pojawiły się u schyłku wieku. Jest rzeczą paradoksalną, że właśnie wówczas, kiedy nasilają się problemy polityczne i społeczne – a pamiętać należy, że Wiedeń to wielonarodowościowa mieszanka, gotowa wybuchnąć w każdej chwili – na arenę wchodzi nowe pokolenie artystów, a naddunajska stolica staje się duchowym centrum Europy. To tutaj rodziły się tendencje, które wyznaczyły szlaki kultury europejskiej XX wieku²³.

¹⁹ Recenzja zamieszczona w „Neue Freie Presse”; cyt. za: *Die Wiener Moderne...*, s. 572. Autor pisał tu na temat słabego poziomu librett operetkowych.

²⁰ J. Wechsberg, *Królowie walca...*, s. 5.

²¹ Wieczór taki przedstawia ilustracja nr 12 zamieszczona w książce J. Wechsberga.

²² Na temat występów Duse w Carl Theater pisał Hugo von Hofmannsthal w recenzji *Die Legende einer Woche*, [w:] *Die Wiener Moderne...*, s. 622-626. Por. też: A. Gold, *Gedanken über die Duse...*, [w:] *Die Wiener Moderne...*, s. 626-628. O popularności aktorów wśród wiedeńczyków wspominał Stefan Zweig w książce *Świat wczorajszy*, tłum. M. Wisłowska, Warszawa 1958, s. 28, 208-211.

²³ S.H. Kaszyński, *Literatura austriacka XX wieku*, [w:] idem, *Summa vitae Austriacae. Szkice o literaturze austriackiej*, Poznań 1999, s. 65.

Przepych, nadmiar ornamentyki i symbolu, a przede wszystkim brak jednolitości stylowej w wiedeńskiej architekturze i sztuce II połowy XIX wieku wywoływały wiele głosów krytycznych²⁴. Otto Wagner, nazwany „ojcem nowoczesnej austriackiej architektury”²⁵, w dziele *Moderne Architektur* (1895) oceniał sztukę budowniczych Ringstrasse z punktu widzenia funkcjonalnej prostoty, Adolf Loos w swoich esejach (z lat 1897-1900 oraz w *Ornament und Verbrechen* z 1908) dowodził, że wszelka ornamentyka jest zbyteczna²⁶. Nowe pokolenie dążyło do tego, by wyznaczyć własne zasady artystyczne, takie, które by pozwoliły odciąć się od nieautentycznego i epigońskiego charakteru twórczości poprzedników, od akademizmu i stylu historycznego. Najważniejsze impulsy wyszły z Wiedeńskiej Secesji, skupiającej awangardowych malarzy i rzeźbiarzy. Postawa wobec przeszłości, wobec „sztuki ojców” i form ich życia wyrażała się w poszukiwaniu nowego stylu, który by pozwolił powiązać życie ze sztuką, w propagowaniu nowych wartości: rzeczowych form i autentycznego tworzywa²⁷. Opozycyjna grupa młodych artystów wiosną 1897 roku utworzyła własny organ – Wiener Sezession (Wiedeńska Secesja). Na jego czele stanął Gustav Klimt, a do grona awangardowych twórców należeli: Josef Hoffmann, Koloman Moser, Josef Maria Olbrich, Carl Moll, Max Kurzweil i inni²⁸.

Rok założenia Stowarzyszenia Austriackich Artystów Plastyków „Wiedeńska Secesja” to – jak pisze Gabrielle Fahr-Becker – „zapowiedź przejścia do nowej ery, niewiele mniej dramatycznego niż przejście od średniowiecza do czasów nowożytnych – to początek «moderny» w Austrii”²⁹. Ludwig Hevesi, podsumowując po dwóch latach działalność stowarzyszenia (*Zwei Jahre Secession*), podkreślał przełomowe znaczenie nowej sztuki, jej ekspansywny charakter i triumfalne zwycięstwo:

Fakt, że Wiedeń, stare miasto muzyki, udało się w końcu doprowadzić do tego, żeby się podniecało, ba, nawet roznamiętniało jakąś kwestią sztuk plastycznych,

²⁴ Por. C.E. Schorske, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, aus dem Amerikanischen von H. Günther, München – Zürich 1994, rozdział: *Die Ringstrasse, ihre Kritiker und die Idee der modernen Stadt*, s. 23-109.

²⁵ G. Fahr-Becker, *Die Wiener Werkstaette...*, s. 10.

²⁶ Zob. W.M. Johnston, *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*, aus dem Amerikanischen übertr. von O. Grohmann, Wien – Köln – Weimar 1992, s. 157-161 (fragment rozdziału 9 pt.: *Sitte, Wagner, Loos: Ringstrassen-Architektur und ihre Kritiker*). Eseje A. Loosa zostały wydane w tomie: *Ins Leere gesprochen* (Wien 1921).

²⁷ H. Sterk, P. Kodera, *Jugendstil in Wien*, Himberg, b.r., s. 13-15.

²⁸ Por. H. Bisanz, *Wien um 1900*, s. 15-16; G. Fahr-Becker, *Secesja*, s. 338. Na temat wiedeńskiej secesji pisałam między innymi w pracy: *W kręgu wiedeńskiej moderny. Zagadnień polsko-austriackich powinowactw literacko-kulturowych*, Częstochowa 2000, s. 113-119.

²⁹ G. Fahr-Becker, *Secesja*, Königswinter 2004, s. 336.

stanowi największy sukces Secesji. [...] W ciasnocie artystycznej Wiednia Secesja była dokonaniem zuchwałego młodzieńczego idealizmu³⁰.

Stowarzyszenie apelowało do wszystkich przyjaciół sztuki o wsparcie dążeń młodych artystów, o takie wspólne działania, które prowadziłyby do przekształcenia Wiednia w miasto sztuki. Do grona mecenasów żywiących wielki podziw dla sztuki należeli tacy magnaci przemysłowi, jak producent stali Karl Wittgenstein, fabrykant tekstyliów Fritz Waerndorfer, rodziny Knips i Lederer³¹. Rola mecenatu kulturalnego ujawniła się także wtedy, gdy członkowie Wiedeńskiej Secesji, między innymi Hoffmann, Moser, Olbrich i Wagner zarejestrowali w roku 1903 pracownię sztuk pięknych i rzemiosł Wiedeńskie Warsztaty (*Wiener Werkstätte*). Było to ukoronowanie tych dążeń artystycznych, których wyznaczniki stanowiły elegancja, rzeczowość, umiar, i które przekształciły Wiedeń w ośrodek nowoczesnej architektury, sztuki, wzornictwa. Do urzeczywistnienia tych zamiarów przyczyniło się między innymi zaangażowanie „muzycznego menedżera” Fritza Waerndorfera, od którego Wiedeńskie Warsztaty otrzymały kapitał założycielski³².

Ze strony zamożnych zleceniodawców artyści otrzymywali zamówienia na projekty architektoniczne, urządzenie wnętrz, witraże, obrazy. Nowy krąg odbiorców zyskał przede wszystkim sam Gustav Klimt. Kiedy jeden z protektorów artystów secesyjnych, zamożny kupiec greckiego pochodzenia Nikolaus Dumba urządzał salon muzyczny w swoim pałacu przy Ringstrasse, zaangażował Klimta do stworzenia projektu wnętrza, który obejmował między innymi dwa obrazy: „Schubert przy fortepianie” („Schubert am Klavier”) i „Muzyka” („Die Musik”). Pierwszy z nich przedstawiał główną postać biedermeierowskiej kultury, Franza Schuberta, kompozytora, którego pamięć czczono także na przełomie wieków. Klimt ukazał go we wnętrzu zanurzonym w łagodnym i ciepłym blasku świec, rzucającym refleksy na jego twarz i stojące obok postacie; muzyka jawi się tu – według Carla E. Schorske – jako „artystyczne ukoronowanie pewnej uregulowanej, społecznej sztuki życia”³³. Obraz „Muzyka” (Klimt stworzył dwa jego warianty; drugi, bardziej dekoracyjny niż wcześniejszy, ujęty był we wspomnianym projekcie salonu muzycznego w Pałacu Ringstrasse) przed-

³⁰ L. Hevesi, *Zwei Jahre Secession*, „Ver Sacrum“, wrzesień/październik 1899. Cyt. za: G. Fahr-Becker, *Secesja*, s. 336.

³¹ I. Sármany-Parsons, *Gustav Klimt*, Bindlach 1992, s. 37.

³² G. Fahr-Becker, *Wiener Werkstaette*, s. 11-12 i nast.; R. Ormiston, M. Robinson, *Plakat, ilustracja książkowa i malarstwo czarującej epoki fin de siècle'u*, tłum. B. Mierzejewska, Warszawa 2010, s.49.

³³ C.E. Schorske, *Österreichs ästhetische Kultur 1870-1914*, [w:] Katalog der Ausstellung *Traum und Wirklichkeit*, Wien 1985, s. 13-16. Fragment ten cytuję w swojej pracy, komentując okoliczności powstania obrazu, I. Sármany-Parsons, *Gustav Klimt*, s. 37; fotografia obrazu, spalonego w roku 1945, jest reprodukowana na s. 21 tej pracy.

stawia postać wiotkiej, smukłej, ukazanej z profilu dziewczyny grającej na lirze, w obramowaniu złotej, roślinnej i zwierzęcej ornamentyki³⁴.

Po różnych zwrotach w życiu osobistym i w twórczości, po zerwaniu z dwo-rem, na zlecenie którego Klimt wykonywał projekty u progu swej kariery, wej-ściu – dzięki małżeństwu brata z Heleną Flöge – w rodzinę fabrykanta i nawią-zaniu kontaktów z siostrami prowadzącymi elegancki salon mody, artysta stał się portrecistą przedstawicielem bogatego mieszczaństwa, dam z wiedeńskiego towarzystwa. Jak pisze Ewa Kuryluk:

Snobizm nakazuje powiesić portret Klimta w willi zaprojektowanej przez Hoffmanna, a umeblowanej przez Olbricha wyrobami z Wiener Werkstätte. W tiulach, muślinach, i koronkach, bądź w obcisłych sukniach naśladowujących ry-bią łuskę i żyłkowanie roślin, wytworne damy przypominają florę i faunę. Skoja-rzenia te podkreślają malarze tej epoki. Robi to i Klimt. Do skrzydlatego japoń-skiego węża upodabnia Gerthę Felsövényi (1902) w jasnioletowej sukni z zyg-zakowatymi falbanami, do nakrapianego motyla – Marię Henneberg (1901-1902). Włochate skrzydełka émy i ptasi puch przywodzi na myśl ubiór Herminy Gallia (1903-1904). Coś z seledynowego węża i łodygi kwiatu ma w sobie urocza Emilia Flöge (1902), kochanka Klimta³⁵.

Portret awansował do roli ulubionego obrazu publiczności podczas II wy-stawy Wiedeńskiej Secesji i stał się jedną z głównych form stosowanych przez Klimta – obok pejzażu i alegorii³⁶. Serię portretów, które ustanowiły wówczas sławę Klimta jako „dworskiego malarza” wiedeńskiej arystokracji finansowej, otwierał portret Sonji Knips, której kostium wybrał sam artysta. Suknia dosko-nale odpowiada wysubtelnionej kobiecości i urokowi modelki³⁷. Jednym z naj-bardziej znanych obrazów Klimta jest portret Adele Bloch-Bauer, który rozśła-wił autora niemal w takim stopniu jak „Pocałunek”. Uwydatnienie cech dekoratywnych kosztem realistycznego przedstawienia, przewaga koloru złotego w odtworzeniu sukni i tła, mozaikowość i bizantyjskie bogactwo, dążenie ku abstrakcjonizmowi powodują, że portret Klimta (także w innych realizacjach) zyskuje charakter symboliczny³⁸.

Artysta nie tylko stworzył bogatą galerię postaci kobiet pięknych i zmysło-wych, ale też nadawał im rozmaite znaczenia i obdarzał różnorodnymi funk-cjami. Podobnie jak Freud, Klimt żywił zainteresowania dla instynktu i erotyki, i wprowadzał je do swojej sztuki przede wszystkim po to, aby obnażyć to, co

³⁴ Obraz *Die Musik* (1895) reprodukowany jest w przytaczanej tu pracy Sármany-Parsons *Gustav Klimt*, s. 12.

³⁵ E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, Warszawa 1999, s. 133.

³⁶ Pamiętać należy, że portretowanie ćwiczył Klimt od lat; na obrazie „Widownia w starym Teatrze Dworskim” z 1890 przedstawił około 150 wizerunków znaczących osobistości ze świata kultury i polityki. Por. H. Bisanz, *Wien um 1900*, s. 14-15.

³⁷ I. Sármany-Parsons, *Die Malerei Wiens um die Jahrhundertwende*, Budapest 1991, tablica 19 i komentarz.

³⁸ Ibidem, tablica 23 i komentarz.

jest głęboko ukryte w ludzkiej duszy. W jednej ze swoich prac o znaczącym tytule „Nuda Veritas” – Naga Prawda – przedstawił postać, która stała się symbolem kobiecości kierującej się instynktem. Na pierwszy rzut oka obraz jest prowokacyjnym kobiecym aktem, zrywającym z tradycyjnym sposobem ukazywania nagości, eksponującym zmysłowy, seksualny charakter przedstawienia. Ówczesna publiczność nie doceniła tego dzieła, ale też jego odbiór nie był łatwy; swoje głębokie znaczenia obraz odsłaniał tylko nielicznym³⁹. Współczesny krytyk pracy tej nadaje znaczenie ponadczasowe, traktując je jako zwierciadło, w którym odbiorcy długo nie chcieli dojrzeć swojego odbicia⁴⁰.

Malarstwo, architektura, wyposażenie wnętrz, moda, bogactwo atrybutów kobiecego stroju i biżuterii spod znaku secesji i Wiedeńskich Warsztatów dokumentują związki zamożnego mieszczaństwa ze sztuką – także użytkową – przełomu wieków. Mieszczański charakter ma także literatura tego czasu. Wyrażała ona na gruncie liberalnej, ale już odczuwającej zagrożenie kultury, zmuszającej pisarzy do stawiania pytań o wartości, które stają się istotne w sytuacji kryzysu. Carl E. Schorske w swojej pracy na temat społeczeństwa epoki *fin de siècle* i jej duchowego zaplecza wskazuje dwie grupy wartości charakterystycznych dla kultury drugiej połowy XIX wieku, rozpatrywanych przez pisarzy – moralnych i naukowych oraz estetycznych; za głównych reprezentantów tych tendencji uznaje Schnitzlera i Hofmannsthal⁴¹. Należeli oni do grupy literackiej Jung Wien (Młody Wiedeń) działającej pod przywództwem Hermanna Bahra; to w tym kręgu powstawały najistotniejsze dla przełomu wieków dokonania literackie. Grupę współtworzyli przede wszystkim pisarze wywodzący się z zamożnych domów; rodzina Hugo von Hofmannsthal, posiadająca żydowskie korzenie, szczyciła się tradycjami arystokratycznymi, Arthur Schnitzler, również pochodzący z rodziny żydowskiej, był synem laryngologa, profesora Uniwersytetu Wiedeńskiego, Hermann Bahr – synem notariusza, Peter Altenberg – bogatego kupca⁴².

Młody Schnitzler, podobnie jak w kilka lat później Hofmannsthal, ukończył ciesząc się dobrą opinią gimnazjum przy Ringstrasse, a później wstąpił na wydział medyczny Uniwersytetu Wiedeńskiego. Należał do elity zamożnych młodych ludzi mających zapewnioną stabilizację materialną, do dandysów Ringstrasse; korzystał z tego repertuaru przyjemności, jakie oferował ówczesny Wiedeń. Stał się bywalcem ówczesnych kawiarni (przede wszystkim Café Central), w których godzinami przesiadywali pisarze i krytycy, profesorowie uniwersytetu i studenci, aktorzy i recenzenci teatralni, politycy i anarchiści⁴³.

³⁹ I. Sármány-Parsons, *Gustav Klimt*, s. 38-39.

⁴⁰ J. Clair, *Sceptyczna nowoczesność*, „Res Publica” 1989 nr 1, s. 58.

⁴¹ C.E. Schorske, *Wien. Geist und Gesellschaft...*, rozdział: *Die Seele und die Politik: Schnitzler und Hofmannsthal*, s. 5-21.

⁴² Por. *Die Wiener Moderne...*, s. 691-722.

⁴³ Na ten temat pisze Ewa Kuryluk, która zainteresowania i tryb życia młodego pisarza zrekonstruowała dzięki dostępowi do archiwum zawierającym spuściznę po nim; zob. też *Wiedeńska apokalipsa...*, s. 55-59 i nast. Na temat kawiarni ówczesnych m.in.:

Schnitzler, który miał pójść w ślady ojca, ukończył studia medyczne, uzyskał doktorat i rozpoczął praktykę lekarską, ale ostatecznie poświęcił się pisarstwu. Był baczny obserwatorem życia; jego twórczość, mocno zakorzeniona w świecie realnym, w środowisku mieszczańskim, hołdującym określonym wartościom, wyrasta z gruntownej znajomości typów ludzkich i warunków społecznych, a jednocześnie sięga do głębokich pokładów psychiki (psychologią interesował się już jako student). W utworach Schnitzlera odzwierciedla się symbioza nauki i sztuki, jaka dokonywała się w Wiedniu końca XIX wieku⁴⁴. Pisarz łączył w swoich dziełach wnikliwe spojrzenie analityka, obserwatora ludzkiej psychiki z impresjonistycznymi sposobami prezentacji świata i człowieka. Często wskazuje się na jego związki z Freudem, zarówno ze względu na pochodzenie jak i częściowo wykształcenie – obaj byli „żydowskimi lekarzami”, obaj interesowali się w tym samym czasie hipnozą (scenę hipnozy wprowadził Schnitzler do cyklu *Anatol*) i obaj studiowali u Hipolita Bernheima w Nancy⁴⁵. Obaj też świadomi byli łączącej ich wspólnoty, choć każdy dochodził na własną rękę prawd o ludzkiej naturze. W jednym z listów (z 1906 roku) Freud pisał do Schnitzlera o swoim przeświadczeniu, że ich prace łączy problem psychologiczny i erotyczny, i o nekającym go często pytaniu, w jaki sposób pisarz mógł osiąść tę wiedzę, jaką on osiągnął drogą żmudnych badań⁴⁶. Artyści tego czasu próbowali, podobnie jak naukowcy, docierać do prawdy o człowieku, właściwymi sobie środkami penetrowali sferę sennego marzenia, uczuć i doznań, miłości i seksualności, zbliżali się do granicznych doświadczeń, jak umieranie i śmierć, usiłowali odpowiedzieć na pytanie, na czym polega istota życia.

Schnitzler tworzył przede wszystkim jednoaktówki i opowiadania, hołdując nie tylko upodobaniom literatury końca wieku do małej formy, ale też wprowadzając reprezentatywne dla wiedeńskiego *fin de siècle'u* typy postaci, ich zachowania i uczuciowość, i posługując się właściwymi sobie technikami literackimi. Bohater cyklu jednoaktówek *Anatol*, określanych też jako „dramatyczne szkice”⁴⁷, napisanych w okresie 1888-1891, to młody człowiek wywodzący się z wyższych sfer, lekkomyślny, trochę cyniczny, mający swoje *alter ego* w postaci przyjaciela, Maxa, z którym toczy nieustannie rozmowy. Niemal każda

Wien und seine Kaffeehäuser. Ein literarischer Streifzug durch die berühmtesten Cafés der Donaumetropole, hrsg. von P. Neumann, München 1997; O. Friedlaender, *Letzter Glanz der Märchenstadt...*, s. 314-319; W.M. Johnston, *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte...*, s. 130-135; *Opowieści wiedeńskiej kawiarni*, wybór i koncepcja S.H. Kaszyński, Poznań 2004; E. Hurnikowa, *W kręgu wiedeńskiej moderny...*, s. 92-112, i in. O Arthurze Schnitzlerze pisałam między innymi w książce: *W Cekanii i gdzie indziej...*, s. 91-102.

⁴⁴ C.E. Schorske, *Wien. Geist und Gesellschaft...*

⁴⁵ W.M. Johnston, *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte...*, s. 248.

⁴⁶ S. Freud, *Brief an Arthur Schnitzler*, [w:] *Die Wiener Moderne...*, s. 651.

⁴⁷ Por. *Hauptwerke der österreichischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen*, hrsg. und mit einem Essay von E. Fischer, München 1997, s. 261.

scena ujawnia tryb życia Anatola polegający na nawiązywaniu przelotnych związków z kobietami z różnych kręgów społecznych. Są to związki krótkotrwałe, przelotne, niezobowiązujące. Kobiety w sztukach Schnitzlera to eleganckie damy, jak Gabriela, dawna przyjaciółka Anatola, ale przede wszystkim „słodkie dziewczę”, typ, który za sprawą pisarza przeszedł do literatury, a także do historii obyczaju. *Süsses Mädel* pochodzi z niższych warstw społecznych, często z przedmieścia, nie wyróżnia się niczym szczególnym, co stwierdza główny bohater cyklu: „Nie jest uderzająco piękną, nie jest osobliwie elegancką – a już, co najmniej chyba, genialną...”⁴⁸. Słodkie dziewczę, „szczuplutkie i jasnowłose” – jak mówi Gabriela – które można poznać, co wyjaśnia już Anatol: „Na ulicy, na tańczącej zabawie, w omnibusie, pod parasolem...” – mieszka w tandetnie urządzonej sypialni, odznacza się niewyszukanym gustem⁴⁹.

Prosta dziewczyna, która pojawia się jako partnerka mężczyzn w sztukach, opowiadaniach i nowelach Schnitzlera (np. w *Śmierci*⁵⁰) dlatego, że „kochać umie”, stanowi typ zadomowiony w literaturze o rodowodzie sentymentalnym i romantycznym, reprezentuje uczuciowość mocno zakorzenioną w wiedeńskiej kulturze i obyczaju. Wyposażona w zdolność kochania, nie może jednak stać się równorzędną partnerką mężczyzny, sprowadzana jest do roli fetysza, dzięki któremu bohater znajduje potwierdzenie własnego ja⁵¹. Sama również zmienia partnerów; kobiety u Schnitzlera porzucają mężczyzn równie łatwo, jak oni porzucają swoje partnerki. W tym świecie nie ma miejsca na silne uczucia ani na autentyczny stosunek do świata i do samego siebie. Anatol poddaje się auto-obsztywacji, przyglądając się, jak pisze Heinz Politzer, swoim własnym nastrojom i skłonnościom:

Ponieważ te nastroje składają się z pół-życzeń, a te skłonności z pół-popędów, nie jest on w stanie zaspokoić ich w pełni. Wcale też tego sobie nie życzy, ponieważ to jego własna pół-pustka pcha go od przygody do przygody⁵².

Bohaterowie prowadzą z sobą gry, które są namiastką życia, i gry z miłością; w tym świecie prawdziwe namiętności zastępują miłostki (tytuł jednej ze sztuk brzmi: *Liebelei*). Flirty mężczyzn ze służącymi, z aktorkami lub z mężatkami

⁴⁸ Cytuję według wydania: A. Schnitzler, *Anatol*, przekład z oryginału A. Callier, Warszawa 1899; pisownia współczesna. Już po przygotowaniu niniejszego tekstu do publikacji ukazał się wybór dramatów pisarza: A. Schnitzler, *Dramaty wybrane*, t. 1-2, red. M. Ganczar, *Posłowie* B.L. Surowska, Warszawa 2014; *Anatol* w przekładzie B.L. Surowskiej t. 1 s. 35-136.

⁴⁹ Ibidem, s. 30, 36, 37, 39.

⁵⁰ Por. A. Strzelecki, *Przedmowa* [w:] A. Schnitzler, *Śmierć*, Warszawa 1908.

⁵¹ A. Doppler, *Mann und Frau im Wien der Jahrhundertwende: die Darstellungsperspektive in den Dramen und Erzählungen Arthur Schnitzlers*, [w:] *Geschichte im Spiegel der Literatur. Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Germanistische Reihe, Bd. 39, Innsbruck 1990, s. 97.

⁵² H. Politzer, *Diagnoza i poezja. O twórczości Artura Schnitzlera*, [w:] *Milczenie syren. Studia z literatury niemieckiej i austriackiej (wybór)*, tłum. J. Hummel, Warszawa 1973, s. 176-177.

z wyższych sfer, beztroskie romanse kobiet łączą różne warstwy społeczne. Szczególnie jaskrawo uwidacznia się to w sztuce *Reiger. Zehn Dialoge* (Korowód. Dziesięć dialogów)⁵³. W świetle syntetycznego ujęcia akcji, a ściślej – kolejnych sekwencji, przez Ewę Kuryluk jasno rysuje się sens tytułu:

Zabawa rozpoczyna się pod mostem, dokąd żołnierz zaciągnął dziwkę. Akcja przenosi się do Prateru, gdzie żołnierz w krzakach uwodzi służącą. W kolejnej scenie służącą rzuca na kanapę znudzony panicz, a następnie zabiega o *porządną* kobietę, mężatkę. Po zdradzie widzimy ją w łóżku z mężem, hrabią, który wyznaje, że *kocha to, co czyste i prawdziwe*, ale zaraz potem zabawia się ze *słodką dziewczynką*, która z jego ramion wędruje w ramiona poety. Ten pada w objęcia aktorki, a aktorka – w objęcia hrabiego. W scenie ostatniej odnajdujemy go u prostytutki. Tak się spił, że nawet sobie nie przypomina, jak się u niej znalazł⁵⁴.

Sztuka wywołała wówczas skandal⁵⁵, co można łatwo zrozumieć, przyglądając się kolejnym epizodom i sytuując je w kontekście mieszczańskiego systemu wartości. Co jednak jest w niej o wiele bardziej istotne – w strukturze sztuki ujawnia się „psychoanalityczne myślenie Schnitzlera”: „Konfrontując różne formy miłości, pragnie on dotrzeć do jej istoty”⁵⁶.

Kreacja bohaterów u Schnitzlera wiąże się z podłożem obyczajowym przełomu wieków, przede wszystkim z obyczajem erotycznym epoki, w której mężczyzna dominował nad kobietą i posiadał – w odróżnieniu od niej – przyzwolenie społeczne na swobodę seksualną. Najodpowiedniejszą dlań partnerką była prosta dziewczyna – sprzedawczyni, modystka, pokojówka, szwaczka, służąca – wcielenie „słodkiego dziewczęcia”. Ale też pojawiają się w literaturze postaci, których prototypami były znane aktorki czy tancerki tego czasu, prowadzące swobodny, czasem skandalizujący sposób życia, prowokujący tradycyjalistyczne środowisko. Do najbardziej znanych aktorek tego czasu należała Adele Sandrock, rozsławiona też dzięki miłosnym historiom. Jej partnerami byli m.in. Max Burchard, Felix Salten, Arthur Schnitzler, który uwiecznił ją w postaciach kobiet zmysłowych, frywolnych, bałamutnych. Repertuar nazwisk aktorek i tancerek wchodzących w wolne związki, inspirujących ówczesnych artystów, jest obszerny; na ich przykładach można prześledzić, jak zmieniały się role kobiet w społeczeństwie przełomu wieków⁵⁷.

⁵³ W przekładzie L.B. Surowskiej w wymienionej wyżej publikacji: *Korowód*. Zob. A. Schnitzler, *Dramaty wybrane*, t. 1, s. 347-416.

⁵⁴ E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa...*, s. 66-67.

⁵⁵ Sztuka wydana została prywatnie w roku 1900, pierwsze wydanie książkowe ukazało się w 1903, w tym samym roku wystawiona na scenie w Monachium i w Berlinie. Jeszcze dwadzieścia lat później, kiedy komedię wystawiono w berlińskim teatrze Maxa Reinhardta, uznano ją za utwór „pornograficzny” i pruski minister kultury zabronił dalszych przedstawień. Zob. *Hauptwerke der österreichischen Literatur...*, s. 269.

⁵⁶ E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa...*, s. 68.

⁵⁷ Zob. N. Wagner, *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, Frankfurt a. M. 1982, s. 134-136.

Wiedeńska kultura tego czasu miała charakter kobiecy, co podkreśla wielu badaczy⁵⁸ i czego dowodzą zarówno utwory literackie, jak i dzieła plastyczne, a także muzyczne. Erotyczne podłoże kreacji kobiecych łączy Schnitzlera z Klimtem; każdy z nich, dysponując właściwymi sobie środkami, ujawnia fenomen kobiecości. Sławi go jeden z najbardziej znanych utworów Straussa – walc *Wino, kobieta i śpiew* (*Wein, Weib und Gesang*), którego tytuł można uznać za dewizę ówczesnego stylu życia; inną dewizę stanowią słowa: „używać życia” („Das Leben geniessen”). Obie określają pogoń za przyjemnościami, rozrywkami i zabawami, jakim oddawało się mieszczaństwo drugiej połowy XIX wieku w okresie finansowej prosperity i stabilizacji materialnej⁵⁹, a miłość, czy raczej miłości należały do tego repertuaru.

Arthur Schnitzler stworzył bohaterów, którzy są przedstawicielami swojej epoki: znużeni życiem, pozbawieni oparcia w jakimś określonym systemie etycznym, nie posiadają wyrazistej, silnej osobowości. Pisarz prezentuje ich, stosując subtelne środki opisu wypracowane przez impresjonizm, a równocześnie bliskie tym, jakimi posługiwała się psychoanaliza. Budowany w utworach świat osadza w realiach obyczajowych epoki, w której do rangi wielkich problemów urastały skandale i honorowe sprawy, jak karciane długi czy zniewagi. Z tego powodu pojedykowano się lub popełniano samobójstwa; temat pojedynku pojawia się w sztuce *Zwierzyna* (*Freiwild*) i w opowiadaniu *Lejtnant Gustl* (*Lieutenant Gustl*; z powodu tego opowiadania pisarz, który był w randze oficera, został zdegradowany). „W Wiedniu około 1900 – pisze Ewa Kuryluk, definiując osobowość i język jednego z najważniejszych bohaterów Schnitzlera („człowieka nijakiego”) i odwołując się do koncepcji „ja” w ujęciu Ernsta Macha („ja” to „zbiór jakości”) – panował urodzaj na poruczników Gustlów. Mieli swój udział w kształtowaniu się idei Macha i twórczości Schnitzlera”⁶⁰.

Sferę realiów w jednoaktówkach i opowiadaniach wyznaczają też przedmioty i wnętrza, w jakich prezentowani są bohaterowie. W *Anatolu* jest to na przykład gabinet *particulier* w restauracji u Sachera (tu ma się odbyć pożegnalna kolacja Anatola z aktualną partnerką), czy salon, w którym znajdują się bibeloty i kandelabry, bukiety w stylu Makarta. Z drugiej strony – Anatol zaznacza, że dla jego bezpretensjonalnego, skromnego dziewczęcia „najmilsza jest przedmiejska knajpka z ordynarnymi tapetami i gronem małych urzędników przy sąsiednim stoliczku!” (s. 89). Stefan H. Kaszyński, pisząc na temat owych realiów – „wśród fasad mieszczańskich domów, wśród saloników, pluszowych kanap i całej tej zagęszczonej atmosfery rozgrywały się nieraz prawdziwe ludzkie tragedie” – podkreśla jednak, że ani autor, ani jego bohaterowie nie dostrze-

⁵⁸ Ten temat łączy się z różnymi kręgami problemowymi, jak ówczesna walka płci, mizoginizm, emancypacja. Omawiam go w jednym z rozdziałów przytaczanej tu publikacji *W kręgu wiedeńskiej moderny...*, (rozdział: *Kobiety w literaturze i kulturze przelomu wieków*, s. 148-177), powołując się na literaturę przedmiotową.

⁵⁹ Por. W.M. Johnson, *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte...*, s. 127.

⁶⁰ E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa...*, s. 79-80.

gali uwarunkowań społecznych w świecie, w jakim przyszło im żyć⁶¹. Jan Koprowski podkreśla ów charakterystyczny dla pisarstwa Schnitzlera rozdźwięk pomiędzy rzeczywistym życiem a jego pozorami:

Był Schnitzler piewą zwykłych ludzi, ich zwyczajnych, codziennych trosk i radości, w których miłość grała zawsze rolę niepoślednią. Bohaterowie jego dramatów bardziej niż do życia przywiązani byli do pewnych iluzji o nim, bardziej niż prawdę cenili sobie marzenie. Kto chciałby wyobrazić sobie, jak wyglądało wówczas, na przełomie wieku XIX i XX, życie w Wiedniu, nie mógłby pominąć w studiach swoich bogatej spuścizny dramatycznej i powieściowej Artura Schnitzlera⁶².

Pisarzem mocno związanym z Wiedniem, upamiętniającym jego klimat w małej, impresjonistycznej formie był Peter Altenberg (właśc. Richard Engländer); urodzony w naddunajskiej stolicy w roku 1859, spędził tu swoje życie i zmarł w 1919. Altenberg zasłynął przede wszystkim jako autor literackich zapisów stanów świadomości, wyraziciel „wiedeńskiej duszy” (jak mawiano też o Strausie i innych twórcach) i piewca „wiecznej kobiecości”.

Pochodził z rodziny dobrze sytuowanej; jego ojciec był kupcem, który próbował zapewnić dzieciom stabilizację życiową, ale Altenberg egzystował na marginesie społeczeństwa. Ze względu na chorobę systemu nerwowego wywołaną nadwrażliwością, nie zdobył żadnego zawodu i nie podjął pracy zarobkowej. Należał do cyganerii wiedeńskiej, spędzał czas w kawiarniach, w hotelach i w uzdrowiskach; w ostatnich latach życia, w wyniku nadużywania środków nasennych i alkoholu przebywał w zakładach psychiatrycznych⁶³.

Altenberg posługiwał się drobną, fragmentaryczną formą, którą trudno precyzyjnie zdefiniować; są to szkice prozą, „Splitter” (odłamki), „psychodramy”, aforystyczne nowelki, filozoficzne myśli, opowiadki, pointy⁶⁴. Sam autor mówił o własnej twórczości:

Czyż moje drobiazgi są poezją? W żadnym wypadku. To są ekstrakty! Ekstrakty życia. Życie duszy i przypadkowego dnia ulatniające się na 2-3 stronach...[...] Tak, ja kocham „drobne doświadczenia”, telegraficzny styl duszy! Pragnę człowieka przedstawić w jednym zdaniu, przeżycie duchowe na jednej stronie, krajobraz jednym słowem!⁶⁵

⁶¹ S.H. Kaszyński, *Dykteryjki i skandale doktora Schnitzlera*, [w:] *Summa vitae austriacae...*, s. 217.

⁶² J. Koprowski, *Z południa i północy (Odwiedziny u pisarzy)*, Katowice 1963, s. 56.

⁶³ Por. *Hauptwerke der österreichischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen...*, s. 179-180. Na temat twórczości Petera Altenberga pisałam między innymi w: *W Cekanii i gdzie indziej...*, s. 79-89.

⁶⁴ Por. S.H. Kaszyński, *Die Poetik der „Splitter“ von Peter Altenberg*, [w:] idem, *Identität – Mythisierung – Poetik. Beiträge zur österreichischen Literatur im 20. Jahrhundert*, Poznań 1991, s. 23-32.

⁶⁵ *Das grosse Peter Altenberg Buch*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von W.J. Schweiger, Wien-Hamburg 1977, s. 10. W dalszym ciągu stronę podaję w tekście głównym.

Utwory Altenberga ukazują życie wiedeńskiego społeczeństwa epoki *fin de siècle* właśnie w owej ułamkowej formie, w drobnych epizodach, ledwie zarysowanych portretach postaci i naszkicowanych lekką kreską wydarzeniach. Już same tytuły utworów zapowiadają impresjonistyczny sposób przedstawienia: *Reminiscencje*, *Impresje*, *Wspomnienia*, *Widokówki* i in. W wielu z nich przywołuje pisarz postacie z kręgu rodziny (matka, ojciec, siostry, bracia, wujowie), ale ukazuje je poprzez zamazujący właściwe proporcje i realia pryzmat wspomnienia, poprzez charakterystyczne dla nich wypowiedzi i gesty. Czasem historia rodziny nosi cechy baśniowej opowieści (*Wspomnienia*), niekiedy relacja opiera się na powtarzalności pewnych motywów i sformułowań. Pisząc o matce, autor za każdym razem podkreśla jej urodę: „cudowna mama” (*Die Kindheit – Dzieciństwo*, s. 31), „Mama była urzekająco piękna i smukła jak gazela” (*Die Mama*, s. 14).

W „drobiazgach” Altenberga ważne miejsce zajmowały kobiety – jego przyjaciółki, dziewczęta z różnych warstw społecznych, służące, postacie z półświatka bądź z „dobrego domu”. Ich portreciki mają też impresjonistyczny charakter, wynikający z łączenia wrażeń wzrokowych z emocjonalnymi:

W ogrodzie willi kwitną czerwone i żółte georginie.

Na ławce, w jesiennym słońcu, siedzi młoda dziewczyna.

Marzy: „czy tego roku będzie się nosić okrągłe dekolty?!”

Georginie zostały wyhodowane we wszystkich kolorach – to jest harmonia kultury (s. 51)

Altenberg zajął miejsce w historii literatury przede wszystkim jako legendarna, najbarwniejsza, ekscentryczna postać wiedeńskiej bohemy, całkowicie „uzależniona” od kawiarni, jako bohater niezliczonych anegdot, związany ze stylem życia epoki przejściowej. Jego twórczość rejestrowała to, co najbardziej ulotne, trudne do uchwycenia w słowa i definicje, a jednocześnie dawała świadectwo kondycji duchowej społeczeństwa przełomu wieków.

Sposoby przedstawiania świata w literaturze austriackiej nie mają charakteru realistycznego; nadrzędną funkcję pełnią tu gry z możliwościami, dystans do postaci i sytuacji, jaki można zaobserwować u Schnitzlera, postrzeganie świata poprzez pryzmat subiektywizmu, selektywne widzenie i pointylistyczne sposoby rejestrowania wrażeń, z jakimi mamy do czynienia u Altenberga⁶⁶, zderzanie zasad prawdopodobieństwa z tym, co nierealne, wywiedzione ze sfery snu, iluzji, wyobraźni.

Takie cechy nosi twórczość Hugo von Hofmannsthal, pochodzącego z rodziny o tradycjach estetyczno-arystokratycznych⁶⁷. Cechy światopoglądu artystycznego i modelu poetyckiego Hofmannsthal pozwala określić go jako przedstawiciela wiedeńskiego neoromantyzmu, a więc tego nurtu modernistycznego, który przejawiał się w tendencjach skrajnie subiektywistycznych i estetycznych; oznaczał odwrót od naturalizmu i jego społecznego podłoża,

⁶⁶ Mianem pointyizmu określił zabiegi artystyczne Altenberga Thomas Mann w: *Peter Altenberg*, [w:] idem, *Werke*, Bd. 12, Frankfurt a. M. 1968, s. 48-51.

⁶⁷ C.E. Schorske, *Geist und Gesellschaft...*, s. 14.

rozwinął impresjonistyczny i symbolistyczny język poetycki. Przedstawicielom tego kierunku szczególnie bliski był światopoglądowy irracjonalizm. Neoromantyzm wyrażał niezwykle silne odczucie kryzysu, jaki naznaczył świadomość mieszczańskiej inteligencji końca XIX wieku, a jednocześnie jej społeczną izolację i poczucie bezsilności, ale też – poprzez metodę „nierealistyczną” prowadził do narastania dekadencjonalnych nastrojów, w których manifestował się elitaryzm, niechęć wobec społeczeństwa⁶⁸.

Hofmannsthal już u progu swojej twórczości określony został mianem dekadenta⁶⁹. Zdecydowały o tym cechy jego młodzieńczego światopoglądu poetyckiego, który łączył mocne odczuwanie życia ze świadomością przemijania i ulotności wszystkiego, wobec czego postawiony jest człowiek – osamotniony, rozdwojony, pozbawiony celu, jak podmiot *Ballady zewnętrznego życia*:

Do czego służą nam w tym naszym dziele,
W którym jesteśmy samotni i wielcy,
Że niepotrzebne są nam żadne cele?⁷⁰

Jednym z najważniejszych tematów w twórczości Hofmannsthala jest ucieczka od życia, a jednocześnie pragnienie doznawania jego pełni. Kunszt poetycki autora *Tercyn* polegał na indywidualnym, niezwykle wyrazistym artystycznie przetworzeniu wszelkich doznań oraz impulsów estetycznych, jakie oferowała epoka przełomu wieków. Siła oddziaływania jego poezji polegała przede wszystkim – jak pisze Krystyna Kamińska:

[...] w sposobie ich [tematów] ujęcia, owej specyficzniej Hofmannsthalowskiej metodzie wielopłaszczyznowej stylizacji świata, w konstruowaniu subiektywnie zabarwionych i przytłumionych w tonie wypowiedzi uczuciowych o pełnej gamie najdelikatniejszych niuansów, w kreśleniu wizji i obrazów poetyckich o nieostrych, jak gdyby rozplywających się konturach, w pełnych wirtuozerii metaforach, a więc w tym wszystkim, co stanowi wyszukane piękno językowe wierszy tego poety, zawsze idealnie współgrające z przekazywaną treścią⁷¹.

Wiedeńscy twórcy epoki przełomu wieków nie stworzyli wielkich fresków epickich, w których obraz mieszczaństwa zyskałby odpowiednie ramy i rozmach, i w których zostałyby pogłębione tło społeczne i polityczne. Funkcje tego rodzaju spełniała raczej literatura wspomnieniowa. Tacy autorzy, jak Stefan

⁶⁸ Por. *Meyers Neues Lexikon*, Zweite, völlig neu erarbeitete Auflage in achtzehn Bänden, Leipzig 1974, Bd. 10, s. 64.

⁶⁹ Por. O.S. von der March, *Die Neurotischen*, [w:] *Die Wiener Moderne...*, s. 240. Na temat Hugo von Hofmannsthal pisałam między innymi w: *Świadomość końca w sztuce i literaturze austriackiej przełomu XIX i XX wieku (na przykładzie Hugo von Hofmannsthal)*, [w:] *Kulturowe paradygmaty końca. Studia komparatystyczne*, pod red. J.C. Kałużnego i A. Żywiołka, Seria: Chrześcijaństwo – kultura – ponowoczesność, Częstochowa 2013, s. 369-379.

⁷⁰ H. von Hofmannsthal, *Ballada zewnętrznego życia*, cytuję za: idem, *Liryka. Wiersze i dramaty*, wybrał i tłum. L. Lewin, wstęp K. Kamińska, Warszawa 1984, s. 45-46.

⁷¹ K. Kamińska, *Wstęp*, [w:] H. von Hofmannsthal, *Liryka...*, s. 7-8.

Zweig czy Otto Friedlaender, wracając do czasów swojej młodości, przedstawiają wnikliwie różne formy egzystencji mieszkańców naddunajskiej stolicy; np. Friedlaender w trzech księgach swoich wspomnień (*I. Miejsce, czas, ludzie; II Stany, klasy, narodowości, grupy; III Wiedeńskie życie*) rysuje rozległy obraz życia różnych warstw społecznych w Wiedniu⁷². Najwybitniejsi pisarze tego okresu dysponowali środkami ustanawiającymi perspektywę subiektywną. Arthur Schnitzler był „analitykiem” wiedeńskiej burżuazji, ujawniał istotne dla ówczesnego kodeksu moralnego problemy, ale nie wskazywał sposobów ich rozwiązania. Peter Altenberg skupiał się na życiu duszy i „przypadkowego dnia”, sublimując treść wrażeń i przeżyć w poetyckich „telegramach duszy”. Hugo von Hofmannsthal stwierdzał, że „nie ma prostej drogi z poezji do życia i z życia do poezji”⁷³, ujmując w tych słowach istotę własnych poczynań twórczych. Należy zaznaczyć, że na przełomie wieków powstawały też utwory poruszające tematy społeczne, drastyczne, dotyczące sytuacji ekstremalnych, bliskie naturalistom, ale nie reprezentowały one głównych tendencji literackich tego czasu.

Status mieszczaństwa wiedeńskiego rysuje się w świetle różnych świadectw, do jakich należy zaliczyć materialne ślady więzów pomiędzy przedstawicielami wielkiej finansjery bądź inteligencji z artystami, dzieła malarskie i wytwory rzemiosła artystycznego, literackie utwory będące seismograficznym zapisem impulsów przenikających ze świata zewnętrznego w materię słowa. Artyści wiedeńscy żyli w świetle „pięknej ułudy”, który był miejscem ucieczki od dnia powszedniego, od pospolitości. A jednocześnie trudno byłoby rozpatrywać ich twórczość w oderwaniu od Wiednia. Podkreślił to w swoich *Odwiedzinach u pisarzy* Jan Koprowski, pisząc o Schnitzlerze:

Pisarz nastroju, zielonych lamp, piosenki, zakochania i zamyślenia – oto czym różnił się Schnitzler od starych i młodych naturalistów znad Łaby i Renu. Był on tak austriacki, a właściwie tak wiedeński, że gdzie indziej już tylko w części zrozumiały⁷⁴.

Podobną cechę – „austriackość”, przywiązanie do kultury wiedeńskiej – wskazuje Koprowski w twórczości Hermanna Bahra, przywódcy Młodego Wiednia. Pisarz, eseista, urodzony w Linzu, wielbiciel Paryża epoki *fin de siècle*, odczuwał mocno fenomen Wiednia, miasta, które stało się na długie lata miejscem jego życia i działalności twórczej. Już tytuły niektórych utworów Bahra zdradzają jego zainteresowania i poglądy: komedia *Die Wienerinnen*, powieść *Österreich in Ewigkeit*, zbiór esejów *Austriaca*:

⁷² O. Friedlaender, *Letzter Glanz der Märchenstadt...*; są tu rozdziały poświęcone takim zagadnieniom jak: urzędnicy, Kościół, arystokracja, wiedeńskie obyczaje, bale, kawiarnia, i in.

⁷³ H. von Hofmannsthal, *Poesie und Leben. Aus einem Vortrag*, [w:] *Die Wiener Moderne...*, s. 276

⁷⁴ J. Koprowski, *Z południa i północy...*, s. 56.

We wszystkich jego utworach dominuje ów znamieny dla grupy „Młody Wiedeń” ton nastroju i refleksji, zrodzony w stolicy naddunajskiej u schyłku dziewiętnastego stulecia, a nie mający odpowiednika w literaturze innych krajów⁷⁵.

Nie sposób pominąć tutaj scharakteryzowanego przez Baha, osobliwego stosunku mieszkańców Wiednia do swojego miasta, do konkretnej przestrzeni geograficznej i kulturowej. Posługując się właściwą sobie ironią, Hermann Bahr ujawnia, że rysem znamienym owej postawy jest niewątpliwie silne przywiązanie do miasta – z jego aurą, tradycją, sztuką, kawiarniami – a jednocześnie niechęć do wszelkich utrwalonych na temat Wiednia mitów. Postawę taką określa słowo „Hassliebe” – miłość zespolona z nienawiścią – która może w większym stopniu określa fenomen bycia wiedeńczykiem niż jakiegokolwiek wywody o charakterze socjologicznym czy narodowościowym:

Kiedy się słucha wiedeńczyka, musi się wierzyć, że życie tutaj jest przekleństwem. Ale nikt stąd nie wyjeżdża. Każdy złorzeczy i drwi po swojemu. Ale zostaje. Wydaje się, że nikt nie może się uwolnić od tak wyszydzanego i znienawidzonego miasta. I nie czyni się nic, aby zmienić Wiedeń albo wiedeńczyka, także wiedeńczyka w sobie samym. Nikt nie próbuje tego uczynić, a jeśli ktoś próbuje, jest uważany za nieprzyjaciela⁷⁶.

Wiedeńczyk jest bardzo nieszczęśliwym człowiekiem, jest nieszczęśliwy sam z sobą, jest tym, który wiedeńczyka nienawidzi, ale nie może bez niego żyć, który sobą gardzi, ale i rozczuła się nad własną osobą, ustawicznie złorzeczy, ale chce, aby go nieustannie chwalić, który czuje się podle, ale dzięki temu właśnie dobrze, który zawsze narzeka, zawsze wygraża, ale wszystko zniesie, tylko nie to, aby mu pomagać – wtedy się broni.

Na zewnątrz – pisze Bahr – Wiedeń ma sławę stolicy duchowej, miasta ukolysanego w takt walca Straussa, miasta pieczonych kurczaków, szykownych fiaków i słynnej na cały świat swojskości. A jednocześnie jest to miejsce, gdzie Moritz Hartmann zegnał przyjaciela nekrologiem: On umarł na Wiedeń⁷⁷.

⁷⁵ Ibidem, s. 54.

⁷⁶ H. Bahr, *Wien*, [w:] *Wien von gestern...*, s. 176-177.

⁷⁷ Ibidem.

Literatura

Baedeker Karl,

1981 *Wien 1892*, [w:] *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, hrsg. von G. Wunberg unter Mitarbeit von J.J. Braakenburg, Stuttgart.

Bernhard Marianne,

1992 *Zeitenwende im Kaiserreich. Die Wiener Ringstrasse Architektur und Gesellschaft 1858-1906*, Regensburg.

Bisanz Hans,

1994 *Wien um 1900*, Berghaus Verlag.

1988 *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*, hrsg. von J. Kocka unter Mitarbeit von U. Frevert, Bd. 1, Deutschen Taschenbuch Verlag, München.

Doppler Alfred,

1990 *Mann und Frau im Wien der Jahrhundertwende: die Darstellungsperspektive in den Dramen und Erzählungen Arthur Schnitzlers*, [w:] *Geschichte im Spiegel der Literatur. Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Innsbruck.

Fahr-Becker Gabriele,

2008 *Die Wiener Werkstaette 1903-1932*, hrsg. von A. Taschen, Hong-Kong–Köln–Los Angeles.

Fischer Ernst (red.),

1997 *Hauptwerke der österreichischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen*, München.

2004 *Secesja*, Königswinter.

Friedlaender Otto,

Die Märchenstadt, [w:] idem, *Letzter Glanz der Märchenstadt. Bilder aus dem Wiener Leben um die Jahrhundertwende 1890-1914*, Wien b.r., s. 11-21.

Grodziski Stanisław,

1983 *Franciszek Józef*, Wrocław.

Hevesi Ludwig,

1991 *Makartzeit*, [w:] *Wien von gestern. Ein literarischer Streifzug durch die Kaiserstadt*, gesammelt und erzählt von H. Gerstinger, Wien.

Hofmannsthal Hugo von,

Liryka. Wiersze i dramaty.

Hurnik Elżbieta,

2000 *Kłopoty z biedermeierem*, [w:] *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, pod red. L. Rożek, Częstochowa, s. 307-312.

2000 *W kręgu wiedeńskiej moderny. Z zagadnień polsko-austriackich powi-
nowactw literacko-kulturowych*, Częstochowa.

John Michael, Lichtblau Albert,

1993 *Schmelztiegel Wien einst und jetzt. Zur Geschichte und Gegenwart von Zuwanderung und Minderheiten, mit einer Einleitung von E. Zöllner, Böhlau, Wien–Köln–Weimar.*

Johnston William M.,

1974 *Sitte, Wagner, Loos: Ringstrassen-Architektur und ihre Kritiker, [w:] Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1948-1938, Wien, s. 157-161.*

Kaszyński Stefan H.,

2004 *Dykteryjki i skandale doktora Schnitzlera, [w:] Summa vitae austriacae. Opowieści wiedeńskiej kawiarni, wybór i koncepcja S.H. Kaszyński, Poznań, s. 216-219.*

1991 *Die Poetik der „Splitter“ von Peter Altenberg, [w:] idem, Identität – Mythisierung – Poetik. Beiträge zur österreichischen Literatur im 20. Jahrhundert, Poznań, s. 23-32.*

Kinz Maria,

1993 *Damals in Hernals, Wien.*

Koprowski Jan,

1963 *Z południa i północy (Odwiedziny u pisarzy), Katowice.*

Kydryński Lucjan,

1979 *Jan Strauss, Kraków.*

Leitisch Ann Tizia,

1942 *Verklungenes Wien. Vom Biedermeier zur Jahrhundertwende, Wien.*

Mann Thomas,

1968 *Peter Altenberg, [w:] idem, Werke, Bd. 12, Frankfurt a. M., s. 48-51.*

Marek Tadeusz,

1988 *Schubert, Warszawa.*

Neumann Petra (red.),

1997 *Wien und seine Kaffeehäuser. Ein literarischer Streifzug durch die berühmtesten Cafés der Donaumetropole, München.*

Neumayer Heinrich, Witeschnik Alexander,

1991 *„Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit“. Geschichten und Anekdoten von Leonardo da Vinci bis Hundertwasser, Wien.*

Ormiston Rosalind, Robinson Michael,

2010 *Plakat, ilustracja książkowa i malarstwo czarujacej epoki fin de siècle'u, tłum. B. Mierzejewska, Warszawa.*

Politzer Heinz,

1973 *Diagnoza i poezja. O twórczości Artura Schnitzlera, [w:] Milczenie syren. Studia z literatury niemieckiej i austriackiej (wybór), tłum. J. Hummel, Warszawa, s. 176-177.*

Sármány-Parsons Ilona,

1991 *Die Malerei Wiens um die Jahrhundertwende, Corvina.*

1992 *Gustav Klimt, Bindlach.*

Schnitzler Artur,

1899 *Anatol, tłum. A. Callier, Warszawa.*

Schorske Carol Emil,

1994 *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle, aus dem Amerikanischen von H. Günther, Piper, München–Zürich, rozdział: Die Ringstrasse, ihre Kritiker und die Idee der modernen Stadt, s. 23-109.*

1985 *Österreichs ästhetische Kultur 1870-1914, [w:] Katalog der Ausstellung Traum und Wirklichkeit, Wien, s. 13-16.*

Schweiger Werner J. (red.)

1977 *Das grosse Peter Altenberg Buch, Wien-Hamburg.*

Sterk Harold, Kodera Peter,

b.r.w. *Jugendstil in Wien, Himberg.*

Wagner Nike,

1982 *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne, Suhrkamp, Frankfurt a. M.*

Wechsberg Joseph,

1978 *Królowie walca. Życie, czasy i muzyka Straussów, tłum. M. Boduszyńska-Borowikowa, Warszawa.*

Wittlich Peter,

1987 *Secesja. Sztuka i życie, z czeskiego tłum. A. Borowiecki, Warszawa.*

1974 *Meyers Neues Lexikon, Zweite, völlig neu erarbeitete Auflage in achtzehn Bänden, VEB Bibliographisches Institut, Leipzig.*

Zusammenfassung

Die Beziehungen des Wiener Bürgertums mit der Kultur in der zweiten Hälfte des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts

Der Aufsatz thematisiert das Kulturleben im Wien der Jahrhundertwende aus der Perspektive der kulturstiftenden Rolle des Bürgertums. Die Kultur ermöglichte nämlich der von der Aristokratie isolierten Gesellschaftsschicht den gesellschaftlichen Aufstieg, deshalb engagierten sich wohlhabende Wiener Bürger als Kunstmäzene und förderten die Künstler finanziell. Gleichzeitig spielten Bürger als Kunstempfänger in Wien mit seinen Theatern, Opern, Ausstellungsräumen eine sehr wichtige Rolle. Man führte aber auch literarische und musikalische Salons, die zu Begegnungsstätten für Literaten, Musiker, Maler und Architekten geworden sind, was auf die Traditionen der bürgerlichen Salons der Biedermeier-Zeit zurückgeht. Die Autorin erörtert das Phänomen des Wiener Bürgertums und seiner Rolle für die Kultur vor dem Hintergrund der Wiener Kunst und der Kunstschaffenden dieser Zeit (Gustav Klimt, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler u.a.).

Summary

Elżbieta Hurnikowa: The relationships of Viennese middle class of the second half of 19th and the beginning of 20th centuries with culture

The paper is devoted to the cultural life in Vienna at the turn of the 19th century from the culture-making perspective of the middle class. It was the culture that enabled this isolated by the aristocracy class to change the social status, that is why the wealthy Viennese citizens actively sponsored and supported the artists. At the same time they played a very important role of the receivers of the art in Vienna rich in theatres, opera houses, galleries. There were also many music and literature salons which became the meeting places of writers, musicians, painters and architects, which recalled to the tradition of the artistic salons from the Biedermeier period. The author analysis the phenomenon of Viennese middle class and its cultural role on the canvas of Viennese art and artists of that period.