

Recenzja „Światło Północy” w Warszawie. Kilka uwag o wystawie *Przesilenie. Malarstwo Północy 1880–1910*

Iwona LUBA

Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego

<https://orcid.org/0000-0002-9368-9147>

Prezentowana w Muzeum Narodowym w Warszawie wystawa *Przesilenie. Malarstwo Północy 1880–1910*¹ była nie tylko niezwykle ważnym wydarzeniem dla miłośników malarstwa przełomu stuleci XIX i XX; była także imaginacyjną podróżą do krajów Północy, podróżą w czasie i przestrzeni, także tej mitycznej – do świata pogańskich nordyckich wierzeń, staroskandynawskich sag i legend czy fińskiego eposu *Kalevala*.

Wystawa była imponującym przedsięwzięciem, mającym przybliżyć polskiemu widzowi dzieła malarstwa artystów z pięciu krajów nordyckich: Danii, Finlandii, Islandii, Norwegii i Szwecji. Jej realizacja była logistycznym wyzwaniem, wymagała bowiem sprowadzenia w tym samym czasie ponad stu dzieł malarzy nordyckich oraz reprezentatywnych prac wybranych polskich malarzy. Ekspozycje wypożyczono z kolekcji instytucji skandynawskich (Skagens Museum, Gallen-Kallelan Museo w Espoo, Göteborgs konstmuseum, Gösta Serlachiusen taidesäätii, Listasafn Íslands w Reykjavíku, Malmö Konstmuseum, Munchmuseet i Nasjonalmuseet w Oslo, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum w Trondheim, Prins Eugens Waldemarsudde w Sztokholmie, Randers Kunstmuseum, Statens Museum for Kunst w Kopenhadze, Stavanger Museum, Halosenniemi w Tuusula, Willumsens Museum we Frederikssund, Zorn Museum w Mora) oraz polskich (Muzeum Narodowe w Kielcach, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie).

Wystawie towarzyszył obszerny, bogato ilustrowany, bardzo starannie przygotowany i atrakcyjny pod względem edytorskim katalog, dostarczający wiedzy



1. Wystawa, zorganizowana we współpracy z Göteborgs konstmuseum, trwała od 18 XI 2022 do 5 III 2023, kuratorzy: Agnieszka Bagińska, Wojciech Głowacki.

1–2 *Przesilenie.*
Malarstwo Północy
1880–1910, fragment
ekspozycji. Fot. MNW



o malarstwie krajów nordyckich przedstawianym w wielu aspektach – artystycznym, kulturowym, społecznym oraz politycznym². Znalazły się w nim eseje kuratorów wystawy, a także badaczy kultury i sztuki Północy z Polski i krajów nordyckich. Publikacja, zawierająca właściwy katalog prezentowanych dzieł i wybraną bibliografię, stanowi wartość samą w sobie – jest właściwie pierwszym polskim kompendium wiedzy o malarstwie nordyckim przełomu XIX i XX stulecia oraz o jego związkach ze sztuką francuską czy japońską, a także malarstwem Młodej Polski.

2. *Przesilenie Malarstwo Północy 1880–1910*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, red. Agnieszka Bagińska, Wojciech Głowacki (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2022). Poza tekstem kuratorów wystawy katalog zawiera eseje Grażyny Szelańgowskiej, Patrika Steorna, Petera Nørgaarda Larsena, Cariny Rech i Nilsa Ohlsena.

Wystawa pokazana w siedmiu salach Muzeum Narodowego w Warszawie była nie tylko pierwszą panoramiczną prezentacją malarstwa nordyckiego w Polsce, lecz także pierwszą w naszej części Europy. Jest to zaskakujące, zważywszy, że od czasu powstania prezentowanych dzieł minęło ponad sto lat, a od czasu „odkrycia” malarstwa europejskiej Północy przełomu XIX i XX w. przez światową publiczność (a także historię sztuki), jakim była wystawa *Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1880–1910*, minęło lat czterdzieści³. Twórczość nordyckich malarzy pozostawała dotąd prawie nieznaną polskiej publiczności⁴. Dotychczasowe wyobrażenie o sztuce nordyckiej nie tylko w Polsce zdominowane było przez twórczość Edvarda Muncha. Jego oryginalne prace (25, w tym 8 obrazów olejnych) można było oglądać w 1995 r. na wystawie *Totenmesse. Munch – Weiss – Przybyszewski* w warszawskim Muzeum Literatury⁵. Wystawa ta, ukazująca silny wpływ Muncha na twórczość „młodego Weissa”, stanowiła początek badań nad wzajemnymi kontaktami, wspólnymi inspiracjami, dla których łącznikiem stali się Stanisław Przybyszewski i jego żona Dagny Juel, norweska pianistka, pisarka i muza artystów⁶. Spośród innych nordyckich twórców przełomu XIX i XX w. dobrze znany jest w Polsce wybitny duński malarz Vilhelm Hammershøi, którego obrazy można było oglądać na wystawie *Światło i cisza*, pokazanej w Poznaniu i Krakowie (2021/2022)⁷. *Totenmesse* i prezentacja malarstwa Hammershøia stały się swoistym preludium do wystawy w warszawskim Muzeum Narodowym, rozbudziły zainteresowanie nordyckim realizmem i modernizmem.

U źródeł wystawy legło spotkanie polskich historyków sztuki i muzealników – Agnieszki Bagińskiej i Wojciecha Głowackiego – ze sztuką nordycką i odkrywanie jej powinowactw ze sztuką Młodej Polski. Przesilenie pokazuje wiele artystycznych powinowactw nordyckiego i polskiego malarstwa końca XIX – początku XX w. Ich mnogość i różnorodność uzmysławiają twórcy wystawy na samej ekspozycji,

3. *Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1880–1910*, kat. wyst., Brooklyn Museum, Corcoran Gallery of Art, Minneapolis Institute of Arts, red. Kirk Varnedoe (Brooklyn, NY: Brooklyn Museum, 1982). Od maja do lipca 1983 r. wystawę pokazano też w Göteborgs konstmuseum.

4. Studenci Instytutu Historii Sztuki w Warszawie poznawali twórczość nordyckich twórców dzięki badaniom Andrzeja Pieńkosa, Agnieszki Rosales Rodriguez, a także dzięki zapraszanej przez nią na cykliczne wykłady badaczki malarstwa Północy Michel Facos.

5. *Totenmesse. Munch – Weiss – Przybyszewski*, kat. wyst., Muzeum Literatury, Warszawa, Munchmuseet, Oslo, red. Łukasz Kossowski (Warszawa: Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, 1995). W katalogu znalazły się eseje Władysławy Jaworskiej, Elisabeth Clegg, Łukasza Kossowskiego i Zofii Weiss. W związku z wystawą Instytut Sztuki PAN zorganizował międzynarodową sesję naukową, której pokłosiem jest tom *Totenmesse. Modernism in the Culture of Northern and Central Europe*, red. Piotr Paszkiewicz (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1996).

6. Zob. Łukasz Kossowski, „Totenmesse”, w: *Totenmesse*, s. 65–87.

7. *Vilhelm Hammershøi. Światło i cisza*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe w Krakowie, red. Martyna Łukasiewicz (Poznań–Kraków: Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2021).

3 *Melancholia* Edvarda Muncha (1900–1901) i *Melancholik* Wojciecha Weissa (1898) na wystawie *Przesilenie. Malarstwo Północy 1880–1910*. Fot. MNW



a także eseju *Przesilenie. Malarstwo nordyckie i polskie na przełomie XIX i XX wieku* zamieszczonym w katalogu i w nieco zmienionej wersji w przewodniku po wystawie⁸, a także w kalendarium zjawisk, w którym wydarzenia artystyczne, polityczne i społeczne w krajach nordyckich zestawione są z tym, co działo się na ziemiach polskich. Bagińska i Głowacki przyjrzeni się uważnie przez pryzmat malarstwa zarówno nordyckim, jak i polskim twórcom, wspólnym źródłem ich sztuki, uwzględniając ducha czasu, podobne trudności z samostanowieniem narodowym, wpływające na poszukiwanie własnej tożsamości narodowej, etnicznej, kulturowej, wyznaniowej.

W każdej z sal, w których rozlokowano dzieła nordyckich malarzy, pojawia się silny akord polski, doskonale wpisując się w kontekst całego zbioru obrazów, a w sposób szczególny prowadząc dialog z jednym wybranym, jak w przypadku wspomnianych już artystów, gdzie tym samym tonem, tematem, nastrojem brzmią *Melancholik* Weissa (1898) i *Melancholia* Muncha (1900–1901). Widać tu już jednak początek szukania bardziej odrębnego, własnego formalnego języka malarstwa Weissa i krystalizację manieri Muncha. Na marginesie warto odnotować subtelność w kolorystycznym wyróżnieniu na ekspozycji oraz w katalogu wystawy i przewodniku po niej dzieł polskich malarzy.

Kuratorom przyświecała myśl pokazania fenomenu malarstwa nordyckiego, zarówno inspiracji i impulsów płynących z Paryża, jak i odrębności poszukiwań artystycznych związanych ze specyfiką pejzażu, sposobu życia, pracy, zmagania z morzem, a także wyjątkowości światła Północy, inspirującej do poszukiwań kolorystycznych, nowych rozwiązań formalnych, nastrojowości, symboliki. Wydaje się,

8. Agnieszka Bagińska, Wojciech Głowacki, „Przesilenie. Malarstwo nordyckie i polskie na przełomie XIX i XX wieku”, w: *Przesilenie*, s. 15–29; iid., „Przesilenie. Malarstwo nordyckie i polskie na przełomie XIX i XX wieku”, w: *Bliska / Daleka Północ. Malarstwo nordyckie i polskie na przełomie XIX i XX wieku*, red. Agnieszka Bagińska, Wojciech Głowacki (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2022), s. 10–79.

4 Gobelin *Zalotnicy*
(*Córki zorzy polarnej*)
(1908) na wystawie
Przesilenie. Malarstwo
Północy 1880–1910.
Fot. Iwona Luba



że swych wyborów dokonali, posługując się głównie kluczem tematycznym, nie tracąc jednak z pola widzenia także aspektów formalnych.

Tytułowe „przesilenie” ma wiele znaczeń, które odsłaniają się przed widzem. Najbardziej oczywiste skojarzenia to te odwołujące się do rytmu natury i nordyckiej kultury, czyli przesilenia letniego, czerwcowego, czyli momentu maksymalnego wychylenia osi obrotu Ziemi w kierunku Słońca, kiedy panuje dzień polarny, celebrowanego uroczyscie jako święto w krajach Północy, a także przesilenia zimowego. Do tak rozumianego przesilenia odwołują się artyści w swoich obrazach; odnoszą się do niego także autorzy wystawy na ekspozycji oraz w katalogu. Temu astronomicznemu przesileniu towarzyszy też jego symboliczne, mitologiczne i baśniowe odczytanie w duchu neoromantyzmu, co egzemplifikuje choćby gobelin *Zalotnicy* (*Córki zorzy polarnej*), wykonany w 1908 r. według akwareli Gerharda Munthe'go z 1892, o temacie zaczerpniętym z norweskich baśni oraz przywołany w katalogu wystawy jego polski odpowiednik – *Skarby Sezamu* Stanisława Wyspiańskiego (1897), odwołujący się do polskich ludowych czy nawet pogańskich wierzeń związanych z przesileniem, nocą świętojańską (nocą Kupały). Te astronomiczne cykle natury znajdują swoje wzmocnienie w bardzo subtelnej i wyrafinowanej grze z widzem, proponowanej przez scenografię Jana Strumiłły. Ściany i sufity sal ekspozycyjnych zostały bowiem bardzo starannie pokryte farbami ukazującymi w gradientach nieustanne przechodzenie od czerni do bieli, jak w nocnym niebie, wzmacniając odbiór bardzo świetlistych w temacie, barwie i nastroju obrazów, oferujących feerie światła i barw. Efekty scenograficzne podkreślają specyfikę światła Północy, wyeksponowaną najmocniej w ostatnim, wieńczącym całość ekspozycji pomieszczeniu, pełnym widoków zachodu słońca, chwil chętnie chwytyanych i utrwalanych przez nordyckich pejzażystów, a także przez reprodukowany w katalogu *Promienny zachód słońca* Wojciecha Weissa (1901–1902). Światło Północy staje się przejawem specyfiki nordyckiego malarstwa przełomu XIX i XX w.

Astronomicznemu rytmowi przemian i przesileni odpowiadają cykliczne rytmy przemian natury, a także życia ludzkiego i obcowania człowieka z naturą,

szczególnie silnie obecne w życiu artystów skupionych wokół wiejskich, nadmorskich kolonii artystycznych. Stąd zapewne wyrazisty rytm wystawy z naprzemiennie ukazywanymi w kolejnych salach plenerami i scenami we wnętrzach, odpowiadającymi też życiu zewnętrznemu, codziennemu i świątecznemu oraz wewnętrznemu, emocjonalnemu, uczuciowemu i duchowemu; stąd z jednej strony obrazy ukazujące dynamiczny, żywiołowy, niemal frenetyczny taniec, a z drugiej melancholię; z jednej zewnętrzny kontakt z naturą i zmaganie z nią lub jej kontemplację, a z drugiej zatopienie w codziennym krzątaniu się w domu. Widz wchodzi więc do sali z widokami wewnątrz i przechodzi następnie do sali pełnej pejzaży i tak na przemian przez całą ekspozycję. Radość życia i melancholia, spokój i spełnienie, czy raczej wyalienowanie, wyobcowanie. Poczucie bezpieczeństwa i wytchnienie, czy melancholia i opresyjność zamknięcia. A może po prostu najbardziej naturalna przestrzeń, bliska, prywatna, własna (jak u francuskich intymistów i ich następców)? Chyba obie sytuacje równoległe. Może wewnątrz w wymiarze duchowym? Przenikanie się tego, co na zewnątrz, i tego, co wewnątrz, zgodnie z rytmem tematycznego układu sal ekspozycji: wychodzimy w pejzaż Północy i powracamy do skandynawskiego domu, naprzemiennie, rytmicznie, czerpiąc przyjemność z obserwacji tego, co proponuje nordyckie malarstwo – czerpanie przyjemności z codzienności, z prostych czynności, ze spacerów, wspólnej kontemplacji natury. Pojawiające się naprzemiennie na wystawie malarskie przestrzenie – pejzaż i wewnątrz mieszkalne – nie muszą zawierać w sobie opozycji, stanowią dwie dopełniające się sfery naszego życia, nierozzerwalnie związane z nami, zmienne jak ulotne nastroje i emocje, przenikające się nawzajem jak gradienty w tle obrazów.

Neoromantyczny zwrot do podań i wierzeń ludowych, mocno nacechowany symbolicznie, odgrywał też ważną rolę polityczną. W Islandii, Norwegii i Finlandii, dotychczas podległych Danii, Szwecji i Rosji, nasilały się dążenia do kulturowej i politycznej niezależności, zainteresowanie rodzimym pejzażem, folklorem, mitami, legendami, eposami narodowymi zyskiwało więc coraz wyraźniejsze funkcje polityczne, budziło (czy raczej wzmagало) dążenia do samostanowienia, własnej państwowości, co jest odczuwalne mocno w sztuce Norwegii, która w 1905 r. odzyskała byt państwowy. Finowie pragnęli wyzwolić się od rządów rosyjskich, Islandczycy dążyli do pełnej niezależności od Danii. Te dążności dochodzą do głosu w sztuce, w tematach i w nawiązaniu do rodzimej sztuki ludowej.

Artyści nordyccy wprowadzali często motywy narodowe, w tym wspomniany rodzimy pejzaż, jak również mity, wierzenia, obyczaje, folklor. Dobrze to zjawisko ilustruje twórczość Szweda Andersa Zorna, miłośnika ludowości. Ważny i typowy zwrot ku mitologii nordyckiej miał w Polsce odpowiednik w nawiązaniu do pradawnej słowiańszczyzny. Było to wówczas w Europie typowo neoromantyczne zjawisko, jak *Święto wiosny* Igora Strawińskiego wystawione w 1913 r. w scenografii i z kostiumami Nikołaja Rericha (który był też autorem libretta) czy i malarskie, i sceniczne prace Wyspiańskiego, a później *Bożki słowiańskie* Zofii Stryjeńskiej. Na wystawie można oglądać tapiserie projektu Norwega Gerharda Munthe'go, utrzymane już w secesyjnej syntetycznej, uproszczonej geometrycznej stylistyce. Odpowiednikiem polskim dla tych tkanin mogłyby być projekty wystroju wnętrz Wyspiańskiego czy choćby wytwory Warsztatów Krakowskich.

5 *Przesilenie. Malarstwo Północy 1880–1910*, fragment ekspozycji.
Fot. MNW



Inne odczytanie tytułu wystawy to „przesilenie” przełomu stuleci i odpowiadających mu przemian w sztuce – od akademizmu, przez realizm, reminiscencje impresjonizmu i postimpresjonizmu, symbolizm i wczesny ekspresjonizm w stronę modernizmu, lecz także powroty do tradycji zarówno w stylistyce, konwencji malarskiej, warsztacie (na przykład przez powrót do tradycyjnego rzemiosła), jak i, przede wszystkim, w tematyce prac. Warszawska wystawa przełamuje pewien stereotyp myślenia o malarstwie Północy widzianym niemal wyłącznie przez pryzmat prac Muncha oraz Gallena-Kalleli i może jeszcze Andersa Zorna.

Pojawia się pytanie: czy „przesilenie” dotyczy samej materii, tkanki malarskiej, formy obrazów? Na wystawie znalazły się prace nowatorskie, interesujące kompozycyjnie i warsztatowo, inspirujące. Można też oglądać obrazy, które mają przede wszystkim wartość dokumentu, nośnika informacji o świecie sprzed ponad stu lat, odległym geograficznie i kulturowo, lecz pod względem *stricte* artystycznym poprawne, wręcz akademickie, owego nośnika przesilenia artystycznego nieoferujące, bo go niezawierające. Omawiana wystawa to podróż do świata ukazanego na obrazach, fascynującego często nawet bardziej niż sama tkanka malarska. Podróż ta jest pociągająca, zapraszająca do wejścia w ten świat, zanurzenia się w niego lub przynajmniej zatrzymania i wnikliwej obserwacji.

Ważnym aspektem tytułowego „przesilenia” jest wejście artystów nordyckich w orbitę życia artystycznego Paryża, wyjście z cienia i odnoszenie międzynarodowych sukcesów, zdobywanie nagród na oficjalnych dorocznych paryskich Salonach od 1879 r., podczas gdy jeszcze rok wcześniej wątpiono we Francji w istnienie wartościowej sztuki w Europie Północnej. Sukcesy odnosiły i zdobywały laury obrazy Vilhelma Nikolausa Augusta Hagborga (1879), Pedera Severina Krøyer (1881, 1884, 1888), Svena Richarda Bergha (1883), Carla Larssona (1883), co skrupulatnie wyliczyli Bagińska i Głowacki w eseju z katalogu wystawy. Przypomnieli też zakup do Musée du Luxembourg obrazu Alberta Edelfelta *Nabożeństwo nad brzegiem morza*, nagrodzonego w roku 1882.

6 Przesilenie. Malarstwo
Północy 1880–1910,
fragment ekspozycji.
Fot. MNW



W paryskim tygłu artystycznym mogły pełnoprawnie, a nawet z sukcesami, zaistnieć kobiety, skandynawskie artystki korzystały licznie z tej możliwości. Zgromadzone na wystawie prace artystek oraz esej Cariny Rech *Od wnętrza pracowni po bezkres pejzażu: wizualne światy nordyckich malarek* w katalogu⁹ ilustrują imponującą skalę tego zjawiska, dostarczają wielu informacji o życiu społecznym skandynawskich artystek, a także kolejnych interesujących tropów nordycko-polskich. Dla przykładu, zestawiono *Portret własny* (1889) mocno wyemancypowanej i łamiącej obyczajowe konwenanse Szwedki Miny Carlson-Bredberg z *Portretem własnym* (1887) wybitnej polskiej malarki Anny Bilińskiej. Obie podjęły studia malarskie w Académie Julian w Paryżu, znały się i ceniły nawzajem. Oba autoportrety zostały już wówczas zauważone i zaprezentowane na paryskiej wystawie światowej w roku 1889.

Przesilenie dokonało się wówczas także w sferze społecznej, manifestując się coraz aktywniejszym udziałem kobiet w kształceniu i życiu artystycznym, ich zawodową i społeczno-obyczajową emancypacją. Efektem wspomnianych przemian były też małżeństwa artystów, często działające wspólnie, zwłaszcza w artystycznych koloniach, będących zjawiskiem specyficznym dla tego regionu. Nordyckie kolonie artystyczne łączą bowiem często przedstawicieli różnych północnoeuropejskich narodowości. Stają się punktami spotkań, pewnej wspólnoty przedstawicieli pięciu różnych krajów. W dużej mierze to one właśnie tłumaczą wspólną prezentację malarstwa całej europejskiej Północy, zebranie razem ponad stu dzieł artystów reprezentujących różne konwencje, zwyczaje, języki, krajobrazy i styl życia, niby podobny, lecz jednak zróżnicowany. Kraje skandynawskie nie są i nie były kulturowym monolitem. Swego czasu konsternację części widzów wywołała nagrodzona Oscarem *Uczta Babette* Gabriela Axela (1987), reżyser przeniósł bowiem akcję opowiadania Karen Blixen z Norwegii do Danii (konkretnie na Jutlandię), a więc w zupełnie inną scenię.

9. Carina Rech, „Od wnętrza pracowni po bezkres pejzażu: wizualne światy nordyckich malarek”, w: *Przesilenie*, s. 75–87.

Kolonie artystyczne funkcjonują więc na wystawie jako punkty styku, elementy wspólne, nie tylko kulturowo, lecz także środowiskowo, związane z konkretnym miejscem, przyciągającym artystów obojga płci z kilku krajów, a także będące świadectwem powrotu na Północ z Paryża – infrastrukturalnego centrum sztuki łączącego twórców z różnych części Europy i nie tylko, promieniującego na całą Europę, z krajami nordyckimi włącznie. Za najbardziej chyba reprezentatywny przykład takiej kolonii artystycznej, w której jak w soczewce zobaczyć można to, co najbardziej aktualne, intensywne w ówczesnej sztuce nordyckiej, uchodzi do dziś ta najdłużej działająca i bodaj najpłodniejsza z nich – kolonia w duńskiej wiosce rybackiej Skagen, gdzie tworzyli wspólnie artyści duńscy, szwedzcy i norwescy.

Kolonia artystów w Skagen ujawnia jeszcze jeden fenomen artystyczny Północy, czyli dużą liczebność i twórczą aktywność zawodową kobiet. Ważne miejsce wśród nich zajmuje Anna Ancher, znacząca członkini tej kolonii, od 1880 r. żona Michaela Anchera. Z całej grupy tylko ona wychowała się w tej niewielkiej nadmorskiej miejscowości, a jej ojciec był właścicielem hotelu, w którym mieszkali malarze. To na plaży w Skagen Peder Severin Krøyer sportretował swoją żonę Marie oraz Annę Ancher. Obie były malarkami i obie poślubiły malarzy, podobnie jak Hanna Hirsch-Pauli.

Z aktywnością zawodową, twórczością oraz emancypacją społeczną artystek z krajów nordyckich wiąże się kolejny bardzo mocno eksponowany na wystawie i w katalogu klucz feministyczny do odczytania twórczości nordyckich artystek, pokazujący kolejne znaczenie tytułowego „przesilenia”. Ów klucz niekiedy znajduje świetne egzemplifikacje, jak w przypadku podwójnie kobiecego portretu artystycznego – i autorki, i modelki-bohaterki obrazu – czyli w portrecie fińskiej rzeźbiarki Venny Soldan autorstwa malarki Hanny Hirsch, z którą dzieliła paryską pracownię. Przyjęte do odczytania dzieł kategorii feministyczne zakładają pewną świadomą i celową programowość intencji autorek, jak w przypadku wskazanym powyżej czy w autoportrecie malarki Miny Carlson-Bredberg (1889), skądinąd przywołującym na myśl portret własny Anny Bilińskiej. Nie zawsze jednak aspekty „walki o uprawnienie zawodowe” czy społeczne kobiet są implikowane w obrazie. Niekiedy feministyczne interpretacje obrazów nordyckich wydają się być spojrzeniem ahistorycznym, gdyż współczesnym bardziej nam niż odbiorcom końca XIX stulecia. Klucz ów nie wydaje się w pełni uzasadniony na przykład w odniesieniu do Anny Anchera. W nocie katalogowej do obrazu *Matka z dzieckiem w słonecznym pokoju* (ok. 1905) tejże artystki Bagińska pisze: „Obrazy Ancher: sceny rodzajowe przedstawiające życie lokalnej społeczności i pejzaże, można odczytywać zgodnie z feministyczną interpretacją jako odzwierciedlenie jej indywidualnego doświadczenia miejsca, wynikającego z płci”¹⁰. Nie dowiadujemy się jednak, na czym to doświadczenie miejsca wynikającego z płci polega.

Nieco dalej w katalogu pojawia się reprodukcja obrazu *Wnętrze kuchni* Viggo Johansena¹¹. Do tego obrazu pozowała żona artysty Martha, *nota bene* kuzynka Anny Anchera. Modelka, stojąca tyłem do widza, układa kwiaty w wazonie. Nastrojowość sceny, emanujące z niej spokój i prywatność, podkreślone statyczną kompozycją i ciepłym miękkim światłem sprawiają, że obraz przywodzi na myśl

10. AB [Agnieszka Bagińska], [nota katalogowa], w: *Przesilenie*, s. 146.

11. EK [Emiliana Konopka], [nota katalogowa], w: *Przesilenie*, s. 151.

twórczość zarówno intymistów francuskich Pierre'a Bonnard i Édouarda Vuillarda, jak i malarek związanych ze środowiskiem paryskim. Nie wydaje się więc, żeby płęć artysty była tu akurat czynnikiem decydującym o formalnym charakterze obrazu. Kompozycyjnie obraz Anny Ancher *Wnętrze* (1899) bardzo przypomina wspomniane wyżej *Wnętrze kuchni* Johansena. Kadr jest podobny, mimo różnic w oświetleniu i czynności wykonywanej przez ukazaną od tyłu portretowaną postać.

Czy wystawa daje prawdziwy obraz życia na Północy, czy też jest dokumentacją pewnych artystycznych mód, trendów obowiązujących w sztuce przełomu wieków? Wieś, prowincja, plaża, łódzie, morze, wybrzeże – działają dziś jeszcze na widza jak uwodząca reklama turystyczna, zachęcająca do podróży na północne „wyspy szczęśliwe” i do rezygnacji z wielkomiejskiego życia z jego pospiesznym tempem. Poczucie rozczarowania cywilizacją skłoniło wielu XIX-wiecznych nordyckich artystów do przeniesienia się na prowincję, do powrotu do natury. Na wsi rzeczywiście zamieszkali Finowie Pekka Halonen i Akseli Gallen-Kallela, Norweg Christian Skredsvig, Szwedzi Carl Larsson i Carl Wilhelmson. Pekka Halonen od 1902 r. mieszkał w nowym domu zbudowanym w bezpośredniej bliskości natury nad jeziorem Tuusula. Jego twórczość – ukazująca życie prostego ludu uznana została za kwintesencję fińskiego malarstwa narodowego. Zjawisko powrotu do natury, do korzeni było typowe dla przełomu wieków, symbolizmu, wczesnego modernizmu, nie tylko na Północy. Powrót do cyklu biologicznego natury w malarstwie nordyckim wybrzmiewa jak w *Chłopach* Władysława Reymonta, a także jak w ówczesnym malarskim manifestie Młodej Polski *Ziemi* Ferdynanda Ruszczyca (1898).

Liczne pejzaże przybliżają nordycki krajobraz, wskazują na silną więź człowieka z naturą, przypominają o chłopskich korzeniach Skandynawów i ważnym dla nich kontakcie z morzem. Artyści nordyccy tak są skoncentrowani na naturze, że można by odnieść wrażenie, że Północ Europy to świat bez przejawów rewolucji przemysłowej, bez miast, bez tętniącej życiem metropolii, zgiełku ruchliwej, tłocznej ulicy. Dosłownie na palcach jednej ręki można policzyć obrazy ukazujące miasto. Liczne, jak wspomniano, są natomiast obrazy przedstawiające postacie we wnętrzach, ukazujące pewną specyfikę obyczajowości nordyckiej, a także mieszkania, ich wystrój, umeblowanie, sposób funkcjonowania, obecności w nich mieszkańców. Malarstwo nordyckich artystów przełomu stuleci XIX i XX często ukazuje realistycznie życie chłopów, rybaków, ich zmagania z żywiołami; niebezpieczeństwo morskich połowów wiąże się z szacunkiem dla ich trudu, z etosem pracy nie w mieście, lecz właśnie na wsi czy w portowej rybackiej osadzie, jak Skagen na północnym cyplu Półwyspu Jutlandzkiego.

Na wystawie można znaleźć obrazy północnych wybrzeży, nie tylko skandynawskich, lecz również francuskich czy normandzkich, jak na zestawionych ze sobą obrazach: *Nad brzegiem morza* Anny Bilińskiej (1886) i przedstawieniach rybaków Augusta Hagborga (1881), powstałych podobnym okresie, gdy i Polka, i Szwed tworzyli w Normandii, malując podobne w ujęciu sceny, które przyniosły im popularność we Francji.

Tropy francuskie zostały na warszawskiej wystawie mocno wyeksponowane. Brakuje na niej natomiast ważnego kontekstu petersburskiego i moskiewskiego z czasów, gdy i Finlandia, i znaczna część Polski znajdowały się w granicach Cesarstwa Rosyjskiego, a artyści z obu krajów kształcili się w Rosji, tworzyli tam,

wystawiali i wspólnie chłonili najnowsze trendy malarstwa pejzażowego, wprowadzone głównie przez Archipa Kuindżego, rosyjskiego pejzażystę. Przemowny wpływ tegoż twórcy odnaleźć można w podobnie malowanych i podobnie skomponowanych obrazach: *Krajobraz nad jeziorem* Fina Gallena-Kalleli i w pejzażu Konrada Krzyżanowskiego, namalowanym w podobnym czasie, także w Finlandii, dokąd wyjeżdżał na plenery, podobnie jak wielu innych czynnych w Petersburgu artystów. Kontekst rosyjski, ważny, jak się zdaje, i dla malarstwa nordyckiego, i dla polskiego, został na wystawie (i w jej katalogu) pominięty. Do czasu I wojny światowej, a nawet do wybuchu rewolucji październikowej, plenery w Finlandii były wśród czynnych w Rosji artystów (i nie tylko) bardzo popularne. Powinowactwa twórcze fińsko-polskie, zapośredniczone przez rosyjskie ośrodki akademickie i tamtejsze życie artystyczne, były poniekąd naturalne. Łącznikiem pozostawali także czynni w Rosji mistrzowie, jak choćby wspomniany już Kuindży. Relacje i podróże artystyczne młodopolskich malarzy wykształconych, czynnych przez pewien czas i rozpoznawalnych w Rosji, takich jak Konrad Krzyżanowski, Ferdynand Ruszczyca czy Kazimierz Stabrowski zgłębiała Lija Skalska-Miecik. Obrazy Ruszczyca oraz Krzyżanowskiego prezentowane są na wystawie jako przykład powinowactwa malarstwa nordyckiego i polskiego, lecz bez owego kontekstu rosyjskiego, a nawet wskazania Rosji jako miejsca przepływu pewnych interesujących nowatorskich międzynarodowych zjawisk¹². Tych rosyjskich akademickich tropów pojawia się więcej, nie tylko w pracach Finów. W niektórych realistycznych obrazach malarzy z Północy pobrzmiewają echa obrazów Riepina – i tych monumentalnych, jak *Burlacy nad Wołgą* (1873), choćby w kompozycji *Wodowanie łodzi*. Skagen Szweda Oscara Björcka (1884) czy w *Rybakach wyciągających sieć na południowej plaży w Skagen* Duńczyka Pedera Severina Krøyer (1882), i tych kameralnych, prywatnych portretów dzieci, z którymi kojarzy się baśniowo-oniryczna scena z obrazu *Pod brzoźami*. *Dzieci w lesie brzoźowym nad fiordem Haikko* Fina Alberta Edelfelta (1882). Prześledzenia tego rosyjskiego kontekstu dla niektórych dzieł nordyckich malarzy brakuje tym bardziej, że kontekst paryski został wskazany w różnych jego aspektach, odnotowano też niemieckie doświadczenia edukacyjne malarzy i malarek Północy w Monachium i Düsseldorfie.

Prace zgromadzone na wystawie obrazują fakt, że sztuka stanowi doskonały dokument swoich czasów, co zgłaszał jako swój nieoczywisty wówczas postulat artystyczny szwedzki malarz Richard Bergh, twierdząc, że sztuka powinna odpowiadać czasom i kulturze, w których powstaje. Widz kontemplujący i „smakujący” wystawę *Przesilenie* ma do czynienia z licznymi, różnorodnymi świadectwami historycznej rzeczywistości krajów nordyckich końca XIX wieku i początków XX.

Obecne są na wystawie obrazy dokumentujące nowe odkrycia skandynawskiej historii sztuki, czyli prace Dunki Marie Krøyer, artystki związanej z kolonią w Skagen, pełnej zwątpień twórczych żony słynnego malarza Pedra Severina Krøyer,

12. Warto wspomnieć, że „sztuka Północy” odegrała niezwykle istotną rolę w kształtowaniu się tendencji modernistycznych w sztuce rosyjskiej przełomu XIX i XX w.; zob. Dariusz Konstantynów, „«Światło z Północy». Recepcja sztuki skandynawskiej w kręgu rosyjskich modernistów”, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa* 50, nr 3-4 (1996), s. 162–170.

który zachęcał ją do malowania. Dopiero dwadzieścia lat temu odnaleziono w Szwecji kolekcję nieznaną dotąd obrazów i rysunków autorstwa Marie Krøyer, które pozwoliły na nowo spojrzeć na jej twórczość i artystyczną biografię. W maju 2023 r. w Skagens Museum została otwarta wystawa poświęcona jej wszechstronnej działalności twórczej, przygotowana wspólnie z kopenhaskim muzeum Den Hirschsprungske Samling, w którego zbiorach oddzielne miejsce zajmuje okazała kolekcja dzieł duńskich artystek¹³. Także w tym można by dopatrzeć się oznak pewnego „przesilenia”, polegającego na zmianie akcentów i przeniesieniu dużej uwagi na aktywność kobiet w zasygnalizowanym już kluczu feministycznej historii sztuki.

Wystawa *Przesilenie. Malarstwo Północy 1880–1910* otworzyła nowe obszary do badań nad sztuką nordycką oraz nad jej relacjami ze sztuką polską tego samego okresu, nie mniej interesującą, a wciąż nie dość rozpoznaną w Polsce, a prawie zupełnie nieznaną w krajach północnej Europy.

13. *Marie Krøyer*, red. Camilla Klitgaard Laursen et al. (Skagen–København–Stockholm: Skagens Kunstmuseer, Den Hirschsprungske Samling, Prins Eugens Waldemarsudde, 2023).

BIBLIOGRAFIA

- Bagińska, Agnieszka, i Wojciech Głowacki. „Przesilenie. Malarstwo nordyckie i polskie na przełomie XIX i XX wieku”. W: *Przesilenie. Malarstwo Północy 1880–1910*, redakcja Agnieszka Bagińska, Wojciech Głowacki, 15–29. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2022.
- Bagińska, Agnieszka, i Wojciech Głowacki. „Przesilenie. Malarstwo nordyckie i polskie na przełomie XIX i XX wieku”. W: *Bliska / Daleka Północ. Malarstwo nordyckie i polskie na przełomie XIX i XX wieku*, redakcja Agnieszka Bagińska, Wojciech Głowacki, 10–79. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2022.
- Bliska / Daleka Północ. Malarstwo nordyckie i polskie na przełomie XIX i XX wieku*. Redakcja Agnieszka Bagińska, Wojciech Głowacki. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2022.
- Konstantynów, Dariusz. „«Światło z Północy»”. *Recepcja sztuki skandynawskiej w kręgu rosyjskich modernistów*. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa* 50, nr 3-4 (1996): 162–170.
- Kossowski, Łukasz. „Totenmesse”. W: *Totenmesse. Modernism in the Culture of Northern and Central Europe*, redakcja Piotr Paszkiewicz, 65–87. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1996.
- Marie Krøyer*. Redakcja Camilla Klitgaard Laursen et al. Skagen–København–Stockholm: Skagens Kunstmuseer, Den Hirschsprungske Samling, Prins Eugens Waldemarsudde, 2023.
- Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1880–1910*. Redakcja Kirk Varnedoe. Brooklyn, NY: Brooklyn Museum, 1982.
- Przesilenie. Malarstwo Północy 1880–1910*, redakcja Agnieszka Bagińska, Wojciech Głowacki. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2022.
- Totenmesse. Modernism in the Culture of Northern and Central Europe*. Redakcja Piotr Paszkiewicz. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1996.
- Totenmesse. Munch – Weiss – Przybyszewski*. Redakcja Łukasz Kossowski. Warszawa: Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, 1995.
- Vilhelm Hammershøi. Światło i cisza*. Redakcja Martyna Łukasiewicz. Poznań–Kraków: Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2021.