

Rosyjscy moderniści wobec sztuki skandynawskiej

W rosyjskim modernizmie zainteresowanie kulturą skandynawską było tak powszechne i głębokie, że mogłoby być uznane za jedną z jego cech dystyngtywnych. Fascynacja Skandynawią, jaka ogarnęła rosyjską literaturę i teatr przełomu XIX i XX w., nie ominęła również świata artystycznego¹. O ile jednak skandynawską prozę, poezję czy dramat można było poznać, nie opuszczając granic Rosji, dzięki licznym przekładom, inscenizacjom i krytycznym omówieniom², o tyle zaznajomienie się ze współczesną twórczością plastyczną Skandynawów było niemożliwe bez wyjazdu za granicę. Spotkania Rosjan ze sztuką

¹ Zob. Tatiana Muchina, *Rusko-skandinavskie chudożestwiennye swiazi XIX – naczała XX w.*, Moskwa 1984. Opracowanie to, wbrew tytułowi, dalekie jest od dokładnego przedstawienia problemu.

² Pierwsze, nieukończone, wydanie dzieł Ibsena ukazało się w Moskwie w latach 1891–1892. Kolejna (sześciotomowa) edycja jego utworów została przygotowana w Petersburgu w latach 1896–1897. Zob. *Gienrich Ibsien. Bio-bibliograficzeskij ukazatel' k piatidiesiatiletiju so dnia smierti*, Moskwa 1956. Pierwsze rosyjskie tłumaczenie utworów Strindberga opublikowano w 1894 r.: *Skandinavskie powiesti i rasskazy w pieriewodach W. Firsowa*, Moskwa 1894; reedycja petersburska w 1900 r. W 1901 r. w Petersburgu została podjęta pierwsza próba wydania jego dzieł zebranych, zakończona publikacją tylko pierwszego tomu. Pełne wydania dzieł wszystkich Strindberga ukazały się w Moskwie dopiero w latach 1908–1911 (t. 1–12) i 1908–1912 (t. 1–15). Zob. Boris Jerchow, *Awgust Strindberg. Biobibliograficzeskij ukazatel'*, Moskwa 1981. Recepcja twórczości Ibsena i Strindberga w Rosji została już gruntownie zbadana. Zob. Nils Ake Nilsson, *Ibsen in Russland*, Stockholm 1958; D. Szarypkin, *Strindberg w Rossii*, [w:] *Istoriczeskije swiazi Skandinavii i Rossii IX–XX w. Sbornik statiej*, Leningrad 1970, s. 294–313; *idem*, *Ibsien w ruskoj litieraturie (1890-je gody)*, [w:] *Rossija i Zapad. Iz istorii litieraturnych odnoszenij*, Leningrad 1973, s. 269–303; *idem*, *Skandinavskaja litieratura w Rossii*, Leningrad 1980. Bibliografię rosyjskich tłumaczeń literatury fińskiej zawiera *Sbornik finlandskoj litieratury. Pod riedakcyjeju W. Briusowa, M. Gor'kogo*, Pietrograd 1917, s. 476–480. Rosyjska bibliografia recepcji literatury skandynawskiej jest niezwykle obfita. W tym miejscu wymienione zostały jedynie najwcześniejsze publikacje: O. Ganzien, *Litieraturnoje dwiżenije w Szwiacyi*, „Wiestnik Inostrannoju Litieratury” 1893, nr 12, s. 221–230; F. Gorn, *Istoriija skandinavskoj litieratury ot drierwniejszych wriemion do naszych dniej. (S prilożenijem etiuda F. Szwiejcera). Pieriewod K. Balmonta*, Moskwa 1894; *Litieraturnoje dwiżenije w Szwiacyi i Norwegii*, „Mir Bożyj” 1894, nr 3, s. 193–196; W.F., *Sowriemiennyje skandinavskie pisatieli*, „Russkij Wiestnik” 1896, nr 11, s. 257–297; O. Ganzien, *Sowriemiennaja norwieżskaja litieratura w nabludienii B. Bjornsona*, „Siewiernyj Wiestnik” 1897, nr 4, s. 53–68; M. Giercenfield, *Skandinavskaja litieratura i jejo sowriemiennye tiendienicyi*, Sankt Pietierburg 1899; N.K., *Skandinavskaja litieratura i jejo naprawlenija (s niemieckiego)*, „Russkaja Mysl” 1899, nr 7, s. 135–149; Ł.G., *Sowriemiennaja finlandskaja litieratura i odnoszenije k niej zapadno-jewropiejskoj kritiki*, „Russkaja Mysl” 1900, nr 7, s. 71–99; nr 8, s. 62–90; nr 9, s. 155–164; P. Morozow, *Finskaja litieratura w jejo proszłom i nastojaszczem*, „Wiestnik Jewropy” 1902, nr 7, s. 187–228; nr 8, s. 571–620; Ramsden, *Skandinavskie mistyki*, „Russkaja Mysl” 1903, nr 7, s. 117–136.

skandynawską odbywały się najczęściej w centrach artystycznych ówczesnej Europy – Paryżu, Monachium i Berlinie, gdzie od lat osiemdziesiątych XIX w. stale wystawiali swe prace artyści szwedzcy, duńscy, norwescy i fińscy. Tam właśnie odkryli Skandynawów młodzi rosyjscy artyści i krytycy sztuki, tworzący od roku 1899 modernistyczną grupę „Mir Iskusstwa”, skupioną wokół Siergieja Diagilewa i redagowanego przezeń pisma, którego tytuł dał nazwę całemu ugrupowaniu³.

„Skandynawowie i Finowie – pisał na początku lat dziewięćdziesiątych jeden z założycieli „Miru Iskusstwa”, Dmitrij Filosofov – są już wszędzie uznani. Dość powiedzieć, że Zorn, Edelfelt, Larsson, Skredsvig, Krøyer, Thaulow i inni zostali stałymi uczestnikami Salonu na Polu Marsowym, który jest odpowiednikiem monachijskiej Secesji. W ten oto sposób i Skandynawowie, i Finowie zajęli już honorowe miejsce w artystycznym świecie Zachodu”⁴. W tym samym czasie inny członek grupy „Mir Iskusstwa”, Igor Grabar – początkujący wówczas malarz i krytyk, po obejrzeniu jubileuszowej wystawy w berlińskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1896 r. dzielił się swymi wrażeniami z czytelnikami popularnego tygodnika „Niwa”: „Artyści Północy – Szwedzi, Norwegowie, Szkoci, Duńczycy i Holendrzy – są najsilniejsi. Pojawili się zupełnie niedawno, w ciągu ostatnich 10–15 lat, a Szkoci jeszcze później, i mimo to zdążyli nie tylko zmusić cały świat artystyczny, by o nich mówił, lecz także wyrugować innych i zająć miejsce w czołówce”. Spośród wszystkich artystów skandynawskich Grabar najwyżej ocenił Andersa Zorna: „Centralną postacią wystawy jest bezwarunkowo Anders Zorn, artysta szwedzki, od dziesięciu zaledwie lat pojawiający się na wystawach. Jest on jednym z najlepszych znawców formy, którą potrafi przy tym połączyć ze wspaniałą, niepospolitą kolorystyką. [...] Zorn jest wybrańcem losu, natura wyposażała go w to wszystko, o czym artysta może tylko marzyć. Pod względem techniki, opanowania rzemiosła nie znajduje on sobie równych, a przed każdym fragmentem namalowanego przezeń obrazu, przed jego ołówkowymi szkicami, akwarelami, akwafortami, człowiek wiedzący, czym jest maestria pędzla i ołówka, zatrzymuje się mimo woli, przytłoczony tą szaloną, urzekającą, czarowną wirtuozerią”⁵.

³ Literatura dotycząca działalności grupy „Mir Iskusstwa” i twórczości artystów z nią związanych jest bardzo bogata. Obszerną bibliografię oraz dokumentację zawiera: *The World of Art Movement in Early 20th Century*. Introductory essays by Vsevolod Petrov and Alexander Kamensky, Leningrad 1991. Na uwagę zasługują również: Janet E. Kennedy, *The „Mir iskusstva” Group and Russian Art 1898–1912*, New York and London 1977 i John E. Bowlt, *The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the „World of Art” Group*, Newtonville, Mass 1979. Problem stosunku „Miru Iskusstwa” do sztuki skandynawskiej omawia Tatiana Minkina [Muchina], *„Mir iskusstva” i skandynawskie chudożniki*, [w:] *Siergiej Diagilew i chudożestwiennaja kultura XIX–XX ww.*, Piern’ 1989, s. 54–64. Artykuł ten jest właściwie fragmentem wyżej wspomnianego opracowania tej autorki.

⁴ Cyt. za: Minkina [Muchina], s. 63.

⁵ I.Gr. [Igor Grabar], *Bierlinskaja jubilejnaja chudożestwiennaja wystawka*, „Niwa” 1896, nr 33, s. 829.

W grupie „Mir Iskusstwa” największym admiratorem i propagatorem sztuki skandynawskiej był Siergiej Diagilew. Jego wysiłkom petersburska publiczność zawdzięczała wystawę prac Szwedów, Norwegów i Duńczyków, otwartą jesienią 1897 r. w Imperatorskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych⁶. Nad skompletowaniem ekspozycji Diagilew pracował przez kilka miesięcy. „Zimą tego roku – informował Aleksandra Benoisa wiosną 1897 r. – urządzam dwie wystawy. Pierwsza skandynawska, druga angielska [...] Pierwsza bardzo mnie interesuje, druga mniej”⁷. Gromadząc eksponaty, Diagilew kontaktował się osobiście z kolekcjonerami i muzeami w Christianii, Kopenhadze i Sztokholmie, odwiedzał artystów w ich pracowniach. „Pod koniec miesiąca – pisał do Benoisa na początku maja 1897 r. – jadę do Szwecji i Norwegii, ponieważ na zlecenie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych urządzam w październiku tego roku w Pitrze wystawę Skandynawów i Duńczyków”⁸. Podróż po Skandynawii zajęła Diagilewowi ponad trzy tygodnie. W lipcu był w Sztokholmie, następnie w Järna u Bruno Liljeforsa i w Mora u Andersa Zorna. Z Mora pojechał do Christianii, a stamtąd do Kvitenseid w prowincji Telemark, gdzie spotkał się z Erikiem Werenskioldem. Na początku sierpnia z Christianii przez Gothenburg udał się do Kopenhagi. Do Rosji wrócił przez Paryż, Bretanię i Dieppe⁹.

Ekspozycja przygotowana przez Diagilewa przedstawiała się imponująco; katalog wymieniał 289 obiektów. W dziale szwedzkim znalazły się m.in. obrazy księcia Eugeniusza, Carla Larssona, Bruno Liljeforsa, Karla Nordströma i Andersa Zorna. Norwegię reprezentowali m.in. Jacob Gløersen, Hans Heyerdahl, Christian Krohg, Gerhard Munthe, Frits Thaulow oraz Edvard Munch. Jako ilustracja sztuki duńskiej pojawiły się m.in. prace Anny Ancher, Nielsa Bjerre, Vilhelma Hammershøia, Pedera Severina Krøyer, Haralda Slott-Møllera¹⁰.

⁶ V., *Chudożestwiennyje wystawki (U.N.P. Sobko)*, „Pietierburgskij Listok” 1897, nr 279, 11 października, s. 2. Diagilew przyjął złożoną mu przez zarząd Towarzystwa propozycję przygotowania tej wystawy pod warunkiem, że będzie jedynym decydentem w sprawach artystycznych, tj. wyboru artystów i obrazów oraz rozmieszczenia ich na ekspozycji. Zob. list do I. Bałaszowa (4 IV 1897), [w:] *Siergiej Diagilew i ruskoje iskusstwo. Statji, otkrytyje pis'ma, intierwju. Pieriepiska. Sowriemienniki o Diagilewie w 2-ch tomach*, Sostawiteli, awtory wstupitelnoj statji i komientarijew I.S. Zilbiersztiejn i W. A. Samkow, t. 2, Moskwa 1982, s. 20–21 (dalej cyt. jako Diagilew, tom, strona).

⁷ List z kwietnia 1897. Cyt. za: Diagilew, t. 2, s. 23.

⁸ Cyt. za: Diagilew, t. 2, s. 23.

⁹ Historię skandynawskich kontaktów Diagilewa opracowała Marit Werenskiold, *Serge Diaghilev and Erik Werenskiold*, „Konsthistorisk tidskrift” 1991, 60, nr 1, s. 26–41; *Sergej Djagilev og Anders Zorn i 1897*, [w:] *1 sekelskiftes ljus. Om Anders Zorn och andra konstnärer*, ed. Birgitta Rapp, Stockholm 1990, s. 192–209.

¹⁰ *Inostrannyje chudożestwiennyje wystawki w Imp. Obszczestwie pooszczrienija chudożestw. I Katalog skandinawskoj wystawki 1897*, Sankt Pietierburg 1897. Prezentowani artyści szwedzcy: E. Almquist, K.G. Arsenius, R. Bergh, A. Bergström, G.O. Björck, książe Eugeniusz, G.A. Fjaestad, V. von Gegerfelt, A. Gerle, E. Jansson, E. Josephson, N. Kreuger, C. Larsson, B. Liljefors, F. Lindström, K. Nordström, H. Norrman, A. Schultzberg, R. Thegerström, A. Zorn. Artyści norwescy:

Wystawa Diagilewa spotkała się z żywą reakcją. Nie brakło głosów pozytywnie oceniających zarówno sam pomysł urządzenia takiej ekspozycji¹¹, jak i twórczość artystów ze Skandynawii. Bardzo podobały się portrety Zorna, o którym pisano, że każdy namalowany przez niego wizerunek zamienia się w poemat, bo oprócz rysów twarzy modelu przekazuje także owo „wewnętrzne światło przez nas nazywane życiem”. Uznanie wzbudzały pejzaże Thaulowa, który – jak zauważano – „Indywidualizuje naturę, nadaje jej sens, charakter, czyni ją albo pełną uroku, albo przerażającą”¹². Z sympatią przyjęto Duńczyków, chwając w ich dziełach dokładność rysunku, koloryt oraz subtelne wykończenie¹³. „Duńczycy, Norwegowie i Szwedzi – rekapitulował krytyk z gazety „Pietierburgskij Listok” – reprezentują tę samą szkołę. Wszyscy oni realistycznie ukazują prawdę życia, przedstawiają ojczystą przyrodę z miłością, wnikliwie, umiejętnie, z talentem”¹⁴.

Obszerny komentarz do zebranych na wystawie dzieł mogli znaleźć czytelnicy miesięcznika „Siewiernyj Wiestnik”, w którym został opublikowany artykuł Diagilewa *Sowriemiennaja skandinavskaja żywopis’*, będący pokłosiem jego podróży po Skandynawii¹⁵. Artykuł składał się z trzech części poświęconych kolejno współczesnemu malarstwu w Norwegii, Szwecji i Danii. W każdej z nich Diagilew kreślił krótką historię tej dziedziny sztuki w wymienionych krajach, charakteryzował twórczość najwybitniejszych artystów, w bardzo poetycki sposób opisywał ich dzieła, niekiedy próbował sytuować je w kontekście sztuki europejskiej.

W części dotyczącej Norwegii Diagilew najdokładniej omawiał twórczość artystów, którzy położyli podwaliny współczesnego malarstwa norweskiego – Werenskiolda, Munthe’go, Thaulowa i Krohga. Nieco mniej miejsca zajęli inni twórcy, przede wszystkim pejzażyści: Jacob Gløersen, Frederik Colett, Gustav Wentzel i Lars Jorde. Co ciekawe, w swym omówieniu słowem nie wspominał

H. Backer, F. Colett, T. Erichsen, J. Gløersen, O. Hennig, H. Heyerdahl, R. Hjerlow, K. Holbö, T. Holmboe, L. Jorde, K. Kielland, F. Kolstö, C. Krohg, O. Krohg, E. Munch, G. Munthe, J. Müller, E. Nielsen, E. Peterssen, O. Sinding, S. Sinding, C. Skredsvig, T. Stadskleiv, H. Ström, F. Thaulow, G. Wentzel, E. Werenskiold. Artyści duńscy: G. Achen, A. Ancher, M. Ancher, N. Bjerre, P. Christiansen, V. Hammershøi, P. Hansen, H. Holm, C. Holsoe, P. Ilsted, V. Irminger, V. Johansen, E. Konstantin-Hansen, P.S. Krøyer, N.P. Mals, J. Paulsen, V. Pedersen, T. Philipsen, J. Rohde, C. Schau, G. Seligmann, J. Skovgaard, N. Skovgaard, A. Slott-Möller, H. Slott-Möller.

¹¹ B., *Skandinavskaja wystawka*, „Nowosti i Birżewaja Gazeta” 1897, nr 268, 17 października, s. 2.

¹² Wasilij Czujko, *Skandinavskaja wystawka*, „Wsiemirnaja Illustracyja” 1897, nr 1502, s. 463.

¹³ G.P. Erastow, *Iz oblasti iskusstwa. (Na skandinavskoj wystawkie)*, „Narod” 1897, nr 302, 20 października, s. 2; nr 303, 21 października, s. 3; nr 304, 22 października, s. 2.

¹⁴ *Skandinavskaja wystawka*, „Pietierburgskij Listok” 1897, nr 281, 13 października, s. 2.

¹⁵ Siergiej Diagilew, *Sowriemiennaja skandinavskaja żywopis’*, „Siewiernyj Wiestnik” 1897, nr 11, s. 354–373. Na artykul ten, niezauważony zarówno przez historyków rosyjskiego życia artystycznego przełomu wieków, jak i autorów źródłowego opracowania *Siergiej Diagilew i ruskoje iskusstwo*, pierwsza zwróciła uwagę Marit Werenskiold, *Sergej Djagilevs artikkel „Moderne skandinavisk malerei” 1897*. Oversatt og kommentert av Marit Werenskiold, „Kunst og Kultur” 1991, nr 4, s. 194–229.

o Edvardzie Munchu. U malarzy norweskich Diagilew cenił najwyżej prostotę przedstawianych przez nich motywów, bezpośredni, emocjonalny stosunek do ojczyznej przyrody, zainteresowanie przeszłością własnego kraju utrwalała zarówno na kartach dzieł historyków, jak i w legendach i ludowych poda- niach: „Natura i skarbnica dawnych podań – oto czym żyje, z czego czerpie soki sztuka Norwegii. Dzięki temu będzie ona ocalona”¹⁶.

Omawiając malarstwo szwedzkie, Diagilew najobszerniej charakteryzował twórczość Zorna i Liljeforsa. Dokładnie opisywał okoliczności, w jakich arty- stów tych poznał osobiście. Ponadto wyróżnił księcia Eugeniusza, Nilsa Kreu- gera, Eugène’a Janssona i Carla Larssona. Za najbardziej radykalnego wśród malarzy szwedzkich uznał Ernsta Josephsona, który „Swym malarstwem starał się burzyć wszystkie dawne przesady i tworzyć nową, wolną sztukę”¹⁷.

Szczególnie interesujące jest przeprowadzone przez Diagilewa porównanie malarstwa szwedzkiego i norweskiego: „Poczucie sztuki w malarzy szwedz- kich jest już pozbawione tej szczerości i naiwnej wiary, jakie widzieliśmy w Norwegii. Ich gust jest bardziej wytworny i wymaga ostrzejszych tonów, oryginalnej techniki i nowych motywów. Szwedzi pozostają w istocie na tym samym, realistycznym gruncie, lecz właściwy im sposób postrzegania rzeczy jest całkowicie odmienny niż u ich sąsiadów – Norwegów. W naturze poszu- kują oni nastroju, nie boją się kolorów, kolorystyka ich dzieł jest częstokroć jaskrawa i umowna, tony zazwyczaj niespokojne i krzykliwe; w ogólności są oni odważnymi i niespokojnymi kolorystami”¹⁸. Różnicę między Szwedami i Norwegami nadzwyczaj wyraźnie dostrzegali Diagilew w malarstwie pejzażo- wym: „Podczas gdy Norwegowie starają się uchwycić charakter przedsta- wianego miejsca, Szwedzi próbują oddać jego nastrój. Wszyscy wybitni pejzaży- ści szwedzcy, książę Eugeniusz, Nordström, Kreuger, Jansson, malują, by tak rzec, wierszem, Norwegowie natomiast zawsze mówią prozą. Poezja Szwedów jest bardzo obrazowa, niekiedy ryzykowna i zawsze pozbawiona dokładności widzenia Norwegów”¹⁹.

Przedstawiając sytuację w malarstwie duńskim, Diagilew stwierdzał, że tamtejszych artystów charakteryzuje niemal zupełny brak zainteresowania najnowszymi prądami w sztuce zachodnioeuropejskiej. Współczesne malar- stwo Danii opiera się w przeważającej mierze na tradycji dawnego malarstwa holenderskiego, czerpie inspiracje z twórczości Terborcha, Gerarda Dou, Pie- tera de Hoocha, Gabriela Metsu. W ich obrazach malarze duńscy potrafili jed- nak odnaleźć takie wartości, które po przetransponowaniu pozwoliły uzyskać zupełnie nowe efekty. W sztuce duńskiej – zauważał Diagilew – nie ma właś- ciwie malarstwa historycznego. Nie ma nawet malowanych z rozmachem pej- zaży. Jedynym wyróżniającym się pejzażystą jest Johan Rohde. W malarstwie

¹⁶ Diagilew, *Sowriemiennaja skandinavskaja żywopis*, s. 360.

¹⁷ *Ibidem*, s. 364.

¹⁸ *Ibidem*, s. 361.

¹⁹ *Ibidem*, s. 365.

Danii dominują intymne portrety i przedstawienia wnętrz, których najwybitniejszymi twórcami są Vilhelm Hamershøi i Julius Paulsen. Diagilew wspominał ponadto o kilku malarzach-realistach z Krøyerem na czele oraz o całej grupie artystów „japonizujących”, których nazwisk jednakże nie wymieniał. Wspólną cechą, łączącą wszystkich malarzy duńskich, jest skromność i skrajna prostota podejmowanych zadań artystycznych. W porównaniu ze współczesnym malarstwem norweskim i szwedzkim twórczość malarska Duńczyków nie ma takiej siły oddziaływania, albowiem – wedle Diagilewa – opiera się na zbyt starym fundamencie²⁰.

Swe wystąpienie poświęcone sztuce Skandynawów zakończył patetycznym wyznaniem: „Czuję, że na skrzydłach północnego wiatru powinien dolecieć do Europy strumień świeżej artystycznej siły. W mroźnych, rumianych krajinach jest wiele radosnej tężyzny, która w końcu wyleje się poza granice nieobjętych wzrokiem północnych równin”²¹.

Jednakże w ówczesnym Petersburgu niewiele osób podzielało entuzjastyczny stosunek Diagilewa do malarstwa skandynawskiego. Większość recenzentów zorganizowanej przez niego wystawy wyrażała sądy zdecydowanie negatywne. Niektóre obrazy drażniły ich śmiałymi zestawieniami kolorów i efektami świetlnymi, w czym widzieli przejaw „gustu dekadenceckiego, a nawet japońskiego”²². Zarzucali artystom skandynawskim, że nie ukazują istot ludzkich, „lecz jakieś dziwne widma, otulone mgłą, przez którą przezierają niewyraźne kontury”²³. Artystycznego sprawozdawcę „Pietierburskiej Gazjety” szczególnie poruszyła *Zima* Bruno Liljeforsa: „To zupełny bohomaz. Zamiast śniegu widzicie kawałki waty, a tam, gdzie powinno być niebo, namalowany jest talerzyk z roztopionymi lodami morelowymi”²⁴. Wedle recenzenta „Niwy” dzieła artystów skandynawskich świadczyły o tym, że ich twórcy są w większości zwolennikami najnowszych tendencji, jakie pojawiły się w sztuce europejskiej: „Impresjonizm, mistycyzm i symbolizm miały na wystawie tak wielu przedstawicieli, że ich dzieła przesłoniły pozostałe. Cóż to za dzieła? O tym i wspominać nie warto. Patrzenie na obraz i widzicie żółtą, zieloną, liliową, fioletową lub zupełnie czarną, jednolitą plamę. Dopiero mocno wysiliwszy wzrok i uwagę, w plamie tej zaczynacie dostrzegać niejasne, nieokreślone, rozplywające się kontury jakiegoś człowieka, jakiejś istoty, budowli czy całego pejzażu”²⁵. Opinie

²⁰ *Ibidem*, s. 368–373.

²¹ *Ibidem*, s. 372–373.

²² N. Alwinow, *Skandynawska chudożestwiennaja wystawka*, „Rodina” 1897, nr 43, 26 października, s. 2–3.

²³ G.P. Erastow, *Iz oblasti iskusstwa. (Na skandynawskiej wystawkie)*, „Narod” 1897, nr 303, 21 października, s. 3.

²⁴ N-ow, *Skandynawska wystawka*, „Pietierburskaja Gazieta” 1897, nr 281, 13 października, s. 2. O wystawie pisał ponadto Nikołaj Krawczenko, *Skandynawska wystawka*, „Nowoje Wriemja” 1897, nr 7772, 16 października, s. 3; nr 7775, 19 października, s. 3.

²⁵ S., *Skandynawska chudożestwiennaja wystawka*, „Niwa” 1897, nr 47, s. 1123–1124.

krytyków Diagilew skomentował jednym zdaniem: „Skandynawów zupełnie nie zrozumieli”²⁶.

Rosyjscy
moderniści
wobec sztuki...

Wystawa z roku 1897 była niezwykle istotnym wydarzeniem w historii rosyjsko-skandynawskich kontaktów artystycznych, albowiem do momentu jej otwarcia dzieła artystów ze Skandynawii były w Rosji praktycznie nieznane. Nieliczne prace, jak na przykład dwa pejzaże Fritsa Thaulowa przywiezione przez malarza Nikołaja Kuzniecowa, młodzi artyści podziwiali niczym relikwie²⁷. *Pejzaż zimowy* tegoż malarza był pierwszym dziełem zachodnioeuropejskiego artysty zakupionym przez Siergieja Szczukina do jego moskiewskiej galerii²⁸. Prace Skandynawów zaczęli zbierać także inni rosyjscy kolekcjonerzy, częstokroć korzystając przy tym z sugestii lub osobistego pośrednictwa Diagilewa. Wiadomo, że oprócz jego kolekcji obrazy olejne i akwarele takich artystów, jak Zorn, Thaulow, Munthe, Werenskiöld, Hammershøi, Gløersen i Liljefors, znajdowały się w zbiorach księżnej Marii Tieniszewej, Sawwy Mamontowa, Ilii Ostrouchowa i Aleksandra Ratkowa-Rożnowa.

Wśród skandynawskich zainteresowań „Miru Iskusstwa” szczególne miejsce zajmowała sztuka Finlandii²⁹. Ze względu na jej przynależność do Imperium Rosyjskiego (od 1809 r.), w ostatnich dekadach XIX w. artyści fińscy brali udział w rosyjskich wystawach. Pierwszy reprezentatywny pokaz współczesnej sztuki fińskiej miał miejsce w 1882 r. na Wszechrosyjskiej Wystawie Przemysłowo-Artystycznej w Moskwie, gdzie zaprezentowali swe obrazy m.in. Gunnar Berndtson, Maria Wiik, Werner Holmberg, Fanny Churberg oraz Albert Edelfelt³⁰.

Znacznie bogatszy był dział fiński przygotowany na Wszechrosyjską Wystawę w Niżnym Nowogrodzie w 1896 r.³¹ Po raz pierwszy rosyjska publiczność mogła wówczas obejrzeć obrazy m.in. Vaino Blomsteda, Pekki

²⁶ List do Benois (pierwsza połowa listopada 1897). Cyt. za: Diagilew, t. 2, s. 29.

²⁷ Kuzniecowa – wspominał malarz Ryłow – „przywiózł z zagranicy dwa cudowne pejzaże Thaulowa, malarza norweskiego, swego wielkiego przyjaciela. Chodziliśmy do jego pracowni, aby podziwiać tę sztukę, wówczas zupełnie dla nas nową. [...] Obydwa pejzaże wywarły na mnie ogromne wrażenie. Od tego czasu polubiłem artystę i podziwiałem jego dzieła będąc za granicą” (Arkadij Ryłow, *Wspominanija*, Leningrad 1960, s. 50).

²⁸ Beverly Whitney Kean, *All the Empty Palaces. The Merchant Patrons of Modern Art in Pre-Revolutionary Russia*, New York 1983, s. 137–138.

²⁹ Ogólny obraz fińsko-rosyjskich kontaktów artystycznych na przełomie wieków kreśli Aimo Reitala, *Fenno-Russian Relations in the Visual Arts at the End of the 1800's and Beginning of the 1900's*, [w:] *Russian Masters from the Turn of the Century in Gallén-Kallela Museum*, katalog wystawy, Helsinki 1993, s. 8–16.

³⁰ *Ukazatel Wsierossijskoj Promyszlenno-chudożestwiennoj wystawki 1882 goda w Moskwie*, Moskwa 1882. Dział fiński: F. Ahlsted, G. Berndtson, M. Wiik, M. i F. von Wright, W. Holmberg, O. Kleinen, F. Churberg, A. Liljelund, B.A. Lindholm, M. Munsterhjelm, P. Paulsson, A. Edelfelt, K.E. Janssonon, W. Runeberg, J. Takanen, C. Sjöstrand.

³¹ *Illustrirowannyj katalog XVIII (chudożestwiennogo) otdiela Wsierossijskoj wystawki 1896 g. w Niżniem Nowgorodie. Sost. i izd. N.P. Sobko*, Sankt Pietierburg 1896. Dział fiński: A. Vallgren, G.S. Wetterhoff, C. Sjöstrand, F. Ahlsted, N. Ahlsted, A. von Becker, V. Blomsted, T. Wasastjerna, V. Westerholm, M. Wiik, S. Własow, A. Gallén, P. Halonen, A. Gebhard, E. Danielson, W. Engström-Ahrenberg, E. Järnefelt, S. Keinänen, O. Kleinen, J. Knutson, J.E. Kortman, B. Lindholm, A. Lundahl,

Halonena, Eero Jarnefelta oraz Axela Galléna, którego prace wywołały ostrą polemikę prasową³². Zauważano w nich brak piękna, logiki i sensu, a nawet walorów technicznych. Obraz zatytułowany *Biesiada (Problem)*, przedstawiający malarza w towarzystwie kompozytorów Oskara Merikanto, Roberta Kajanusa i Jeana Sibeliusa, jeden z recenzentów nazwał tworem „obłąkanego pędzla”, przedstawiającym „uroczysty obiad żmij i jaszczurek”³³. W dyskusji nad pracami Galléna szczególnie donośnie brzmiał głos młodego Maksyma Gorkiego. Uważał on, że tego rodzaju dzieła nie zasługują na miano sztuki, a dla społeczeństwa są całkowicie zbędne, ponieważ nie potrafią powiedzieć niczego ani sercu, ani rozumowi³⁴.

Członkowie „Miru Iskusstwa” do sztuki fińskiej zbliżyli się przede wszystkim dzięki osobistej znajomości z Albertem Edelfeltem, którego Aleksander Benois i Lew Bakst poznali na początku lat dziewięćdziesiątych w Paryżu³⁵. W lutym 1896 r. w petersburskiej Akademii urządzono dużą wystawę prac fińskiego malarza. Siergiej Diagilew i Igor Grabar wystąpili wówczas z entuzjastycznymi artykułami. „Gdybyśmy mieli możliwość podziwiania tu takich silnych i solidnych artystów jak p. Edelfelt – dowodził Grabar – to ponad wszelką wątpliwość wywarłoby to nadzwyczaj ożywczy wpływ na naszych artystów i, kto wie, może znacznie popchnęłoby ich do przodu”³⁶.

Recenzja Diagilewa, który wkrótce po wystawie poznał Edelfelta osobiście³⁷, nasycona była pochwałami i wyrazami szczerzego zachwytu³⁸. Zapewne właśnie

M. Munsterhjelm, E. Muukka, L. Sparre, E. Thesleff, I. Tilen, W. Toppelius, M. Toppelius-Kisielowa, H. Schjerfbeck, A. Edelfelt; Zob. A.O., *Na wystawie. XII*, „Wołgar” 1896, nr 182, 4 lipca, s. 2.

³² W Niżnym Nowogrodzie Gallén eksponował dziesięć prac (obrazy: *Aino, Sampo, Probleme, Conceptio artis, Portret Jeana Sibeliusa, Portret aktora Rudolfa Rittnera*; drzeworyty: *Zmierzch, Wykradzenie Sampo* oraz dwa opatrzone tytułem *Kwiatki śmierci*).

³³ Nieкто X., *Bieglyje zamietki*, „Niżegorodskij Listok” 1896, nr 152, 4 VI, s. 3; nr 160, 12 czerwca, s. 3–4.

³⁴ M. G-ij [Maksim Gorkij], *Bieglyje zamietki. M. Wrubiel i Princessa Griezta Rostana*, „Niżegorodskij Listok” 1896 nr 202, 24 czerwca, s. 2. Poglądy Gorkiego spotkały się z repliką A. Karielina (*Pis'mo w Riedakcyju. Otwiet g-nu M. G-omu, ibidem*, nr 213, 4 sierpnia, s. 3). Odpowiedź M. Gorkiego: *Otwiet A. A. Karielinu, Ibidem*, nr 215, 6 sierpnia, s. 3. Swe pejoratywne sądy o pracach Galléna Gorki wyraził raz jeszcze (*Bieglyje zamietki, Ibidem*, nr 250, 10 września, s. 3).

³⁵ O kontaktach z Edelfeltem Bakst pisał do Benois: „Edelfelt to mądra głowa, człowiek, który wiele czyta, interesuje się prawie wszystkim i wydaje trafne sądy o sztuce [...]. Bardzo podoba mi się prostota Edelfelta [...] i umiejętność uważnego wsłuchiwanie się w nie pozbawione sensu spostrzeżenia i myśli współromówcy” (20 lipca 1893). Cyt. za: Irina Prużan, *Lew Samojłowicz Bakst*, Leningrad 1975, s. 21.

³⁶ I. Gr [Igor Grabar], *Akadiemiczeskaja wystawka*, „Niwa” 1896, nr 14, s. 326–327. Bardzo wysoką ocenę wystawili pracom Edelfelta także inni krytycy. Zob. R.M., *Na akadiemiczeskoj wystawie III*, „Pietierburskaja Gazieta” 1896, nr 40, 11 lutego, s. 2. Recenzent ten sugerował, by wszyscy studenci Akademii i młodzi artyści zwiedzali wystawę Edelfelta ze względu na walory techniczne jego obrazów.

³⁷ O fakcie tym wspomina Reitala, s. 10.

³⁸ D. [Siergiej Diagilew], *Finlandskij chudożnik Ediel'felt*, „Nowosti i Birżewaja Gazieta” 1896, nr 43, 13 lutego, s. 2.

wtedy Diagilew powziął myśl o przygotowaniu w Petersburgu specjalnej ekspozycji sztuki fińskiej. Ideę tę wyraził publicznie rok później, omawiając kolejną wystawę akademicką: „W ubiegłym roku można było przekonać się, jakie zainteresowanie w społeczeństwie wzbudził pokaz obrazów fińskiego malarza Edelfelta, który stał się magnesem całej wystawy akademickiej. Po cóż daleko szukać? Dlać zegóż by nie zaprosić na początek chociażby wszystkich przedstawicieli szkoły fińskiej. Jest w niej masa utalentowanych artystów [...]”³⁹.

Wizja takiej ekspozycji zaczęła krystalizować się jesienią 1897 r. W październiku, jeszcze przed otwarciem wystawy skandynawskiej, Diagilew wyjechał do Finlandii. Pisał stamtąd do Benois: „Finowie są niezwykli, dwaj – trzej młodzi artyści zadziwiają precyzją i subtelnością. Możecie obawiać się ich konkurencji i próbujcie ich zaćmić”⁴⁰. Po kilku miesiącach w styczniu 1898 r. nastąpiła realizacja pomysłu: w Szkole Rysunkowej barona Stieglitza została otwarta Wystawa Artystów Rosyjskich i Fińskich⁴¹. Finlandię reprezentowali Vaino Blomsted, Ville Vallgren, Axel Gallén, Pekka Halonen, Albert Gebhard, Albert Edelfelt, Gabriel Engberg, Magnus Enckell, Eero Jarnefelt i Berndt Lagerstam⁴².

Ekspozycja wywołała duże zainteresowanie. „Widziałam dwie wystawy – zanotowała w swym dzienniku córka Lwa Tołstoja, Tatiana – pierwsza, angielska – akademicka i nudna, druga, młodych artystów rosyjskich i fińskich – młoda i świeża, chociaż niektóre rzeczy nazbyt dekadentkie. Chodząc po wystawie myślałam: »deprawuję się czy rozwijam?«, ponieważ wokół mnie wiele osób wyrażało swój sprzeciw i oburzenie na widok tych rzeczy, które mnie się podobały”⁴³.

Swój sprzeciw i oburzenie wyrażali niemal wszyscy petersburscy krytycy. Zgromadzone na wystawie dzieła uznali za przejawy „rosyjsko-fińskiego dekadentyzmu”. Diagilew – grzmiał Władimir Stasow – „z wielkim zapałem i gorliwością naspraszal wielu niedawno objawionych, nawiedzonych artystów z Rosji i Finlandii, reprezentujących frakcję dekadentką [...] prawie wszystkie dzieła Finów na obecnej wystawie radości nie wzbudzają i wyborowi

³⁹ *Idem, Akadiemiczeskaja wystawka*, „Nowosti i Birzewaja Gazieta” 1897, nr 75, 17 III, s. 2.

⁴⁰ List do Aleksandra Benois (8/20 X 1897). Cyt. za: Diagilew, t. 2, s. 28. W jednym ze swych wspomnień Benois twierdzi, że mówiąc o „dwóch – trzech” artystach fińskich Diagilew miał na myśli Galléna, Järnefeltta i Enckella (*Wozniknowienije „Mira iskusstwa”*, Leningrad 1928, s. 27).

⁴¹ A.G., *Wystawka russkich i finlandskich chudożnikow*, „Pietierburgskaja Gazieta” 1898, nr 15, 16 stycznia, s. 2; A.B., *Wystawka finlandskich chudożnikow*, „Pietierburgskij Listok” 1898, nr 15, 16 stycznia, s. 2; nr 17, 18 stycznia, s. 2; nr 19, 20 lutego, s. 2; D., *Pietierburgskije chudożestwiennyje wystawki*, „Niedielia” 1899, nr 12, 22 marca, szp. 393; *Wystawka russkich i finlandskich chudożnikow*, „Wsiemirnaja Illustracija” 1898, nr 1515, s. 147; „Niwa” 1898, nr 10, s. 191. Latem 1898 r. wystawa została pokazana w Düsseldorfie, Kolonii i Berlinie, gdzie spotkała się z dużym zainteresowaniem niemieckiej krytyki. Opinie te referował na łamach stołecznej prasy sam Diagilew lub ktoś blisko z nim związany (*Niemieckaja pieczat’ o russkich chudożnikach*, „Nowoje Wriemia” 1898, nr 8069, 15 sierpnia, s. 6–7).

⁴² *Katalog wystawki russkich i finlandskich chudożnikow*, 1898.

⁴³ Tatiana Suchotina-Tołstaja, *Dniewnik*, Moskwa 1987, s. 412.

p. organizatora chwały nie przynoszą. Jakaż tu nowa sztuka? Jakież tu nowe osiągnięcia i zdobycze?”⁴⁴. Stasowowi wtórował recenzent „Sankt-Pietierburskich Wiedomości”. Uważał on, że treść większości dzieł Finów jest zrozumiała jedynie dla samych twórców, a forma tych obrazów bardzo często przypomina „brudną paletę”. Jako przykład krytyk podawał kompozycję Galléna zatytułowaną *Conseptio Artis*: „Na mętnie zielonym tle, które przypomina talerz z sosem szpinakowym i zajmuje w obrazie tyle przestrzeni, że nie ma już miejsca dla nieba i powietrza, siedzi coś na kształt sfinksa o żółtej twarzy. Do sfinksa zbliża się nagi człowiek obrócony plecami do widza. Jego ciało namalowano z pełną pogardą dla wymagań anatomii: jest ono brudnofioletowe i wyjątkowo szpetne. Mówi się, że to nowe słowo sztuki i bez mała największa rzecz pod względem treści i głębi. Boże, uchowaj sztukę od »takich« nowych słów”⁴⁵. Zdaniem recenzenta „Niwy”, wiele prac prezentowanych na wystawie nosiło „wyrazne znamię współczesnego, kosmopolitycznego nurtu, który znany jest jako impresjonizm, symbolizm, dekadentyzm. [...] Widzicie zamki podobne do studni, nagie kobiety na skałach, jakieś nienaturalnie wydłużone postacie, ogromne płótna przedstawiające brudnozieloną plamę, w której trudno cokolwiek zobaczyć, kawałki różnokolorowej waty. W całym tym oceanie obrazów – nie widać ani jednego przebłysku, ani jednej oryginalnej myśli, ani jednej interesującej koncepcji. Wszystko jest pospolite, szablonowe, banalne”⁴⁶.

Tylko nieliczni krytycy mieli odwagę przyznać, że sztuka ta nie podoba się, ponieważ petersburska publiczność do tej pory oglądała wyłącznie ekspozycje w Akademii i w Towarzystwie Objazdowych Wystaw Artystycznych, na których prezentowano zazwyczaj dzieła przedstawiające efektowne i dla większości widzów zrozumiałe tematy⁴⁷. Młodzi artyści biorący udział w wystawie rosyjsko-fińskiej – tłumaczył Nikołaj Krawczenko z gazety „Nowoje Wriemia”, który nie był bynajmniej wielbicielem „nowej sztuki” – nie szukają już tego rodzaju tematów dla swoich dzieł, gdyż malarstwo nie jest dla nich wyłącznie ilustracją literatury lub historii, lecz wartością w pełni autonomiczną, czymś, co istnieje samo dla siebie, realizuje własne cele⁴⁸.

Do końca roku 1898 uwaga Diagilewa skupiała się na przygotowaniu edycji pisma „Mir Iskusstwa”. Jednym z jego współpracowników miał być poznany wcześniej Axel Gallén. „Pragnę opowiedzieć o ilustrowanym piśmie, które

⁴⁴ Władimir Stasow, *Wystawki*, „Nowosti i Birżewaja Gazieta” 1898, nr 27, 27 stycznia; nr 55, 24 lutego. Cyt. za: *idem*, *Izbrannyje soczinenija w trioch tomach*, Moskwa 1952, t. 3, s. 219–220 (dalej cyt. jako Stasow, tom, strona).

⁴⁵ Starowier, *Naszy impiressionisty i simwolisty. Po powodu wystawki kartin russkich i finlandskich chudożnikow*, „S.-Pietierburskije Wiedomości” 1898, nr 38, 8 lutego, s. 2.

⁴⁶ *Dwie wystawki*, „Niwa” 1898, nr 10, s. 191.

⁴⁷ *Wystawka russkich i finlandskich chudożnikow*, „Syn Otieczestwa” 1898, nr 18, 20 stycznia, s. 2.

⁴⁸ Nikołaj Krawczenko, *Wystawka russkich i finlandskich chudożnikow w zale Muzeija barona Sztiglica*, „Nowoje Wriemia” 1898, nr 7864, 18 stycznia, s. 3; nr 7865, 19 stycznia, s. 3. W obszernej recenzji Krawczenko pominął jednakże dzieła fińskich uczestników wystawy.

chciałbym wydawać i o Pańskiej obowiązkowej z nim współpracy. Chciałbym o tym z Panem porozmawiać i jednocześnie obejrzeć Pańską pracownię” – wyjaśniał Diagilew, zapowiadając swą wizytę w atelier Galléna w Ruovesi⁴⁹. Dodajmy od razu, że fotografie wnętrza pracowni oraz elementów jej wyposażenia znalazły się w pierwszym numerze „Miru Iskusstwa”, wydanym pod koniec 1898 r.

W styczniu 1899 r. redakcja pisma urządziła Międzynarodową Wystawę Obrazów, na której obok dzieł artystów rosyjskich, francuskich, angielskich, niemieckich, włoskich i szwajcarskich (m.in. Degasa, Moneta, Puvis de Chavannesa, Boldiniego, Whistlera, Lenbacha, Liebermana, Böcklina), znalazły się obrazy Norwega, Fritsa Thaulowa oraz Finów: Blomsteda, Galléna, Järnefelta, Edelfelta i Enckella⁵⁰.

Ogólna ocena wystawy była i tym razem niezbyt przychylna⁵¹. Stasow określił ją mianem artystycznego „leprozorium”⁵². „Ta sztuka – pisał inny krytyk, będący podobnie jak Stasow, najwyraźniej pod wrażeniem lektury Maxa Nordau – nie mogła być dziełem ludzi o zdrowych zmysłach i pamięci!... To pacjenci domu wariatów wypuszczeni na wolność. Przed stworzeniem świata panował chaos i tu też nie ma »Świata sztuki«, a jedynie chaos i niszczenie tego wszystkiego, co święte i cenne, czym żyła, żyje i żyć będzie sztuka”⁵³. Na tle takich opinii i tym razem wyróżniała się wypowiedź Nikołaja Krawczenki, który szczerze przyznawał, iż obce są mu estetyczne ideały wyznawane przez artystów biorących udział w wystawie, ale jednocześnie doceniał to, że starają się oni iść drogą własnych poszukiwań⁵⁴.

Wszystkie ekspozycje z udziałem Skandynawów przygotowane przez Diagilewa spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem wśród młodzieży akademickiej buntującej się przeciwko swoim profesorom. „Wspominają wystawę w szkole Stieglitza – pisał o studentach petersburskiej Akademii Michaił Niestierow – lubią wszystkich tych Szwedów, Norwegów, Finów, secesjonistów, pamiętają ich nazwiska. Jacy oni wyraziści, jak wiele w nich światła! Oto prawdziwe malarstwo. W nim jest »nastrój«. Wiadomo już, co trzeba robić...

⁴⁹ Cyt. za: W. Bondarienko, *A. Gallén-Kallela w ocenie ruskich pisatelej i chudożnikow*, „Skandinavskij sbornik” XXII, Tallin 1977, s. 226. Autor przytacza fragment jeszcze jednego listu Diagilewa do Galléna: „Widzę już, jak wyciąga Pan do mnie rękę i mówi o swoim poparciu i solidarności”.

⁵⁰ *Mieżdunarodnaja chudożestwiennaja wystawka kartin żurnala „Mir iskusstwa”*, „Mir Iskusstwa” 1899, t. 1, s. I-IV.

⁵¹ W., *Mieżdunarodnaja wystawka kartin*, „Pietierburgskij Listok” 1899, nr 21, 22 lutego, s. 2; nr 23, 24 stycznia, s. 2; W., *Diekadientstwo w żywopisi*, *Ibidem*, nr 30, 31 stycznia, s. 3; A. Połowcow, *Chudożestwiennoje wawilonskoje smieszenije jazykow (Pis'mo iz Pietierburga)*, „Moskowskije wiadomości” 1899, nr 28, 28 stycznia, s. 3.

⁵² Władimir Stasow, *Podworje prokażonnych*, „Nowosti i Birżewaja Gazieta” 1899, nr 39, 8 lutego. Cyt. za: Stasow, t. 3, s. 258–262.

⁵³ S.-kow, *Jerundofily żywopisi*, „Pietierburgskaja Gazieta” 1899, nr 24, 25 stycznia, s. 2.

⁵⁴ Nikołaj Krawczenko, *Mieżdunarodnaja wystawka kartin w szkole Sztiglica*, „Nowoje Wriemja” 1899, nr 8239, 3 lutego, s. 2–3; nr 8240, 4 lutego, s. 3.

Jesteśmy z nimi. A jeśli z nimi, to znaczy [...] przeciwko tym ciemnym, ciężkimi tendencyjnym płótnom”⁵⁵.

Międzynarodowa Wystawa Obrazów była ostatnią zorganizowaną przez Diagilewa ekspozycją z udziałem artystów skandynawskich. Zainteresowanie ich twórczością jednakże nie wygasło, o czym świadczy zawartość pisma „Mir Iskusstwa”⁵⁶. Obok tekstów znajdujemy w nim także całe bloki ilustracji prezentujących skandynawskie malarstwo, grafikę, architekturę i rzemiosło artystyczne⁵⁷.

Okazją do wypowiedzenia się o sztuce Skandynawów były najczęściej aktualne wystawy zagraniczne z ich udziałem. W 1900 r. obszernie komentowano uczestnictwo Finów w wystawie światowej w Paryżu. „W dziale rosyjskim – pisał Aleksander Benois – eksponują swe prace także artyści polscy i fińscy. O ile pierwszym trudno być za to wdzięcznym, bo oprócz popolitości i nieudolności niczego w ich dziełach nie ma, o tyle drudzy, przeciwnie, zasługują na uwagę i żywe zainteresowanie nie tylko ze względu na budzące sympatię obrazy, stojące na poziomie najbardziej pociągającej spośród współczesnych szkół artystycznych – szkoły skandynawskiej, lecz także za to, jak gustownie, skromnie i elegancko, urządzili powierzone im pomieszczenie [...]”. Większość eksponowanych dzieł Benois już doskonale znał. Nowością były dla niego właściwie tylko akwaforty Hugo Simberga, „artysty ulegającego mrocznym, cmentarnym nastrojom, któremu niekiedy bardzo przekonująco udaje się ukazać różne odrażające i smutne zarazem koszmary, z madame la Mort zawsze w roli głównej”. W oczach Benois uznanie znalazły również prace Galléna, Enckella, Halonena, Blomstedta i Edelfelta umieszczone w pawilonie Finlandii⁵⁸. Również Diagilew uznał dział fiński za jedną z najbardziej interesujących części paryskiej wystawy⁵⁹.

Igor Grabar, korespondent „Miru Iskusstwa” w Niemczech, charakteryzując ekspozycję monachijskiej „Secesji” z 1901 r., nazwał Szwedów i Norwegów

⁵⁵ Michaił Niestierow, *Eskiz*, [w:] *idem*, *Dawnije dni. Wstriecki i wospominanija*, Moskwa 1959, s. 169.

⁵⁶ Zauważyć należy, że pod względem zainteresowania sztuką skandynawską „Mir Iskusstwa” zdecydowanie wyróżniał się na tle innych rosyjskich pism literacko-artystycznych tego czasu (np. „Iskusstwa i Chudożestwiennoj Promyszlenności” czy „Nowogo Żurnała Inostrannoj Litieratury, Iskusstwa i Nauki”), które poświęcały jej niewiele miejsca i wykorzystywały zwykłe teksty autorów obcych.

⁵⁷ Zob. „Mir Iskusstwa” 1899 t. 1 (F. Thaulow, A. Gallén, A. Edelfelt, V. Blomsted, E. Järnefelt, P. Halonen, M. Enckell, L. Sparre); 1900 t. 4 (A. Gallén, E. Järnefelt, V. Blomsted; architektura i dekoracje pawilonu Finlandii na wystawie światowej w Paryżu; A. Zorn); 1901 t. 6 (A. Gallén, H. Simberg, P. Halonen, E. Järnefelt, V. Blomsted, M. Enckell); 1902 t. 7 (A. Zorn, G. Wentzel, E. Jansson, B. Liljefors, L. Jorde, F. Thaulow, G. Munthe, E. Werenskjoeld, G. Fjaestad, H. Heyerdal, R. Hjaslow); 1902 t. 8 (H. Geselius, A. Lindgren, E. Saarinen – architektura i wnętrza gmachu Towarzystwa Pohjola w Helsinkach; M. Enckell, V. Vallgren); 1904 t. 11 (H. Simberg, E. Järnefelt, P. Halonen, A. Gallén, A. Edelfelt, G. Engberg, J. Rissanen, M. Enckell, A. Vickström, E. Danielson).

⁵⁸ Aleksandr Bienua, *Pis'ma so wsiemirnoj wystawki*, „Mir Iskusstwa” 1900, t. 4, s. 160–161.

⁵⁹ S.D. [Siergiej Diagilew], *Zamietki*, „Mir Iskusstwa” 1900, t. 4, s. 213–214.

bohaterami całej wystawy: „Cóż za śmiałość, jaką ożywczą świeżością tchnie wszystko, co robią. Nie zatrzymują ich najbardziej niebezpiecznie, niekiedy szalenie ryzykowne zadania. Jakież umiłowanie i zrozumienie natury”. Duńscy, w porównaniu ze Szwedami i Norwegami, prezentowali się nie najlepiej: „Sądzę – pisał Grabar – że pod względem świeżości, siły, bezpośredniości odczuwania natury, która u Szwedów nie przemawia, lecz krzyczy, wreszcie pod względem tych nowości, które Szwedzi i Norwedzy dali Europie, Duńscy są bez porównania słabsi, ale ich malarze-intymiści są interesujący, chociaż niekiedy nieco nudni”. Wśród malarzy norweskich Grabar wyróżnił Edvarda Muncha, któremu wróżył wielką przyszłość: „Jego gwasze, a w szczególności *Brzeg*, zapowiadają, że być może będzie to najdoskonalszy artysta, jakiego do tej pory wydała Norwegia. Cudowne są jego litografie *Autoportret* i *Portret Strindberga*”⁶⁰.

O twórczości norweskiego artysty obszerniej wypowiedział się Grabar w korespondencji z wystawy „Secesji” berlińskiej w 1902 r.: „Munch to jeden z najbardziej utalentowanych Norwegów najmłodszego pokolenia. Znam go od dawna, widziałem jego dziwne, pełne bólu rysunki, zawsze zadziwiał mnie jego talent, ale nigdy nie mogłem zgodzić się z nim do końca. Bywały chwile, kiedy wydawał mi się szczery, bywały też i takie, kiedy zdecydowanie nie chciałem mu wierzyć. Bywał piękny i szkaradny zarazem, bywał znakomity i jednocześnie nijaki, robił wrażenie wielkiego artysty i jednocześnie nieporadnego dziecka. [...] Jego obrazy początkowo odpychają widza deformacją form; wydaje się, że artysta z rozmysłem chce wyszydzić to wszystko, co ludzkość zgromadziła w ciągu tylu stuleci, rysuje zupełnie nie tak jak wszyscy, nie chce znać zasad rozkładania światła ani zasad perspektywy, kolory są mu potrzebne nie po to, aby odtwarzać barwy natury, lecz po to, by jak najwyraźniej przekazać swoje bolesne odczucia lub – jak kto woli – swoje majaczenia. [...] Munch pozostaje wierny sobie nawet w tak – wydawałoby się – obiektywnej dziedzinie twórczości, jaką jest portret. [...] We wszystkim, co Munch maluje, zauważalne jest dążenie do maksymalnego uproszczenia środków wyrazu, ograniczenia ich do minimum; nie powinno być tu niczego zbędnego. Artysta wykorzystuje tylko te środki, które pomagają mu wyrazić własne, skomplikowane odczucia”⁶¹.

Sztuka Muncha nie wzbudziła jednak większego zainteresowania rosyjskich modernistów, a przytoczona wypowiedź jest właściwie jedyną wnikliwą charakterystyką jego twórczości, jaka powstała w Rosji na przełomie wieków⁶². Wydaje się to dziwne, albowiem dzieła norweskiego artysty mogłyby posłużyć jako ilustracja koncepcji twórczości artystycznej nakreślonej w programo-

⁶⁰ Igor Grabar, *Miunchienskaja wystawka*, „Mir Iskusstwa” 1901, t. 4, s. 64–65.

⁶¹ Igor Grabar, *Po Jewropie. Pis'ma o sowriemiennom iskusstwie*, „Mir Iskusstwa” 1902, t. 7, s. 75–76.

⁶² O Munchu i jego miejscu we współczesnym malarstwie norweskim pisał później Andriej Lewinson, *Edward Munk i norwieżskaja żywopis'*, „Apołton” 1913, nr 1, s. 13–28.

wym artykule *Složnyje woprosy*, otwierającym pierwszy rocznik pisma „Mir Iskusstwa”. Jego autor, negując zarówno twierdzenie, że dzieło sztuki powinno powstawać w całkowitym oderwaniu od natury, jak i sformułowaną przez Emila Zolę definicję dzieła jako fragmentu natury widzianego przez temperament artysty, twierdził, że to wybrany przez artystę fragment natury staje się odzwierciedleniem jego temperamentu, jego osobowości. „Piękno w sztuce – dowodził – to temperament wyrażany w obrazach, przy czym jest nam zupełnie obojętne, skąd obrazy te zostały zaczerpnięte, ponieważ dzieło sztuki nie jest istotne samo w sobie, lecz jedynie jako wyrażenie osobowości twórcy [...]”⁶³.

Zdecydowany sprzeciw Grabara, a możemy przypuszczać, że jego opinię podzielali także pozostali członkowie „Miru Iskusstwa”, wzbudzała jednak forma dzieł Muncha. „Musimy powiedzieć – konstatował Grabar – że nawet jeśli we wszystkich pracach prezentowanych na wystawie »Secesji« ujawnia się przeogromny talent, to z formą, w jakiej artysta przedstawił swe pomysły, jest nie do przyjęcia. Mimo wszystko jest ona obelżywa”⁶⁴. Tak więc nawet dla rosyjskich „dekadentów”, jak powszechnie nazywano Diagilewa i jego sojuszników, sztuka Muncha była nazbyt „dekadencka”. Preferencjom „Miru Iskusstwa” najbardziej odpowiadała twórczość tych artystów skandynawskich, którzy – wedle Diagilewa – „na początku lat osiemdziesiątych wpuścili ożywczy strumień do malarstwa Europy Zachodniej. Wszystkie te młode siły – Edelfelt, Zorn, Thaulow, Skredsvig, Werenskiold, Norrman i inni – pojawiły się w odpowiednim czasie ze swą jasną, pełną poezji świeżością i szczerym kultem natury. Byli oni równie dalecy od salonowej banalności Bouguereau i Cabanela, jak i od wulgarnego, tendencyjnego naturalizmu szkoły Courbeta”⁶⁵.

Z wypowiedzi tej jasno wynika, że rosyjscy moderniści postrzegali sztukę skandynawską ostatnich dekad XIX w. jako fenomen artystyczny sytuujący się w opozycji wobec dwóch orientacji dominujących w sztuce europejskiej tego okresu – akademizmu i realizmu. O inności i wyższości sztuki Skandynawów moderniści mówili jednak nie wtedy, kiedy dzieła Edelfelta, Galléna, Zorna czy Liljeforsa konfrontowali z twórczością „dekadentów klasycyzmu”, czyli artystów reprezentujących późny akademizm, lecz gdy porównywali je z realistycznym malarstwem prezentowanym na wystawach pieriedwiżników. To właśnie ich obrazy wydały się Mstisławowi Dobużyńskiemu „nudne i mroczne” w porównaniu z pracami „wyrazistych i wspaniałych realistów”

⁶³ Siergiej Diagilew, *Složnyje woprosy. Poiski krasoty. Osnovy chudożestwiennoj kritiki*, „Mir Iskusstwa” 1899, t. 1, s. 50. Autorstwo Diagilewa zostało zakwestionowane przez Zilbiersztajna i Samkowa (*Słowo o Diagilewie*, [w:] Diagilew, t. 1, s. 16), którzy, powołując się na niepublikowane wspomnienia Waltera Nuwiela, stawiają tezę, że artykuł ten najprawdopodobniej wyszedł spod pióra Dmitrija Filosofowa, a Diagilew jedynie podpisał go jako redaktor pisma.

⁶⁴ Igor Grabar, *Po Jewropie. Pis'ma o sowriemiennom iskusstwie*, s. 75–76.

⁶⁵ D. [Siergiej Diagilew], *Finlandskij chudożnik Edielfelt...*, s. 2.

ze Skandynawii⁶⁶. Wasilij Pierieplotczikow, malarz związany z Towarzystwem Objazdowych Wystaw Artystycznych, stwierdził wprost, że przygotowywane przez Diagilewa ekspozycje propagujące sztukę skandynawską były zapowiedzią wielkiej kampanii przeciwko realizmowi pieriedwiżników⁶⁷.

Rosyjscy
moderniści
wobec sztuki...

W twórczości pieriedwiżników rosyjscy moderniści widzieli produkt materializmu, panującego w rosyjskiej myśli filozoficznej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX w. Pod koniec tego stulecia, jak pisał w swej historii malarstwa rosyjskiego w XIX w. Aleksander Benois, kiedy „mistyczny duch poezji, odwieczne pragnienie wyrwania się z okowów pospolitości odrodziły się ze wzmożoną siłą”, zaczęła rodzić się nowa sztuka – „rosyjski idealizm”⁶⁸, którego pierwsze przebliski pojawiły się już w dziełach niektórych artystów należących do najmłodszego pokolenia pieriedwiżników. Ich sztuka – stwierdzał Benois – na powrót przemienia się „z wulgarnego, tendencyjnego naturalizmu” w „pełne uczucia, przenikliwe i bezpośrednie poznanie życia”, ponieważ „w zwyczajnym życiu szukają oni piękna, w świecie widzialnym starają się odnaleźć niewidzialny pierwiastek mistycyzmu”⁶⁹.

Owego „niewidzialnego pierwiastka mistycyzmu” szukali także artyści skandynawscy. Tę właśnie cechę, tak bardzo wyróżniającą ich sztukę, Diagilew najwyraźniej widział w obrazach Edelfelta, o którym pisał, że właściwe jest mu „przekazywanie w swych dziełach jakiegoś wszechogarniającego mistycznego nastroju, ewokowanego nawet przez najprostsze, zwyczajne motywy”⁷⁰. W ten sam sposób interpretował zapewne również obrazy innych artystów skandynawskich i tam, gdzie wielu petersburskich krytyków widziało tylko „jakiegoś dziecięcia dłubiącego w drzewie”, „pustą łódź rybacką” czy „sowę i kawałek skały”, dostrzegał ów „mistyczny nastrój”, czuł powiew ponadindywidualnego żywiołu, nazywanego wówczas „duchem natury” lub „duszą świata”.

Charakteryzując twórczość Bruno Liljeforsa Diagilew z uznaniem zauważał, iż artysta ten „używając w pełni realistycznych, nieskomplikowanych środków wyrazu, pozostając właściwie na etapie fotografowania przyrody, potrafił stworzyć wspaniałe symbole [...]”⁷¹. Słowa te pozwalają stwierdzić, że najbliższą rosyjskim modernistom była postawa twórcza, określona przez Wiesława Juszcza mianem „realizmu uduchowionego”. Realizm taki – pisze Juszcza – „nie tracąc nigdy z oczu materialnego aspektu zjawisk, nigdy nie negując jego wagi i istotności, z pasją ścigając i utrwalając prawdę o nim, dbając o bezstronne przekazywanie tej prawdy, równie uporczywie, z taką samą

⁶⁶ Mstisław Dobużynskij, *Wspominania*, Moskwa 1987, s. 134.

⁶⁷ Minkina [Muchina], *„Mir Iskusstwa”...*, s. 60.

⁶⁸ Aleksandr Benois, *Istorija russkoj żywopisi w XIX wiekie*, Sankt Pietierburg 1902, s. 152, 225–226.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 226.

⁷⁰ D. [Siergiej Diagilew], *Finlandskij chudożnik Edielfelt...*, s. 2.

⁷¹ Diagilew, *Sowriemiennaja skandinavskaja żywopis*, s. 367.

»ściślością przyrodniczą« stara się dociec prawdy o »duchu natury martwej czy ożywionej«⁷².

Doświadczenie artystów skandynawskich uczyło rosyjskich modernistów nowego myślenia artystycznego, pomagało w sformułowaniu nowej koncepcji sztuki. Obcowanie z dziełami Skandynawów jeszcze bardziej utwierdziło w przekonaniu, że celem sztuki nie jest ani opowiadanie zajmujących historii, ani też dokładne rejestrowanie jedynie tej dostępnej zmysłom, materialnej strony rzeczywistości, lecz zgłębianie z taką samą dokładnością ukrytego pod zewnętrzną powłoką materii życia „duchowego”, postrzeganie najdrobniejszych nawet elementów świata widzialnego jako symboli, w których objawia się „dusza świata”.

Poznanie twórczości Skandynawów ułatwiało także udzielenie odpowiedzi na nurtujące rosyjskich modernistów pytanie o to, w jaki sposób w dziele sztuki powinien przejawiać się „pierwiastek narodowy”⁷³. W rozważaniach o „narodowości” sztuki uwaga „Miru Iskusstwa” koncentrowała na twórczości Norwegów, Szwedów i Finów. Duńczycy stanowili bowiem pod tym względem wyjątek. „Sztuka duńska – konstatował Diagilew – z punktu widzenia narodowości, pozbawiona jest fizjonomii, co sprawia, że w mniejszym stopniu zasługuje na miano północnej. Podczas gdy malarstwo szwedzkie i norweskie jednoczy zapach północnego lasu, u Duńczyków nie widzimy ani jednej oznaki, która przypominałaby nam o pokrewieństwie ich kraju z tymi śnieżnymi krainami. Wydaje się, że wąskie, zimne morze, leżące między nimi, utworzyło wieczną granicę także między ich sztuką”⁷⁴.

Dzieła Skandynawów – stwierdzał Diagilew – są tak bardzo cenione w Europie Zachodniej właśnie dlatego, że ich twórcy starają się wyrazić przede wszystkim swą narodową indywidualność, natomiast wielu artystów rosyjskich pragnie jedynie dowieść, że potrafią malować tak samo dobrze, jak Niemcy czy Francuzi. Za przykład Diagilew stawiał Rosjanom malarstwo pejzażowe Norwegów: „Która ze znaczących szkół malarskich w ostatnich latach przyciągnęła najwięcej uwagi? Norweska. A dlaczego? Kiedy tylko pojawiły się te śniegi, jesienne mgły, jodły i zapachniała Północą, wtedy bramy otworzyły się i Norwegowie weszli do Europy, na stałe zajmując miejsce w jej sztuce”⁷⁵. O szczególnym uroku sztuki Skandynawów – czytamy w innej jego wypowiedzi – „decydował ten elegijny nastrój, niekiedy surowy, niekiedy zaś porażający chłodem, który przywieźli oni ze swej posępnej ojczyzny”⁷⁶.

⁷² Wiesław Juszcak, *Dziwny naturalizm i realizm uduchowiony*, „Teksty” 1974, nr 5(17), s. 104.

⁷³ „Narodowość – to wciąż bolesny problem sztuki współczesnej, w szczególności rosyjskiej” – czytamy w artykule Diagilew, *Słoznyje woprosy...*, s. 58.

⁷⁴ Diagilew, *Sowriemiennaja skandinavskaja żywopis*, s. 372–373.

⁷⁵ D. [Siergiej Diagilew], *Jewropiejskije wystawki i russkije chudożniki*, „Nowosti i Birżewaja Gazieta” 1896, nr 235, 26 sierpnia, s. 2.

⁷⁶ D. [Siergiej Diagilew], *Finlandskij chudożnik*, s. 2. Warto zauważyć, że tę właśnie cechę sztuki skandynawskiej dostrzegli także krytycy niezwiązani z „Mirem Iskusstwa”. Omawiając

Pośród artystów fińskich moderniści z „Miru Iskusstwa” szczególnie cenili Axela Galléna za „poetyckość i sugestywność” wizji ojczystej przyrody. „W monotonnym pejzażu Północy znajduje on taką różnorodność i żywość barw, jakie w swoim czasie tylko najbardziej utalentowani malarze odnajdywali na »olśniewającym Południu«. Chłodne słońce Północy, czerwone, lilio-we, złote, oblewa swymi promieniami jaskrawą żółć jesieni lub lśniąca biel pokrytych śniegiem równin” – pisał o jego pejzażach Diagilew⁷⁷. Obrazy Galléna – stwierdzał bliski „Mirowi Iskusstwa” Piotr Piercow – „porażają przede wszystkim swym północnym charakterem: tak malować, tak właśnie dobrać barwy, przedstawiać takie właśnie postaci mógł tylko rdzenny Fin”⁷⁸.

Przykładem tego, jak ważny dla artysty jest kontakt z ojczystym krajem, była dla Diagilewa twórczość Fritza Thaulowa. Prawdziwy przełom w sztuce tego norweskiego malarza dokonał się wówczas, gdy po wielu bezowocnych latach spędzonych w Niemczech i Francji powrócił do ojczyzny: „I oto pod koniec lat osiemdziesiątych na salonie pojawił się jego niewielki pastel, przedstawiający starą fabrykę w Norwegii, pokrytą śniegiem, na brzegu zamarznętej rzeczki. Wszyscy byli porażeni. Był to pierwszy powiew zimnego wiatru z Norwegii – kraju kuszących leśnych ostępów, chłodnego morza i przerażających baśni, przynoszący tajemniczość i świeżość, których tak pragnął Paryż. [...] Główne motywy jego obrazów to małe, nic nieznaczące zakątki, ubogie izby, strumyki i śniegi, jak gdyby w nich właśnie artysta widział wszechogarniający symbol swej ojczyzny”. Zdobywszy uznanie i rozgłos, Thaulow ponownie opuścił Norwęgę. Po długich wędrówkach osiadł na stałe w Dieppe i stał się znaczącą postacią w życiu artystycznym Francji. „Jego sukcesy – pisał Diagilew – nigdy nie były tak duże, jak obecnie, ale mimo to ze smutkiem wspominam stare, dobre czasy, kiedy nikomu nie znany Thaulow malował swe śnieżne zasy i surowe, zimowe dni. Już nigdy nie udało mu się stworzyć niczego lepszego”⁷⁹.

Jako cechę zdecydowanie odróżniającą Skandynawów od artystów zachodnioeuropejskich Diagilew wskazywał ich stosunek do natury. Jego istotę tłumaczył, odwołując się do twórczości norweskich pejzażystów: „Płynął potok, padał śnieg, kołysał się las, artysta widział to wszystko i utrwalił w taki sposób, w jaki dzieci zapamiętują wiele rzeczy, nawet wówczas, gdy ich nie rozumieją.

dzieła Skandynawów prezentowane na wystawie w 1897 r., zgodnie zauważali, że zdradzają one północny rodowód swych twórców. „Surowy, północny klimat pozostawił niezatarte piętno na wyobraźni i malarstwie tych artystów” – stwierdzał jeden z recenzentów (N-ow, *Skandynawska wystawka*, s. 2) „Zimna Północ, posępna, bezpłodna przyroda, martwa tajga – oto ulubione tematy naszych północnych przyjaciół. [...] Ciemne, nieprzejaśniające się niebo, niska, karłowata roślinność, a na polanie stróż tego dzikiego miejsca – puchacz z wytrzeszczonymi oczyma” (*Skandynawska wystawka*, „Pietierburgskij Listok” 1897, nr 281, 13 października, s. 2).

⁷⁷ S.D. [Siergiej Diagilew], *Zamietki*, s. 213–214.

⁷⁸ Piotr Piercow, *Międzynarodnaja wystawka kartin*, „Litieraturnoje priłożenie k »Torgowo-Promyszennoj Gazietie«” 1899, nr 2, 4 kwietnia, s. 3.

⁷⁹ Diagilew, *Sowriemiennaja skandinavskaja żywopis*, s. 359–360.

Artysta norweski instynktownie odczuwa naturę⁸⁰. Jeszcze dokładniej opisał ów charakterystyczny dla artystów Północy sposób pojmowania natury, analizując twórczość Bruno Liljeforsa. Za źródło jego sztuki uznał emocjonalne, niemal ekstatyczne przeżycie bezpośredniego kontaktu z naturą. Przeżycie intensywne, prowadzące do tego, że w akcie twórczym artysta zatracą własną tożsamość, staje się integralną częścią natury, zamienia się „w dziką roślinę, która zachowała szczerą, dziecięcą duszę i subtelne wyczucie piękna”⁸¹.

W sztuce Finlandii przejawem narodowej odrębności był dla Diagilewa sposób, w jaki artyści z tego kraju ukazywali lud. W przeciwieństwie do pieredwizników – zauważał w recenzji z wystawy malarstwa w Helsinkach w 1898 r. – nie przedstawiali oni „w prostacki, fotograficzny sposób najbrzydszych jego stron”, ale „przeniknęli w duszę swego ludu”, „dostrzegli i ukazali jego poezję” i właśnie dlatego owo „chodzenie w lud”, które tak długo hamowało rozwój malarstwa rosyjskiego, pomogło im „okrzepnąć i stanąć na nogi”⁸².

Świadectwem głębokiej więzi artysty z własnym narodem było dla rosyjskich modernistów zainteresowanie artystów skandynawskich starymi sagami i ludowym eposem. Omawiając twórczość Galléna, z uznaniem podkreślali, że opowieści od stuleci przechowywane w pamięci ludu nie są dla fińskiego artysty jedynie źródłem interesujących tematów czy też ciekawym zabytkiem przeszłości, lecz zjawiskiem „żywym i związanym niewidzialnymi nićmi z głębinami narodowego ducha”⁸³. W jego dziełach inspirowanych *Kalewalą* najbardziej cenili całkowite zerwanie z powszechną w XIX w. konwencją ukazowania „dziejów bajecznych” z etnograficzną i archeologiczną dokładnością. Gallén nie tworzył iluzji „dawności” przy pomocy odpowiednio dobranych rekwizytów i przebranych w archaiczne stroje modeli. Świata przedstawionego w ludowym eposie nie tworzył z elementów przeniesionych z realnego świata, lecz w wyobraźni kreował tak sugestywną jego wizję, że sprawiała ona wrażenie nie dzieła fantazji, ale relacji naocznego świadka. W rezultacie jego dzieła posiadały moc wywoływania takiego samego nastroju, jak „przygnębiająca aż do rozpaczki pieśń Fina, usłyszana gdzieś pośród czarnych sosen w straszną, białą fińską noc”⁸⁴.

Diagilew te same zalety dostrzegał w norweskiej sztuce ilustracji: „Narodowość ilustracji daje się dostrzec po pierwsze w motywach, których zawsze dostarczają stare baśnie ludowe lub historyczne podania, bądź też sama historia Norwegii, której najnowsze wydanie w całości zilustrowali Wereniskiold, Munthe i Krohg. Przedstawione przez nich typy postaci wzięte zostały bezpośrednio z ludu lub ze starych ludowych wyobrażeń, ukazujących

⁸⁰ *Ibidem*, s. 360.

⁸¹ *Ibidem*, s. 368.

⁸² Diagilew, *Wystawka w Gielsingforsie*, „Mir Iiskusstwa” 1899 t. 1, s. 3–4.

⁸³ Dmitrij Filosofow, *Aksiel Gallén (Zamietka)*, [w:] *idem, Słowa i kraski. Litieraturnyje spory nowiejszego wriemieni (1901–1908 gg.)*, Sankt Pietierburg 1908, s. 312.

⁸⁴ Bienua, *Pis'ma so wsiemirnoj wystawki...*, s. 160–161.



skandynawskich herosów i władców, przedstawiany przez nich pejzaż jest zawsze północny i dziki⁸⁵. „W ilustracji – konstatował – Norwegowie zajmują miejsce szczególne pośród innych narodowości. Ich ilustracja pozbawiona jest ironii i wesołości Francuzów, banalności Kaulbacha i gracji Menzla, nie ma w niej bólu Beardsleya, jest ona tajemnicza, baśniowa – w pełnym znaczeniu tego słowa, i głęboko narodowa. Śmiesznym wydaje się samo wspomnienie pompatycznych obrazków Doré’go, jego mórz, błyskawic, władców piorunów itp., kiedy widzi się prosty rysunek Werenskiolda, instynktownie napełniający strachem⁸⁶. Ilustracje Norwegów kojarzyły się Diagilewowi jedynie z japońskimi drzeworytami: „I w jednych, i w drugich jest jakaś bonhomie, jakaś szczerza prostota i coś dziecięcego, co tak wspaniale oddaje ducha dawnych opowieści [...]”⁸⁷.

Artystów skandynawskich, przede wszystkim Galléna i Werenskiolda, w kręgu rosyjskich modernistów wysoko oceniano również za to, że przedstawiając bohaterów i wydarzenia z ludowego eposu lub starej skandynawskiej sagi, nie posługują się środkami wyrazu wykształconymi na gruncie sztuki klasycznej, lecz tworzą nowy, własny język form artystycznych, odpowiadający charakterowi starych północnych opowieści. Zagadnienie to tak bardzo absorbowało uwagę „Miru Iskusstwa”, że redakcja pisma zdecydowała się na opublikowanie tłumaczeń dwóch tekstów jemu właśnie poświęconych. Pierwszy z nich, autorstwa Karla Madsena, dotyczył właśnie ilustracji Werenskiolda do skandynawskich sag⁸⁸, drugi, napisany przez Gerhardta Munthe, poruszał problem stylistyki ilustracji do tego rodzaju dzieł literackich⁸⁹.

Wedle „Miru Iskusstwa”, poczucie narodowej odrębności, tak wyraźne u twórców skandynawskich, w znacznym stopniu uwarunkowane było także ich stosunkiem do sztuki zachodnioeuropejskiej. Przykładem artysty, który przyswoił sobie zdobycze najnowszej sztuki francuskiej i jednocześnie nie zatracił swej narodowej tożsamości, był Albert Edelfelt. „Spędziwszy część życia w Helsinkach, część w Paryżu – pisał o nim Diagilew – Edelfelt potrafił, nie tracąc przy tym narodowego charakteru, połączyć w sobie oryginalne cechy swego kraju z typowo francuską świetnością i subtelnością techniki⁹⁰. Identyczny sąd wyrażał Dmitrij Fiłosofow: „Jako człowiek o głębokiej kulturze, Edelfelt nie zagubił się wśród obcych, paryskich wpływów. Europa nie zabiła w nim Fina, a jedynie nauczyła inaczej patrzeć, wnikliwiej i bardziej bezpośrednio postrzegać przyrodę i ludzi swego ojczystego kraju⁹¹.

⁸⁵ Diagilew, *Sowriemiennaja skandinavskaja żywopis*, s. 357.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 356.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 357.

⁸⁸ Karł Madsien, *Erik Wierienskiold*, „Mir Iskusstwa” 1899, t. 1, s. 17–22.

⁸⁹ Gerhard Muntie, *Stil w ilustrirowaniu driewnich sag*, *ibidem*, 1902, t. 7, s. 56–58.

⁹⁰ D. [Siergiej Diagilew], *Finlandskij chudożnik Ediel’felt*, s. 2.

⁹¹ Fiłosofow, *Aksiel Gallén*, s. 307



Zdaniem Filosofova, Edelfelt wyznawał „prawdziwy okcydentalizm”, który nie wyklucza bynajmniej umiłowania i szacunku dla narodowych cech, narodowej indywidualności. „Okcydentalizm taki – wyjaśniał – nie jest pozbawionym wyrazu kosmopolityzmem, lecz nieuniknionym *powrotem do ojczyzny*, tyle tylko, że z rozszerzonym światopoglądem”⁹².

Dla rosyjskich modernistów wzorem artysty prawdziwie „narodowego” stał się, obok Edelfelta, również Axel Gallén. „Galléna – czytamy w charakterystyce fińskiego artysty nakreślonej przez Filosofova – łączą z jego narodem bardzo głębokie korzenie. Droga jest mu chłopska gwara Finów, kocha ubogą, lecz pełną majestatu przyrodę swej ojczyzny, a *Kalewala* jest jego ukochanym dziełem literackim”⁹³.

W kręgu „Miru Iskusstwa” wiele uwagi poświęcano także prowadzonym przez artystów fińskich, przede wszystkim przez Galléna w jego pracowni w Ruovesi, próbom wykreowania stylu narodowego poprzez wykorzystanie dziedzictwa sztuki ludowej, głównie rzemiosła artystycznego⁹⁴. Diagilew wysoko cenił osiągnięcia Finów w tej dziedzinie. Dostrzegał analogie między dążeniami artystów fińskich i rosyjskich, którym patronowali pierwsi mecenasi „Miru Iskusstwa” – Sawwa Mamontow w podmoskiewskim Abramcewie i księżna Maria Tieniszewa w położonym pod Smoleńskiem Tałaszkynie. W liście do Benois z października 1897 r. deklarował chęć propagowania na łamach projektowanego wówczas pisma „nowej, rozwijającej się w Finlandii i Moskwie gałęzi rzemiosła artystycznego”⁹⁵.

W „sojuszu” ze Skandynawami moderniści z „Miru Iskusstwa” widzieli także możliwość stworzenia nowych jakości artystycznych, które mogliby przeciwstawić sztuce reszty Europy i tym samym zaznaczyć swą odrębność. Pragnienie współdziałania z artystami skandynawskimi najwyraźniej formułował Diagilew. „Połączywszy siłę naszej narodowości z wysoką kulturą naszych najbliższych sąsiadów, moglibyśmy położyć podwaliny nowego rozkwitu oraz naszego wspólnego i rychłego marszu na Zachód” – stwierdzał na marginesie swych rozważań o współczesnym malarstwie fińskim⁹⁶. W twórczości Siergieja Malutina i Axela Galléna zauważał zaś zaczątki „nowego północnego odrodzenia”, początek dalekiej drogi wiodącej „ku nowej Florencji, która będzie jednak tak różniła się od kwitnącego miasta Medyceuszów, jak ponure brzegi Zatoki Fińskiej różnią się od delikatnie pluskającego błękitnego Adriatyku”⁹⁷.

⁹² *Ibidem*, s. 309–310.

⁹³ *Ibidem*, s. 312.

⁹⁴ O współczesnym rzemiośle artystycznym Finlandii i panujących w nim tendencjach pisał w bogato ilustrowanym artykule P. Makarow, *Finlandskoje diekoratiwnoje iskusstwo*, „Zodczij” 1903, nr 14, s. 183–187. Kwestię narodowego charakteru współczesnego rzemiosła artystycznego omawiał Grabar, powołując się przy tym m.in. na przykład fiński (*Nieskolko myslej o prikladnom iskusstwie*, „Mir Iskusstwa” 1902, t. 7, s. 51–56).

⁹⁵ Cyt. za: Diagilew, t. 2, s. 28.

⁹⁶ Diagilew, *Wystawka w Gielsingforsie*, s. 3–4.

⁹⁷ Diagilew, *Nieskolko slow o S. W. Malutinie*, „Mir Iskusstwa” 1903, t. 9, s. 157–160.

Przeciwstawienie twórczości artystycznej Skandynawów i Rosjan sztuce Europy Zachodniej pojawiło się w jeszcze jednej wypowiedzi Diagilewa. W artykule poświęconym pamięci przedwcześnie zmarłego wybitnego rosyjskiego pejzażysty, Izaaka Lewitana, zauważał: „Dla intymnego malarstwa nie ma obecnie miejsca w Europie. Nie rozumieją tam skromnej Północy, dziecięcego umiłowania przyrody. Właśnie w tej intymności, w nieśmiałości ludzi Północy tkwi przyczyna tego, że ci, którym natura jest najbliższa, których cenimy najbardziej, którzy wzbudzają nasze zainteresowanie subtelnością swych odczuć – przeszli i przechodzą obok Zachodu: w Norwegii – Werenskiöld, w Szwecji – Liljefors, w Finlandii – Järnefelt, w Rosji – Lewitan”⁹⁸.

Jak można przypuszczać, takie widzenie sztuki skandynawskiej wiązało się z rozpowszechnionym w Rosji pod koniec XIX stulecia, a wyrosłym na gruncie pozytywistycznej teorii determinizmu geograficznego, przekonaniem o „duchowym pokrewieństwie” Skandynawów i Rosjan. „Istnieje coś – pisał Konstantin Balmont we wstępie do przetłumaczonej przez siebie historii literatury skandynawskiej – co blisko wiąże nas z naszymi północnymi współbraćmi. [...] Wyróśliśmy pod tym samym zamglonym niebem; już od dzieciństwa śpiewała nam piosenki ta sama północna śnieżna zamięć”⁹⁹. Twórczość artystów ze Skandynawii wydawała się więc rosyjskim modernistom tak bliska, ponieważ postrzegali ją jako emanację tego samego ducha, „ducha Północy”, który patronował również rodzącej się „nowej sztuce” rosyjskiej. To właśnie jego uosobiał dumny orzeł siedzący na ośnieżonym szczycie, umieszczony w emblemacie „Miru Iskusstwa”.

Na przełomie wieków, kiedy Rosjanie chcieli dać wyraz swej afirmacji dla literatury Skandynawów, posługiwali się wyszukаныmi metaforami. Literaturę skandynawską porównywali do „czarodziejskiego źródła, z którego woda daje siłę, rzeźkość, energię, natchnienie”¹⁰⁰ a najwybitniejszego jej przedstawiciela, Henrika Ibsena, określali mianem „Gwiazdy Betlejemskiej” i „przewodnika wiodącego ku Nowemu Testamentowi”¹⁰¹. Tę samą rolę odgrywała skandynawska sztuka. Analizując dzieła Norwegów, Szwedów, Duńczyków i Finów, rosyjscy moderniści wyraźniej dostrzegali nurtujące ich problemy ideowe i twórcze, uczyli się, jak można wyprowadzić sztukę rosyjską z impasu, w którym znalazła się pod koniec XIX stulecia, jak zrozumieć własną odrębność artystyczną i określić swe miejsce w sztuce Europy.

⁹⁸ Diagilew, *Pamięci Lewitana*, *ibidem*, t. 4, 1900, s. 29–32.

⁹⁹ Konstantin Bochmont, *Ot pieriewodczika*, [w:] F. Gorn, *Istorija skandinavskoj literatury ot drevniejszych wriemion do naszych dniej*. (S priloženijem etiuda F. Szwiecjera). *Pieriewod K. Balmonta*, Moskwa 1894, s. nlb.

¹⁰⁰ Jurij Wiesielowski, *K charakteristike sowriemiennoj szwiedskoj literatury*, „*Obrazowanije*” 1909, nr 5, s. 57–58.

¹⁰¹ Jurgis Bałtruszajtis, *U groba Ibsiena*, „*Wiesy*” 1906, nr 8, s. 58.

Russian Modernists and Scandinavian Art

Summary

The fascination with Scandinavia which was observed in Russian literary and theatre circles by the late 19th century was not foreign to artistic milieus. The Russians encountered Scandinavian art in the artistic centers of Europe – Paris, Munich, and Berlin. It was in these European capitals that at the turn of the centuries the Scandinavians were discovered by young Russian artists and art critics who in 1899 established a „Mir Iskousstva” modernist group gathered around Sergei Diaghilev and a journal under the same title he edited. Diaghilev, who was the greatest admirer of Scandinavian art among Russian modernists, was responsible for organizing an exhibition of Swedish, Norwegian, and Danish works of art opened in Sankt Petersburg in the autumn of 1897. „Mir Iskousstva” held a special place for Finnish art. The first public showing in Russia which could be considered representative for contemporaneous Finnish art had taken place in 1882 at the All Russia Industrial and Art Exhibition in Moscow. The Finnish section at the All Russia Exhibition held in 1896 in Nizhny Novgorod proved to have become considerably richer. It provided an opportunity to the public to see pictures of the most important Finnish modernists. In 1898, they took part in the Exhibition of Russian and Finnish Artists organized by Diaghilev in Sankt Petersburg. The paintings of Norwegian and Finnish artists were also displayed at the International Exhibition of Painting held in 1899 by the „Mir Iskousstva” editorial team in Sankt Petersburg. This was the last public show put on by Diaghilev in which Scandinavian artists were displayed. All the exhibitions with Scandinavian works prepared by Diaghilev were rejected by conservative art critics and enthusiastically received by artists who rebelled against the situation in contemporary Russian art. They perceived Scandinavian art of the final decades of the 19th century as an artistic phenomenon placed in opposition to the two dominating trends: academism and realism. The Scandinavian artists’ experience proved helpful to Russian modernists in formulating their new conception of creativity, permitting to lead Russian art out of the impasse which it had reached towards the end of the 19th century. Confronted with the Scandinavians’ works, they strengthened their conviction that the aim of art was neither to tell engaging stories, nor to precisely register the elements of material reality accessible to the senses, but to explore with the very same preciseness the life of animated and unanimated nature concealed underneath the outer cover of matter. Acquaintance with the Scandinavians’ art also helped Russian modernists to answer the question how the „national element” should express itself in their work. In the opinion of the „Mir Iskousstva” modernists, Scandinavian artists assimilated the achievements of the newest French art, while retaining their own national identity and expressing their profound bond with their own nation. In the „union” arising with the Scandinavians, Russian modernists saw a possibility to create new artistic qualities which could be used to both oppose western art while at the same time stressing a separate identity of their own art. Russian modernists’ interest in Scandinavian art was also connected with the widespread conviction, arising from the theory of geographic

determinism, that the Russians and Scandinavians were „spiritually’akin. To Russian modernists Scandinavian art seemed so very close, since they perceived it to be emanation of the very same spirit, the „spirit of the North” under whose patronage the „new art” of Russia was also placed. A personification of this „spirit of the North” was seen in a proud eagle seated on a snow-capped summit, chosen to be depicted in the „Mir Iskousstva” emblem.

*Rosyjscy
moderniści
wobec sztuki...*