

**UNIwersYTET GDAŃSKI**  
**WYDZIAŁ HISTORYCZNY**

**Emiliana Konopka**

**Malarstwo nordyckie XIX i początku XX wieku  
między nacjonalizmem a skandynawizmem**

Praca doktorska

wykonana

w Instytucie Historii Sztuki

pod kierunkiem

prof. dr. hab. Rafała Makały

**Gdańsk 2025**

## Spis treści:

|                                                                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| WSTĘP .....                                                                                                  | 5   |
| 1. Problematyka badań.....                                                                                   | 8   |
| 1.1. Narodowa czy nordycka? Złożona tożsamość sztuki skandynawskiej .....                                    | 10  |
| 1.2. Przekonanie o peryferyjności jako czynnik oddziałujący na sztukę skandynawską .....                     | 11  |
| 2. Terminologia, wyjaśnienie pojęć.....                                                                      | 16  |
| 2.2. Tożsamość narodowa. Naród, nacjonalizm i narodowe odrodzenie.....                                       | 17  |
| 2.3. Tożsamość nordycka. Skandynawizm/Nordyzm.....                                                           | 22  |
| 3. Zakres geograficzny i chronologiczny pracy. Wybór dzieł .....                                             | 24  |
| 3.2. Zakres geograficzny pracy.....                                                                          | 24  |
| 3.3. Zakres chronologiczny pracy.....                                                                        | 25  |
| 3.4. Wybór dzieł.....                                                                                        | 26  |
| 4. Metodologia.....                                                                                          | 29  |
| 5. Stan badań, literatura przedmiotu i źródła .....                                                          | 33  |
| 5.1. Tożsamość narodowa a sztuka w XIX wieku.....                                                            | 34  |
| 5.2. Sztuka narodowa w Skandynawii.....                                                                      | 38  |
| 5.3. Skandynawizm i tożsamość nordycka w sztuce .....                                                        | 43  |
| I. TŁO HISTORYCZNO-KULTUROWE .....                                                                           | 49  |
| 1. Tworzenie się nowoczesnych państw narodowych .....                                                        | 50  |
| 1.1. Dania .....                                                                                             | 50  |
| 1.2. Norwegia .....                                                                                          | 53  |
| 1.3. Szwecja.....                                                                                            | 57  |
| 1.4. Finlandia .....                                                                                         | 61  |
| 1.5. Islandia .....                                                                                          | 64  |
| 1.6. Skandynawizm.....                                                                                       | 67  |
| 2. Teorie artystyczne mające wpływ na sztukę w krajach nordyckich XIX i XX wieku .....                       | 73  |
| 2.1. Pierwsi historycy sztuki i krytycy oraz teoretycy sztuki narodowej w Skandynawii .....                  | 75  |
| 2.2. Nowoczesny Przełom w kształtowaniu teorii sztuki narodowej w Skandynawii.....                           | 85  |
| 2.3. Konsolidacja wyobrażeń o sztuce narodowej na przełomie XIX i XX wieku .....                             | 89  |
| 3. Życie artystyczne w Skandynawii XIX i na początku XX wieku w kontekście idei narodowych i nordyckich..... | 98  |
| 3.1. Stowarzyszenia artystyczne i kluczowe wystawy.....                                                      | 99  |
| 3.2. Kolonie artystyczne.....                                                                                | 105 |
| II. KONSTRUOWANIE SZTUKI NARODOWEJ I NORDYCKIEJ W XIX WIEKU.....                                             | 112 |

|      |                                                                                                                                          |     |
|------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1.   | „Nordycki Renesans”. Motywy mitologiczne i wikińskie w malarstwie romantycznym                                                           | 115 |
| 1.1. | Tworzenie ikonografii mitologii nordyckiej i poszukiwanie formuły jej ukazowania w malarstwie skandynawskim połowy XIX wieku.....        | 119 |
| 1.2. | Mitologia a wierzenia ludowe w malarstwie romantycznym .....                                                                             | 128 |
| 1.3. | Wikingowie jako wzór „skandynawskiego braterstwa” .....                                                                                  | 133 |
| 2.   | Malarstwo historyczne w służbie narodowi i wspólnocie skandynawskiej .....                                                               | 137 |
| 2.1. | „Złoty wiek” Skandynawii. Zwrot ku literaturze średniowiecznej w malarstwie historycznym .....                                           | 141 |
| 2.2. | Wybiórcze stosowanie tematów z (trudnej) wspólnej przeszłości skandynawskiej                                                             | 145 |
| 2.3  | Współczesne wydarzenia polityczne a malarstwo historyczne .....                                                                          | 150 |
| 3.   | Malarstwo rodzajowe między biedermeierem a sztuką narodową .....                                                                         | 157 |
| 3.1. | Duński Złoty Wiek i rozwój malarstwa „udomowionego” romantyzmu.....                                                                      | 159 |
| 3.2. | Z Düsseldorfu na rodzimą wieś, czyli początki regionalizmu w malarstwie skandynawskim .....                                              | 164 |
| 4.   | Wykształcenie się tzw. pejzażu narodowego .....                                                                                          | 172 |
| 4.1. | Poszukiwanie cech charakteryzujących skandynawski krajobraz .....                                                                        | 176 |
| 4.2. | Początki „unarodowienia” pejzażu .....                                                                                                   | 182 |
| 4.3. | Wzniosłość, dramatyzm i gotycyzm: wspólne cechy pejzażu nordyckiego.....                                                                 | 190 |
| III: | NOWOCZESNY PRZEŁOM W SZTUCE KOŃCA XIX WIEKU .....                                                                                        | 197 |
| 1.   | Heroizacja ludu, czyli nowoczesna reinterpretacja archetypów chłopca i wikinga .                                                         | 198 |
| 2.   | „Ecole scandinave”, czyli wykształcenie się nordyckiej tożsamości artystycznej .                                                         | 205 |
| 3.   | „Zbyt francuskie” i problematyczne. Artyści i artystki „trzeciej kultury” .....                                                          | 211 |
| IV:  | NEOROMANTYCZNE OBRAZOWANIE TOŻSAMOŚCI W SZTUCE NORDYCKIEJ PRZEŁOMU XIX I XX WIEKU .....                                                  | 215 |
| 1.   | Nowoczesne państwa, starzy bohaterowie. Reinterpretacja motywów staronordyckich w malarstwie neoromantycznym.....                        | 217 |
| 1.1. | Nowa formuła mitu wikinga.....                                                                                                           | 219 |
| 1.2. | Nowocześni bohaterowie ludowi .....                                                                                                      | 227 |
| 1.3. | Zamiast wielkiej mitologii. Stworzenia antropomorficzne z folkloru i mitologii skandynawskiej w malarstwie przełomu XIX i XX wieku ..... | 235 |
| 2.   | Nowa rola pejzażu: pejzaż nastrojowy, wewnętrzny, narodowy .....                                                                         | 241 |
| 2.1. | „Północne światło”, czyli manifestowanie specyfiki nordyckiej w pejzażu .....                                                            | 243 |
| 2.2. | Różnorodność pór roku jako cecha szczególna skandynawskiego pejzażu .....                                                                | 249 |
| 2.3. | „Krajobrazy gatunkowe” i sakralizacja krajobrazu jako strategię unarodowienia natury .....                                               | 254 |
| 3.   | Lud, naród, społeczeństwo. Nowe spojrzenie na „wspólną wyobrażoną” .....                                                                 | 265 |

|                                        |                                                                                                                                            |     |
|----------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.1.                                   | Neoromantyczna interpretacja ludu. Powrót do źródeł tożsamości Skandynawii..                                                               | 267 |
| 3.2.                                   | Rodzina, dzieci i dom jako obraz tradycyjnych wartości w malarstwie skandynawskim przełomu XIX i XX wieku .....                            | 275 |
| 3.3.                                   | Nowy człowiek w nowoczesnym świecie. Skandynawowie i „inni” .....                                                                          | 282 |
| 4.                                     | Malarstwo historyczne w obliczu nowoczesności.....                                                                                         | 288 |
| 4.1.                                   | Nacjonalistyczna wizja średniowiecza na przykładzie obrazu <i>Niels Ebbesen</i> Agnes Slott-Møller (1893) .....                            | 291 |
| 4.2.                                   | „Pranordyckie” motywy jako źródła dla sztuki narodowej na przykładzie obrazu <i>Ofiara w przesilenie zimowe</i> (1915) Carla Larssona..... | 299 |
| 4.3.                                   | „Tworzenie historii” w niepodległym kraju na przykładzie <i>Historii</i> Edvarda Muncha (1916) .....                                       | 307 |
| PODSUMOWANIE .....                     |                                                                                                                                            | 314 |
| ZAKOŃCZENIE.....                       |                                                                                                                                            | 333 |
| ILUSTRACJE .....                       |                                                                                                                                            | 337 |
| SPIS ILUSTRACJI:.....                  |                                                                                                                                            | 365 |
| BIBLIOGRAFIA.....                      |                                                                                                                                            | 369 |
| Teksty źródłowe: .....                 |                                                                                                                                            | 369 |
| Literatura przedmiotu: .....           |                                                                                                                                            | 374 |
| Woluminowa: .....                      |                                                                                                                                            | 374 |
| Internetowa:.....                      |                                                                                                                                            | 397 |
| Niepublikowane prace dyplomowe : ..... |                                                                                                                                            | 401 |



# WSTĘP

Sztuka duńska, fińska, islandzka, szwedzka i norweska, którą w poniższej pracy nazywam zamiennie „skandynawską” i „nordycką” (co wyjaśniam w rozdziale 2. Terminologia), mimo bogatej tradycji i unikatowych osiągnięć nie cieszy się dużą popularnością w badaniach historii sztuki. Przez wieki region nordycki był postrzegany jako peryferyjny względem głównych ośrodków artystycznych Europy, takich jak Włochy, Francja czy nawet Niemcy, w których sztuka miała rozwijać się intensywniej i oddziaływała na ponadregionalne nurty artystyczne. Ponieważ przez długi czas Skandynawia była regionem o niewielkim znaczeniu w światowej historii sztuki, również rodzime badania nad sztuką były prowadzone raczej w kontekście lokalnym, a nie szerokiego dyskursu artystycznego. Zaczęło się to zmieniać dopiero pod koniec XVIII wieku, gdy rosnące zainteresowanie narodowymi tradycjami artystycznymi w regionie nordyckim przyczyniło się do głębszego rozpoznania jej w kontynentalnej Europie. Sztuka skandynawska, choć wciąż dostosowując się do najważniejszych tendencji XIX wieku, zaczęła zyskiwać na znaczeniu, by na przełomie XIX i XX wieku włączyć się do głównych europejskich nurtów artystycznych. Mimo to dzisiaj wciąż pozostaje niszowym przedmiotem badań historyczno-artystycznych, a powszechnemu odbiorcy znane są tylko niektóre nazwiska, przede wszystkim ekspresjonista Edvard Munch, ewentualnie autor barwnych ilustracji Carl Larsson albo malarz nastrojowych wnętrz Vilhelm Hammershøi<sup>1</sup>.

Popularność akurat tych artystów skandynawskich może się wiązać z postrzeganiem obszaru nordyckiego (a więc także pochodzącej stamtąd sztuki) opartym na stereotypowej wizji Północy. Z jednej strony obszar ten opisywany jest jako kraina o surowym klimacie, nieposkromionej naturze i wyrafinowanej prostocie, a z drugiej – region zamieszkały przez wyjątkowo szczęśliwe społeczeństwa, dzięki wypracowanym przez stulecia strategiom dostosowane do trudnych warunków geograficznych. Stąd więc sztuka nordycka najczęściej kojarzona jest z chłodem, ciemnością, dzikością krajobrazu lub – całkiem odwrotnie: przytulnością wnętrz, szczególnym światłem i melancholią. Stereotypy te powielane są od lat na wystawach prezentujących sztukę skandynawską przełomu XIX i XX wieku, począwszy od przełomowej *Northern Lights* (1982–1983), ukazującej malarstwo duńskie, fińskie, islandzkie, szwedzkie i norweskie w wybranych muzeach oraz galeriach amerykańskich, a potem w samej

---

<sup>1</sup> Twórczość tego ostatniego przybliżyła polskiej publiczności wystawa Martyny Łukasiewicz *Vilhelm Hammershøi. Światło i cisza* w Muzeum Narodowym w Poznaniu (21.11.2021–23.01.2022) oraz Muzeum Narodowym w Krakowie (4.03.2022–8.05.2022). Zob. *Vilhelm Hammershøi. Światło i cisza / Vilhelm Hammershøi. Light and Silence*, red. Martyna Łukasiewicz, Poznań 2021.

Skandynawii<sup>2</sup>. We wstępie do szwedzkiej odsłony wystawy kurator Kirk Varnedoe podkreślił cechy specyficznie nordyckie, między innymi powagę wyrażoną w obrazach i oddziaływanie nordyckiej natury na sztukę:

Namacalna jednolitość tonu, jasna przejrzystość, tak charakterystyczna dla Nordyków i natychmiast zauważalna, to tylko jedna strona harmonii i wspólnoty panującej między krajami i narodami... Studiując te płótna, doświadczasz bezpośredniego dialogu z naturą i jej siłami<sup>3</sup>.

Wśród prezentowanych wówczas obrazów dominowały więc dzieła ukazujące „mistyczne” krajobrazy o „typowym północnym świetle”, specyficzną symbolikę narodową oraz romantyczną fascynację folklorem, co podkreślano w opublikowanych w katalogu esejach i notach. Ten schemat, wywodzący się z zewnętrznej, bo amerykańskiej perspektywy, stał się dominującym sposobem prezentowania nordyckiej sztuki poza Skandynawią, a do pewnego stopnia powielany jest do dzisiaj. Przykładowo, wystawa *Przesilenie. Malarstwo Północy 1880–1910*, zorganizowana w Muzeum Narodowym w Warszawie na przełomie 2022 i 2023 roku, prezentowała pejzaże podkreślające piękno natury krajów nordyckich oraz prostotę zamieszkującej je ludności, mającej bogatą wyobraźnię i silne poczucie tożsamości narodowej, a zarazem borykającej się z problemami wynikającymi z surowych warunków życia<sup>4</sup>.

Choć w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat sztukę Skandynawii XIX i początków XX wieku pokazuje się zwykle łącznie, nie podjęto dogłębniej problematyki genezy i charakteru podbieństw formalnych i treściowych między dziełami z różnych krajów. Również badacze i badaczki (w tym skandynawscy), choć odwołują się do wymienionych wyżej stereotypowych cech charakteryzujących nordyckie malarstwo, rzadko skupiają się na analizie uwarunkowań politycznych, kulturowych i społecznych XIX-wiecznej sztuki skandynawskiej. Poza oczywistym zwróceniem uwagi na kształtowanie się wówczas w całej Europie świadomości narodowej, niekiedy przy jednoczesnym tworzeniu się nowych państw, w ogólnych badaniach

---

<sup>2</sup> Chodzi o wystawę *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1880–1910*, pokazywaną w Waszyngtonie (Corcoran Gallery of Art, 8.12.1982–17.10.1982), Nowym Jorku (Brooklyn Museum, 10.11.1982–6.01.1983) i Minnesocie (The Minneapolis Institute of Arts, 6.02.1983–10.04.1983), a potem w Göteborgu (Göteborgs Konstmuseum, 7.05.1983–3.07.1983). Zob. *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880–1910*, red. Kirk Varnedoe, Washington 1982.

<sup>3</sup> Por. „Den påtagliga enhetligheten i tonen, den ljusa klarhet som är så karaktäristisk för Norden och som man omedelbart lägger märke till är bara en sida av den harmoni och gemenskap som råder mellan land om folk... När man studerar dessa dukar upplever man en direkt dialog med naturen och dess krafter”. *Nordiskt ljus: realism och symbolism i skandinaviskt måleri 1880–1910*, red. Lena Boëthius, Håkan Wettre i Kirk Varnedoe Göteborg 1983.

<sup>4</sup> Wystawa została podzielona na sekcje tematyczne, takie jak „Pochwała prowincji”, gdzie zaprezentowano malarstwo realistyczne skupione na kwestiach społecznych, „Poszukiwanie korzeni”, tu przywołano skandynawską mitologię, oraz „Rodzimy pejzaż”, podkreślający silne związki malarstwa nordyckiego z lokalną przyrodą. Agnieszka Bagińska i Wojciech Głowacki, *Przesilenie. Malarstwo Północy 1880–1910*, Warszawa 2022.

historyczno-artystycznych nad sztuką Danii, Finlandii, Islandii, Szwecji i Norwegii brakuje wyrazistego połączenia tych nacjonalistycznych nurtów z równie istotnym dla specyfiki i tożsamości sztuki nordyckiej XIX i początku XX wieku zjawiskiem skandynawizmu – idei pannyarodowej współpracy tych pięciu krajów, opartej na wspólnocie językowej, kulturowej i historycznej. Tymczasem bliższa analiza malarstwa tego okresu ujawnia bardziej złożone mechanizmy, w tym kreację tożsamości narodowej przez artystów oraz próbę wypracowania wspólnego, nordyckiego dziedzictwa w obliczu rosnących napięć politycznych i kulturowych zarówno w krajach skandynawskich, jak i między nimi, a także między obszarem skandynawskim a resztą świata. Szczególnie interesująca jest kwestia związku między pozornie sprzecznymi tendencjami – nacjonalizmami a skandynawizmem – które w kontekście historycznym i współczesnym często łączą elementy tożsamości narodowej z ideałami jedności oraz współpracy między krajami skandynawskimi.

W mojej pracy badam te właśnie aspekty malarstwa nordyckiego XIX i początku XX wieku, uwzględniając szeroko jego kontekst historyczny, polityczny i kulturowy. Szczególną uwagę poświęcam temu, w jaki sposób malarstwo tego okresu stało się polem negocjacji między potrzebą wyrażania lokalnych, narodowych tradycji a pragnieniem budowania wspólnej, ponadnarodowej tożsamości skandynawskiej. Na tej podstawie dążę do podważenia dotychczasowych, uproszczonych narracji naukowych i proponuję inny sposób patrzenia na dziedzictwo artystyczne Skandynawii. Na moją perspektywę badawczą w związku z charakterem problematyki ma wpływ nie tylko warsztat historyczno-artystyczny, ale też wykształcenie skandynawistyczne oraz wieloletnie zainteresowanie sztuką Północy realizowane również w sposób popularnonaukowy<sup>5</sup>.

Za pomoc w badaniach dziękuję wszystkim przychylnym mi i niezwykle życzliwym badaczom i badaczkom sztuki nordyckiej. Przede wszystkim dziękuję mojej wieloletniej mentorce profesor Michelle Facos za umożliwienie mi studiowania sztuki skandynawskiej na Uniwersytecie Warszawskim już w 2014 roku. Dzięki niej uczestniczyłam w wielu inspirujących seminariach i konferencjach, gdzie poznałam innych profesorów kształtujących moją perspektywę badawczą: Patricię Berman oraz Thora J. Mednicka, a także kolegów i koleżanki z innych ośrodków, wśród których należy wymienić przede wszystkim Barta Pushawę. Podczas kwerend prowadzonych podczas pisania pracy doktorskiej, dzięki licznym

---

<sup>5</sup> Przede wszystkim w ramach autorskiego projektu Utulę Thule, realizowanego na stronie internetowej <https://utulethule.pl/> oraz mediach społecznościowych o tej samej nazwie, a także podczas wystąpień publicznych. Zob. <https://utulethule.pl/moje-wystapienia-publiczne/>.

stypendiom oferowanym przez Uniwersytet Gdański, miałam okazję wyjechać do ważnych ośrodków skandynawskich, takich jak Kopenhaga, Sztokholm, Göteborg, Oslo, Helsinki i Reykjavík. Za udostępnienie zbiorów bibliotecznych oraz wsparcie merytoryczne dziękuję pracownikom i pracowniczkom odwiedzanych przeze mnie muzeów, takich jak Muzeum Sztuki w Göteborgu, Nasjonalmuseum i Muzeum Muncha w Oslo oraz Statens Museum w Kopenhadze. Przy tej okazji miałam szansę skonsultować się z najważniejszymi badaczami i badaczkami sztuki duńskiej: Peterem Nørgaardem Larsenem i Gertrud Oelsner, szwedzkiej: Alexandrą Herlitz, Kristofferem Arvidssonem i Cariną Rech, norweskiej: Ellen J. Lerberg i MaryClaire Poppins, fińskiej: Timem Huusko, oraz islandzkiej: Rakel Pétursdóttir i Ann-Sofie Nielsen Gremaud. Wszystkim dziękuję za cierpliwość i otwartość, a przede wszystkim inspirację do dalszego działania.

Jednak największe podziękowania należą się tym, którzy wspierali ten proces od początku do końca. Przede wszystkim mojemu promotorowi, profesorowi Rafałowi Makale, nie tylko za jego celne uwagi i istotne wsparcie merytoryczne, ale również za zaufanie i indywidualne podejście do naszej współpracy naukowej. Pawłowi Masłowskiemu dziękuję za godziny inspirujących dyskusji filozoficzno-historycznych, które z pewnością nadały moim badaniom interdyscyplinarną perspektywę. Tej pracy nie byłoby też bez moich najbliższych: wszystkim dziękuję za ogrom wsparcia i miłości, ale głównie moim Rodzicom – za formacyjną podróż do Skandynawii w dzieciństwie. A także „Wujkowi Szwedowi”, dzięki któremu przekroczyłam próg Nationalmuseum w Sztokholmie, gdzie rozpoczęła się moja fascynacja sztuką Północy.

## **1. Problematyka badań**

W XIX wieku, w procesie kształtowania się nowoczesnych tożsamości narodowych, w sztuce skandynawskiej uwidoczniły się dążenia do stworzenia sztuki narodowej. Podobnie jak w innych krajach europejskich, realizowało się to poprzez odwołania do ważnych (tj. uznawanych w ówczesnej historiografii za ważne) momentów i postaci historii narodowej, a także kultury ludowej (jako ponadczasowej „kapsuły”, w której przetrwał duch narodowy), ludu jako nośnika cech narodowych oraz krajobrazu uznawanego za specyficzny. Poszczególne kraje regionu nordyckiego (Dania, Finlandia, Islandia, Szwecja i Norwegia) podejmowały wysiłki na rzecz redefinicji i budowania własnej tożsamości narodowej. Proces ten był szczególnie widoczny w Norwegii, gdzie kształtowała się nowa świadomość narodowa, oraz w Finlandii i Islandii, które dążyły do wypracowania swojej tożsamości narodowej równoległe z próbami uzyskania autonomii i niepodległości. Równocześnie w Danii, Szwecji i Norwegii rozwijał się skandynawizm, prezentujący ideę wspólnoty nordyckiej. Ten oddolny ruch,

z czasem wykorzystany przez polityków, podkreślał wspólne cechy i dziedzictwo regionu, rozwijając koncepcję jedności nordyckiej jako wartości nadrzędnej, łączącej narody i kraje Skandynawii. W ten sposób powstał swoisty supranacjonalizm, odwołujący się do wspólnoty kulturowo-historycznej i mający jednoczyć pozostający na peryferiach region nordycki w celu wzmocnienia swojej pozycji w Europie. Sztuka, w głównej mierze kształtująca obraz narodu (na przykład poprzez kreację wizualizacji mitów narodowych), czyniła to również w kontekście idei panskandynawskiej, co jak dotąd nie jest dobrze przebadanym wątkiem w perspektywie historyczno-artystycznej<sup>6</sup>.

Obok kwestii, takich jak relacje między tożsamością narodową a nordyckością, istotnym aspektem kształtującym sztukę skandynawską XIX i początku XX wieku było poczucie peryferyjności. Uświadomienie swoistej odrębności regionu względem reszty kontynentu miało istotne znaczenie dla wykształcenia się tożsamości jego mieszkańców – tak nordyckiej, jak i narodowej, nawet jeśli w dobie modernizacji nastąpiło stopniowe „przesunięcie” Skandynawii z pozycji europejskich peryferii ku centrum<sup>7</sup>. W przypadku Szwecji i Finlandii proces ten miał także wymiar rywalizacji cywilizacyjnej ze wschodnim sąsiadem, Rosją. Podkreślano w tym przypadku kontrast między zachodnią, starą cywilizacją a wschodnim, słowiańskim „barbarzyństwem”. Z kolei w Danii charakter starcia cywilizacyjnego miał konflikt z Niemcami. Te napięcia cywilizacyjne skłaniały kraje nordyckie do zacieśniania relacji z Francją i Wielką Brytanią, przez co wzmocnienie pozycji Skandynawów na arenie międzynarodowej możliwe było również w zakresie sztuki i kultury.

W badaniach historycznych problem tożsamości narodowej w kontekście nordyckości jest stosunkowo dobrze rozpoznany, a częściowo omawiany jest także w literaturoznawstwie. Jednak w dorobku historyków sztuki niewiele opracowań zauważa specyficzną sytuację oddziałującą na rozwój sztuki skandynawskiej tego okresu. Z uwagi na intensywność przemian społecznych, politycznych i kulturowych będących istotnym kontekstem dla tworzenia sztuki w regionie nordyckim w tym czasie, zwracam uwagę na to, że proces narodotwórczy był tylko jednym z wielu działań artystów nordyckich tego czasu. Modernizacja Skandynawii i towarzyszące jej procesy emancypacyjne kobiet, robotników, mniejszości narodowych oraz

---

<sup>6</sup> Stan badań prezentuję w rozdziale 5. Stan badań, literatura przedmiotu i źródła.

<sup>7</sup> Jak pisze Andrzej Szczerski, pomimo przyjętego założenia, że nowoczesność mogła kształtować się wyłącznie w „centrum”, to właśnie w peryferyjnych „krajach aspirujących do szybkiego awansu cywilizacyjnego powstają nowatorskie i śmiałe projekty modernizacyjne”. Zob. Andrzej Szczerski, *4 x nowoczesność. Polskie style narodowe*, [w:] *Polskie style narodowe 1890–1918*, red. idem, Kraków 2021, s. 19.

inne fundamentalne zmiany epoki industrialnej również znajdowały swoje odzwierciedlenie również w sztuce.

Przedmiotem rozprawy jest zatem ukazanie, w jaki sposób oraz w jakim stopniu malarstwo skandynawskie XIX i początku XX wieku formowało wizje narodowości i nordyckości, a także w jakim stopniu te treści dopisywano do form międzynarodowych, nadając im nowe znaczenie. Istotnym aspektem moich badań jest zatem zbadanie roli malarstwa skandynawskiego XIX i początku XX wieku w procesie kształtowania się tożsamości narodowej, budowania wspólnoty nordyckiej, a równocześnie kreowania regionów jako szczególnie wartościowych dla rozwoju artystycznego i społeczno-kulturowego. Główną tezę mojej pracy jest w związku z tym, że malarze i malarki podejmowali się erygowania pewnych motywów, tematów czy wątków jako zarazem narodowych i nordyckich. Na przełomie XIX i XX wieku nastąpiło zrewidowanie tego repertuaru i ustanowienie nowych symboli poprzez dalszą charakterystykę tego, co specyficzne dla regionu narodowego. Moim podstawowym zadaniem jest więc zbadanie, w jakim stopniu malarstwo tego okresu miało udział w tworzeniu tożsamości narodowej oraz nordyckiej i w jaki sposób rozpięcie pomiędzy tymi tożsamościami było widoczne w ówczesnej sztuce.

### **1.1. Narodowa czy nordycka? Złożona tożsamość sztuki skandynawskiej**

Jednym z głównych problemów moich rozważań jest złożona tożsamość sztuki skandynawskiej, którą zamierzam zbadać poprzez analizę malarstwa XIX i początku XX wieku służącego kreowaniu i wyrażaniu tej tożsamości. Zakładam, że tożsamości: narodowa i nordycka, a czasem lokalna nie wykluczały się wzajemnie, ale funkcjonowały równolegle, a nawet mogły zawierać się jedna w drugiej, korzystając z tych samych źródeł inspiracji i motywów<sup>8</sup>. W rozważaniach nad malarstwem XIX i początku XX wieku jako sztuki narodowej i nordyckiej uwzględniłam zatem różnorodność postaw artystów tworzących w tym czasie: od indywidualnego patriotyzmu po kosmopolityzm i transnarodowość. Punktem wyjścia jest znalezienie nowych tropów w artystycznych rozważaniach o nacjonalizmie w XIX i na początku XX wieku oraz sztuce jako narzędziu budowania tożsamości. Interesuje mnie przede wszystkim, kto i dla kogo ją tworzył, w jakim kontekście powstawała: czy z inicjatywy artystów, czy z zamówienia publicznego, a także czy miała odnosić się ona tylko do poszczególnych krajów, czy może do całej nordyckiej wspólnoty. Poprzez analizę twórczości

---

<sup>8</sup> Zdaniem Tima van Gervena skandynawski pannacjonalizm pomógł określić kształt i kierunek różnych procesów budowania tożsamości narodowej w poszczególnych krajach skandynawskich. Zob. Tim van Gerven, *Scandinavism: Overlapping and Competing Identities in the Nordic World, 1770–1919*, London 2022, s. 3–4.

artystów, manifestów artystycznych i współczesnych teorii o sztuce szukam w tym, co tradycyjna historia sztuki skandynawskiej nazywa „sztuką narodową”, cech świadczących również o jej nordyckości.

Jednym z przejawów nordyckości jest wspólna „macierz” sztuki skandynawskiej omawianego przeze mnie okresu. Powstała ona głównie w największych ośrodkach regionu nordyckiego: Sztokholmie i Kopenhadze. Artyści ze Szwecji i Danii, ale także z Finlandii, Norwegii i Islandii spotykali się na tamtejszych akademiach, co kształtowało formę i treść tworzonej przez nich później sztuki. Miejscami spotkań artystów skandynawskich były też akademie w innych miastach europejskich: Rzymie, Düsseldorfie, Dreźnie, Monachium, Petersburgu, Paryżu i Berlinie. W tych ośrodkach tworzyły się mniej lub bardziej zorganizowane kolonie i grupy artystów ze Skandynawii. Wspólnota pochodzenia oraz języka (a raczej stosunkowo podobnych języków) tworzyły ich spoiwo na równi z kwestiami pragmatycznymi i – co istotne – postrzeganiem Skandynawów jako jednej, jednolitej grupy przez Niemców, Włochów czy Francuzów. Dla zbadania ich sztuki szczególnie ważne jest więc ustalenie, czy ich tożsamość kształtowała się w tej samej mierze w obrębie stolic skandynawskich (podczas studiów w Sztokholmie i Kopenhadze), co za granicą. Interesuje mnie, czy ich twórczość zmieniała się w zależności od kontekstu: czy treści narodowe i nordyckie, a nawet lokalne ulegały natężeniu w związku ze zwiększeniem geograficznej odległości od miejsca urodzenia. Czy w kontekście europejskim i panskandynawskim inaczej formowała się ich tożsamość narodowa, szczególnie po powrocie do ojczyzny po długim pobycie za granicą.

## **1.2. Przekonanie o peryferyjności jako czynnik oddziałujący na sztukę skandynawską**

Ważnym aspektem oddziałującym na tożsamość narodową i nordycką omawianych państw jest moim zdaniem przekonanie o peryferyjności Skandynawii wynikające z długiej historii kreowania stereotypów i przeciwieństw na linii Północ–Południe Europy. Już w starożytności mieszkańcy północnych rubieży kontynentu podlegali mitologizacji: w antycznej Grecji mówiono o szczęśliwych Hiperborejczykach, którzy – według Hekatajosa z Abdery – zamieszkiwali jedną z wysp Oceanu Północnego<sup>9</sup>. Natomiast od średniowiecza Skandynawów uznawano za barbarzyńców, głównie za sprawą wikingów – wojowników kojarzonych

---

<sup>9</sup> W średniowieczu nieznaną krainę na Północy nazywano Ultima Thule, określeniem zastosowanym przez Wergiliusza, a nawiązującym do nazwy użytej przez Pyteasa z Massalii. Choć ten grecki żeglarz żyjący w IV wieku p.n.e. w dziele *Peri Okeanu* Thule nazywa konkretną wyspę znajdującą się sześć dni żeglugi od Wielkiej Brytanii, ze względu na niemożność jej zidentyfikowania w średniowieczu uznawana była za mityczną krainę na krańcu znanego świata (określenia użyte przez Wergiliusza w *Georgikach* oznacza dokładnie „ostatnia Thule”). Więcej o wyobrażeniach na temat dalekiej Północy: Sumarliði R. Ísleifsson, *Imaginations of National Identity and the North*, [w:] *Iceland and Images of the North*, red. idem, Québec 2011, s. 3–22.

z zamorskimi wyprawami łupieżczymi<sup>10</sup>, ale też postrzegano krainy, gdzie żyli, jako obszar jednolity etnicznie i kulturowo<sup>11</sup>. W epoce nowożytnej, gdy podział Północ–Południe nasilił się również za sprawą odmienności wyznaniowej, Skandynawia kulturowo oddaliła się od katolickiej części Europy, za to protestantyzm wzmacniał wspólnotowość obszaru nordyckiego oraz zacieśniał kontakty z pozostałymi luteranскими krajami Europy<sup>12</sup>. Wzmocniło się także przekonanie o wspólnocie fundamentów Skandynawii, Niemców i Wielkiej Brytanii. W drugiej połowie XVIII wieku, m.in. za sprawą popularności *Pieśni Osjana* z Północą identyfikowały się wszystkie regiony, w których niegdyś kultywowano bogów innych niż wywodzących się z tradycji grecko-rzymskiej<sup>13</sup>. Jednak dominacja kulturowa Południa, opartego na klasycznych i katolickich wartościach, sprawiała, że do schyłku XVIII wieku całą Północ, a szczególnie najdalszą geograficznie i kulturowo Skandynawię, postrzegano w sposób stereotypowy i jako obszar „egzotyczny”<sup>14</sup>.

Mniej więcej do połowy XIX wieku z perspektywy włoskiej, a potem francuskiej, określenie „Północ” dotyczyło więc zarówno Skandynawii, jak i Wielkiej Brytanii, Niderlandów oraz północnych Niemiec<sup>15</sup>. W czasach romantyzmu, szczególnie za sprawą literatury francuskiej, utrwalano stereotyp Północy jako krainy wyjątkowo poetyckiej i charakteryzującej się szczególną melancholią<sup>16</sup>. Natomiast w okresie modernizacji, gdy podróżowanie po

---

<sup>10</sup> W skomplikowanej etymologii słowa „wiking” za źródło pochodzenia tego pojęcia należy uznać właśnie znane z sag określenie „iść na wiking”, które definiowało ten lud nie na podstawie wspólnego pochodzenia etnicznego, ale właśnie ich dalekosiężnych wypraw. Zob. Encyklopedia PWN. On-line: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/wikingowie;3996154.html> (dostęp: 28.10.2024).

<sup>11</sup> Zob. Matti Klinge, *Fińska tradycja: eseje o strukturach i tożsamościach Północy*, tłum. Jarosław Suchoples, Wrocław 2006, s. 31.

<sup>12</sup> „Wprowadzenie reformacji stworzyło w sensie religijnym określoną wspólnotę duchową tych państw, powstały znamiona kształtujące się jednoci wyznaniowej od Islandii po Estonię”. Bernard Piotrowski, *Tradycje jednoci Skandynawii: od mitu wikingów do idei nordyckiej*, Poznań 2006, s. 39.

<sup>13</sup> Początkowo jednak klasycyzm przyczynił się do narodowego odrodzenia ludowego krajów północnych, a wczesnoromantyczni autorzy, tacy jak Johan Ludvig Runeberg i Esaias Tegnér, często odnosili się do tradycji greckiej, gdyż – jak zauważa Matti Klinge – Grecja była w ówczesnej Europie antonimem prowincjonalizmu. Zob. Klinge, *Fińska tradycja...*, s. 33–34.

<sup>14</sup> Stereotypizacja Północy wynikała m.in. z dzieła Monteskiusza *O duchu praw* (*De l'esprit des lois*, 1748), w którym twierdził, że chłodniejszy klimat Północy zwykle tworzy społeczeństwa charakteryzujące się cechami takimi jak odporność, niezależność i silne poczucie wspólnoty. Monteskiusz uważał, że surowe warunki panujące na Północy ukształtowały charakter jej mieszkańców, wpływając na ich struktury społeczne i polityczne. W XVIII i na początku XIX wieku wizja Północy opierała się więc na przeciwieństwach takich jak: „North vs. South, Protestant vs. Catholic, or Idea vs. Form”, za: Nicholas Parkinson, *From Enlightenment to École. Tracing the Idea of Scandinavian Art in French Criticism in Modern Painting*, „Kunst og Kultur”, 4, 98, 2015, s. 210–212.

<sup>15</sup> „Yet the French were rarely so admiring of the same racial characteristics in the Germans. When the Scandinavian showed »awkwardness and boldness« it was a proof of their noble temperament when the Germans displayed similar traits they were seen as suffering from dull tonalities and dry rendering”. Emily Braun, *Scandinavian Painting and the French Critics*, [w:] *Northern Light...*, s. 74.

<sup>16</sup> Na przykład Germaine de Staël w *De l'Allemagne* (1813) odnosiła się do charakteru narodów północnych, w tym Niemiec, i pisała o tym, jak mgły i mrozy Skandynawii w naturalny sposób sprzyjają poetyckiej kontemplacji i autorefleksji. Ibidem, s. 213.



kontynencie stało się łatwiejsze i szybsze, a za sprawą industrializacji Wielka Brytania czy Niemcy uległy istotnym zmianom, romantyczna idea Północy pasowała już bardziej do wciąż mniej rozwiniętej przemysłowo Skandynawii. Za szczególnie romantyczne zaczęły uchodzić najdalsze rubieże Europy, poznawane dzięki wyprawom arktycznym: w drugiej połowie XIX wieku to głównie Laponię i Islandię łączono z surowością i pierwotnością, bowiem jej mieszkańcy wpisywali się w topos „szlachetnych dzikusów”, zaś tamtejszą naturę wyobrażano sobie najczęściej jako niebezpieczną i złowrogą<sup>17</sup>.

Postrzeganie Północy jako „egzotycznej” w rozumieniu europejskiego Południa (przede wszystkim krajów romańskich) wpływało również na jej obraz w innych krajach północnej Europy. Zarówno holenderskich malarzy okresu nowożytnego (takich jak Jacob van Ruisdael), jak i niemieckich romantyków (np. Caspara Davida Friedricha) interesowały krajobrazy z Półwyspu Skandynawskiego, inne od znanych im z kontynentu. Friedrich, niemiecki artysta wykształcony w Kopenhadze, nie traktował stolicy Danii, a prawdopodobnie i Sztokholmu, jako dalekiej Północy, gdyż dzięki bliskości geograficznej były one częścią wspólnoty kulturowej, w której funkcjonował. Urodzony na Pomorzu Przednim (Vorpommern), którym od wojny trzydziestoletniej władał król Szwecji (rządzący tu nominalnie jako książę Rzeszy i lennik cesarza), wielokrotnie podkreślał swoje związki z monarchią szwedzką<sup>18</sup>. Natomiast wyraz romantyzacji i egzotyzacji dalekiej Północy dał w obrazie *Morze lodu* (1823–1824), zdaniem Niny Hinrichs będącym zapisem jego wyobrażeń o surowości i tajemniczości Północy dalszej niż Pomorze czy Dania – Północy, której *de facto* nigdy nie odwiedził<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Topos „szlachetnego dzikusa”, czyli wyidealizowanego obrazu „człowieka pierwotnego”, wynika przede wszystkim z imperialistycznego postrzegania mieszkańców kolonii lub terenów mniej rozwiniętych. W kontekście arktycznym omawia go m.in. David Thomas Murphy, „*First among Savages*”: *The German Romance of the Eskimo from the Enlightenment to National Socialism*, „German Studies Review”, 25, 3, 2002, s. 533–550. Już w gotyckiej powieści Victora Hugo *Hans z Islandii* (1823), której akcja rozgrywa się w Norwegii, tytułowy bohater przedstawiony jest jako okrutny morderca, żyjący w odosobnieniu i zachowujący się jak zwierzę, natomiast w powieści przygodowej Julesa Verne’a *Podróż do wnętrza Ziemi* (1864) Islandia przedstawiona jest jako niezwykła kraina, której wulkan stanowi punkt wyjścia do tytułowej podróży. Towarzyszący głównym bohaterom islandzki przewodnik Hans, jak i inni mieszkańcy kraju, jest ukazany jako małomówny, ale niezwykle silny i wytrzymały człowiek z ludu.

<sup>18</sup> Na przykład w obrazie *Trzy etapy życia* (1835), który Tadeusz Żuchowski uznaje za dowód szwedzkiej tożsamości malarza: „Oprócz zawartego w obrazie akcentu politycznego, tkwi w nim również patriotyczne wyznanie Friedricha. (...) Bo jakże inaczej wytłumaczyć fakt, że w bawiącej się grupce, zakomponowanej na kształt piramidy, czy może zamku z piasku, znajduje się chłopiec, który trzyma w wyciągniętej ręce szwedzką flagę”, Tadeusz Żuchowski, *Między naturą a historią: malarstwo Caspara Davida Friedricha*, Szczecin 1993, s. 96. Twórczość C.D. Friedricha była ostatnio analizowana w ramach projektów realizowanych w związku z 250. rocznicą jego urodzin. Dla tematyki poruszanej w mojej pracy szczególne znaczenie mają katalogi wystaw w Kunsthalle w Hamburgu i w Kunstmuseum Winterthur/Museum Georg Schäfer w Schweinfurcie. Zob. *Caspar David Friedrich. Unendliche Landschaften*, red. Birgit Verwiebe i Ralph Gleis, München 2024; *Caspar David Friedrich und die Vorboten der Romantik*, red. David Schmidhauser, München 2023.

<sup>19</sup> Nina Hinrichs, *Das Eismeer – Caspar David Friedrich and the North*, „Nordlit”, 12(1), 2008, s. 134. Wiadomo jednak, że artysta posłużył się obrazem zamrożonej Łaby w zimowy dzień, choć samo wyobrażenie wraku statku

Malarze i malarki nordyccy także byli zaintrygowani północnymi peryferiami swoich krajów. Zapoczątkowany w XVIII wieku trend podróży badaczy i artystów w nieznane dotąd rejony Skandynawii, takie jak Lappland i Finnmark, wynikał z fascynacji egzotyką i poszukiwaniem „innego”<sup>20</sup>. Rozwój transportu pozwolił artystom mieszkającym w stolicach i ośrodkach artystycznych zlokalizowanych na południu Półwyspu Skandynawskiego i w Danii podejmować podróże na mniej znaną północ. Nowymi celami wędrówek artystycznych pejzażystów stały się regiony Przylądka Północnego (Nordkapp) czy Laponii (Sápmi). Udawali się tam w poszukiwaniu romantycznych widoków wraz z nieznanymi wcześniej zjawiskami, takimi jak białe noce i zorze polarne. Na przełomie XVIII i XIX wieku powstawały duńskie i szwedzkie albumy z grafikami przedstawiającymi romantyzującą wizję „dzikiej północy”, pozwalające nie tylko na zaspokojenie ciekawości, ale też zaprezentowanie społeczeństwu, jak wyglądają obrzeża ich własnych krajów. W wielu przypadkach artystyczne peregrynacje do terenów zamieszkałych przez Saamów, a także na Islandię, Wyspy Owcze i Grenlandię były opłacane przez dwór królewski lub instytucje państwowe w celu podkreślenia przynależności tych terenów do korony duńskiej lub szwedzkiej<sup>21</sup>. Wzrost popularności tych regionów jako atrakcji turystycznych i destynacji wakacyjnych podróży miał swoje źródła przede wszystkim w ciekawości mieszkańców miast, centrów życia kulturalnego, peryferiami własnego kraju. Na zainteresowanie wsią – egzotycznością zarówno jej krajobrazu, jak i mieszkańców<sup>22</sup> – miały wpływ także zmęczenie cywilizacją i chęć powrotu do natury.

Wielowiekowa tradycja traktowania Północy jako peryferii przyczyniła się w sposób decydujący do autodefiniowania się Skandynawów w XIX i XX wieku. Do XVII wieku Kopenhaga funkcjonowała jako ważny ośrodek kulturalny północnej Europy, ale już skandynawscy artyści doby oświeceniowego klasycyzmu rozumieli, że pełny rozwój zapewni im podróżowanie do stolicy ówczesnego świata sztuki, którym wówczas był (nadal) Rzym.

---

na płycach lotu budziło skojarzenie subarktycznego krajobrazu z kategorią wzniosłości. Zob. „Friedrich’s method was based on the imaginary compositions of the landscape”. Rodolphe Rapetti, *Landscape and symbols*, [w:] *Dreams of Nature – Symbolism from Van Gogh to Kandinsky*, red. Rodolphe Rapetti i Frances Fowle, Edinburg 2012, s. 23.

<sup>20</sup> Por. „Popular ideas ranging from the Enlightenment-era »noble savage« to the biological determinism of Social Darwinism were fodder for Nordic and Russian colonizers to justify their demonization of the Sámi as the dim-witted, primitive »Other« for their continued nomadic culture and historical refusal to assimilate”. Zob. Bart Pushaw, *Sámi, Indigeneity, and the Boundaries of Nordic National Romanticism*, [w:] *The Idea of North: Myth-Making and Identities*, red. Frances Fowle i Marja Lahelma, Helsinki 2019, s. 23. Pojęcie „innego” wywodzi się z antropologii i w kontekście Skandynawii pisała o tym Kirsten Hastrup, *Nordboerne og de andre*, [w:] *Den nordiske verden*, red. eadem, København 1992, s. 205–231.

<sup>21</sup> Więcej na ten temat: Johan Höglund i Linda Andersson Burnett, *Introduction: Nordic Colonialisms and Scandinavian Studies*, „Scandinavian Studies”, 91 (1–2), 2019, s. 1–12; Magdalena Naum, Jonas Nordin, *Scandinavian Colonialism and the Rise of Modernity: Small Time Agents in a Global Arena*, New York 2013.

<sup>22</sup> Zob. Mirosława Drozd-Piasecka i Wanda Paprocka, *W kręgu tradycji i sztuki ludowej*, Warszawa 1985.

W XIX wieku jego miejsce zajęły inne ważne ośrodki artystyczne Europy, przede wszystkim Düsseldorf i Monachium, a także Paryż i Berlin. Podróże do tych miast podyktowane były z jednej strony przekonaniem o powolniejszym rozwoju skandynawskiego środowiska artystycznego i zacofaniu rodzimych akademii, a z drugiej – chęcią osiągnięcia międzynarodowego sukcesu. Z tego względu sztuka skandynawska powstawała pod silnym wpływem tych ośrodków, w interesującym mnie przedziale czasowym przede wszystkim Düsseldorfu i Paryża. Skupieni tam Skandynawowie funkcjonowali zwykle *en bloc*, jako homogeniczna grupa – i tak najczęściej traktowała ich na przykład francuska krytyka<sup>23</sup>. Dla artystów fińskich miejscem edukacji był zaś Petersburg<sup>24</sup>, dlatego – mimo że w Rosji twórczość malarzy z Północy prezentowano razem – wyraźnie wyodrębniano tę grupę spośród artystów skandynawskich<sup>25</sup>. Natomiast w Berlinie lat dziewięćdziesiątych XIX wieku mówiło się zbiorczo o „nordyckiej modzie”, choć do artystów odnoszących tam największe sukcesy należeli przede wszystkim Norweg Edvard Munch i Fin Akseli Gallen-Kallela<sup>26</sup>.

W XIX wieku za sprawą podróży i częstszych kontaktów Skandynawia przybliżyła się do kontynentalnej Europy, jednak poczucie peryferyjności w krajach nordyckich nie osłabło i miało szczególne znaczenie w kontekście artystycznym<sup>27</sup>. Ponieważ zaś Skandynawowie byli postrzegani w innych krajach Europy jako homogeniczna grupa, sami też mogli się tak postrzegać. Czołowy propagator Skandynawii poza jej granicami Georg Brandes (1842–1927) zachęcał artystów i intelektualistów do integracji panskandynawskiej, przyczyniając się do rozwoju odrębnej tożsamości skandynawskiej, opartej na przekonaniu o peryferyjności regionu

---

<sup>23</sup> Maurice Hamel (1856–1949) podkreślał szczerość i głębię emocjonalną sztuki skandynawskiej, jego zdaniem będących odzwierciedleniem surowych i dziewiczych krajobrazów Północy. Ta szczerość była wówczas postrzegana jako cecha definiująca tzw. szkołę skandynawską (*ecole scandinave*), odróżniająca malarstwo z tego regionu od innych tradycji europejskich. Maurice Hamel, *Les Écoles Étrangères*, „Gazette des Beaux-Arts”, 2, 1889, s. 379. Za: Parkinson, *From Enlightenment to École...*, s. 206.

<sup>24</sup> Zob. Lars Olof Larsson, *Kunst und Architektur um 1900 im Ostseeraum*, [w:] *Wege nach Süden, Wege nach Norden. Aufsätze zur Kunst und Architektur*, idem, Kiel 1998, s. 318–319.

<sup>25</sup> Dmitrij Filosofow, jeden z założycieli Miru Iskusstwa, pisał o nich „Skandynawowie i Finowie”. Z kolei wystawa malarstwa nordyckiego zorganizowana przez Sergieja Diagilewa w 1897 roku w Imperatorskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Petersburgu nosiła nazwę *Skandinawskoj wystawki*, za: Dariusz Konstantynow, *Rosyjscy moderniści wobec sztuki skandynawskiej*, „Porta Aurea”, 10 (2011) 1995, s. 176–177.

<sup>26</sup> Zob. Júlíana Gottskálksdóttir, *Nordic artists and the continent*, [w:] *Nordiskt sekelskifte / The Light of the North* red. Leena Ahtola-Moorhouse, Kasper Monrad, i Karin Sidén, Stockholm 1995, s. 31. Ingeborg Becker, *The Wilderness and the City Lights – Northern Polarities or Finland's Artist between National Romanticism and the international scene. The case of Akseli Gallen-Kallela*, [w:] *Now the light comes from the North. Art Nouveau in Finland*, red. Ingeborg Becker, Berlin 2002, s. 15.

<sup>27</sup> Por. „The northern background had the potential to give Nordic artists and their works a certain outsider quality that they could integrate as part of their artistic identities.” Frances Fowle i Marja Lahelma, *Introduction: Conceptualising the North at the Fin de Siècle*, [w:] *The Idea of North Myth-Making and Identities*, red. eaedem, Helsinki 2019, s. 13.

nordyckiego<sup>28</sup>. Choć był przeciwnikiem idealizmu (charakteryzującego narodowy romantyzm), uważał budowanie tożsamości narodowej za bardzo cenne, a kulturę za źródło umacniania poczucia wspólnoty<sup>29</sup>. Przekonywał, że rola artystów w kształtowaniu tożsamości skandynawskiej jest kluczowa dla rozwoju odrębnej obecności kulturalnej zarówno w regionie, jak i na scenie międzynarodowej. Podejście to było jego zdaniem niezbędne do przezwyciężenia ograniczeń narzuconych przez stosunkowo mały rynek kulturalny w regionie i do wspierania bardziej zróżnicowanej literatury, która mogłaby prosperować dzięki wystawieniu na oddziaływania zewnętrzne. Brandes twierdził też, że relacja między narodową a międzynarodową dynamiką kulturową jest współzależna, co oznacza, że tożsamość skandynawską można wzmocnić poprzez aktywne uczestnictwo w międzynarodowej wymianie kulturalnej. Był przekonany, że izolacjonizm utrudni rozwój kulturalny, dlatego zachęcał artystów do poszukiwania inspiracji i uznania poza lokalnym kontekstem, aby wzmocnić swoją tożsamość narodową<sup>30</sup>.

Postrzeganie w innych krajach Europy artystów ze Skandynawii jako tworzących wspólny front mogło więc wynikać z przyjętej przez nich samych strategii. Ponieważ było ich stosunkowo niewielu, wspólne wystawianie i wzajemne wspieranie się za granicą (np. w Paryżu) artystów posługujących się podobnym językiem pomagało uzyskać efekt synergii, pozwalający zaistnieć zarówno w środowisku twórczym, jak i wśród publiczności, wpisywało się w oczekiwania miejscowej krytyki, a także przekładało na lepszą widoczność całego regionu<sup>31</sup>. A zatem zapewne poczucie peryferyjności i konieczność udowodnienia swojej (indywidualnej, ale też regionalnej) wartości artystycznej w centrach artystycznych Europy sprawiało, że Skandynawowie trzymali się razem<sup>32</sup>.

## 2. Terminologia, wyjaśnienie pojęć

Pojęcia i terminy stosowane do opisu sztuki oraz specyfiki kulturowej, politycznej oraz społecznej Skandynawii XIX i początku XX są dalekie od precyzji. Moje rozważania opierają się w głównej mierze na badaniach skandynawskich oraz anglosaskich, a stosowana w nich

---

<sup>28</sup> Więcej na ten temat pisze: Stefan Nygård, *Georg Brandes and Fin de Siècle Scandinavia as a Cultural Semiperiphery*, „Artl@s Bulletin” 11, 2, 2022, s. 9–19.

<sup>29</sup> Swoje rozważania na ten temat przedstawił m.in. w wykładzie wygłoszonym przed członkami Duńskiego Stowarzyszenia Studentów 1 lutego 1894; por. Georg Brandes, *Om nationalfølelse*, 1894. Więcej na ten temat: *Der Wahrsager: Vaterländerei, Nationalgefühl und Nationalismus im Denken Georg Brandes*, red. Matthias Bauer, Hamburg 2019.

<sup>30</sup> Brandes, *Om Nationalfølelse*...

<sup>31</sup> Więcej o sztuce skandynawskiej w świetle francuskiej krytyki artystycznej: Braun, *Scandinavian Painting and the French Critics*...; Parkinson, *Imagining the North*... oraz w rozdziale III.2. „Ecole scandinave”...

<sup>32</sup> Kwestię tę szerzej analizuję w rozdziale III.2 „Ecole scandinave”, czyli wykształcenie się nordyckiej tożsamości artystycznej?

terminologia nie zawsze ma dokładne odpowiedniki w języku polskim. Dotyczy to między innymi istotnych dla tej pracy określeń „nacionalizm” i „nordycki”, które w bezpośrednim tłumaczeniu na język polski zyskują pejoratywnie nacechowane znaczenie, nieobecne w językach oryginalnych. Z tego względu poniżej wyjaśniam znaczenie kluczowych terminów i pojęć wykorzystywanych w tej pracy, a pozostałe definiuję w miarę pojawiania się w tekście, gdyż ich obecność nie jest tak częsta. Nieprzetłumaczalne na język polski pojęcia w językach obcych zapisuję kursywą (na przykład *lagom*), natomiast pojęcia zaproponowane przez cytowanych przeze mnie badaczy i badaczki ujmuję w apostrofach (na przykład ‘etnosymbol’). Tłumaczenia tytułów wspominanych tu tekstów źródłowych podaję w nawiasach kwadratowych. Wszystkie tłumaczenia (jeśli nie podano inaczej) pochodzą od autorki.

## **2.2. Tożsamość narodowa. Naród, nacionalizm i narodowe odrodzenie**

Jednym z założeń tej dysertacji jest istnienie w Skandynawii specyficznego związku między sztuką a kształtowaniem się tożsamości narodowej. Należy zatem wyjaśnić, co rozumiem pod pojęciami „naród” i „tożsamość narodowa”.

Pośród wielu teorii dotyczących kształtowania się narodów i tożsamości narodowych, proponowanych przez badaczy takich jak Ernest Renan, Ernest Gellner, Eric Hobsbawm czy John Hutchinson, za najbardziej adekwatną do opisu procesów zachodzących w Skandynawii XIX i początku XX wieku uważam koncepcję ‘wspólnot wyobrażonych’ Benedicta Andersona<sup>33</sup>. Według tego amerykańskiego politologa wspólnota wyobrażona cechuje się solidarnością jej członków, a więc świadomością uczestniczenia w niej, nawet jeśli między nimi nie doszło do bezpośredniego kontaktu. Czynnikiem tworzącym taką wspólnotę są przede wszystkim język i religia, ale przynależność narodowa opiera się także na wspólnej historii oraz dziedzictwie kulturowym. Taka wspólnota powinna być też ograniczona geograficznie (posiadać granice terytorialne) oraz być suwerenna (wykazywać charakter polityczny)<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> W wykładzie *Qu'est-ce qu'une nation?* wygłoszonym w 1882 na paryskiej Sorbonie francuski historyk Ernest Renan (1823–1892) opierał tożsamość narodową na wspólnocie pamięci i nazywał naród „codziennym plebiscytem”. Z kolei brytyjski filozof i antropolog społeczny Ernest Gellner (1925–1995) w *Nations and Nationalism* (1983) definiuje naród jako wspólnotę kulturową opartą na przekonaniu o wzajemnej lojalności i solidarności. Brytyjski historyk Eric Hobsbawm (1917–2012) w publikacjach takich jak *Nations and Nationalism Since 1780: Programme, Myth, Reality* (1992) przedstawił swoją teorię nacionalizmu będącego potężną siłą polityczną, używaną przez rządzących do kształtowania poczucia jedności w zróżnicowanych społeczeństwach. Współczesny badacz nacionalizmu John Hutchinson (ur. 1949) analizuje koncepcję narodów jako miejsc konfliktu, badając, w jaki sposób tożsamości narodowe są konstruowane i kwestionowane w różnych społeczeństwach (*Nations as Zones of Conflict*, 2005).

<sup>34</sup> Benedict Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacionalizmu*, Kraków 1997, s. 19.

Dla potrzeb tej pracy terminu „nacjonalizm” używam neutralnie, za literaturą skandynawską i anglosaską, gdzie najczęściej jest on definiowany jako proces służący umocnieniu tożsamości narodowej: zarówno jako „poczucie tożsamości narodowej”<sup>35</sup>, jak i ideologiczno-polityczny proces budowania tej tożsamości<sup>36</sup>. Polityczny aspekt nacjonalizmu wynika z modernistycznego podejścia do powstawania narodów, które badacze tacy jak Anderson, Gellner czy Hobsbawm, uznali za konstrukty ostatnich dwóch stuleci, a więc będące rezultatem konsensusu społecznego<sup>37</sup>. Zgodnie z tą koncepcją procesy narodotwórcze w Europie rozpoczęły się w późnym XVIII wieku, a za czas krzepnięcia narodowej świadomości uważa się okres od połowy XIX do początku XX wieku, kiedy to ukształtowała się większość państw narodowych Europy, również nordyckich, o czym piszę dalej (zob. I. Tło historyczno-kulturowe).

W przypadku Skandynawii można zauważyć dwa rodzaje procesów narodotwórczych: dążenie do posiadania własnego państwa bądź uzyskania pełnej niepodległości (w przypadku Norwegii, Finlandii i Islandii) lub utrzymanie obecnego kształtu i granic państwa (na czym zależało Szwecji i Danii). W obu przypadkach intencją było podkreślenie tożsamości narodowej danej wspólnoty wyobrażonej działające w dwóch kierunkach: na zewnątrz (gdy chodzi o proklamację swojej odrębności innym wspólnotom) lub do wewnątrz (gdy skupia się na uświadomieniu członkom narodu o ich wspólnych cechach, celach i potrzebach)<sup>38</sup>.

Ponieważ wspólnota narodowa opiera się na dziedzictwie, którego składowymi są zazwyczaj język, historia (wspólni przodkowie), literatura, tradycje (szczególnie ludowe) i sztuka, ważną rolę w procesie umacniania tożsamości narodowej miała kultura i jej twórcy<sup>39</sup>. W historiografii skandynawskiej czas zintensyfikowanych działań na rzecz wykształcenia tożsamości

---

<sup>35</sup> Anthony D. Smith definiuje „nacjonalizm” („nationalism”) jako „national sentiment’ or ‘consciousness’ which signifies a more diffuse sense of belonging to a nation and a desire to maximize its security and well-being”. Zob. Anthony D. Smith, *The nation made real: art and national identity in Western Europe, 1600–1850*, Oxford 2013, s. 138.

<sup>36</sup> Henrik Astrom Elmersjö używa określenia „nationalism” jako nazwy projektu politycznego, którego rezultatem jest podział ludzkości na różne grupy etniczne i grupy narodowe. Por. „Att dela in mänskligheten i olika etniska och nationella grupper kan betraktas som en del av det politiska projekt (nationalismen)”, Henrik Astrom Elmersjö, *Norden, nationen och historien. Perspektiv på foreningarna Nordens historielaroboksrevision 1919–1972*, Lund 2013, s. 34.

<sup>37</sup> W przeciwieństwie do tzw. naturalistów (perennialistów) twierdzących, że narody jako pierwotne konstrukty społeczne istniały od zawsze. Zob. Paweł Ścigaj, *Tożsamość narodowa. Zarys problematyki*, Kraków 2012, s. 121–124.

<sup>38</sup> Anthony D. Smith opisuje je szerzej jako „outward” i „inward” identification. Zob. Smith, *The nation made real...*, s. 80.

<sup>39</sup> Jak twierdzi historyczka kultury Anne-Marie Thiesse: „Każdy proces kształtowania tożsamości narodowej polegał na określeniu dziedzictwa danego narodu i na krzewieniu kultu tego dziedzictwa. Zob. Anne-Marie Thiesse, *Powstawanie tożsamości narodowych. Europa w wiekach XVIII–XX*, Warszawa 2019, s. 10.

narodowej w dziedzinie literatury, muzyki i sztuki nazywa się „narodowym przełomem” (norw. *nasjonale gjennembrud*) lub „narodowym przebudzeniem” (fiń. *kansallinen herääminen*). Koncept „odrodzenia narodowego” (*national revival/national awakening*) opisuje najważniejszy moment w procesie budowania świadomości narodowej, kiedy w narodzie rozwija się świadomość wspólnej tożsamości<sup>40</sup>. Narodowe odrodzenie opiera się przede wszystkim na micie „złotego wieku”, czyli w pewnej mierze wyimaginowanego okresu świetności w narodowej przeszłości, który ma stanowić punkt wyjścia do doskonalenia w przyszłości<sup>41</sup>. W terminologii skandynawskiej pojęcie to pojawia się przede wszystkim jako określenie złotego wieku dla danej kultury, jak w przypadku Duńskiego Złotego Wieku przypadającego na połowę XIX wieku, czy Fińskiego Złotego Wieku, przypisywanego okresowi malarstwa z przełomu XIX i XX stulecia. Wówczas to właśnie „odkrywano” sztukę dawną (w tym ludową), nadając jej charakter narodowy, zaś współcześni artyści mieli za zadanie stworzenie dzieł o narodowym charakterze<sup>42</sup>. W procesie tym uczestniczyli oczywiście nie tylko artyści, także teoretycy sztuki oraz badacze, których działania finansowane były przez elity (władców, polityków i mecenasów – inicjatywa oficjalna, odgórna) lub ze składek i dotacji (inicjatywa nieoficjalna, oddolna). Przykładem odgórnych, oficjalnych procesów narodotwórczych obecnych w sztuce było otwieranie muzeów narodowych i pawilonów przygotowywanych na wystawy światowe, natomiast inicjatywa nieoficjalna, oddolna przejawiała się między innymi w rozpowszechnianiu, na zasadzie masowej reprodukcji, dzieł sztuki noszących cechy narodowe<sup>43</sup>.

Odrodzenie narodowe było ważnym elementem „romantyzmu narodowego”. Pojęcie to wymaga uściślenia na potrzeby tej pracy. Z punktu widzenia historii kultury narodowy romantyzm był ruchem artystycznym, który rozkwitł w połowie XIX wieku i kładł nacisk na silny związek z tożsamością narodową, historią i kulturą. Artyści narodowego romantyzmu inspirowali się ludowymi wierzeniami i krajobrazami, aby przekazać poczucie narodowej

---

<sup>40</sup> Czeski badacz Miroslav Hroch proces tworzenia się narodów podzielił na trzy fazy. Pierwsza to działalność artystów na rzecz promocji narodowej kultury i języka. Po fazie literackiej (A) następuje faza polityczna (B), podczas której elity polityczne i społeczne mobilizują się w walce o niepodległość i autonomię narodową. Ostatecznie w fazie masowej (C) naród jako całość angażuje się w proces budowania państwa narodowego i utrwalania narodowej tożsamości. Zob. van Gerven, *Scandinavism...*, s. 5.

<sup>41</sup> Por. „The nation is conceived as realizing itself once more, reborn after following the example of a prior ‘Golden Age’, reviving and renewing itself after a period of decline”. Tim Edensor zwraca uwagę, że w tej perspektywie nie ma miejsca na „teraźniejszość”. Tim Edensor, *Reconsidering National Temporalities. Institutional Times, Everyday Routines, Serial Spaces and Synchronicities*, „European Journal of Social Theory”, 9(4), 2006, s. 527.

<sup>42</sup> John Hutchinson przypisuje np. artystom końca XIX wieku kluczową rolę w formułowaniu tego, co nazywa „nationalist cosmology”. Za: Michelle Facos i Sharon L. Hirsh, *Culture, and National Identity in Fin-de-Siècle Europe*, [w:] *Art, Culture, and National Identity in Fin-de-Siècle Europe*, red. eadem, New York 2003, s. 2.

<sup>43</sup> Smith, *The nation made real...*, s. 10.

wspólnoty<sup>44</sup>. W skandynawskiej historii sztuki pojęcie „narodowego romantyzmu” może dotyczyć ogółu działań artystycznych o charakterze narodowym, obejmujących cały XIX wiek (duń. *nationalromantikken*, norw. *nasjonalromantikken*) lub używane jest wyłącznie do opisanie sztuki o podobnej charakterystyce, lecz powstałej na przełomie XIX i XX wieku (szw. *nationalromantik*, fiń. *kansallisromantiikka*)<sup>45</sup>. W anglosaskiej literaturze poświęconej sztuce skandynawskiej określenie *National Romanticism* stosowane jest przede wszystkim w tym drugim kontekście, czasem posługiwano się terminem „nowy romantyzm” (*New Romanticism*) albo „neoromantyzm” (*Neo-Romanticism*)<sup>46</sup>.

W moim ujęciu stosuję perspektywę wypracowaną w historiografii norweskiej jako najbardziej adekwatną do sytuacji krajów skandynawskich. Pojęcia „narodowy romantyzm” używam zatem na określenie nurtu sztuki XIX wieku, natomiast w przypadku działań artystycznych z przełomu XIX i XX wieku stosuję określenie „neoromantyzm”, za norweskim terminem *nyromantikken*<sup>47</sup>. Tego rozgraniczenia używam jednak wyłącznie dla ścisłości chronologicznej, gdyż w konsekwencji moich badań nad malarstwem skandynawskim XIX i początku XX wieku zauważam, że tradycja romantyczna w tym okresie nie zaniknęła całkowicie<sup>48</sup>. Charakter omawianych przeze mnie dzieł pozwala stwierdzić, że neoromantyczny język artystyczny oparty jest na formie wykształconej w połowie XIX wieku, która powstała jako reakcja na rozdziałający te dwa etapy, mniej nacechowany narodowo realizm i naturalizm drugiej połowy XIX wieku. Niemniej w mojej pracy pokazuję, jak motywy i symbole narodowe wykształcone

---

<sup>44</sup> „Romantic artists helped to ‘fill out’ and give body to the members’ varied understandings of the extent and terrain of the national community. (...) Their images of the countryside and its inhabitants helped to popularize and give concrete sociological expression to the idea of a national community rooted in its own distinctive homeland and extending across a culturally defined territory”, ibidem, s. 106–107.

<sup>45</sup> Por. „I Norge betecknas denna strömning som *nyromantikk*, medan den svenska motsvarighet brukar kallas *nationalromantik* (i norsk konsthistoria avser nasjonalromantikken däremot Dahls epok, de första decennierna av nationellt identitetssökande efter 1814)”. Hans-Olof Boström, *Den nationella konsten i unionsländerna*, [w:] *Nation och Union, Konst och konstnärer i Sverige, Norge och Värmland under unionstiden*, red. idem, Arvika 2005, s. 54.

<sup>46</sup> Barbara Miller Lane datuje National Romanticism na lata 1885–1920, dopuszczając również określenia ‘New/Neo Romanticism’, por. Barbara Miller Lane, *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, New York 2000, s. 2. Natomiast badacze amerykańscy konsekwentnie stosują termin National Romanticism dla opisanie przełomu XIX i XX wieku, por. „Scholars have deployed the term National Romanticism to encapsulate this idea of a pulsating patriotic primitivism informing the works of Nordic artists at the turn of the twentieth century. Since the 1980s, National Romanticism has been the dominant mode of interpretation for the so-called »Golden Age« of Nordic art, with a focus on delineating the cultural specificities of art in each country”. Bart Pushaw, *Sámi, Indigeneity...*, s. 21–22.

<sup>47</sup> Tak datują Johannes Rød i Arnt Fredheim, *Malerier. En omvisning i norsk kunsthistorie*, København 2004, s. 116.

<sup>48</sup> Przykładowo, zdaniem Michelle Facos szwedzki romantyzm narodowy (szw. *nationalromantiken*) trwał do przełomu wieków, choć w pewnym momencie szedł w parze lub też ustępował nowemu kierunkowi – symbolizmowi. Michelle Facos, *Nationalism and the Nordic Imagination. Swedish Art of the 1890s*, Berkeley 1998, s. 118



w romantyzmie rekonstruowane były przez artystów nowego romantyzmu skupionych na indywidualnych uczuciach oraz przeżyciach wewnętrznych niż jedynie na tożsamości narodowej i historii uwypuklonej w sztuce narodowego romantyzmu.

Z perspektywy zmian kulturowych, będących konsekwencją procesów modernizacyjnych w Skandynawii końca XIX i początku XX wieku, wielkiej wagi zagadnieniem jest „przełom nowoczesności” (*det moderne gennembrud*), przez polskich badaczy najczęściej tłumaczony jako „nowoczesny przełom”<sup>49</sup>. Termin ten wprowadził wspomniany duński krytyk literatury przełomu XIX i XX wieku Georg Brandes<sup>50</sup>. Propagował on „nowoczesność”, którą rozumiał jako pozytywizm i naturalizm, odziewając się od romantyzmu i przesadnej jego zdaniem religijności oraz przywiązania do tradycyjnych wartości. Zachęcał pisarzy i innych artystów do podejmowania tematów koncentrujących się na problemach społecznych, psychologicznych i moralnych, a także do kwestionowania dotychczasowych norm, w tym przede wszystkim odnoszących się do płci i klasy. Jego wystąpienia były przełomowe dla środowiska artystycznego przede wszystkim w Danii i Norwegii, ale wkrótce zostały zaszczerpione w całym regionie skandynawskim<sup>51</sup>.

W moim ujęciu Nowoczesny Przełom (zapisywany wielkimi literami na tej samej zasadzie co Duński Złoty Wiek) odnosi się do ruchu kulturalnego i intelektualnego, który pojawił się w Skandynawii w późnych latach siedemdziesiątych XIX wieku i ukształtował język artystyczny do około 1900 roku. W sztuce charakteryzował się odejściem od romantycznej narracji narodowej i tradycyjnych wartości w stronę uniwersalnej tematyki społecznej, co wiązało się z przyjęciem nowoczesnych stylów i ruchów artystycznych: realizmu, naturalizmu, impresjonizmu i symbolizmu. Poprzez skupienie się na kwestiach społecznych i wykorzystywanie sztuki jako narzędzia krytyki oraz reform społecznych Nowoczesny Przełom odegrał istotną rolę w kształtowaniu specyfiki nordyckiej<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> Np. Zenon Ciesielski, *Dzieje kultury skandynawskiej*. Tom II: *Od romantyzmu do końca XX wieku*, Gdańsk, 2018, s. 137; Grażyna Szelągowska, *Kraje nordyckie w XIX wieku – narody, społeczeństwa, kultura*, [w:] *Przesilenie...* 2022, s. 41.

<sup>50</sup> Po raz pierwszy określenie to pojawiło się w publikacji Brandesa w 1883 roku, *Det moderne Genrembruds Maend* [Ludzie nowoczesnego przełomu], w której zawarł biografie przedstawicieli nowego nurtu w literaturze, m.in. Henrika Ibsena, Augusta Strindberga i Bjørnstjerne Bjørnsona. Georg Brandes, *Det moderne gjennembruds maend, en raekke portraeter*, København 1883. Jednak podwaliny nowego nurtu w literaturze przedstawił już podczas wykładów wygłoszonych na Uniwersytecie Kopenhaskim w latach 1871–1890 i później opublikowanych w sześciu częściach. Zob. Georg Brandes, *Hovedstrømninger i det nittende århundredes litteratur*, København 1877.

<sup>51</sup> Ciesielski, *Dzieje kultury skandynawskiej...*, s. 137–139.

<sup>52</sup> Paradoksalnie był też ważnym momentem w historii kultury skandynawskiej, szczególnie w Danii, przyczyniając się do kształtowania nowoczesnej tożsamości narodowej. Na podstawie: Liv Cæcilie Grønnow, *Det moderne gennembrud. Danmark i slutningen af 1800-tallet*, København 2013.

### 2.3. Tożsamość nordycka. Skandynawizm/Nordyzm

Mając na uwadze wielość zmian geopolitycznych, które zachodziły w Skandynawii XIX i początku XX wieku, w mojej pracy będę stosować termin „nordycki/nordyckość”, ale również określać: „skandynawski”, „pannordycki” lub „panskandynawski”, a nawet „północny”. Ze względu na różnorodność propozycji i brak jednej normy oraz częste niekonsekwencje stosowania tych bliskoznacznych, lecz niezupełnie synonimicznych pojęć w literaturze, postaram się zarysować własne definicje.

W moim rozumieniu „nordyckość” oraz „tożsamość nordycka” dotyczą szczególnej relacji historyczno-kulturowej łączącej – ze względu na wspólną historię, podobieństwo języków i tradycji – Danię, Szwecję, Norwegię, Finlandię i Islandię. Nazywanie tych pięciu państw „krajami nordyckimi” (*nordiska länder*), a współpracy między nimi „nordyzmem” (*nordismen*) ma etymologię w zbiorczym określeniu *Norden* (dosłownie: „Północ”) używanym przede wszystkim we współczesnej terminologii dotyczącej polityczno-kulturowego zjednoczenia tych państw w ramach Rady Nordyckiej (*Nordiska rådet*)<sup>53</sup>. Jak pisze Sylwia Schab:

Kulisy wskazania określenia „Norden”, a także konsekwencja w nazywaniu instytucji wspólnotowych przymiotnikiem „nordisk/nordycki” (a nie np. „skandinavisk/skandynawski”) zasługują na szczególną uwagę. Określenie „Skandynawia” i „skandynawski” okazało się niemożliwe do przyjęcia w związku z nieściśłością geograficzną (vide etymologia nazwy Skandynawia) oraz z niefortunnymi skojarzeniami, jakie budziło w niektórych krajach regionu (np. w Finlandii przypomina o idei „skandynawskiego marzenia”, którą w XIX wieku propagowała Szwecja, w Norwegii — kojarzy się z duńską, a później szwedzką hegemonią<sup>54</sup>.

Schab zwraca tutaj szczególną uwagę na dyferencjację pojęć „nordycki” i „skandynawski” wynikającą z historycznych relacji między omawianymi państwami, wpływającą na ich różny stosunek do przynależności do wspólnoty nordyckiej. Wspominana przez nią nieściśłość geograficzna dotyczy rozbieżności między tym, co kryje się pod pojęciem „Półwysep Skandynawski” (który zajmują współczesna Szwecja, Norwegia oraz częściowo Finlandia), a historycznym określeniem „Skandynawia”, do którego z uwagi chociażby na unię kalmarską (1397) zalicza się Danię, Szwecję i Norwegię. Z tego powodu mianem Skandynawii powinno

---

<sup>53</sup> Jest to organizacja założona w 1952 roku, której powstanie było efektem współpracy między pięcioma państwami nordyckimi od przynajmniej 1919 roku (choć historycy wskazują, że załączki tej instytucji można zaobserwować już w XVIII wieku). Zob. Henrik Astrom Elmersjö, *Nordismen, foreningarna och historieamnet i Norden*, [w:] *Norden, nationen och historien. Perspektiv på foreningarna Nordens historielaroboksrevision 1919–1972*, red. idem, Lund 2013, 47–70.

<sup>54</sup> Sylwia Schab, *Północ/Norden – rozważania o nordyckim dyskursie wspólnotowym*, [w:] *Polsk – skandinaviska möten. Spotkania polsko-skandynawskie*, red. Barbara Törnquist-Plewa, Lund 2011, s. 5.

się określać tylko te trzy państwa, a Islandię i Finlandię nazywać państwami nordyckimi<sup>55</sup>. To dość sztywne rozgraniczenie dotyczące współczesnych państw nordyckich nie jest jednak konsekwentnie stosowane również dzisiaj<sup>56</sup>.

W badanym przeze mnie okresie XIX i początku XX wieku różnice między „nordyckością” a „skandynawskością” nie były ostre. Jak podkreśla badacz historii obszaru nordyckiego Tim van Gerven, w XIX wieku powszechne było zamienne używanie określeń ‘Norden’ i ‘Skandinavien’<sup>57</sup>. Można to zaobserwować przede wszystkim w nazewnictwie powstających wówczas organizacji, a nawet wystaw i innych inicjatyw mających charakter ponadnarodowy<sup>58</sup>. Najważniejszym projektem tego typu w tym czasie był „skandynawizm” (nazywany też „panskandynawizmem”<sup>59</sup>, a w XX wieku „nordyzmem”<sup>60</sup>), czyli proces kulturowego i politycznego zjednoczenia obszaru nordyckiego, którego dzieje – omówione przeze mnie w kolejnym rozdziale – były podstawą wykształcenia wspólnej tożsamości. Jak każdy pannacjonalizm, skandynawizm miał swoje podstawy w ideologiczno-politycznym koncepcie „wspólnoty wyobrażonej”, lecz wyróżniał go przede wszystkim stopień rozwoju oddolnej, międzynarodowej współpracy w zakresie artystycznym i kulturowym<sup>61</sup>. W tym kontekście określenia „panskandynawski” i „pannordycki” są przeze mnie używane dla podkreślenia

---

<sup>55</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>56</sup> Jak wskazuje Peter Stadius: „Pozostaje jasne, że nigdy nie było całkowicie ustalonej normy dotyczącej korzystania z [terminów] Skandynawia i Norden i nie ma jej również dzisiaj, jeśli spojrzymy na to z szerszej perspektywy międzynarodowej. W sferze publicznej do dziś oba terminy używane są zamiennie”. (Por. „It remains clear that there was never a completely fixed norm for using Scandinavia and Norden, and nor is there any such still today if we look at it from a broader international perspective. Both terms are still used interchangeably in the public sphere”). Peter Stadius, *Nordism as a remake of the Nordic-Scandinavian pan-nationalism*, [w:] *Nordic experiences in pan-nationalisms. A reappraisal and comparison, 1840–1940*, red. Ruth Hemstad i Peter Stadius, New York 2023, s. 182.

<sup>57</sup> Por. „Adjective Nordic is synonymous with Scandinavian which was customary in 19<sup>th</sup> century”. Van Gerven, *Scandinavism...*, s. 57.

<sup>58</sup> Por. „Throughout the nineteenth century, a range of pan-national associations were formed within and beyond the region, usually terming themselves ‘Scandinavian’, rarely ‘Nordic’, with a gradual shift during the last part of the century”, Ruth Hemstad, *Organised into Existence. Scandinavianism and pan-Scandinavian associations within and beyond the region*, [w:] *Nordic experiences in pan-nationalisms...*, s. 161.

<sup>59</sup> „From 1843 »pan-Scandinavianism« – or far more frequently »Scandinavianism« – was used as a common concept, resembling the established term »pan-Slavism«, in use since 1826”, ibidem, s. 161.

<sup>60</sup> Termin „nordyzm” pojawił się w latach dwudziestych XX wieku i był odpowiedzią na zmiany geopolityczne w regionie, tj. zyskanie niepodległości przez Finlandię i Islandię. Stadius, *Nordism as a remake...*, s. 181. Bernard Piotrowski stawia jednak granicę między politycznym ‘panskandynawizmem’ a etno-językowo-kulturowym ‘nordyzmem’. Zob. Piotrowski, *Tradycje jedności Skandynawii...*, s. 10.

<sup>61</sup> Jak podkreśla Kim Simonsen, każdy etap skandynawizmu skupiał się na kulturowej wspólnocie, nawet etap polityczny opierał się na kulturze, co wspierało umacnianie wspólnej tożsamości regionu nordyckiego, zob. Kim Simonsen, *The Cultivation of Scandinavianism. The Royal Society of Northern Antiquaries’ International Network, Seen Through the Letters of Carl Christian Rafn*, [w:] *Skandinavismen: Vision og virkning*, red. Ruth Hemstad, Jes Fabricius Møller i Dag Thorkildsen, Odense 2018, s. 75. Zdaniem Petera Stadiusa wyjątkowość nordyzmu na tle innych pannacjonalizmów polegała również na tym, że nie był on skupiony na kwestii rasowej, ale tożsamości nordyckiej. Stadius, *Nordism as a remake...*, s. 183.

współpracy między artystami lub innych działań z zakresu kultury, ale niekoniecznie mających charakter polityczny.

Podsumowując, z uwagi na inkluzyjność terminu „nordyckość” stosuję go przede wszystkim do określenia wspólnej tożsamości Danii, Finlandii, Islandii, Szwecji i Norwegii będącej wynikiem intensywnej, trwającej od połowy XIX wieku współpracy kulturowej. Mając jednak na uwadze, że pojęcie „skandynawski” jest znacznie częściej używane w polskojęzycznej literaturze przedmiotu<sup>62</sup>, pomimo wskazanych wyżej zastrzeżeń zgłaszanych w literaturze naukowej stosuję je zamiennie z określeniem „nordycki”, szczególnie w kontekście sztuki. W moich dotychczasowych pracach badawczych i popularyzatorskich chętnie używałam określenia „Północ” (na przykład *Sztuka Północy* lub *artysta/artystka Północy*), będącego najbliższym tłumaczeniem skandynawskiego *Norden*, za popularnymi w literaturze anglojęzycznej określeniami „the North” i „Northern”<sup>63</sup>. Termin ten wymaga jednak często uściślenia w szerszym kontekście, ponieważ może dotyczyć innych krajów północy Europy, na przykład Holandii, Niemiec czy Wielkiej Brytanii<sup>64</sup>, byłby zatem trudny do stosowania w tej rozprawie.

### 3. Zakres geograficzny i chronologiczny pracy. Wybór dzieł

Obok zdefiniowania kluczowych pojęć użytych w tej pracy chciałabym uzasadnić wybór badanego przeze mnie zakresu geograficznego i chronologicznego oraz omawianych dzieł.

#### 3.2. Zakres geograficzny pracy

Ze względu na dynamikę zmian politycznych oraz intensywność procesów modernizacyjnych państw i budowanie tożsamości narodowej w okresie przełomu XIX i XX wieku na potrzeby tej pracy skupię się tylko na pięciu państwach nordyckich: Danii, Finlandii, Islandii, Szwecji oraz Norwegii. Moje badania dotyczą zatem tylko tych państw, które w interesującym mnie okresie ukonstytuowały się jako państwa narodowe. Z tego względu pomijam w tej pracy sztukę

---

<sup>62</sup> Por. literatura z zakresu historii, kulturoznawstwa i literaturoznawstwa, taka jak: Tadeusz Cieślak, *Polska–Skandynawia w XIX i XX wieku*, Warszawa 1973; *Zwierciadła północy: związki i paralele literatur polskiej i skandynawskiej*, red. Maria Janion i Ryszard Górski, Warszawa 1991/1992; *Dzieje kultury skandynawskiej*, red. Zenon Ciesielski, Gdańsk 2018. We wszystkich podanych publikacjach omawiane są nie tylko trzy kraje skandynawskie (Szwecja, Norwegia, Dania), ale także Finlandia i Islandia.

<sup>63</sup> Por. Varnedoe, *Northern Light...*; Ahtola-Moorhouse, Monrad i Sidén, *Nordiskt sekelskifte...*; Fowle i Lahelma, *The Idea of North Myth...* Prawdopodobnie dlatego pierwsza tak obszerna wystawa sztuki skandynawskiej w Polsce nosiła tytuł *Malarstwo Północy*, por. Bagińska i Głowacki, *Przesilenie...*

<sup>64</sup> Najczęściej używany jest zbiorczo dla geograficznej północy Europy, do której również zalicza się Skandynawię, por. *Melancholy: Northern Romantic Painting*, red. Jens Erik Sørensen, Aarhus 1991; *Dreams of Nature – Symbolism from Van Gogh to Kandinsky*, red. Rodolphe Rapetti i Frances Fowle, Edinburg 2012; *Romanticism in the North: From Friedrich to Turner*, red. David Jackson, Werner Busch i Jenny Reynaerts Groninger, 2018.

Grenlandii, Wysp Owczych czy saamską, gdyż w tych krajach i grupach etnicznych nie wytworzyły się wówczas zjawiska sztuki narodowej, nie brały one też aktywniejszego udziału w tworzeniu tożsamości nordyckiej.

### 3.3. Zakres chronologiczny pracy

Wybrany przeze mnie zakres XIX i początku XX wieku wiąże się z konceptem „długiego XIX wieku” (*long nineteenth century*) spopularyzowanym w naukach humanistycznych przez Erica Hobsbawma. W ujęciu tego brytyjskiego historyka chodzi o okres od wybuchu rewolucji francuskiej (1789) do początku I wojny światowej (1914), który charakteryzował się fundamentalnymi zmianami politycznymi, społecznymi i ekonomicznymi, a także industrializacją i rozwojem nowoczesnych ideologii, takich jak liberalizm, imperializm i nacjonalizm. Był to okres modernizacji, kiedy nastąpił istotny postęp technologiczny oraz cywilizacyjny, pozwalający między innymi na usprawnienie podróży i kontaktów międzynarodowych<sup>65</sup>.

Moje rozważania rozpoczynam od wczesnych przejawów poczucia tożsamości narodowej w sztuce nordyckiej, to znaczy od przykładów malarstwa skandynawskiego z końca XVIII wieku, a kończę u schyłku drugiej dekady XX wieku, kiedy nastąpiła kulminacja nastrojów niepodległościowych w Finlandii i Islandii oraz konsolidacja tożsamości narodowej i nordyckiej w całym obszarze. W tym okresie doszło również do istotnych zmian w środowisku artystycznym. Dzięki rozwojowi akademii i szkół artystycznych artyści zintensyfikowali podróże po Skandynawii i poza nią, co miało szczególne znaczenie dla powstania nowej sztuki skandynawskiej. Młode pokolenie studentów i studentek akademii podróżowało nie tylko do Rzymu, ale kontynuowało studia malarskie w najważniejszych wówczas ośrodkach nowoczesności: Paryżu, Monachium, a od lat dziewięćdziesiątych XIX wieku w Berlinie. Ich doświadczenia były jedną z przyczyn wprowadzenia poważnych zmian w akademickim systemie szkolnictwa i przeformułowania zasad funkcjonowania tamtejszych związków artystycznych<sup>66</sup>.

Data zamykającą analizowany w niniejszej pracy przedział czasowy jest rok 1918 – koniec I wojny światowej. To wydarzenie historyczne było katalizatorem istotnych zmian geopolitycznych również na Północy Europy. W nakreślonych tutaj ramach czasowych

---

<sup>65</sup> Więcej na temat periodyzacji zaproponowanej przez Erica Hobsbawma można znaleźć w jego trylogii poświęconej „długiemu XIX wiekowi”: *Wiek rewolucji: 1789–1848*, przeł. Marcin Starnawski, Katarzyna Gawlicz, Warszawa 2025; *Wiek kapitału: 1848–1875*, tłum. Marcin Starnawski, Warszawa 2025; oraz *Wiek imperium: 1875–1914*, tłum. Marcin Starnawski, Warszawa 2025.

<sup>66</sup> Piszę o tym szerzej w części I: Wprowadzenie 2.2.1 Stowarzyszenia artystyczne.

nastąpiło powstanie oraz rozpad norwesko-szwedzkiej unii personalnej i utworzenie suwerennego Królestwa Norwegii w 1905 roku. Miało oczywiście szczególny wpływ na charakter i kształt sztuki norweskiej, jednak eskalacja nastrojów nacjonalistycznych odczuwalna była wówczas także w Szwecji<sup>67</sup>. W tym czasie w Finlandii doszły do głosu środowiska manifestujące odrębność fińskiej kultury (tzw. Fennomani), a ta finlandyzacja oddziaływała przede wszystkim na środowisko artystyczne połączone historycznie silnymi więzami z kulturą szwedzką<sup>68</sup>. Odzyskanie przez Finlandię niepodległości w 1917 roku zamknęło więc ten intensywny proces tworzenia narodu i jego sztuki. Natomiast w 1918 roku powstała Republika Islandii pozostająca w unii personalnej z Danią, ale uzyskująca znaczną autonomię<sup>69</sup>.

### 3.4. Wybór dzieł

Podstawą korpusu obiektów analizowanych w mojej pracy są dzieła malarstwa XIX i początku XX wieku autorstwa artystów z Danii, Finlandii, Islandii, Szwecji oraz Norwegii. Analizuję kreowanie mitów, toposów i popularnych motywów w kulturowym obszarze skandynawskim, badając ich rolę w budowaniu tożsamości narodowej lub nordyckiej. Choć zdaniem amerykańskiej historyczki sztuki Michelle Facos nurt *nationalromantik* był mocno osadzony w literaturze, tak średniowiecznej, jak i współczesnej<sup>70</sup>, język artystów skandynawskich XIX i początku XX wieku czerpał również bezpośrednio z wydarzeń historycznych, folkloru i legend, a przede wszystkim z otaczającej artystów natury. Dlatego wybrane przeze mnie dzieła sztuki omówione w tej pracy to przede wszystkim malarstwo historyczne, rodzajowe i pejzaż.

Z uwagi na tematykę mojej dysertacji zdecydowałam pominąć inne gatunki malarskie, w tym przede wszystkim portrety i martwe natury, gdyż nie miały one tak istotnej roli w omawianych przeze mnie procesach. Choć w centrum moich badań leży malarstwo, odwołuję się także do rzeźby, architektury, grafiki oraz rzemiosła artystycznego, gdy uzasadniają to kwestie kompozycyjne, treściowe czy historyczne. Obrazy stanowiące analizowany przez mnie korpus dzieł zostały dobrane tak, by być reprezentatywne dla malarstwa skandynawskiego omawianego okresu. Dlatego sięgnęłam przede wszystkim po dzieła prezentowane ówczesnie na wystawach krajowych i międzynarodowych, szeroko komentowane we współczesnej

---

<sup>67</sup> W szwedzkiej prasie pisało się nawet, że „skandynawizm umarł – umarł całkowicie i nieodwracalnie”, a kontynuacja współpracy skandynawskiej została uznana za wysoce problematyczną w szwedzkiej prasie konserwatywnej nawołującej do odrodzenia narodowego. Za: Hemstad, *Organised into Existence...*, s. 170.

<sup>68</sup> Wspomina o tym chociażby socjolog Jan Ch. Karsslon, *Finns svenskheten? En granskning av teorier om svenskt folklynn, svensk folkkaraktär och svensk mentalitet*, „Sociologisk Forskning”, 31, 1, 1994, s. 41–57.

<sup>69</sup> Szerzej procesy te opisuję w części I: Tło historyczno-kulturowe.

<sup>70</sup> Facos, *Nationalism and the Nordic Imagination...*, s. 38.

krytyce artystycznej. Większość wybranych przeze mnie obrazów znajduje się obecnie w kolekcjach skandynawskich muzeów narodowych, a wiele z nich zostało zakupionych przez te muzea jeszcze w interesującym mnie przedziale czasowym, co wskazuje na to, że już wówczas dostrzegano ich rolę w kształtowaniu tożsamości narodowej i nordyckiej.

### **3.4.1. Malarstwo historyczne i mitologiczne**

Istotną częścią mojego korpusu obiektów są *storie* (by posłużyć się terminem wykształconym w historii sztuki nowożytnej), które definiuję jako malarstwo narracyjne oparte na wydarzeniach historycznych i mitologicznych<sup>71</sup>. Malarstwo historyczne i mitologiczne omawiam przede wszystkim w pierwszej części pracy, skupiając się na roli malarstwa akademickiego w tworzeniu kanonu nowoczesnej sztuki skandynawskiej, a szczególnie na tematyce mitologicznej, z którą zmierzili się artyści dziewiętnastowieczni. W pierwszej części pracy szukam odpowiedzi na pytania: jak wizualizowała się mitologia nordycka w malarstwie XIX wieku i w jaki sposób malarze romantyzmu zmierzili się z potrzebą przedstawienia bogów i herosów wcześniej nieobecnych w sztuce. W drugiej części zestawiam romantyczne wyobrażenia postaci mitologicznych z podejmowanymi przez malarzy i malarki przełomu XIX i XX wieku motywami pochodzącymi z mitologii i wierzeń ludowych. W obu częściach zastanawiam się, w jakim stopniu wybierane tematy traktowano za typowo narodowe, a w jakim jako wspólne, nordyckie. W ten sam sposób analizuję malarstwo historyczne, szczególnie to, które powstało w drugiej połowie XIX wieku i na początku XX wieku, skupiając się na sposobie przedstawiania wspólnej przeszłości poprzez powracanie do konkretnych tematów i postaci. Wybory artystów, uzależnione również od preferencji publiczności i decyzji zamawiających, są jednym z głównych wątków moich badań.

### **3.4.2. Sceny rodzajowe**

W przypadku scen rodzajowych zwracam szczególną uwagę na te, które najlepiej egzemplifikują problem (auto)kreacji społeczeństwa skandynawskiego w XIX i na początku XX wieku, czyli koncentrujące się na życiu chłopów i mieszczaństwa, a nawet mniejszości etnicznych (przede wszystkim Saamów). Analizuję, w jaki sposób artyści przedstawiali oraz kreowali obraz życia codziennego, strojów i otoczenia swoich modeli, zwracam też uwagę na wybór konkretnych regionów Skandynawii. W tym kontekście szczególnie interesuje mnie, jaki

---

<sup>71</sup> Według Grażyny Bastek, historyczki sztuki i autorki słownika terminologii artystycznej *Ilustrownik. Przewodnik po sztuce malarzkiej* (2024) *storia* to „każde przedstawienie należące do najbardziej cenionego w akademickiej hierarchii gatunku, do którego należą tematy historyczne, biblijne, mitologiczne, alegorie”, które można „stosować do dziewiętnastowiecznych obrazów, a szczególnie tych akademickich”. Z rozmowy przeprowadzonej 21.10.2024.

był stosunek artystów skandynawskich do chłopów oraz mniejszości etnicznych i w jaki sposób zmieniał się w ciągu XIX wieku. Badam też, jaką rolę pełniły motywy chłopskie w procesie budowania tożsamości narodowej, a także czy zainteresowanie chłopami było podobne w całym obszarze nordyckim oraz czy artyści wywodzący się ze wsi przedstawiali tę grupę społeczną inaczej niż przedstawiciele klas wyższych, na przykład mieszczaństwa. W przypadku tych drugich istotne jest dla mnie to, czy rosnące znaczenie tej grupy społecznej jest widoczne w ówczesnym malarstwie, czy, na przykład, przedstawienia wnętrz i ich mieszkańców odwzorowują konkretne wartości mieszczańskie oraz czy są przejawem (auto)kreacji skandynawskiego mieszczaństwa opartej na narodowych autostereotypach (takich jak *hygge* i *lagom* opisane w kolejnym rozdziale).

### 3.4.3. Pejzaż

Pejzaż w XIX i na początku XX wieku zyskał szczególną pozycję w procesie kształtowania specyfiki narodowej. Ponieważ w Skandynawii natura stanowiła ważny element tożsamości narodowej, rodzimy krajobraz stał się ważnym tematem ówczesnego malarstwa. Artyści nordyccy skupiali się na odkrywaniu piękna i wyjątkowości krajobrazów swoich krajów, poprzez wybór poszczególnych elementów kreując narodową ikonografię<sup>72</sup>. Moim zadaniem jest prześledzenie, w jakim stopniu malarstwo pejzażowe XIX i początku XX wieku oddaje specyfikę rzeczywistości, to znaczy powiązaną z konkretnym krajobrazem, lub pozorną, ewokowaną tytułem. Szczególnie w tym drugim przypadku interesuje mnie możliwa do uchwycenia intencja artysty, który chce podkreślić lokalny, narodowy bądź nordycki wymiar przedstawianego pejzażu poprzez podkreślenie jego topografii w tytule obrazu. W rozważaniach nad pejzażem stawiam więc sobie pytanie, w jaki sposób malarze i malarki kształtowali skandynawską specyfikę i czy poza tematyką wyrażała się ona w warstwie formalnej: czy odnosi się ona tylko do krajów czy również do nordyckiej wspólnoty. Skupiam się szczególnie na popularności wybranych motywów i powtarzających się tendencji oraz badam, w jaki sposób oddziaływały one na wyobrażenie tego, co świadczy o cechach charakterystycznych krajobrazu danego kraju. Interesuje mnie więc, czy wpisywały się one

---

<sup>72</sup> Por. „Landscapes have played a central role in the formation of national identities, including from within the Nordic region, through the power of images to create cultural memories”, Jakob Stougaard-Nielsen, *Nordic Nature: From Romantic Nationalism to the Anthropocene*, [w:] *Introduction to Nordic Cultures*, red. Annika Lindskog i Jakob Stougaard-Nielsen, London 2020, 165–80. Peter Burke pisze wręcz o ikonografii pejzaży/krajobrazów: „There are also the typical or symbolic landscapes that represent nations by means of their characteristic vegetation, from oaks to pines and from palm trees to eucalyptus”. Peter Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, London 2001, s. 42.



w wykreowany już obraz narodowego krajobrazu, zbudowany na podstawie symboli obecnych w kulturze i literaturze.

#### 4. Metodologia

Metodologie badawcze stosowane w analizie malarstwa XIX i XX wieku zostały szeroko rozwinięte i ugruntowane w literaturze przedmiotu. Obszerne omówienie tych zagadnień przedstawiają m.in. Mariusz Bryl i Stanisław Czekalski, którzy nie tylko systematyzują istniejące podejścia, lecz także formułują własne, oryginalne i inspirujące propozycje metodologiczne<sup>73</sup>. Niemniej jednak, ze względu na specyfikę poruszanej problematyki, w niniejszej pracy skłaniam się ku odmiennej perspektywie metodologicznej, dostosowanej do charakteru analizowanego materiału. Współczesne badania nad budowaniem tożsamości w sztuce skupiają się na tym, jak sztuka odzwierciedla narodowe narracje, symbole i wartości, jak na nie wpływa, oraz jak artyści reagowali na konteksty polityczne, społeczne i historyczne. Z tego względu muszą one mieć charakter interdyscyplinarny i czerpać z dziedzin takich jak historia sztuki, historia, kulturoznawstwo, antropologia i socjologia w celu analizy złożonej relacji między sztuką a narodowością. W mojej pracy używam więc metod badań historycznych, szczególnie z warsztatu społecznej historii sztuki oraz historii idei, a także odnoszę się do wybranych badań poświęconych sztuce narodowej oraz poszukiwaniu i tworzeniu tożsamości nordyckiej<sup>74</sup>.

Punktem wyjścia do badań nad tworzeniem sztuki narodowej jest dla mnie jednak instrumentarium metodologiczne historii sztuki, w tym przede wszystkim analiza formalna i analiza treści wybranych dzieł sztuki w kontekście źródeł historycznych (należy do nich przede wszystkim współczesna krytyka artystyczna, manifesty i inne teksty teoretyczne artystów oraz innych przedstawicieli świata kultury). Na tej podstawie tropię symbole, toposy i mity narodowe (nordyckie), które Anthony D. Smith nazwał ‘etnosymbolami’<sup>75</sup>. Zdaniem tego brytyjskiego socjologa w procesie kształtowania tożsamości narodowej istotne są symbole etniczne, takie jak flagi, hymny czy legendy, które mają znaczenie kulturowe i emocjonalne,

---

<sup>73</sup> Por. Mariusz Bryl, *New art history: nauka, polityka, obyczaj*, „Artium Quaestiones”, 1995, s. 185–218; Mariusz Bryl, *Suwerenność dyscypliny*, Poznań 2009; Stanisław Czekalski, *Historia sztuki w polu metodologii. Aktualne problemy i wyzwania*. „Artium Quaestiones” 34, 2023, 293–336.

<sup>74</sup> Takie jak: Piotr Skubiszewski, *Dzieło sztuki a źródło historyczne*, [w:] *Proces historyczny w literaturze i sztuce*, red. Maria Janion, Aniela Kmita-Piorunowa i Aleksandra Okopień-Sławińska, Warszawa 1967, s. 277–298; Erwin Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, [w:] *Studia z historii sztuk*, red. Jan Białostocki, Warszawa 1971, s. 11–32; Hans Belting, *Antropologia obrazu*, Kraków 2007.

<sup>75</sup> „For ethno-symbolists, what gives nationalism its power are the myths, memories, traditions, and symbols of ethnic heritages and the ways in which a popular living past has been, and can be, rediscovered and reinterpreted by modern nationalist intelligentsias”. Anthony D. Smith, *Myths and Memories of the Nation*, New York 1999, s. 9.

podkreślają przynależność do danej wspólnoty w ciągu pokoleń<sup>76</sup>. Wykorzystując tego typu symbole lub – co ważniejsze z perspektywy mojej pracy – tworząc je, artyści mieli istotny wpływ na kształtowanie poczucia tożsamości; co więcej nierzadko ich obrazy stawały się takimi symbolami<sup>77</sup>. Kwestię kreowania tego typu symboli rozwijam, opierając się na typologii Tima Edensora, znajdującej odzwierciedlenie w malarstwie pejzażowym:

- ◆ naród jako przestrzeń ograniczona,
- ◆ ideologiczne, wiejskie krajobrazy narodowe,
- ◆ miejsca znaczące,
- ◆ miejsca kultury popularnej i zgromadzeń,
- ◆ znajome, zwykłe krajobrazy,
- ◆ przestrzenie miejsca zamieszkania,
- ◆ przestrzeń domowa<sup>78</sup>.

Przy badaniu malarstwa pejzażowego ważne jest podejście empiryczne, w tym analiza typologiczna, która posłuży mi do rozpoznania miejsc w krajobrazie, i odszukanie ich funkcji w pamięci zbiorowej. Dlatego odnoszę się do konceptu ‘miejsca pamięci’ (*lieu de memoire*) Pierre’a Nory<sup>79</sup>. W tym kontekście szwedzki historyk idei Sverker Sörlin pisał o ‘unarodowieniu natury’ (*naturens nationalisering*) jako o procesie przekształcania krajobrazu w dobro narodowe na podstawie różnych tekstów kultury symbolicznych dla danej wspólnoty<sup>80</sup>. Odwołuję się też do zaproponowanej przez Maunu Hayryнена koncepcji ‘przeciętnego pejzażu narodowego’ (*average national landscape*), który poprzez ukazanie jednego miejsca w sposób metaforyczny odnosi się do idei typowego krajobrazu narodowego<sup>81</sup>. Posługuję się również pojęciem ‘sezonowości’ (*seasonality*) sformułowanym przez Michaela Jonesa, pomocnym zidentyfikowania pojawiających się w skandynawskim malarstwie

---

<sup>76</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>77</sup> W ten sposób rolę Johana Christiana Clausena Dahla postrzega w kulturze norweskiej Randi Solheim, *Kunst og nasjon. Brytninger i kunstsynet i Norge 1750–1905*, Stockholm 2018, s. 201.

<sup>78</sup> Por. Tim Edensor, *Geografia i krajobraz: Miejsce i przestrzeń narodowa*, [w:] *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, idem, Kraków 2004, s. 55–93.

<sup>79</sup> Opisanego w trzytomowym wydawnictwie poświęconym historii Francji: *La République* (1984), *La Nation* (1986), *Les France* (1992). Zob. Andrzej Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de memoire)*, „Teksty Drugie”, 4, 2008, s. 11–20.

<sup>80</sup> Po raz pierwszy wprowadził ten termin w artykule prasowym, zob. Sverker Sörlin, *Från öppna landskap till svenska landskap*, „Dagens Nyheter”, 13.01.1998. Później rozwinął ten problem w: Sverker Sörlin i Christer Nordlund, *Modernizing the National Landscape*, „The Kenyon Review”, 25, 3/4, 2003, s. 301–315.

<sup>81</sup> Zob. Maunu Hayrynen, *Kuvitettu maa. Suomen kansallisen maisemakuvaston rakentuminen*, Helsinki 2005, s. 34, za: Anne-Maria Pennonen, *In search of scientific and artistic landscape. Düsseldorf Landscape Painting and Reflections of the Natural Sciences as Seen in the Artworks of Finnish, Norwegian and German Artists*, Helsinki 2020, s. 188.

pejzażowym prób przeniesienia na płótno nietypowych zjawisk atmosferycznych oraz regularnego rytmu przyrody charakteryzującego geograficzną północ Europy<sup>82</sup>.

Ważnym zagadnieniem ułatwiającym mi badanie tego, co narodowe i nordyckie są autostereotypy (które Dominika Bartnik-Świątek nazywa ‘kulturowymi słowami kluczami’, *cultural key-word*)<sup>83</sup>. Autostereotypy to często nieprzetłumaczalne pojęcia zawierające w sobie najważniejsze wartości, poprzez które dana wspólnota (na przykład naród) chce się identyfikować i być identyfikowana<sup>84</sup>. W mojej pracy odnoszę się przede wszystkim do duńskiego *hygge*, szwedzkiego *lagom*, fińskiego *sisu* oraz norweskiego (choć uznawanego za wspólny dla krajów nordyckich) *friluftsliv*. W ogólnym ujęciu te konstrukty kulturowe odzwierciedlają styl życia, z perspektywy naukowej mogą być moim zdaniem punktem wyjścia do uchwycenia zjawisk i tendencji obecnych w całej społeczności, choć w XIX wieku jeszcze nieuświadomionych i niezwerbalizowanych<sup>85</sup>. Przywołane wyżej pojęcia często odnoszą się do wspólnotowości i tłumaczą cechy charakteryzujące organizację społeczną w Skandynawii, w dużym stopniu wspólną dla wszystkich krajów. *Hygge* to więc przede wszystkim poczucie komfortu i bezpieczeństwa, które Jeppe Trolle Linnet łączy z pojęciem ‘schronienia’: „Kiedy ludzie uprawiają *hygge*, angażują się we wzajemne dawanie sobie schronienia przed presją wynikającą ze współzawodnictwa i społecznej oceną”<sup>86</sup>. Natomiast *lagom* funkcjonuje przede wszystkim jako determinant społecznej równości i sprawiedliwości:

Odzwierciedla dylematy między wolnością osobistą a odpowiedzialnością społeczną, między relacjami nieformalnymi a formalnym okazywaniem szacunku osobie, między wyrażaniem emocji a unikaniem otwartego konfliktu przez kompromis i konsensus<sup>87</sup>.

Norweskie *friluftsliv* tłumaczy natomiast zjawisko nordyckiego zespolenia z naturą, opisuje bowiem zarówno ogólną dbałość o środowisko naturalne i zachęcanie przez państwo do

---

<sup>82</sup> Zob. Michael Jones, *Seasonality and landscape in Northern Europe. An introductory exploration*, [w:] *Seasonal Landscapes*, red. Hannes Palang, Helen Sooväli i Anu Printsmann, Springer 2007, 17–60.

<sup>83</sup> Dominika Bartnik-Świątek, *Hygge as cultural keyword*, „Studia Scandinavica”, 1, 21, 2017, s. 151–159.

<sup>84</sup> Bartnik-Świątek pisze o nich jako o pojęciach służących do „narodowego brandingu”, zob. ibidem, s. 151. Natomiast Włodzimierz Karol Pessel pisze o samoidentyfikacji narodu, zob. Włodzimierz Karol Pessel, *The hygge phenomenon: Between a lifestyle and nationalism*, „Przegląd Humanistyczny”, 2, 461, 2018, s. 35–47.

<sup>85</sup> Por. „But hygge as a cultural construct and an everyday practice was not shaped until (...) the turn of the 19th and the 20th century”, ibidem, s. 39.

<sup>86</sup> Por. „When people *hygger*, they engage in a mutual sheltering of each other from the pressures of competition and social evaluation”. Jeppe Trolle Linnet, *Money can't buy me hygge. Danish middle-class consumption, egalitarianism, and the sanctity of inner space*, „Social Analysis”, 55, 2, 2011, s. 34.

<sup>87</sup> Por. „It mirrors the dilemma between personal freedom and social responsibility, between informal relations and formally showing respect for the person, between expressing one's emotions and avoiding open conflict through compromising and consensus”. Ester Barinaga, *Swedishness through lagom Can words tell us anything about a culture?*, „Centre for Advanced Studies in Leadership”, 6, 1999, s. 8.

korzystania z aktywności na świeżym powietrzu, jak i indywidualną relację człowieka z otaczającą go przyrodą poprzez aktywności sportowe niezależnie od warunków atmosferycznych<sup>88</sup>. Natomiast *sisu* to koncept o bodaj najbardziej bezpośrednim wpływie na autoidentyfikację narodu (w tym przypadku Finów), gdyż odnosi się nie tyle do wzajemnych relacji społecznych, ale indywidualnego zespołu cech charakteru: „połączenie brawury i męstwa, zjadłości i uporczywości, umiejętności toczenia walki, kiedy większość ludzi już by się poddała, i walczenia z wiarą w zwycięstwo”<sup>89</sup>. Jak podkreśla Emilia Lahti, *sisu* polega nie tyle na długoterminowej wytrzymałości, ile zdolności do przekraczania z góry przyjętych ograniczeń dzięki silnej woli, a więc pokonania chwilowych przeciwności dzięki dodatkowym pokładom energii<sup>90</sup>. Choć pojęcie *sisu* zyskało popularność dopiero w XX wieku, na podobne cechy określające „fińskość” już w połowie XIX wieku zwracał uwagę Zacharius Topelius, postać szczególna dla zdefiniowania fińskiej tożsamości narodowej w kulturze i sztuce doby romantyzmu<sup>91</sup>.

Różnice między omawianymi pojęciami są równie istotne jak ich podobieństwa. *Friluftsliv* i *sisu* można łączyć z chłopską kulturą, kojarzoną z bliskością z naturą i tężyzną fizyczną, zaś pojęcia *hygge* i *lagom* wywodzą się głównie z mieszczańskiej wygody i solidarności społecznej, co jest dla mnie punktem wyjścia do oparcia rozważań na badaniach z zakresu studiów o mieszczaństwie i jego postrzeganiu kultury ludowej. Jest to o tyle istotne, że znacząca większość artystów i artystek nordyckich, których dzieła omawiam w tej pracy, należała do tej grupy społecznej. W tej pracy odwołuję się więc przede wszystkim do antropologicznych badań Jonasa Frykmana i Orvara Löfgrena *Narodziny człowieka kulturalnego. Studium z antropologii historycznej szwedzkiej klasy średniej* (2007). Korzystam też z koncepcji Ewy Klekot

---

<sup>88</sup> Zob. Petter E. Leirhaug, *Understanding Friluftsliv*, „Pathways. The Ontario Journal of Outdoor Education”, 14, 3, 2002, s. 16–17.

<sup>89</sup> Cyt. za: Katja Pantzar, *Odnaleźć sisu. Fiński sposób na szczęście przez hartowanie ducha i ciała*, Kraków 2018, s. 22. Idea *sisu* zyskała znaczenie szczególnie podczas wojny zimowej, o czym świadczy ten cytat z „Time” z 1940 roku, jednak badaczka *sisu* Emilia Lahti mówi o jego ponadczasowym aspekcie: „Wskazówka tkwi w słowie *sisus*, które [po fińsku] dosłownie oznacza wnętrze lub środek [zatem] *sisu* stanowi ucieleśnienie psychicznej twardości”, ibidem, s. 41.

<sup>90</sup> Por. Emilia Lahti, *Embodied fortitude: An introduction to the Finnish construct of sisu*, „International Journal of Wellbeing”, 9, 1, 2019, s. 61.

<sup>91</sup> Por. „Topelius describes Finns as god-fearing, diligent and enduring, seasoned and strong, patient, self-sacrificing, and vital, peaceful but also brave and fit-for-war, tough and stubborn, loyal, slow and dawdling, freedom-loving; and probably also eager to learn and scholarly. Having listed these contradictory »common« characteristics, Topelius draws a distinction between Finno-Finns and Finno-Swedes”. Janne Gallen-Kallela-Sirén, *Axel Gallén and the constructed nation: Art and nationalism in young Finland, 1880–1900*, New York 2001, s. 188.

o mieszczańskim i inteligenckim wyobrażeniu o ludowości jako podstawie tworzonej przez nich wizji sztuki i kultury narodowej w XIX-wiecznej Skandynawii<sup>92</sup>.

W badaniach uwzględniam też krytykę postkolonialną oraz perspektywę feministyczną. W moim korpusie obiektów uwzględniam dzieła nordyckich artystek, dotąd często pomijanych w dyskursie o sztuce narodowej, a ważnych dla kształtowania tożsamości narodowej i nordyckiej. Z uwagi na rozbudowanie stanu badań nad ‘arktycznością’ (*arcticality*<sup>93</sup>) oraz ‘borealizmem’ (*Borealism*<sup>94</sup>) zastanawiam się też nad zjawiskiem egzotyzacji Północy, szczególnie Krajów Saamów i kultury saamskiej.

## 5. Stan badań, literatura przedmiotu i źródła

Jak dotąd badania nad relacją pomiędzy tożsamością narodową a sztuką w krajach skandynawskich dotyczyły przede wszystkim końca XVIII i początków XIX wieku, choć istnieją publikacje traktujące problem przekrojowo, poszerzając zakres chronologiczny do połowy XX wieku. Sztuka nordycka, szczególnie szwedzka, duńska, norweska i fińska, jest najczęściej analizowana pod kątem motywów i motywacji narodowo-romantycznych, a zanalizowana przeze mnie literatura przedmiotu dotyczy zazwyczaj trzech etapów z interesującego mnie przedziału czasowego: 1) kształtowanie się nowoczesnych tożsamości narodów skandynawskich w I połowie XIX wieku i związana z tym procesem romantyczna faza narodotwórcza w sztuce (z dużym naciskiem na wpływy niemieckie); 2) udział artystów i artystek skandynawskich w powszechnym w całej Europie trendzie wyjeżdżania na plenery i organizowanie kolonii artystycznych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku (z dużym naciskiem na wpływy francuskie); oraz 3) krystalizowanie się specyfiki skandynawskiej na przełomie XIX i XX wieku, głównie za sprawą wielkich artystów, takich jak Edvard Munch, Carl Larsson czy Vilhelm Hammershøi. Z bardzo bogatej literatury poświęconej tworzeniu się sztuki narodowej i nordyckiej postanowiłam sięgnąć po publikacje o charakterze tak międzynarodowym, jak i skandynawskim, powołując się również na polskie badania nad sztuką narodową i nordycką.

---

<sup>92</sup> Polska badaczka mówi wprost o „inteligentnym fantazmacie”. Zob. Ewa Klekot, *Wprowadzenie: inteligencki fantazmat*, [w:] *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, Warszawa 2021, s. 9–19.

<sup>93</sup> Pojęcie „arcticality” zostało użyte np. przez islandzkiego badacza Gísiego Pálssona, zob. Gísli Pálsson, *Arcticality. Gender, Race, and Geography in the Writings of Vilhjalmur Stefansson*, [w:] *Narrating the Arctic. A Cultural History of Nordic Scientific Practice*, red. Michael Bravo i Sverker Sörlin, Canton, 2002, s. 275–309.

<sup>94</sup> Zob. Sylvain Briens, *Boréalisme. Le Nord comme espace discursive*, „Études Germaniques”, 2, 282, 2016, s. 179–188; Kristinn Schram, *Banking on Borealism: Eating, Smelling, and Performing the North*, [w:] *Iceland and Images of the North*, s. 305–327.

### 5.1. Tożsamość narodowa a sztuka w XIX wieku

W polskich badaniach nad sztuką narodową na uwagę zasługuje publikacja *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950: Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5–7 grudnia 1995 w Warszawie* (1998), w której ukazały się dwa teksty podejmujące próbę charakteryzacji procesu tworzenia się sztuki narodowej: Stanisława Mossakowskiego *Naród a sztuka* oraz Piotra Krakowskiego *Nacjonalizm a sztuka patriotyczna*<sup>95</sup>. Nowe spojrzenie na sztukę narodową prezentuje Wolf Tegethoff w artykule *Sztuka a tożsamość narodowa* opublikowanym we współredagowanej z Jackiem Purchlą antologii *Naród, styl, modernizm* (2006), gdzie mierzył się z mitem sztuki patriotycznej jako dzieła wielkiego projektu narodowego, pisząc raczej o powielaniu klisz i stereotypów, którym poddawali się w tym czasie artyści<sup>96</sup>.

Szerszej analizy problemu, szczególnie w interesującym mnie przedziale czasowym, dokonały Michelle Facos i Sharon L. Hirsh w redagowanej przez nie pracy zbiorowej *Art, culture, and national identity in fin-de-siècle Europe* (2003). Wstęp nakreśla realia tworzenia sztuki narodowej w kontekście formułowania nowoczesnych państw narodowych, w których artyści wywodzący się przede wszystkim z wyższych warstw społecznych i opłacani przez władzę (również królewską) projektowali swoją wizję narodu na resztę społeczeństwa<sup>97</sup>. Wśród zawartych w publikacji esejów dwa traktują o poszczególnych przypadkach w ówczesnej Skandynawii: artykuł Patricii G. Berman *Making family values: narratives of kinship and peasant life in Norwegian nationalism* szkicuje rolę artystów w umacnianiu tożsamości narodowej poprzez wartości moralne szczególnie związane z kulturą ludową. Natomiast tekst Michelle Facos *Educating a nation of patriots: Mural paintings in turn of the century Swedish schools* opisuje strategie wychowywania patriotycznego wśród najmłodszych poprzez narodowy program malarstwa monumentalnego, prowadzony w szwedzkich szkołach na przełomie XIX i XX wieku<sup>98</sup>.

---

<sup>95</sup> *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5–7 grudnia 1995 w Warszawie*, red. Dariusz Konstantynow, Robert Pasieczny i Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1998.

<sup>96</sup> Wolf Tegethoff, *Sztuka a tożsamość narodowa*, [w:] *Naród, styl, modernizm*, red. Jacek Purchla i Wolf Tegethoff, Kraków 2006, s. 9–24.

<sup>97</sup> Facos i Hirsh, *Art, Culture, and National Identity in Fin-de-Siècle Europe...*, s. 1–6.

<sup>98</sup> Zob. Patricia G. Berman, *Making family values: narratives of kinship and peasant life in Norwegian nationalism*, [w:] *Art, Culture, and National Identity in Fin-de-Siècle Europe...*, s. 207–228; Michelle Facos, *Educating a nation of patriots: Mural paintings in turn of the century Swedish schools*, [w:] *Art, Culture, and National Identity in Fin-de-Siècle Europe...*, s. 229–249.

Najszerzą prezentacją relacji między sztuką a narodem jest moim zdaniem publikacja Anthony'ego D. Smitha *The nation made real: art and national identity in Western Europe, 1600–1850* (2013), w której autor dokonuje analizy źródeł powstawania sztuki narodowej, poczynając od jej politycznej proveniencji, przechodząc do kulturowych i etnicznych uwarunkowań wyboru poszczególnych tematów przez artystów. Choć Smith skupia się przede wszystkim na sztuce Wielkiej Brytanii i Francji spoza interesującego mnie przedziału czasowego, jego studium daje podstawy do analizy wkładu artystów dowolnego kraju europejskiego w proces tworzenia tożsamości narodowej za pomocą obrazów. W ujęciu Smitha ikonografię narodową artyści tworzą na podstawie jednego z trzech rodzajów komunikacji: dydaktycznej, sugestywnej i upamiętniającej (*didactic, evocative, and commemorative*). Podaje on przykłady zwizualizowania idei narodowej w sztuce: od obrazowania etosu moralnego w malarstwie rodzajowym przez podkreślanie specyficznej atmosfery krajobrazu ojczyzny w malarstwie pejzażowym po ukazanie konkretnej wersji przeszłości narodu w malarstwie historycznym. Za „sztukę narodową” badacz uznaje zatem każde dzieło powstałe w ramach publicznego zamówienia albo prezentujące temat o charakterze narodowym, a także takie, które powstało z patriotycznej potrzeby artysty lub zostało uznane za szczególnie ważne dla narodu po jego powstaniu<sup>99</sup>. Ta definicja odpowiada moim doświadczeniom zebranych w trakcie badań nad sztuką skandynawską.

Problem sztuki narodowej pojawił się w publikacjach szerzej traktujących o powstawaniu tożsamości narodowej. Wiele cennych spostrzeżeń i informacji znalazłam w opracowaniu Anne-Marie Thiesse *Powstawanie tożsamości narodowych. Europa w wiekach XVIII–XX* (2019) rozpoczynającym się ważnymi dla mojej dysertacji słowami: „Nie ma nic bardziej narodowego niż proces wykształcania się narodowych tożsamości”. Francuska badaczka analizuje procesy narodotwórcze i „tożsamotwórcze”, podając przykłady wielu narodów europejskich, również skandynawskich. Opisywane przez nią strategie, szczególnie w rozdziale *Naród zilustrowany*, w którym badaczka opisuje sposób kreowania sztuki narodowej za pośrednictwem poszczególnych gatunków malarskich (na przykład pejzażu), wystaw światowych oraz instytucji muzealnych stały się ważnym punktem odniesienia dla mojej analizy<sup>100</sup>.

Dla badań nad relacjami między sztuką a narodem w krajach skandynawskich niezwykle ważne są publikacje, które analizują ten problem na przykładzie sztuki niemieckiej. Z uwagi na

---

<sup>99</sup> Smith, *The nation made real...*

<sup>100</sup> Zob. *Naród zilustrowany*, [w:] *Powstawanie tożsamości narodowych...*, s. 183–227.

bliskość geograficzną, podobieństwo kształtowania się tożsamości narodowej oraz dostrzeganie w XIX wieku wspólnych, germańskich korzeni kulturowych, to właśnie proces kształtowania się sztuki narodowej w Niemczech okazał się wyjątkowo pomocny w analizowaniu zagadnień dotyczących Skandynawii. Kształtowanie się mitów i toposów w sztuce narodowej na przykładzie malarstwa niemieckiego pierwszej połowy XIX wieku zanalizował Tadeusz Żuchowski w publikacji *Patriotyczne mity i toposy: malarstwo niemieckie lat 1800–1848* (1991). Natomiast w kontekście twórczości Caspara Davida Friedricha, którego dzieła omawiam w poniższej pracy, ważna jest dla mnie druga publikacja tego samego autora, *Między naturą a historią: malarstwo Caspara Davida Friedricha* (1993), gdzie polski badacz wskazuje nieoczywisty wydźwięk obrazów tego niemieckiego artysty, wykazując patriotyzm względem Szwecji i niechęć do Prus<sup>101</sup>.

O wiele trudniejszym zadaniem okazało się znalezienie literatury dotyczącej kształtowania się sztuki narodowej wyłącznie w Skandynawii. Ważna, choć poświęcona architekturze, okazała się publikacja Barbary Miller Lane *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries* (2000), w której autorka nakreśliła relacje między narodowym romantyzmem a rozwojem architektury nowoczesnej w Niemczech i krajach skandynawskich w latach 1885–1920. Lane podkreśla, że choć ówczesna architektura odzwierciedlała dążenia do wyrażenia tożsamości narodowej poszczególnych krajów regionu północnej Europy, architekci odwoływali się do wspólnych aspektów historycznych i kulturowych na przykład poprzez odniesienia do natury, folkloru i motywów wikingów, które zadecydowały o kształcie północnego historyzmu (*revival style*)<sup>102</sup>. Narodowy romantyzm w malarstwie analizuje Michelle Facos w monografii *Nationalism and the Nordic imagination. Swedish Art of the 1890s* (1998), gdzie – pomimo skupienia się na sztuce szwedzkiej – opisuje najważniejsze motywy i symbole w sztuce całej Skandynawii<sup>103</sup>. Z kolei na temat duńskiego malarstwa narodowego tego okresu pisała inna amerykańska badaczka Patricia G. Berman w książce *In Another Light: Danish Painting in the Nineteenth Century* (2007) oraz (pośrednio) w swoich pracach poświęconych twórczości Edvarda Muncha<sup>104</sup>. Specyfice malarstwa skandynawskiego XIX wieku kilka publikacji poświęcił amerykański historyk sztuki David

---

<sup>101</sup> Zob. Tadeusz Żuchowski, *Patriotyczne mity i toposy: malarstwo niemieckie lat 1800–1848*, Poznań 1991; Tadeusz Żuchowski, *Między naturą a historią: malarstwo Caspara Davida Friedricha*, Szczecin 1993, s. 96–98.

<sup>102</sup> Miller Lane, *National Romanticism and Modern Architecture...*

<sup>103</sup> Facos, *Nationalism and the Nordic Imagination...*

<sup>104</sup> Patricia Berman, *In another light. Danish Painting in the Nineteenth Century*, New York 2007.



Jackson; w tym miejscu warto zwrócić uwagę na monografię poświęconą Duńskiemu Złotemu Wiekowi, w której autor przedstawił syntezę duńskiego romantyzmu połowy XIX wieku<sup>105</sup>.

Istotne dla podjętej przeze mnie problematyki są prace kilku polskich badaczy i badaczek zajmujących się sztuką skandynawską. Małgorzata Omilanowska-Kiljańczyk pisała o inspiracjach sztuką wikingów w architekturze niemieckiej, analizując przede wszystkim obiekty znajdujące się obecnie na terenie Polski<sup>106</sup>. Pod względem malarstwa i kwestii sztuki narodowej na szczególną uwagę zasługują publikacje Andrzeja Pieńkosa, który w ramach szerszych badań, na przykład poświęconych domom-pracowniom artystów, analizował kształtowanie się sztuki narodowej w Norwegii oraz Finlandii<sup>107</sup>. Analiza przykładów sztuki skandynawskiej pojawia się również w publikacjach Agnieszki Bagińskiej i Wojciecha Głowackiego, kuratorów wystawy *Przesilenie. Malarstwo Północy 1880–1910* (2022)<sup>108</sup>. Badania nad duńską sztuką narodową prowadzi też Martyna Łukasiewicz, która w rozprawie doktorskiej *The Origins of the National Gallery of Denmark. Danish National Art in the Theory and Exhibition Practice of Niels Laurits Høyen* (2024) przedstawiła wpływ tego najważniejszego teoretyka duńskiej sztuki narodowej na współczesnych mu malarzy, wybór dzieł do tworzonej wówczas Narodowej Galerii oraz wykształcenie kanonu, który – zdaniem tej historyczki sztuki – znajduje swoje odbicie w dzisiejszej odsłonie prezentacji sztuki duńskiej i nordyckiej w kopenhaskim muzeum<sup>109</sup>.

O sztuce skandynawskiej pisali też badacze z dyscyplin poza historią sztuki, na przykład o sztuce tego okresu wspominał skandynawista Zenon Ciesielski w serii *Dzieje kultury skandynawskiej* (2018)<sup>110</sup>. Kulturoznawca Włodzimierz Karol Pessel wspomina duńską sztukę w kontekście tożsamości narodowej w swojej rozprawie na temat relacji polsko-duńskich *Dania, Polska, Północ. Czerwono-biali. Białe-czerwoni. Problemy sąsiedztwa kulturowego*

---

<sup>105</sup> David Jackson, *Danish Golden Age Painting*, Yale 2021.

<sup>106</sup> Małgorzata Omilanowska, *Cesarz Wilhelm II i jego inicjatywy architektoniczne na wschodnich rubieżach Cesarstwa Niemieckiego*, [w:] *Sztuka w kręgu władzy: materiały LVII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. Elżbieta Pilecka, Warszawa 2009, s. 245–266; Małgorzata Omilanowska, *Odrobina Norwegii w Puszczy Rominckiej*, [w:] *Gangliony pękają mi od niewyraźnych myśli. Prace ofiarowane Profesorowi Lechowi Sokółowi*, red. Magdalena Hasiuk i Antoni Winch, Warszawa 2019, s. 233–246.

<sup>107</sup> Zob. Andrzej Pieńkos, *Dom sztuki: siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa 2005; Andrzej Pieńkos, *Poszukiwanie tożsamości kraju i narodu w sztuce norweskiej XIX w.*, [w:] *Niepokój i poszukiwanie. Polscy i norwescy twórcy czasu przełomu*, red. Agnieszka Rosales-Rodriguez, Warszawa 2014, s. 233–249; Andrzej Pieńkos, *Na uboczu w centrum świata. Eksperyment fiński*, [w:] *Regiony wyobraźni: peryferyjność w kulturze XIX i XX wieku*, red. Marcin Lachowski, Warszawa 2017, s. 21–42.

<sup>108</sup> Bagińska i Głowacki, *Przesilenie...*; Agnieszka Bagińska i Wojciech Głowacki, *Bliska daleka Północ. Malarstwo nordyckie i polskie na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 2022.

<sup>109</sup> Martyna Łukasiewicz, *The Origins of the National Gallery of Denmark. Danish National Art in the Theory and Exhibition Practice of Niels Laurits Høyen*, Poznań 2024.

<sup>110</sup> Zenon Ciesielski, *Dzieje kultury skandynawskiej*. Tom II: *Od romantyzmu do końca XX wieku*, Gdańsk 2018.

(2019)<sup>111</sup>, natomiast historyczki Grażyna Szelągowska i Krystyna Szelągowska prezentują sztukę norweską w monografii *Historia Norwegii. XIX i XX wieku* (2019)<sup>112</sup>.

## 5.2. Sztuka narodowa w Skandynawii

Z bogatej literatury dotyczącej kształtowania się sztuki narodowej w Skandynawii postanowiłam wybrać szczególnie te opracowania, które opublikowano w państwach nordyckich. W zestawieniu z badaniami historyków sztuki spoza Skandynawii (w tym moimi) kreują one bowiem „uwewnętrznioną” wizję narodu, opartą na ekskluzywności doświadczenia kulturowego (w tym językowego), a zarazem obciążoną ryzykiem subiektywności związanej z wieloletnią tradycją tworzenia narracji narodowej. W kontekście skandynawskiej sztuki narodowej powstałej równolegle z kształtowaniem się tożsamości nordyckiej ważną publikacją okazała się *Nation och Union, Konst och konstnärer i Sverige, Norge och Värmland under unionstiden* pod redakcją Hansa-Olofa Boströma (2005). Zawiera ona eseje autorstwa czołowych skandynawskich badaczy sztuki narodowej: Gunnara Lindbloma, Hansa-Olofa Boströma, Marit Ingeborg Lange, Knuta Ljøgodta, Jana Kokkina i Maud Forsberg, w sposób indywidualny opisujących kształtowanie się sztuki narodowej w Szwecji i Norwegii oraz regionalizmu w Värmlandii. Prezentują one to rzadkie spojrzenie na pannyrodowy charakter nacjonalizmu oraz współpracę artystów skandynawskich w ramach unii szwedzko-norweskiej, które można odnieść szerzej do problemu budowania pannordyckiej wspólnoty w zakresie sztuki i kultury<sup>113</sup>.

O wiele łatwiej o publikacje monograficzne poświęcone sztuce narodowej poszczególnych krajów skandynawskich. W Danii szczególnie dobrze opracowanym tematem w kontekście sztuki narodowej jest malarstwo Duńskiego Złotego Wieku, którego najnowsze opracowania zostały zawarte w publikacjach takich jak *Dansk guldalder: lyset, landskabet og hverdagslivet* Kaspera Monrada (2013). Duński historyk sztuki bada, w jaki sposób artyści inspirowali się otaczającą ich przyrodą oraz jak codzienne doświadczenia kształtowały ich twórczość, analizując wybrane obrazy pod kątem wykorzystania w nich światła. Monrad podkreśla znaczenie kontekstu społeczno-kulturowego oraz estetyki romantycznej w rozwoju unikatowego duńskiego malarstwa tego okresu<sup>114</sup>. Z kolei katalog wystawy *Danish Golden Age*

---

<sup>111</sup> Włodzimierz Karol Pessel, *Dania, Polska, Północ. Czerwono-biali. Bialo-czerwoni. Problemy sąsiedztwa kulturowego*, Warszawa 2019.

<sup>112</sup> Grażyna i Krystyna Szelągowska, *Historia Norwegii. XIX i XX wieku*, Warszawa 2019.

<sup>113</sup> *Nation och Union, Konst och konstnärer i Sverige, Norge och Värmland under unionstiden*, red. Hans-Olof Boström, Arvika, 2005.

<sup>114</sup> Kasper Monrad, *Dansk guldalder: lyset, landskabet og hverdagslivet*, København 2013.

– *World-class art between disasters* pod redakcją Cecilie Høgsbro Østergaard (2019) prezentuje szersze ujęcie sztuki Duńskiego Złotego Wieku, analizując zarówno przykłady obrazowania idei narodowościowych, jak i malarstwo o bardziej międzynarodowym charakterze, na przykład twórczość Elisabeth Jerichau-Baumann<sup>115</sup>. Podobne ujęcie sztuki duńskiej tego okresu prezentuje publikacja zbiorowa *Culture and Conflict: Nation-Building in Denmark and Scandinavia 1800–1930* pod redakcją Sine Krogh, Thora J. Mednicka i Katariny Lykke Grand (2022), w której duńska sztuka narodowa tego okresu przedstawiona jest między innymi w kontekście postkolonializmu<sup>116</sup>. Z ideą „narodowego” Duńskiego Złotego Wieku polemizuje Gertrud Oelsner w monografii *En fælles forestillet nation – Dansk landskabsmaleri 1807–1875* (2022). Duńska badaczka pokazuje w niej, jak XIX-wieczne duńskie malarstwo pejzażowe przyczyniło się do stworzenia wspólnego narodu wizualnego i ukształtowania Danii jako narodu. Analizując obrazy artystów takich jak Lundbye, Eckersberg, Købke czy Skovgaard, dowodzi, że ówczesne malarstwo pejzażowe kreowało „wspólnie wyobrażony naród”<sup>117</sup>.

Ogólny rys szwedzkiej sztuki narodowej tworzą publikacje: *Den svenska målarkonstens historia* Märty Holkers (2001)<sup>118</sup> oraz *Konst och visuell kultur i Sverige: 1810–2000* (2007)<sup>119</sup> pod redakcją Leny Johannesson (między innymi z tekstami Tomasa Björka) – są to jednak syntetycznie przedstawione dzieje historii sztuki w Szwecji. Kwestii sztuki narodowej w Szwecji poświęcono część esejów w tomie pokonferencyjnym *Konsten och den nationella. Essäer om konsthistoria i Europa 1850–1950* pod redakcją Martina Olina (2013), w którym szwedzcy i niemieccy autorzy badali związek wczesnych studiów artystycznych z nacjonalizmem<sup>120</sup>. Na szczególną uwagę w tym tomie zasługuje artykuł Larsa Olofa Larssona *Konstgeografi och nationalstil*. Zaprezentował w nim tezę, że sztuka jest wytworem społecznym, który nie jest tworzony przez artystę w izolacji czy przez „naród” albo porównywalne zbiorowości wyobrażone, ale przez ludzi pracujących w określonym celu i dla określonego kręgu odbiorców<sup>121</sup>. Problemowe ujęcie sztuki narodowej w Szwecji prezentuje

---

<sup>115</sup> *Danish Golden Age – World-class art between disasters*, red. Cecilie Høgsbro Østergaard, København 2019.

<sup>116</sup> *Culture and Conflict: Nation-Building in Denmark and Scandinavia 1800–1930*, red. Sine Krogh, Thor J. Mednick i Katarina Lykke Grand, Aarhus 2020.

<sup>117</sup> Gertrud Oelsner, *En fælles forestillet nation – Dansk landskabsmaleri 1807–1875*, København 2022.

<sup>118</sup> Märta Holkers, *Den svenska målarkonstens historia*, Stockholm 2001.

<sup>119</sup> *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000*, red. Lena Johannesson Stockholm 2007.

<sup>120</sup> Np. Hans-Olof Boström pisze o pannordyckiej twórczości i działalności księcia Eugeniusza, zob. Hans-Olof Boström, *Prins Eugen – europé och nordist*, [w:] *Konsten och den nationella. Essäer om konsthistoria i Europa 1850–1950*, red. Martin Olin, Stockholm 2013, s. 165–209. Sabrina Norlander Eliasson przywołuje styl gustawiański i czasy gustawiańskie jako podstawę wykreowania szwedzkości w sztuce m.in. Carla Larssona i Juliusa Kronberga, zob. Sabrina Norlander Eliasson, *Det gustavianska som svensk modell? Texter och tolkningar*, [w:] *Konsten och det nationella...*, s. 247–259.

<sup>121</sup> Lars Olof Larsson, *Konstgeografi och nationalstil*, [w:] *Konsten och det nationella...*, s. 81.

antologia pod redakcją Ludwiga Qvarnströma *Swedish Art History. A Selection of Introductory Texts* (2018). Znajdujący się w niej tekst Emmy Jonsson *History painting and national identity* analizuje ideologiczne znaczenie obrazów historycznych, ich walory moralizujące i edukacyjne oraz ważną rolę w budowaniu narodu i kształtowaniu szwedzkiej tożsamości, mimo że ich znaczenie zaczęło maleć wraz z pojawieniem się modernizmu na początku XX wieku<sup>122</sup>.

Norweską sztukę pod kątem kreowania tożsamości narodowej omawia między innymi katalog wystawy *Tradisjon og kunst. Norge runt århundreskiftet* pod redakcją Tone Skedsmo (1994). W monografii *Norsk nasjonalkultur – en kulturpolitisk oversikt* (2002) Bjarne Hodre podejmuje tematykę kultury narodowej Norwegii, analizując jej różnorodne elementy (również malarstwo) w kontekście społecznym i politycznym<sup>123</sup>. Publikacja pod redakcją Johanna Røda i Arnta Fredheima *Malerier: en omvisning i norsk kunsthistorie* (2004) główną rolę w kształtowaniu norweskiej tożsamości przypisuje pejzażowi, podkreślając wyjątkowość będącej inspiracją dla artystów natury norweskiej oraz zwracając uwagę na fakt, że Norwegia była daleko od najważniejszych wydarzeń w Europie, przez co nie wykształciło się tam typowe malarstwo historyczne<sup>124</sup>. Dysertacja Randi C. Solheim *Kunst og nasjon: brytninger i kunstsynet i Norge 1750–1905* (2018) analizuje rozwój sztuki w Norwegii i zmiany w jej postrzeganiu w okresie od 1750 do 1905 roku. Solheim bada, jak koncepcje narodowości i tożsamości oddziaływały na sztukę oraz jak artyści i krytycy sztuki reagowali na te zmiany. Publikacja ta podejmuje również temat napięć między różnymi stylami artystycznymi oraz ich powiązania z kontekstem społecznym i politycznym Norwegii w tym okresie<sup>125</sup>.

W przypadku Finlandii monografie traktujące o sztuce narodowej skupiają się najczęściej na tak zwanym Fińskim Złotym Wieku. Publikacja *The Golden Age. Finnish art 1850–1907* Markku Valkonen (1992) przedstawia ten znaczący okres w historii sztuki Finlandii jako charakteryzujący się rozkwitem ekspresji artystycznej i pojawieniem się tożsamości narodowej, skupiając się na rozwoju fińskiej sztuki w obliczu postępującej rasyfikacji<sup>126</sup>. Związek między Złotym Wiekiem Finlandii a kształtowaniem sztuki narodowej bada Janne Gallen-Kallela-Siren w pracy *Axel Gallén and the constructed nation: Art and nationalism in young Finland, 1880–1900* (2001), w której na przykładzie twórczości Akselego Gallena-Kalleli, uważanego przez

---

<sup>122</sup> Emma Jonsson, *History painting and national identity*, [w:] *Swedish Art History. A Selection of Introductory Texts*, red. Ludwig Qvarnström, Lund, 2018, s. 197–206.

<sup>123</sup> Bjarne Hodre, *Norsk nasjonalkultur – en kulturpolitisk oversikt*, Oslo 2002.

<sup>124</sup> Rød i Fredheim, *Malerier: en omvisning...*, s. 64.

<sup>125</sup> Solheim, *Kunst og nasjon...*

<sup>126</sup> Markku Valkonen, *A national style at last*, [w:] *The Golden Age. Finnish art 1850–1907*, red. Markku Valkonen, Osaakeyhtiö 1992, s. 74.

badacza za najważniejszą postać w kształtowaniu tożsamości narodowej w Finlandii, autor analizuje, jak jego prace odzwierciedlały rozwój narodowych idei w tym czasie i jaki wywierały na nie wpływ<sup>127</sup>. Twórczość Gallena-Kalleli w kontekście kształtowania tożsamości fińskiej pojawia się również w publikacji pod redakcją Riitty Ojanperä i Satu Itkonena *The Kalevala in Images: 160 Years of Finnish Art Inspired by the Kalevala* (2009), w której sztuka narodowa analizowana jest pod kątem motywów z fińskiego eposu narodowego *Kalevala*<sup>128</sup>. Natomiast w publikacjach: *Now the Light Comes from the North: Art Nouveau in Finland* pod redakcją Sigrid Melchior i Ingeborg Becker (2002) oraz *Nordic Dawn: Modernism's Awakening in Finland 1890–1920* pod redakcją Stephana Koja (2005) kwestia umacniania tożsamości narodowej w sztuce Młodej Finlandii jest analizowana pod kątem wykształcenia się nowoczesnych form artystycznych, tak więc narodowa sztuka fińska łączona jest w nich z modernizmem<sup>129</sup>.

Stan badań nad narodową sztuką Islandii obejmuje przede wszystkim artykuły islandzkich historyków sztuki w ramach katalogów wystaw oraz publikacji zbiorowych. W zbiorze *Landscapes from a High Latitude: Icelandic Art, 1909–1989* pod redakcją Juliana Freemana (1989) Halldór Björn Runólfsson upatruje początków narodowej sztuki islandzkiej w twórczości Þórarinna B. Þorlákssona i Ásgrímura Jónssona, którzy tożsamość narodową obrazowali przedstawieniami islandzkiego krajobrazu oraz postaciami z wierzeń ludowych<sup>130</sup>. Łączenie rozwoju nowoczesnej sztuki narodowej Islandii z malarstwem pejzażowym jest głównym tematem publikacji pod redakcją Ólafura Kvarana *Confronting Nature: Icelandic Art of the 20th Century* (2001), w której przedstawienia natury islandzkiej analizowane są pod kątem skojarzeń z romantyczną wzniosłością<sup>131</sup>. Natomiast badacze tacy jak Sumarliði R. Ísleifsson oraz Katla Kjartansdóttir łączą islandzkość i przedstawienia Islandii w narodowej sztuce z poczuciem peryferyjności oraz omawiają je w kontekście borealizmu<sup>132</sup>.

---

<sup>127</sup> Gallen-Kallela-Siren, *Axel Gallén and the constructed nation...*

<sup>128</sup> *The Kalevala in images: 160 years of Finnish art inspired by the Kalevala*, red. Riitta Ojanperä i Satu Itkonen, Helsinki 2009.

<sup>129</sup> *Now the light comes from the North. Art Nouveau in Finland*, red. Ingeborg Becker, Berlin 2002; *Nordic Dawn. Modernism's Awakening in Finland 1890–1920*, red. Stephan Koja, Helsinki 2005.

<sup>130</sup> Halldór Björn Runólfsson, *Reflections on Icelandic Art*, [w:] *Landscapes from a High Latitude: Icelandic Art, 1909–1989*, red. Julian Freeman, London 1989, s. 21–91.

<sup>131</sup> Auður Ólafsdóttir, *Visions of Nature in Icelandic Art*, [w:] *Confronting Nature: Icelandic Art of the 20th Century*, red. Ólafur Kvaran, Washington 2001, s. 23–38.

<sup>132</sup> Ísleifsson, *Imaginations of National Identity and the North...*, 3–22; Katla Kjartansdóttir, *Remote, Rough and Romantic: Contemporary Images of Iceland in Visual, Oral and Textual Narrations*, [w:] *Images of the North...*, 271–280.

Kształtowanie tożsamości narodowej w sztuce jest tematem publikacji poświęconych udziałowi państw skandynawskich w wystawach międzynarodowych. O udziale duńskich artystów w wystawach światowych pisała Margit Mogensen w *Eventyrets tid. Danmarks deltagelse i verdensudstillingerne 1851–1900* (1993). Udziałowi w wystawie w Sztokholmie oraz szwedzkim pawilonom na wystawach światowych poświęcona jest publikacja Andersa Ekströma *Den utställda världen: Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar* (1994). Kerstin Smeds zanalizowała fińskie pawilony w publikacji Helsingfors – Paris. *Finlands utveckling till nation på världsutställningarna 1851–1900* (1996)<sup>133</sup>. Monografie te są dla mnie przede wszystkim bogatym źródłem faktograficznym, a także zawierają istotne spojrzenie na kształtowanie sztuki narodowej i narodowej tożsamości poprzez reprezentację na międzynarodowej scenie artystycznej.

Wątki narodowe w sztuce skandynawskiej XIX i początku XX wieku są w najnowszych badaniach często poddawane krytyce. Twórczość wielu artystów tradycyjnie uznawanych za „narodowych” lub tworzących sztukę charakterystyczną dla kraju pochodzenia, takich jak Bertel Thorvaldsen (1770–1844), Johan Christian Dahl (1788–1857), Caspar David Friedrich (1774–1840) i Elisabeth Jerichau-Baumann (1818–1881), jest obecnie redefiniowana pod kątem ich transgranicznej tożsamości artystycznej i narodowej, a nawet kosmopolityczności<sup>134</sup>. Natomiast Vibeke Röstorp w *Le mythe du retour: Les artistes scandinaves en France de 1889 à 1908* (2013) zbadała kwestię kształtowania się tożsamości narodowej w sztuce skandynawskiej pod kątem mitu „powrotu do domu”, który w ramach tradycyjnej w Skandynawii narracji o artystach przebywających za granicą, szczególnie we Francji, zakładał, że ich powrót do ojczyzn wynikał z „tęsknoty za domem” i implikował natężenie narodowych cech w późniejszej twórczości. Röstorp dekonstruuje ten mit, zwracając uwagę między innymi na ekonomiczną przyczynę powrotu tych artystów do domu, ponieważ trudno im było na obczyźnie znaleźć nabywców swojej sztuki, oraz na kwestie osobiste: ci, którzy zakładali rodziny, woleli powrócić na stałe do kraju pochodzenia<sup>135</sup>. Alexandra Herlitz zmierzyła się z mitem kolonii Grez-sur-Loing: badaczka udowodniła, że wbrew

---

<sup>133</sup> Margit Mogensen, *Eventyrets tid. Danmarks deltagelse i verdensudstillingerne 1851–1900*, København 1993; Anders Ekström, *Den utställda världen: Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar*, Uppsala 1994; Kerstin Smeds, *Helsingfors – Paris. Finlands utveckling till nation på världsutställningarna 1851–1900*, Helsinki 1996.

<sup>134</sup> Chodzo m.in. o grecko-rzymski charakter twórczości Thorvaldsena oraz polsko-niemieckie pochodzenie Jerichau-Baumann tworzącej dzieła odwołujące się do duńskiego nacjonalizmu. Twórczość wielu artystów skandynawskich przypisywana jest do innych narodów, np. dzieła Johana Christiana Clausena Dahla ujmowane są również w opracowaniach niemieckiego romantyzmu, zob. William Vaughan, *German Romantic Painting*, London 1982, s. 139–141.

<sup>135</sup> Vibeke Röstorp, *Le mythe du retour: Les artistes scandinaves en France de 1889 à 1908*, Stockholm 2013.

dotychczasowej narracji to nie Szwedzi byli najważniejszymi jej członkami, bowiem współtworzyli ją też Norwegowie i Finowie, a także Anglicy i Amerykanie. Było to więc raczej miejsce gromadzące twórców z protestanckich krajów północnej Europy (i jej kulturowej ekspozycji, czyli USA), które stało się płaszczyzną wymiany myśli artystów międzynarodowych tworzących w podobnym stylu inspirowanym francuskim impresjonizmem i malarstwem plenerowym, a nie matecznikiem szwedzkiej sztuki narodowej. Herlitz eksploruje więc nie tylko problem tożsamości narodowej i szwedzkości „stylu Grez”, podkreśla też wspólnotowość skandynawskich artystów w tej kolonii artystycznej, która mogła oddziaływać na wykształcenie wspólnej tożsamości nordyckiej<sup>136</sup>.

### 5.3. Skandynawizm i tożsamość nordycka w sztuce

Proces kształtowania się tożsamości nordyckiej był już kilkakrotnie obszernie analizowany. Ostatnio został szeroko opisany w publikacji Mortena Nordhagena Ottosena i Rasmusa Glenthøja *Union eller undergang. Kampen for et forenet Skandinavien* (2021), którzy, choć podejmują tematykę skandynawskiej integracji wyłącznie w kontekście historycznym, politycznym i społecznym, wielokrotnie wykorzystują dzieła sztuki nordyckiej do zilustrowania wyzwań związanych z dążeniem do zjednoczenia krajów skandynawskich<sup>137</sup>. Więcej na temat tożsamości nordyckiej w kontekście sztuki znalazło się w publikacji zbiorowej *Skandinavismen. Vision og virkning* wydanej pod redakcją Ruth Hemstad, Jesa Fabriciusa Møllera i Daga Thorkildsen (2018). We wstępnym tekście *Skandinavismen som visjon og påvirkningskraft* podejmują oni temat historycznych i współczesnych interpretacji skandynawizmu, badając jego rolę w kształtowaniu tożsamości narodowej oraz współpracy między krajami skandynawskimi jako „wkład do wzajemnego zrozumienia i zacieśnienia więzi”<sup>138</sup>. Położenie szczególnego nacisku na kulturę w ruchu panskandynawskim, polegającym na wymianie idei wśród artystów, zostało szerzej opisane w należącym do tomu artykule *Selskabet for Nordisk kunst: En skandinavistisk kunststrategi*, którego autorki Karina Lykke Grand i Gertrud Oelsner wskazują na duński rodowód całego ruchu (szczególnie rola wspomnianego już teoretyka sztuki narodowej Nielsa Lauritsa Høyena, o którym szerzej piszę w kolejnym rozdziale) i sugerują, że kreowanie wspólnej, nordyckiej tożsamości było dziełem artystów studiujących na kopenhaskiej Akademii, tworzących pierwszą panskandynawską

---

<sup>136</sup> Alexandra Herlitz, *Grez-sur-Loing revisited. The international artists' colony in a different light*, Göteborg 2013.

<sup>137</sup> Morten Nordhagen Ottosen i Rasmus Glenthøj, *Union eller undergang. Kampen for et forenet Skandinavien*, København 2021. Tamże obszerne zestawienie literatury przedmiotu.

<sup>138</sup> Ruth Hemstad, Jes Fabricius Møller i Dag Thorkildsen, *Skandinavismen som visjon og påvirkningskraft*, [w:] *Skandinavismen. Vision og virkning*, red. idem, Odense 2018, s. 12.

grupę w Rzymie<sup>139</sup>. O znaczeniu nordyckiego środowiska artystycznego w umacnianiu wspólnej tożsamości w sztuce pisał Jonas Ekeberg we wstępie do rozprawy *Postnordisk – Den nordiske kunstscenens vekst* (2019). W tej publikacji autor analizuje rozwój nordyckiej sceny artystycznej, koncentrując się na jej ewolucji w kontekście społeczno-kulturowym oraz politycznym, i przedstawia osiem historycznych koncepcji będących podstawą do nordyckości w sztuce skandynawskiej. Sześć pierwszych dotyczy interesującego mnie okresu: skandynawizm wynikający ze wspólnoty opartej na mitologii nordyckiej; epoka narodowego romantyzmu; symbolizm/neoromantyzm; modernizm początku XX wieku; historyzowana idea nordyckiej sztuki ludowej; nordycki regionalizm<sup>140</sup>. Ekeberg podkreśla znaczenie współpracy między artystami z różnych krajów nordyckich oraz bada, w jaki sposób instytucje kultury i wsparcie publiczne przyczyniły się do wzrostu i rozwoju tej sceny. Jego poglądy można jednak podsumować stwierdzeniem, że nie ma czegoś takiego jak „sztuka nordycka”, są tylko artyści nordyccy, wspierani przez nordycką scenę artystyczną.

W kontekście kształtowania się tożsamości nordyckiej od czasów romantyzmu szczególnie ważną publikacją jest praca zbiorowa pod redakcją Simona Halinka *Northern Myths, Modern Identities. The Nationalisation of Northern Mythologies since 1800* (2019). Tim van Gerven, autor zawartego w publikacji artykułu *Is Nordic Mythology Nordic or National, or Both? Competing National Appropriations of Nordic Mythology in Early Nineteenth-Century Scandinavia*, podkreśla, że „mitologia nordycka była pierwotnie postrzegana jako jednocześnie narodowa i ogólnonarodowa; ta wieloraka tożsamość nie była postrzegana jako sprzeczna lub problematyczna”<sup>141</sup>. Badacz rozwinął tę myśl w monografii *Scandinavism. Overlapping and Competing Identities in the Nordic world 1770–1919* (2022), gdzie śledził wzajemne oddziaływanie tożsamości narodowych w regionie nordyckim. Tekst zagłębia się w historyczne i kulturowe powiązania pomiędzy krajami skandynawskimi, badając, w jaki sposób te wspólne elementy współistnieją z odrębnymi tożsamościami narodowymi. Van Gerven analizuje w tym kontekście koncepcję skandynawizmu, który jego zdaniem promuje jedność narodów

---

<sup>139</sup> Karina Lykke Grand i Gertrud Oelsner, *Selskabet for Nordisk kunst: En skandinavistisk kunststrategi*, [w:] Hemstad, Møller, Thorkildsen, *Skandinavismen...*, s. 142.

<sup>140</sup> Jonas Ekeberg, *Historisk bakgrunn*, [w:] *Postnordisk – Den nordiske kunstscenens vekst og fall 1967–2016*, red. Jonas Ekeberg, Oslo 2019, s. 40.

<sup>141</sup> Por. „Nordic mythology was originally perceived at that time as being simultaneously national and pannational; this multiple identity was not seen as contradictory or problematic”. Tim van Gerven, *Is Nordic Mythology Nordic or National, or Both? Competing National Appropriations of Nordic Mythology in Early Nineteenth-Century Scandinavia*, [w:] *Northern Myths, Modern Identities...*, s. 54.



nordyckich, jednocześnie odnosząc się do napięć i rywalizacji mogących wynikać z konkurujących narracji narodowych<sup>142</sup>.

Obok najnowszych rozpraw i monografii naukowych poświęconych tożsamości w sztuce skandynawskiej interesującego mnie okresu literaturę przedmiotu tworzą publikacje odnoszące się do specyfiki sztuki skandynawskiej. Zaliczam do nich katalogi wystaw prezentujących malarstwo nordyckie w Skandynawii i za granicą w ostatnich dekadach, bowiem z esejów zawartych w tych publikacjach wyłania się zestaw cech uznawanych za charakterystyczne dla malarstwa nordyckiego, proponowany zarówno przez badaczy skandynawskich, jak i zagranicznych. Na szczególną uwagę zasługuje to, że większość tych wystaw i towarzyszących im publikacji tytułowano hasłem „północne światło”, poczynawszy od *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1880–1910* (1982). Ten wielki pokaz sztuki pięciu krajów nordyckich zorganizowany przez Kirka Varnedoe w Brooklyn Museum w Nowym Jorku był rok później zaprezentowany w Skandynawii, w Muzeum Sztuki w Göteborgu. Wystawa, podobnie jak nawiązująca do niej antologia artystów skandynawskich autorstwa Kirka Varnedoe (*Northern Light: Nordic Art at the Turn of the Century*, 1988), podejmuje głównie kwestię nowoczesności w sztuce skandynawskiej przełomu XIX i XX wieku oraz kontekst wykształcenia się szkół narodowych w pięciu państwach nordyckich<sup>143</sup>. Choć nie skupiała się na świetle jako głównym środku ekspresji w malarstwie skandynawskim, przyczyniła się do powielanego chętnie przekonania, że „północne światło” oraz kontakt z naturą to cechy charakterystyczne nastrojowego malarstwa skandynawskiego przełomu wieków. To skojarzenie podtrzymali twórcy późniejszych wystaw, takich jak *Dreams of a summer night. Scandinavian painting at the turn of the century* (1986–1986, wystawy we Francji, Niemczech i Wielkiej Brytanii)<sup>144</sup>, *Luminous Modernism. Scandinavian Art Comes to America: A Centennial Retrospective 1912–2012* (2013, wystawa w Scandinavia House: The Nordic Center in America w Nowym Jorku)<sup>145</sup> oraz wspomniane już *Przesilenie. Malarstwo Północy 1880–1910* (2022–2023 w Muzeum Narodowym w Warszawie). Motyw ten powrócił też jako główny temat najnowszej wystawy sztuki nordyckiej w Europie, czyli *Nordlichter/ Lumières du Nord* (2025, Fondation Beyeler w Bazylei)<sup>146</sup>.

---

<sup>142</sup> Van Gerven, *Scandinavism...*

<sup>143</sup> Varnedoe, *Northern Light...*

<sup>144</sup> Leena Ahtola-Moorhouse, Carl Tomas Edam i Birgitta Schreiber, *Dreams of a summer night: Scandinavian painting at the turn of the century*, London 1986.

<sup>145</sup> *Luminous Modernism: Scandinavian Art Comes to America: a Centennial Retrospective 1912–2012*, red. Patricia Berman, New York 2012.

<sup>146</sup> *Northern Lights*, red. Ulf Küster, Basel 2025.

Stereotyp „północnego światła” wyznaczony przez Varnedoe rezonował w wielu późniejszych opracowaniach sztuki skandynawskiej, takich jak *The Triumph of Light and Nature. Nordic Art 1740–1940* autorstwa Neila Kenta (1992) oraz *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century* napisanej przez Torstena Gunnarssona (1998). Zaprezentowana w tych publikacjach analiza malarstwa odnosi się jednak do zagadnień światła i związków z przyrodą w sposób dowolny; chronologiczna prezentacja wybranych dzieł sztuki skandynawskich oparta jest na wskazywaniu porównań ze sztuką francuską, skupiając się na przykładach nordyckiego realizmu, impresjonizmu i symbolizmu<sup>147</sup>. Podobną perspektywę przyjął wspomniany już David Jackson w opracowaniu *Nordic Art. The Modern Breakthrough 1860–1920* (2012), gdzie omawia nordyckie przykłady realizmu, impresjonizmu i symbolizmu w zestawieniu z innymi przykładami ówczesnej sztuki europejskiej. Posługując się analizą obrazów z tego samego okresu, Frank Claustat w eseju *L'invention de l'Ecole scandinave en 1889. Le plein-airisme comme paradigme selon le critique d'art Charles Ponsonailhe* (2008) uważa, że koncepcja odrębności i szczególnej specyfiki sztuki nordyckiej ma korzenie we francuskiej krytyce artystycznej, która na podstawie prezentacji artystów skandynawskich na wystawach światowych i w Salonie Paryskim stworzyła pojęcie „szkoły skandynawskiej” (*école scandinave*)<sup>148</sup>. Rozwój tej idei prześledził Nicholas Kenton Parkinson w *Imagining the North: Nordic Art in Nineteenth-Century Visual Culture and Criticism* (2017). Parkinson podkreśla, że w sztuce skandynawskiej przełomu XIX i XX wieku istniało dążenie do pannyarodowego wyrazu, przejawiające się w częstym podejmowaniu tematów uniwersalnych oraz w krytyce traktowania regionu nordyckiego jako prowincji. W kontekście artystycznym Skandynawowie wykazywali natomiast silne poczucie wspólnoty, oddając hołd swoim krajom poprzez malowanie krajobrazów, elementów kultury chłopskiej i przejawów mieszczańskich obyczajów<sup>149</sup>.

Jedną z cech wyróżniających sztukę nordycką jest w opinii wielu badaczy i kuratorów wystaw subiektywne poczucie peryferyjności Skandynawii i wynikająca z tego specyficzna mentalność. Znajduje to odzwierciedlenie w narracji o „północnej wzniosłości” lub szerzej – szczególnym charakterze „romantyzmu Północy”, który Robert Rosenblum łączył na przykład

---

<sup>147</sup> Neil Kent, *The Triumph of Light and Nature. Nordic Art 1740–1940*, London 1992; Torsten Gunnarsson, *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*, Yale 1998.

<sup>148</sup> Frank Claustat, *L'invention de l'Ecole scandinave en 1889. Le plein-airisme comme paradigme selon le critique d'art Charles Ponsonailhe*, [w:] *Echappées nordiques. Les artistes scandinaves et finlandais en France 1870–1914*, red. Annie Scottez de Wambrechies, Paris 2008, s. 16–25.

<sup>149</sup> Parkinson, *Imagining the North...*

z protestanckim spokojem, oszczędnością i mistycyzmem<sup>150</sup>. W kontekście psychologicznego napięcia czy poczucia grozy skandynawskie malarstwo XIX i początku XX wieku było często zestawiane ze sztuką innych krajów na północy Europy, na przykład Wielkiej Brytanii, Niderlandów oraz Niemiec. Przykładem takiego szerokiego traktowania Północy są wystawy i towarzyszące im publikacje, takie jak *Melancholy. Northern Romantic Painting* (1991, Åarhus Kunstmuseum), *Dreams of Nature. Symbolism from van Gogh to Kandinsky* (2012, Van Gogh Museum w Amsterdamzie) oraz *Romanticism in the North: From Friedrich to Turner* (2018, Groninger Museum)<sup>151</sup>. Co zaskakujące, pomimo poszerzenia „Północy” o kraje nieskandynawskie, brakuje szerszego opracowania omawiającego na przykład bezpośrednie związki nordycko-brytyjskie w sztuce, zarówno monograficznego ujęcia tematyki wikińskiej w malarstwie interesującego mnie okresu, jak i wpływu estetyki Arts&Crafts na rozwój sztuki dekoracyjnej w Skandynawii<sup>152</sup>. W kontekście znanych w XIX wieku odkryć archeologicznych, potwierdzających obecność wikingów na ziemiach słowiańskich i w związku z tym podejmowania motywów wikińskich na przykład przez Henryka Siemiradzkiego, zastawiający jest brak szerszego rozpoznania relacji nordycko-słowiańskich w ówczesnym malarstwie polskim i skandynawskim<sup>153</sup>.

Najnowsze publikacje poświęcone sztuce nordyckiej świadczą też o tendencji odchodzenia od narracji traktowaniu Skandynawii jako prowincji, jak i o sztuce w narodowo-romantycznym kontekście. Katharina Alsen i Annika Landmann, autorki obszernego opracowania *Nordic Painting: The Rise of Modernity* (2016), wskazują oczywiście na powtarzalność motywów związanych z krajobrazem Skandynawii, w tym zjawisk atmosferycznych rzekomo niespotykanych w innych częściach Europy: używane przez nie określenia takie jak „nasycona

---

<sup>150</sup> Por. „Northern privacy and stillness is the act of religious worship. This aura of inwardness, of silent communication with the Diety is one that belongs more to the Protestant North, to the hushed meditations of Friedrich, than to Catholic Europe. (...)”, Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, New York 1975, s. 122.

<sup>151</sup> *Melancholy: Northern Romantic Painting*, red. Jens Erik Sørensen, Aarhus 1991; Rapetti, *Dreams of Nature...; Romanticism in the North: From Friedrich to Turner*, red. David Jackson, Werner Busch i Jenny Reynaerts, Zwolle 2018.

<sup>152</sup> Należy w tym miejscu przypomnieć dwukrotną wyprawę Williama Morrisa do Islandii: w latach 1871 i 1873. Więcej na ten temat: <http://morrisarchive.lib.uiowa.edu/icelandic-journals-introduction> (dostęp: 21.11.2024).

<sup>153</sup> Motywy wikińskie w obrazie Henryka Siemiradzkiego *Pogrzeb wodza Rusów* (1883) umknęły uwadze badaczy i były jedynie wzmiankowane przez Leszka Gardełę: por. „The costumes and weapons with which Siemiradzki portrayed his characters are far from what the Rus’ would have used in the Viking Age”, Leszek Gardela, *Vikings Reborn: The Origins and Development of Early Medieval Reenactment in Poland*, „Sprawozdania Archeologiczne”, 68, 2016, s. 165–182, s. 168, podobnie jak w wielotomowym Korpusie Dzieł Malarskich Henryka Siemiradzkiego pod redakcją Jerzego Malinowskiego: „Dekoracja dziobu statku jest głową smoka, dwie tarcze z podobnym motywem oraz stożkowe hełmy świadczą o skandynawskim pochodzeniu statku i jego załogi”. Zob. *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*. Tom 2A. *Dzieła o tematyce świeckiej*, red. Jerzy Malinowski, Warszawa 2021, s. 272.

atmosfera”, „błękitna tonalność”, „atmosfera jak ze snu”, „niebieska mgła” zdają się wpisywać w utrwalony od czasów wielkiej wystawy Kirka Varnedoe stereotyp malarstwa skandynawskiego opartego na wyjątkowym, „północnym świetle”, nadającym pejzażom romantyczno-narodowy nastrój<sup>154</sup>. Jest to też pierwsza publikacja tak szeroko uwzględniająca twórczość artystów należących do mniejszości etnicznych: saamskich i innuickich. W podobny sposób reprezentację natywnych mieszkańców Skandynawii ujmuje autorzy publikacji zbiorowej *The Idea of North: Myth-Making and Identities* pod redakcją Frances Fowle i Marji Lahelmy (2019), poszerzający zagadnienie sztuki nordyckiej o sztukę całego obszaru arktycznego<sup>155</sup>. Odejście od tradycyjnej narracji o narodowej historii sztuki na rzecz badań postkolonialnych i ekokrytycznych proponuje Isabelle Gapp w wydanej niedawno rozprawie doktorskiej *A Circumpolar Landscape Art And Environment In Scandinavia And North America, 1890–1930* (2024), gdzie malarstwo skandynawskie o motywach uznawanych za „typowo nordyckie” zestawia z malarstwem kanadyjskiej Grupy Siedmiu, sugerując, że uznawane dotąd za „narodowe” pejzaże powstawały nie tyle z pobudek patriotycznych, ile z zainteresowania artystów otaczającym ich środowiskiem<sup>156</sup>.

Kwestia „nordyckości” sztuki skandynawskiej jest tematem trwających obecnie badań. W 2025 roku ukaże się publikacja *Nordic Art and Way of Life. Art World, Artists and Themes* autorstwa Susanny Pettersson i Anny-Marii von Bonsdorff. Fińska i szwedzka badaczki uchwyciły w niej szeroki kontekst społeczno-polityczny rozwoju nordyckiej sceny artystycznej i rolę sztuki w kształtowaniu społeczeństw skandynawskich<sup>157</sup>. Na żywość zainteresowania się tą tematyką w Skandynawii wskazuje fakt, że jesienią 2025 roku odbędzie się w Helsinkach konferencja Nordyckiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki NORDIK „Why So Nordic? The ‘Nordic’ As Fact And Fiction In Art History”, której celem będzie omówienie zagadnień: Jak patrzymy na nordycki styl w sztuce i jego historii? Co oznacza „prowadzenie nordyckiej historii sztuki”?<sup>158</sup>.

---

<sup>154</sup> Katharina Alsen i Annika Landmann, *Nordic Painting: The Rise of Modernity*, Munich 2016.

<sup>155</sup> Fowle i Lahelma, *The Idea of North...*

<sup>156</sup> Isabelle Gapp, *A Circumpolar Landscape Art And Environment In Scandinavia And North America, 1890–1930*, London 2024.

<sup>157</sup> Por. „This book captures for the first time the full story of Nordic art and its corresponding way of life from 1820 to 1920. Amply illustrated, this publication discusses a wide range of artists, regardless of gender, and how they related to the European art scene. The authors convey the essence of Nordic art by providing insight into the history of public and private collections, art education, artists’ communities, the role of children’s books illustrations, and the identity of emerging national states in Finland, Sweden, Norway, and Denmark. A selection of themes are reviewed, including living with nature, everyday life, artists’ portraits, family life, cityscapes, and Nordic mythology”. Zob. <https://yalebooks.yale.edu/book/9780300276275/nordic-art-and-way-of-life/> (dostęp: 4.11.2024).

<sup>158</sup> Por. „Today, the very notion of a network of Nordic art historians raises questions. Who do we include in this community today? How do we look at the Nordic in art and its history? What does it mean to ‘do Nordic art history’? Zob. <https://www.helsinki.fi/en/conferences/nordik-2025> (dostęp: 4.11.2024).

## I. TŁO HISTORYCZNO-KULTUROWE

Do początku XIX wieku obszar Skandynawii zdominowany był przez dwa państwa: Królestwo Danii z podległymi jej terenami: Norwegią, Wyspami Owczymi, Islandią i Grenlandią, oraz Królestwo Szwecji z podległą jej Finlandią. Podział ten utrzymywał się od zerwania unii kalmarskiej zawiązanej w 1397 roku przez trzy średniowieczne królestwa: Norwęgę (do której należały też Wyspy Owce, Islandia, Grenlandia, Szetlandy i Orkady), Szwecję oraz Danię. Ta unia personalna zakładała suwerenność jej członków, jednak narastający konflikt pomiędzy poszczególnymi władcami doprowadził do wojny, w wyniku której w 1523 roku Szwecja zerwała przymierze, stając się niezależnym państwem, zaś pozostałe państwa członkowskie przekształciły się w Królestwo Danii i Norwegii<sup>159</sup>.

Podczas wojen napoleońskich (1803–1815) dwa rywalizujące ze sobą państwa skandynawskie stanęły po przeciwnych stronach konfliktu: Dania, początkowo neutralna, po zbombardowaniu Kopenhagi w 1807 roku przez Brytyjczyków zawarła sojusz z Francją, zaś Szwecja wsparła V koalicję antyfrancuską (utworzoną przez Austrię, Zjednoczone Królestwo, Portugalię oraz królestwa Sardynii i Obojga Sycylii). W 1809 roku Szwecja musiała się jednak zmierzyć ze wspierającą Napoleona Rosją, co przypłaciła utratą Finlandii, ale na mocy traktatu w Kolonii (1814) przejęła należącą dotychczas do Danii Norwęgę. W pierwszej ćwierci XIX wieku sytuacja w Skandynawii prezentowała się więc następująco: Dania panowała nad Islandią, Wyspami Owczymi i Grenlandią, Norwegia weszła w unię personalną ze Szwecją, a Finlandia jako Wielkie Księstwo Finlandii stała się częścią Imperium Rosyjskiego.

Obok odgórných decyzji politycznych na kształt nowoczesnych państw i narodów skandynawskich wpływały oddolne inicjatywy inspirowane romantyzmem. W Skandynawii idee romantyzmu pojawiły się na początku XIX wieku za sprawą norweskiego filozofa Henrika Steffensa (1773–1845), który w swych wykładach w Kopenhadze w latach 1802 i 1803 promował niemiecki idealizm<sup>160</sup>. Za Friedrichem von Schellingiem, Johannem Gottliebem Fichtem i Georgiem Wilhelmem Friedrichem Heglem przekonywał o istnieniu wiecznego ducha (idei) mającego istotne znaczenie dla kształtowania się dziejów ludzkości. W jego rozumieniu ów nadrzędny duch pozwalał na łączenie się indywidualnych jednostek w narody, a narodom – na dążenie do wolności. Za sprawą Steffensa w Skandynawii zaimplementowano więc idee romantyzmu, wykorzystując je przede wszystkim do budowania historii o wydziwku

---

<sup>159</sup> Piotrowski, *Tradycje jedności Skandynawii...*, s. 19–59.

<sup>160</sup> Szelągowska, *Kraje nordyckie w XIX wieku...*, s. 35.

narodowym, jednak poszukiwanie źródeł cech narodowych doprowadziło również do idei integracji narodów skandynawskich. Połączenie sytuacji geopolitycznej z przebudzeniem narodowym w społeczeństwie było więc punktem wyjścia procesu ostatecznego formowania się nowoczesnych państw narodowych w Skandynawii w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku oraz zróżnicowanych dążeń do zjednoczenia regionu.

## **1. Tworzenie się nowoczesnych państw narodowych**

### **1.1. Dania<sup>161</sup>**

Jak już wspomniałam, w wyniku wojen napoleońskich Dania utraciła Norwegię na rzecz Szwecji. Otrzymane w zamian Rugię i Pomorze Środkowe odstąpiła Prusom za księstwo Saksonii-Lauenburga położone między Hamburgiem a Lubeką. Jednak ze względu na rosnące w XIX wieku niemieckie nastroje nacjonalistyczne Lauenburg i inne posiadłości duńskie zamieszkane przez Niemców stały się przyczyną narastającego konfliktu między Danią a krajami niemieckimi – przede wszystkim Prusami. W kontekście umocnienia tożsamości narodowej Duńczyków i jako temat często pojawiający się w sztuce duńskiej XIX wieku najważniejszą kwestią okazała się walka o przynależność Szlezwiku i Holsztynu, stając się przyczyną głębokich zmian prowadzących do obalenia absolutyzmu.

Na mocy postanowień kongresu wiedeńskiego Holsztyn, zamieszkany w większości przez ludność niemieckojęzyczną, wszedł w 1815 roku w skład Związku Niemieckiego, pozostając w unii personalnej z Danią. Szlezwik, zamieszkany przez ludność mieszaną i posługującą się w większości zarówno językiem niemieckim, jak i duńskim, przez samych Duńczyków uważany był za integralną część Danii i nazywany Jutlandią Południową (*Sønderjylland*). Mimo różnego statusu prawnego oba kraje były bardzo blisko związane i postrzegane jako jeden organizm. Działo się tak z powodu tradycji unii utworzonej przez księstwa Szlezwiku i Holsztynu w 1460 roku, w wyniku której weszły one w unię personalną z Danią. Już od lat dwudziestych XIX wieku mieszkańcy Holsztynu zaczęli domagać się większych praw, w tym przede wszystkim reprezentacji stanowej; równocześnie narastały tam niemieckie nastroje nacjonalistyczne, których przejawem były postulaty zerwania wspólnoty z Danią. Dlatego gdy również w Szlezwiku pojawiły się postulaty demokratyzacji rządów, władze duńskie systematycznie je odrzucały, bojąc się stworzenia precedensu mogącego doprowadzić do utraty Holsztynu. Stanowisko to wynikało wówczas nie tyle z pobudek narodowościowych, ile chęci utrzymania absolutnej władzy króla duńskiego na podległych mu terytoriach. Dopiero w latach

---

<sup>161</sup> Na podstawie: *Od katastrofy do dobrobytu – Dania w XIX wieku*, [w:] *Dania*, eadem, Warszawa 2010, s. 7–58.

trzydziestych, na fali ruchów rewolucyjnych w Europie, w Danii pojawiło się przekonanie o konieczności wprowadzenia zmian ustrojowych. W 1834 roku księstwa Holsztynu i Szlezewiku otrzymały własne zgromadzenia stanowe, głównie o charakterze doradczym. Częściowa autonomia nie zahamowała jednak rozwoju separatyzmu szleszwicko-holsztyńskiego. W roli obrońców niemieckojęzycznej ludności tego obszaru występowały kraje niemieckie, przede wszystkim Prusy. Ostatecznie doprowadziło to do konfliktu duńsko-niemieckiego o przynależność państwową tych księstw. Pierwsza wojna, toczona w latach 1848–1851, zakończyła się zwycięstwem Danii i umocnieniem unii. Konflikt ten odcisnął znaczące zmiany w całym królestwie: w tym samym czasie uchwalono konstytucję (1849), na mocy której przekształcono ustrój Danii z monarchii absolutnej na konstytucyjną. Wprowadzenie ustawy zasadniczej w życie okazało się jednak utrudnione, gdyż Holsztyńczycy wystąpili przeciwko nowej konstytucji. Popierani przez Austrię i Prusy skarżyli się na antyniemiecką politykę Danii w księstwach, co przyczyniło się do eskalacji konfliktu. Ostatecznie w 1864 roku doszło do drugiej wojny o Szlezwik. Trwające kilka miesięcy walki z koalicją prusko-austriacką zakończyły się klęską Danii. W efekcie oba księstwa zostały włączone do Związku Niemieckiego, co przypieczętował traktat wiedeński zawarty w tym samym roku<sup>162</sup>.

Utrata Szlezewiku odbiła się szerokim echem w kulturze duńskiej, znacząc symboliczny koniec Danii jako jednej z potęg europejskich<sup>163</sup>. Wydarzenia z 1864 roku były też przypieczętowaniem głębokich zmian, jakie zachodziły w duńskim społeczeństwie. Wraz z nasilającymi się w Europie nastrojami narodowościowymi w Danii rosło przekonanie o kulturze jako o narzędziu wzmacniania i podtrzymywania tożsamości narodowej. Ten okres w historii duńskiej kultury, przypadający mniej więcej na lata 1800–1864, nazywa się w Danii Złotym Wiekiem (*Den danske guldalder*)<sup>164</sup>. Archeolodzy i historycy sztuki, a przede

---

<sup>162</sup> Ibidem, s. 39.

<sup>163</sup> „Kryzys ustrojowy i polityczny w 1864 r., a nade wszystko katastrofa narodowa, jaką była klęska koncepcji »Dania do Ejderu« (Eider, najdłuższa rzeka Holsztynu, przebiegająca od Bordesholu na wschodzie po zatokę Helgolandzką na zachodzie) i utrata obu księstw, miały nieoczekiwany skutek w postaci wyjątkowej aktywności społecznej. O ile kryzys po wojnach napoleońskich nosił znamiona społecznej depresji i zamknięcia się w sobie, to po roku 1864 Duńczycy energicznie starali się w każdy możliwy dla siebie sposób zrekompensować straty. *Hvad udad tabtes, det skal indad vindes* („Co straciliśmy na zewnątrz, odzyskamy wewnątrz”) – brzmiało hasło zaczerpnięte z popularnego w powojennych latach dwuwiersza”. Ibidem, s. 49.

<sup>164</sup> Sam termin „Duński Złoty Wiek” jest znacznie późniejszy. Po raz pierwszy został użyty w 1890 roku przez Valdemara Vedela, historyka literatury, dla opisanie twórczości Adama Gottloba Oehlschlägera (1779–1850) oraz Hansa Christiana Andersena (1805–1875). W kontekście malarstwa został spopularyzowany przez krytykę artystyczną w latach 90. XIX wieku w odniesieniu do jubileuszowej wystawy prac Christoffera Wilhelma Eckersberga. Por. Peter Nørgaard Larsen i Magnus Olausson, *The concept of the Golden Age in Denmark*, [w:] *Danish Golden Age: World-class Art Between Disasters*, red. Cecilie Høgsbro Østergaard, Copenhagen 2019, s. 21.

wszystkim artyści odnosili się do czasów świetności Danii, za punkt wyjścia obierając przede wszystkim wczesne średniowiecze<sup>165</sup>. Do najważniejszych przedstawicieli Duńskiego Złotego Wieku należeli między innymi pisarz i poeta Hans Christian Andersen (1805–1875), filozof Søren Kierkegaard (1813–1855), a także teolog i reformator szkolnictwa Nikolai Frederik Severin Grundtvig (1783–1872).

Duński Złoty Wiek był w dużej mierze okresem „tworzenia Danii”, czyli budowaniem jej mitu w odniesieniu do przeszłości. Następowła wyraźna demokratyzacja szeroko pojętej kultury: dotąd kojarzona z dworem królewskim i środowiskiem kopenhaskim zaczęła być postrzegana jako wartość służąca całemu społeczeństwu i odzwierciedlająca wartości narodowe, czemu służyły demokratyczne nastroje po obaleniu absolutyzmu. Podczas gdy Andersen i Kierkegaard analizowali zmiany społeczne i krytykowali nierówności, Grundtvig próbował z nimi walczyć poprzez dążenie do powszechnego dostępu do edukacji. Był pomysłodawcą i założycielem szkół ludowych, przeznaczonych dla dorosłych z obszarów wiejskich, niemających dotąd dostępu do edukacji. Po 1864 roku w Danii stworzono kilkanaście uniwersytetów ludowych (*folkehøjskole*), do których uczęszczali zarówno mężczyźni, jak i kobiety (w latach 1905–1906 było to już ponad 6000 studentów). Szkoły Grundtviga przyczyniły się znacząco do podniesienia poziomu wykształcenia społeczeństwa, a ich program miał wzmacniać poczucie wspólnoty, przede wszystkim narodowej. Duński Złoty Wiek był okresem przyczyniającym się do stworzenia obrazu Danii jako niewielkiego, ale dumnego kraju, a wizerunek ten był wykorzystywany zarówno na arenie międzynarodowej, jak i przede wszystkim jako autokreacja służąca samym Duńczykom do budowy nowej tożsamości narodowej<sup>166</sup>.

Narracja o Danii jako małym kraju wynikała przede wszystkim z utraty Szlezewiku, ale na wizerunkowy upadek potęgi składały się też inne straty terytorialne lub zmniejszenie wpływów w zamorskich koloniach podporządkowanych Królestwu od XVII i XVIII wieku. W 1845 roku Duńskie Indie Wschodnie, czyli Serampore i Tranquebar zostały sprzedane Wielkiej Brytanii, podobnie jak pięć lat później faktorie Złotego Wybrzeża (współczesna Ghana). Duńskie Indie

---

<sup>165</sup> Jeden z najsłynniejszych wierszy Oehlenschlägera *Guldhornene* [Złote rogi] (1802) został zainspirowany utratą pochodzących z V wieku n.e. złotych rogów z Gallegus, odnalezionych w południowej Jutlandii w 1639 i 1734 roku, a w 1802 roku skradzionych i przetopionych. Jakob Stougaard-Nielsen pisze w tym kontekście o szczególnej nostalgii za „złotym wiekiem” Danii. Zob. Stougaard-Nielsen, *Nordic Nature: From Romantic Nationalism to the Anthropocene...*, s. 169.

<sup>166</sup> „Seen from a national perspective, the 19th century has become highlighted and firmly established as the period where ‘Denmark became Denmark’, a fact that further accentuates how the structure of Danish society and the distinctive national traits of Danish art and culture seen in the Golden Age have combined to form much of the basis of Denmark’s national sentiments and self-image”. Karina Lykke Grand, *Defining the Golden Age. The history of an epoch and a concept*, [w:] Østergaard, *Danish Golden Age...*, s. 27–28.



Zachodnie (dzisiejsze Wyspy Dziewicze, czyli Saint John, Saint Croix i Saint Thomas) z uwagi na nierentowność plantacji planowano sprzedać od 1852 roku, ale pomimo wielu rozmów z potencjalnymi kupcami do transakcji doszło dopiero w 1917 roku, gdy właścicielem wysp zostały Stany Zjednoczone. Tym sposobem Duńczycy zapewnili sobie przynależność Grenlandii, o którą zabiegali wcześniej Amerykanie. Było to na tyle istotne, że w drugiej połowie XIX wieku Dania zaczęła tracić swoją pozycję również w koloniach na Atlantyku: od 1874 roku Islandia zaczęła uzyskiwać autonomię, o czym szerzej piszę w podrozdziale poświęconym Islandii, natomiast na Wyspach Owczych budził się w tym czasie ruch separatystyczny, który nasilił się w latach 1888–1906<sup>167</sup>.

## 1.2. Norwegia<sup>168</sup>

W drugiej dekadzie XIX wieku Norwegia po trwającej ponad czterysta lat unii z Danią przeszła w ręce Szwedów, jednak podpisany w nocy z 14 na 15 stycznia 1814 roku traktat kiloński był dla Norwegów wstrząsem. Większość społeczeństwa norweskiego była bowiem przychylna zachowaniu unii z Duńczykami, dlatego oddanie Norwegii w ręce Szwedów uznano za zdradę, a narzucone z zewnątrz zmiany polityczne przyczyniły się do wzrostu nastrojów niepodległościowych<sup>169</sup>. Odezwa króla duńskiego Fryderyka VI, zwalnająca Norwegów z przysięgi wierności, stała się przyczynkiem, by podjąć próby stworzenia niepodległego państwa o ustroju konstytucyjnym. Wybrano więc Zgromadzenie Narodowe, które postanowiło oddać władzę przedstawicielowi rządzącej dotąd duńskiej dynastii Oldenburgów, co podkreślałoby ciągłość kontaktów z Danią i dawało szansę na ponowienie unii w przyszłości.

Wiosną 1814 roku w Eidsvoll pod Christianią zebrała się Konstytuanta, której członkowie przygotowali treść ustawy zasadniczej. 17 maja 1814 roku ogłoszono konstytucję, ofiarując koronę Chrystianowi Fryderykowi, duńskiemu następcy tronu<sup>170</sup>. Nowy król ogłosił, że

---

<sup>167</sup> Od 1852 roku na Wyspach Owczych funkcjonował Løgtingu, który miał jedyne charakter doradczy. Farerscy separatyści, skupieni wokół powstałego w latach 80. XIX wieku czasopisma „Føringatiðindi” oraz organizacji narodowej Stowarzyszenie Farerów (Føroyingafelag), opowiadali się za zwiększeniem władzy lokalnego parlamentu. Jednym z najważniejszych przywódców farerskiego ruchu narodowego był Jóannes Patursson (1866–1946), który w 1906 roku domagał się autonomii dla Løgtingu, a także równouprawnienia języka farerskiego w instytucjach publicznych. Więcej na temat ruchów narodowościowych w Grenlandii i na Wyspach Owczych: Szelągowska, *Grenlandia i Wyspy Owcze*, [w:] *Dania*, eadem, s. 359–382.

<sup>168</sup> Na podstawie: Grażyna Szelągowska i Krystyna Szelągowska, *Norwegia w XIX wieku*, [w:] *Historia Norwegii XIX i XX wieku*, eadem, Warszawa 2019, s. 67–286.

<sup>169</sup> „Większość Norwegów charakteryzowała się konserwatywnym raczej nastawieniem – rojalistyczni chłopci, przywiązani do króla-ojca i tradycyjnego porządku, urzędnicy wychowani w duńskiej kulturze, z sentymentem wspominający czasy swojej młodości i studiów w Kopenhadze, czy mieszczanie połączeni wieloma ekonomicznymi więzami z metropolią”. Ibidem, s. 87.

<sup>170</sup> Chrystian Fryderyk z dynastii Oldenburgów (1786–1848) był w 1813 roku statholderem (namiestnikiem) Norwegii, a do tego znany był ze swojej przychylności do Norwegów i zamiłowania do przyrody norweskiej (jako geolog amator wspierał wiele inicjatyw uniwersyteckich, był też od 1806 roku prezesem Towarzystwa Naukowego

Norwegia nie zgadza się z decyzjami traktatu kilońskiego, ale próba uzyskania niepodległości nie została poparta przez europejskie mocarstwa, dlatego 29 lipca 1814 do Norwegii wkroczyły wojska szwedzkie. Konflikt zbrojny trwał krótko, głównie z uwagi na niewielką liczebność norweskiej armii i zdecydowaną przewagę Szwedów. Zakończył się podpisaniem konwencji w Moss 14 sierpnia 1814 roku, której najważniejszym postanowieniem było zawiązanie unii personalnej między krajami. Królem Norwegii został Karol XIII z dynastii Holstein-Gottorp (1748–1818), przyjmując imię Karola II, a po jego krótkim, bo zaledwie czteroletnim panowaniu następcą został Karol Jan Bernadotte w Norwegii noszący tytuł Karola III Jana<sup>171</sup>.

Ogłoszeniem konstytucji i szansa na uzyskanie niepodległości przyczyniły się do wzrostu patriotycznych nastrojów w Norwegii. Mając świadomość różnicy między „byciem Szwedem a posiadaniem szwedzkiego króla”<sup>172</sup>, Norwegowie stale dbali o utrzymanie swojej niezależności i odrębnej tożsamości, a także debatowali nad realną szansą uzyskania niepodległości. Podtrzymywali więc pamięć o konstytucji z 17 maja, która dla nowych pokoleń była symbolem niezależności, podobnie jak przyjęte później, u schyłku XIX wieku hymn i flaga. Ta ostatnia była przedmiotem sporów pomiędzy Norwegami a Szwedami, bowiem gdy w 1818 roku zaproponowano flagę unii, opierała się ona na szwedzkich barwach narodowych: błękicie i złocie. Ogłoszono więc konkurs, a zwycięskim projektem został skandynawski krzyż inspirowany duńskim Dannebrogiem w barwach bieli i czerwieni, sugerujących dawne związki z Danią, oraz błękitu nawiązującego do barw szwedzkich<sup>173</sup>.

Jednym z ważnych elementów kulturalnego zrywu narodowego w Norwegii było odtworzenie, a raczej stworzenie języka norweskiego, dotąd mocno zabarwionego duńszczyzną. Podjął się tego Ivar Andreas Aasen (1813–1896), językoznawca i poeta, który podróżując po Norwegii i badając chłopskie gwary, zaproponował nowy język (nowonorweski) – *landsmål* (język ludowy/narodowy), będący bliższą mowie chłopskiej wersją języka norweskiego<sup>174</sup>. Zaslugą Aasena było nie tylko przetłumaczenie wielu dzieł literackich, w tym sag, na język

---

w Trondheim). Wielokrotnie podkreślał niepodległość Norwegów, przez co uważano go za naturalnego kandydata na króla Norwegii. Zob. ibidem, s. 83–84, 88–91.

<sup>171</sup> Ibidem, s. 102.

<sup>172</sup> Ibidem, s. 100.

<sup>173</sup> Autorem projektu flagi był członek norweskiego parlamentu Fredrik Meltzer (1779–1855). Niebiesko-biało-czerwona kolorystyka nawiązywała również do republikańskiej flagi Francji, a jej symbolika powiązana była z wolnościowymi ideami rewolucji francuskiej. Ibidem, s. 122.

<sup>174</sup> W odróżnieniu od *riksmål* (języka państwowego), nazywanego również *boksmål* (językiem książkowym), opartego na pisanym języku wykształconych elit, a więc też bliższym językowi duńskiemu. Pod koniec XIX wieku *landsmål* zaczęto określać mianem „nowego norweskiego”, czyli *nynorsk*. Za: ibidem, s. 179–182.

nowonorweski, ale przede wszystkim szerokie działania na rzecz oświecenia chłopów i podkreślenia ich ważnej roli w procesie zachowania autentyczności kultury norweskiej.

W latach trzydziestych i czterdziestych XIX wieku toczono intensywną dyskusję na temat tożsamości narodowej i przyszłości Norwegii, prowadzoną przez dwa ugrupowania polityczne: tak zwanych patriotów oraz inteligentów. Pierwsi wywodzili się ze stronnictwa chłopskiego, opowiadającego się za demokratyzacją społeczeństwa norweskiego i zwróceniem ku wsi. Chłop norweski stał się w ich ujęciu archetypem norweskiej tożsamości narodowej, jedynym elementem społeczeństwa opierającym się wielowiekowej danyzacji. Patrioci, wśród których szczególną rolę odegrał poeta i dramatopisarz Henrik Wergeland (1808–1845), przeciwstawiali się wszelkiego rodzaju importom kulturowym, zwracając uwagę na średniowieczny rodowód Norwegii, ze średniowiecza bowiem wywodziła się według patriotów norweskich idea państwa konstytucyjnego, zapomnianego w czasach duńskiego absolutyzmu.

W 1832 roku część stronnictwa patriotycznego, obejmująca przede wszystkim intelektualistów i wielkomiejskie elity, odłączyła się i założyła Związek Studencki (*Studentforbundet*), który nadał początek ugrupowaniu inteligentów. Reprezentowani między innymi przez historyka Pedera Andreasa Muncha (1810–1863), w kulcie ludowości widzieli zagrożenie dla rozwoju Norwegii i drogę ku nowoczesności narodu postrzegali w utrzymaniu kulturalnej więzi z Danią, krajem postrzeganym przez nich jako lepiej rozwinięty. Ponieważ ówczesne elity intelektualne Norwegii wykształcone były w Kopenhadze i posługiwały się zduńszczonym językiem norweskim, nazywane były pogardliwie przez patriotów „danofilami”, choć ich podstawowe zamierzenie – stworzenie nowoczesnego narodu norweskiego – nie różniło się zasadniczo od celu patriotów. Ostatecznie po okresie ostrego konfliktu doszło do pojednania podczas symbolicznej uczty 13 stycznia 1846 roku, którego wynikiem była wprowadzenie zgoda na budowanie kultury narodowej według programu patriotów – jednak w istocie zająć się tym mieli przedstawiciele inteligencji nierezygnujący z modernizacyjnych aspiracji<sup>175</sup>.

Podział społeczeństwa był widoczny również w stosunku do unii ze Szwecją. Dawała ona dużo swobód Norwegom, w tym zachowanie parlamentu (Storting) mającego moc prawodawczą i mogącego decydować o wielu ważnych kwestiach, w tym finansowych. Norwegia miała własną władzę wykonawczą w postaci Rady Stanu (Statsråd), z której decyzjami musiał się liczyć szwedzki monarcha<sup>176</sup>. Oba organy władzy były zdominowane przez konserwatywne

---

<sup>175</sup> Ibidem, s. 165–171.

<sup>176</sup> Øystein Rian, *Tożsamość narodowa i nacjonalizm w Norwegii. Podróż w czasie*, „Przegląd Humanistyczny” 2, 2018, 13–27, s. 22.

elity realizujące strategię pragmatycznej współpracy ze Szwecją w celu zachowania posiadanej już niezależności kraju. W obliczu ewentualnych konfliktów, gdy król próbował ograniczyć władzę Stortingu lub Rady Stanu, jak w 1821 roku, Norwegowie nieugięcie trzymali się swojego stanowiska. Stąd w latach 1830–1870 unia funkcjonowała raczej dobrze: w 1844 roku król Oskar I na wniosek komitetu szwedzko-norweskiego zatwierdził herb unijny (szw. *unionsmärket/unionstecknet*, norw. *unionsmerket*), którego projekt opierał się na połączeniu równomiernie rozmieszczonych symboli narodowych obu państw. W tym okresie Norwegii udało się przeforsować reformę władzy lokalnej i uczestniczyć w podejmowaniu istotnych decyzji dotyczących polityki zagranicznej, takich jak zachowanie neutralności w wojnach duńsko-niemieckich (1848–1853, 1864) i wojnie krymskiej (1853–1856)<sup>177</sup>.

W latach siedemdziesiątych XIX wieku do głosu doszły środowiska lewicowe, w tym przede wszystkim partia Venstre, żądająca pełnoprawnego zrównania obu państw unii lub jej rozwiązania. Jej stanowisko wynikało głównie z nierównego traktowania Norwegii przez Szwecję, która narzucała decyzje w kwestiach gospodarczych, a nawet dotyczących polityki zagranicznej. Co więcej, król rezydował na co dzień w Sztokholmie, a jego obowiązki w Norwegii pełnił wicekról, przez co niezadowoleni Norwegowie postulowali zniesienie tego urzędu i zastąpienie go premierem w Christianii (obecnie Oslo<sup>178</sup>). Doszło do tego w 1873 roku, gdy urząd objął Frederik Stang (1808–1884). W 1884 roku Norwegia przyjęła rządy parlamentarne, przekazując większość władzy Stortingowi, a król stracił prawo decydowania o składzie norweskiego rządu. Gdy w 1891 roku partia Venstre weszła do parlamentu, zaczęła realizować nacjonalistyczną agendę, dążąc do równouprawnienia Norwegii w unii ze Szwecją<sup>179</sup>.

W następnych latach starania o niepodległość stały się nie tylko symboliczne, o czym świadczy przyjęcie nowej flagi w 1898 roku<sup>180</sup>, ale też zyskały wymiar dyplomatyczny, bowiem opierały się na negocjacjach ze Szwedami i wystąpieniach postaci ze świata nauki (badacz polarny Fridtjof Nansen) i sztuki (poeta Bjørnstjerne Bjørnson) na arenie międzynarodowej. Stopniowo prowadziło to do umacniania nowoczesnej świadomości narodowej Norwegów, która na

---

<sup>177</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>178</sup> W latach 1624–1877 stosowano zapis *Christiania*, natomiast między 1877 a 1924 rokiem – *Kristiania*.

<sup>179</sup> Ibidem. Zob. też: Szelałowska i Szelałowska, *Norwegia w XIX wieku ...*, s. 270–271.

<sup>180</sup> Już w latach siedemdziesiątych symbol unijny traktowany był przez norweskich patriotów jako symbol szwedzkiego ucisku. Stortinget dwukrotnie postulował przywrócenie „czystej” flagi norweskiej, wetowane przez króla Oskara II. Za trzecim razem parlament z większością lewicowej partii Venstre odrzucił weto króla i uchwalił nową flagę Norwegii, pozbawioną symbolu unijnego. Zob. Marius Bjørnson Hofstad, *„Et splittelsens tegn” Flaggstriden i Norge på 1890-tallet*, Oslo 2006.

przełomie XIX i XX wieku przyjmowała już cechy nacjonalizmu<sup>181</sup>. Na początku XX wieku podjęto konkretne kroki zmierzające do wyjścia z unii: w czerwcu 1905 roku Storting wykorzystując brak współpracy ze strony króla Oskara II, ogłosił zerwanie unii personalnej, powołując się na zapis o niewywiązaniu się króla z jego konstytucyjnych obowiązków. Szwedzki Riksdag nie zgodził się jednak na taką interpretację wydarzeń, dlatego w lipcu uchwalił referendum w tej sprawie. Głosowanie odbyło się 13 sierpnia 1905 roku: przy frekwencji 85 proc. uprawnionych do głosowania, 99 proc. opowiedziało się za zerwaniem unii. Nie rozwiązało to jednak sprawy, a nawet groziło wszczęciem konfliktu zbrojnego, na który obie strony przygotowywały się od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Dzięki negocjacjom nie doszło jednak do wojny, a wypracowano porozumienie podpisane 23 września 1905 roku. Po ratyfikacji dokumentu w parlamentach obu państw Oskar II abdykował i Norwegia stała się państwem niepodległym. Zgodnie z norweską konstytucją wybrano nowego monarchę: 18 listopada 1905 roku Storting jednogłośnie zdecydowała, że zostanie nim książę Karol (1872–1957), wnuk ówczesnie panującego króla Danii Chrystiana IX. Podczas koronacji 22 czerwca 1906 roku przyjął on tytuł Haakona VII; wybór imienia średniowiecznych władców Norwegii miał symbolizować połączenie ze „złotym wiekiem”. Jednak zarówno duńsko-szwedzkie pochodzenie nowego monarchy (jego matką była księżniczka Luiza, córka króla Szwecji, Karola XV), jak i kontynuacja prowadzonej za czasów unii ze Szwecją polityki zewnętrznej i zagranicznej zaświadczały znaczenie skandynawskiej wspólnoty w niepodległej Norwegii<sup>182</sup>.

### 1.3. Szwecja<sup>183</sup>

Gdy podpisywano traktat w Kilonii, który decydował o przekazaniu Norwegii pod szwedzkie panowanie, oficjalnym władcą Szwecji był Karol XIII, jednak realną władzę w kraju sprawował jego adoptowany syn i następca tronu Jean-Baptiste Bernadotte występujący oficjalnie jako Karol Jan<sup>184</sup>. Ten napoleoński marszałek był dla Szwedów nadzieją na odzyskanie Finlandii,

---

<sup>181</sup> Może o tym świadczyć postępująca norwegizacja ugrofińskich mniejszości etnicznych: Saamów i Kwenów, polegająca m.in. na przyjęciu ustaw wykluczających ich z możliwości zakupu ziemi (mogli to zrobić wyłącznie obywatele posługujący się językiem norweskim) oraz polityce asymilacyjnej, zmuszającej uczniów do nauki wyłącznie w języku norweskim. Por. Anna Kurek, *Norwegizacja Saamów i Kwenów w XIX i XX wieku*, [w:] *Wielowymiarowość kategorii bezpieczeństwa: wymiar społeczny*, red. Kamil Sygidus i Paweł Łubiński, Olsztyn 2018, s. 177–188.

<sup>182</sup> Szelągowska i Szelągowska, *Norwegia w XIX wieku ...*, s. 286.

<sup>183</sup> Na podstawie: Adam Kersten, *Historia Szwecji*, Wrocław 1973, s. 298–362.

<sup>184</sup> Utrata Finlandii, a wraz z nią Wysp Alandzkich i części regionu Västerbotten na północy kraju przyczyniła się do rewolucyjnych nastrojów: szlachta skupiona wokół Georga Adlersparre’a przeprowadziła zamach stanu, w wyniku którego obalono króla Gustawa IV Adolfa (1792–1809). W konsekwencji szwedzki parlament uchwalił konstytucję, co dało początek monarchii konstytucyjnej. Nowym królem, zgodnie z nową konstytucją wybranym przez Riksdag, został Karol XIII, stryj Gustawa IV, który w dniu przejścia tronu miał 61 lat, poważnie chorował

gdyż Szwecja dzięki związkom z Francją miała większe szanse na pokonanie Rosji. Gdy jednak armia francuska zajęła Pomorze Szwedzkie w 1812 roku, Bernadotte stanął po stronie koalicji antyfrancuskiej, tym samym łamiąc daną Riksdagowi obietnicę podjęcia starań o odzyskanie Finlandii. Z punktu widzenia Karola Jana utratę Finlandii mogło zrekompensować przejęcie Norwegii, czym mógłby zyskać przychylność wśród szwedzkiej szlachty. Mając poparcie europejskich potęg, które nie uznały niepodległości Norwegii, doprowadził do podpisania traktatu unijnego między Szwecją a Norwegią w Moss, o czym była już mowa w poprzednim podrozdziale.

Rządy Karola XIV Jana były dla Szwecji czasem rozkwitu romantyzmu i nastrojów narodowościowych, co znalazło swoje odbicie w kulturze i sztuce. Po ostatecznej utracie Finlandii w szwedzkich kręgach akademickich i inteligenckich wzrosły nastroje patriotyczne, dlatego przedstawiciele kultury próbowali podnosić morale narodu poprzez sentymentalne odniesienie do złotego wieku w historii Szwecji, czyli czasów staronordyckich<sup>185</sup>. Przypomnienie świetności dawnej Szwecji było głównym celem działalności Towarzystwa Gockiego (*Götiska Förbundet*), funkcjonującego w latach 1811–1844. Nazwa nawiązywała do Gotów, północnogermańskiego plemienia zamieszkującego południową Szwecję (dzisiejsza prowincja Götaland oraz wyspa Gotlandia), od których – zgodnie z propagowaną wówczas teorią – wywodzili się wszyscy Szwedzi. Ta teoria, zwana gotyzmem (*göticismen*), pojawiła się już w średniowiecznych kronikach, a w XVII wieku była jedną z ideologicznych podstaw polityki imperium szwedzkiego (1611–1721)<sup>186</sup>. Choć nurt ten osłabł w oświeceniowej Szwecji, przybrał ponownie na sile w XIX wieku, postrzegany jako mit założycielski narodu, inspirując romantyków do zainteresowania nordyckim średniowieczem i poszukiwania „starożytnego” rodowodu narodu. Zrzeszeni w ramach Towarzystwa Gockiego uczeni, poeci i artyści przywoływali czasy dawnej świetności w sposób dosłowny: przybierając „gockie” imiona i organizując uczyty w salach dekorowanych ich zdaniem w stylu nawiązującym do czasów Gotów. Do najważniejszych członków Towarzystwa należeli poeci Erik Gustaf Geijer

---

i nie miał żadnego potomstwa. Dlatego Riksdag znalazł kandydata na nowego króla we Francji, wierząc, że pomoże ona w odzyskaniu Finlandii. W 1810 roku Jean-Baptiste Bernadotte został adoptowany przez Karola XIII, przyjmując imiona Karol Jan i prawo do dziedziczenia tronu. Choć Karol III zmarł dopiero w 1818 roku, już od 1812 roku Karol Jan przejął faktyczne rządy w Szwecji, kierując również polityką zagraniczną. Za: ibidem, s. 302–306.

<sup>185</sup> „Det Svenska folket uppmanades att än gång försöka bli vad det varit och rädda vad som återstod av den gamla svenska äran”. Bo Grandien, *Rönndruvans glöd. Nygötiskt i tanke, konst och miljö under 1800-talet*, „Nordiska Museet Handöingar”, 107, Stockholm 1987, s. 45.

<sup>186</sup> Królowie szwedzcy prowadzący wojny w czasach nowożytnych, tacy jak Gustaw II Adolf czy Karol XII chętnie powoływali się na waleczność Gotów. Zob. Anna Wallette, *Sagans svenskar. Synen på vikingatiden och de isländska sagorna under 300 år*, Stockholm 2004, s. 55–58.

(1783–1847) i Esaias Tegnér (1782–1846), którzy w swojej twórczości odnosili się przede wszystkim do literatury staronordyckiej: sag islandzkich oraz *Eddy Starszej* i *Młodszej*. Założone przez Towarzystwo czasopismo „Iduna” stało się platformą wymiany myśli i miejscem publikacji poezji inspirowanej *Eddami*. To właśnie na łamach tego czasopisma szwedzcy romantycy dążyli do tworzenia nowych idei, toposów i symboli narodowych, czego przykładem są dwa poematy Geijera: *Vikingen* [Wiking] i *Odalbonden* [Wolny chłop] wydane w pierwszym numerze „Iduny” w 1811 roku. W wierszach tych czołowy przedstawiciel Towarzystwa Gockiego przedstawił wikinga i chłopca jako archetypy społeczne, cechujące się umiłowaniem wolności, odwagą i przywiązaniem do ojczystej ziemi<sup>187</sup>.

Gotyzm miał istotne znaczenie dla tworzenia nowoczesnej tożsamości narodowej w Szwecji, ale opierał się na spuściźnie całego regionu nordyckiego. Po zawarciu unii personalnej z Norwegią w 1814 roku ta wspólna, nordycka przeszłość była punktem wyjścia koncepcji „stopienia” (*amalgamasjon*) narodów szwedzkiego i norweskiego poprzez połączenie obu królestw w bliższą jedność polityczną i terytorialną niż ta, którą ustalały oficjalne akty prawne. Podczas gdy Norwegowie w większości opowiadali się za separatyzmem, w Szwecji panowały odmienne nastroje: w pierwszej fazie unii Szwedzi zrezygnowali ze swojej dominacji, podkreślając równość obu państw unijnych wspólnymi symbolami, choć uchwalone w 1844 roku *Unionmärket* przezywano „sałatką śledziową” i traktowano w Szwecji jako uchybienie barwom narodowym<sup>188</sup>. Prounijne nastroje miały wówczas również wymiar polityczny; panujący wtedy Oskar I w unii szwedzko-norweskiej upatrywał możliwość zdobycia przewagi w regionie, przez co forsował udział w wojnie krymskiej, mając nadzieję na odbicie Finlandii Imperium Rosyjskiemu. Jego wizję podzielała opinia publiczna, dostrzegająca w ambicjach ekspansywnych powrót do wielkości Szwecji<sup>189</sup>.

---

<sup>187</sup> Tłumaczenia tytułów na język polski za: Paweł Wojciechowski, *Debiuty romantyków szwedzkich*, [w:] *Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków. Studia w 200. rocznicę debiutu wieszca: 1818–2018*, red. Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski, Kraków 2021, s. 476.

<sup>188</sup> W ten sposób wypowiadano się o symbolu zarówno w codziennych rozmowach, por. „Ponieważ [szwedzka flaga] otrzymała zagraniczne dodatki, [szwedzki marynarz] nazywa ją sałatką śledziową i płaszczem arlekina”. (Sedan [svenska flaggan] fått sina främmande tillsatser, kallar [den svenske sjömannen] den för sillsallaten och harlekingsmanteln), Protokoll, hållne hos högloflige ridderskapet och adeln vid riksdagen i Stockholm. År 1786–1867, 1859–60, 4: 203, jak i debatach prasowych: „Czy powinniśmy przywrócić starą, prostą niebiesko-żółtą flagę, czy może zachować sałatkę śledziową jako miłą pamiątkę po ukochanym bracie?” (Skola vi ha den gamla enkla blå-gula flaggan tillbaka eller kanske behålla sillsallaten som ett ljuft minne af en älskad broder?), „Svenska Dagsbladet”, 1905, s. 5. Cyt. za: [https://www.saob.se/artikel/?seek=sillsallat&pz=1#U\\_S2345\\_53520](https://www.saob.se/artikel/?seek=sillsallat&pz=1#U_S2345_53520) (dostęp 5.02.2024).

<sup>189</sup> Więcej na ten temat: Mart Kuldklepp, *National Revanchism at a Critical Juncture: Sweden's Near-Involvement in the Crimean War as a Study in Swedish Nationalism*, „Scandinavica”, 58, 2, 2019, s. 115–133.

Rosnąca niezależność norweskiego Stortingu z czasem stała się więc problematyczna dla Szwedów, którym oczywiście nie zależało na oderwaniu się Norwegów od unii. Gdy w 1859 roku Karol XV przychylił się do próśb norweskiego parlamentu o wprowadzenie urzędu premiera, naraził się szwedzkim nacjonalistom, a rząd zagroził mu nawet rezygnacją. W efekcie musiał się wycofać ze swoich obietnic (urząd premiera Norwegii powstał dopiero w 1873 roku), co dowiodło, że interesy króla były bliższe Szwecji niż Norwegii. W trakcie rządów Karola XV (1859–1872) doszło także do istotnych zmian w Szwecji. W 1866 roku wprowadzono reformę Riksdagu: zniesiono podział na stany i wprowadzono dwuizbowy parlament. Zmiany te wynikały z demokratyzacji oraz modernizacji społeczeństwa, której efektami chwalono się na wielkiej wystawie przemysłowej w Sztokholmie<sup>190</sup>.

Do pogłębienia zmian społecznych i rozwoju kulturalnego Szwecji doszło za rządów kolejnego króla Oskara II (1872–1907). Przeprowadzono wówczas wiele reform gospodarczych i wojskowych, polepszano służbę zdrowia oraz warunki pracy robotników. Jednocześnie był to w Szwecji dobry czas dla rozwoju sztuki i rozkwitu „narodowego romantyzmu” (*nationalromanik*). Podobnie jak jego brat nowy król Karol XV (przychylny Norwegii, dał się poznać również jako malarz-amator), interesował się sztuką, wspierał artystów, w tym swojego najmłodszego syna księcia Eugeniusza. Zorganizowana w 1897 roku Wystawa Sztokholmska (*Allmänna konst- och industriutställningen*) prezentowała dokonania szwedzkiego przemysłu i sztuki z ostatnich 25 lat rządów Oskara II, a jednocześnie była przejawem dumy z kulturalnego bogactwa szwedzkiej stolicy, potwierdzając oczywiście historyczne znaczenie miasta w całym regionie<sup>191</sup>.

W obliczu narastających w Norwegii nastrojów antyunijnych szwedzka opinia publiczna przeciwstawiała się nacjonalistycznym prądom we własnym kraju, co odzwierciedlały wyniki wyborów do Riksdagu w 1900 roku: zwycięska partia Liberalów i Radykałów opowiedziała się za zrównaniem praw Szwecji i Norwegii w kwestiach polityki zagranicznej, aby złagodzić konflikt wynikający z żądań norweskiego Stortingu o własną reprezentację konsularną. Riksdag i król próbowali zawetować późniejszą decyzję Norwegów o zerwaniu unii oraz

---

<sup>190</sup> „Allmänna industriutställning” została zorganizowana w wielkiej hali w miejscu dzisiejszego Kungsträdgården w Sztokholmie. Około 3800 wystawców ze Szwecji, Danii, Norwegii i Finlandii prezentowało nowinki techniczne i rozwój przemysłu. Podczas oficjalnego otwarcia 15 czerwca następcą tronu Oskar I wygłosił przemowę, w której wspominał o konieczności rozwijania szwedzkiej techniki i sztuki dla wzmocnienia pozycji Szwecji na arenie międzynarodowej. Za: Erik Lindorm, 1866 *Industriexpositionen i Stockholm*, [w:] *Ny svenska historia. Carl XIV Johan-Carl XV och deras tid 1810–1872. En bokfilm*, idem, Stockholm 1942, s. 438.

<sup>191</sup> Jedną z atrakcji wystawy była Gamla Stockholm, miniatura XVII-wiecznego Sztokholmu wykonana przez architekta Fredrika Lilljeqvista (1863–1932) oraz urbanistę Erika Hahra (1869–1944). Ekström, *Den utställda världen...*, s. 265.



zakwestionować wyniki plebiscytu, lecz opinia publiczna – w tym artyści i pisarze – opowiadali się za pokojowym rozwiązaniem sprawy, a niektórzy nawet wspierali Norwegów w dążeniu do niepodległości<sup>192</sup>. Pod naciskiem społeczeństwa szwedzkiego 26 października 1905 Riksdag zaakceptował decyzję Norwegii, a w listopadzie przegłosował zmiany dotyczące organizacji państwa w nowych realiach. W tym samym roku Szwecja przyjęła nowy ustrój: monarchię parlamentarną.

#### 1.4. Finlandia<sup>193</sup>

Początek XIX wieku przyniósł zasadnicze zmiany dla Finlandii. Przez 560 lat należąca do Szwecji, w wyniku klęski w wojnie z Rosją przeszła pod panowanie rosyjskie. Jak już wspomniałam, w 1809 roku, na mocy traktatu w Haminiu, Szwecja musiała uznać aneksję Finlandii i Wysp Alandzkich przez Rosję, a zwołany przez cara Aleksandra I parlament fiński w Porvoo (szw. Borgå) zaakceptował zwierzchność rosyjską. W tym samym roku powstało autonomiczne Wielkie Księstwo Finlandii połączone unią personalną z Imperium Rosyjskim. *De iure* Finlandia miała własny parlament, rząd, autonomię w zakresie jurysdykcji oraz własne wojsko i granicę celną z Rosją. *De facto* wchodziła w skład Imperium Rosyjskiego, a postanowienia z Porvoo często łamano, np. nie dopuszczając do utworzenia niższej izby parlamentu fińskiego. Paradoksalnie wydarzenia te przyczyniły się do umocnienia procesu odkrywania przez Finów ich własnej tożsamości narodowej, a nadana przez Rosjan autonomia stała się narzędziem walki o pełną niezależność – zwłaszcza kulturalną, bo nowa sytuacja polityczna zakończyła wieloletnią zależność od Szwecji. Fińska inteligencja, wykształcona w Sztokholmie, posługiwała się przede wszystkim językiem szwedzkim, a w Turku (szw. Åbo), ówczesnej stolicy kraju, będącej od XVIII wieku głównym ośrodkiem uniwersyteckim Finlandii, także dominował język szwedzki. W 1812 roku Rosjanie przenieśli stolicę do Helsingforsu (tak do 1819 roku brzmiała nazwa Helsinek), które zostały rozbudowane w formach rosyjskiego klasycyzmu początków XIX wieku. W 1828 roku przeniesiono do nowej stolicy również uniwersytet, przemianowany na Imperialny Uniwersytet Cesarza Aleksandra I (*Keisarillinen Aleksanterin-Yliopisto*). Rosnący wpływ Rosji wzmocnił przekonanie Finów o konieczności zatrzymania tego procesu. Świadomość odrębności zarówno od Szwedów, jak i od Rosjan spowodowała zintensyfikowanie działań zmierzających do obrony kultury fińskiej.

---

<sup>192</sup> Debatowano na ten temat w czołowych czasopismach i prasie, a pod Apelem pokojowym (Fredsappel), wystosowanym przez Karla-Otto Bonniera i Venera von Heidenstama na łamach „Svenska Dagbladet” podpisali się tacy przedstawiciele szwedzkiego środowiska kulturalnego jak Richard Bergh i Ellen Key. Zob. Gunnar Lindblom, *Svenskerne var vi halvveis i krig med*, [w:] *Nation och Union...*, s. 24–28.

<sup>193</sup> Na podstawie: Barbara Szordykowska, *W ramach Cesarstwa Rosyjskiego (1809–1917). Od autonomii ku niepodległości*, [w:] *Historia Finlandii*, eadem, Warszawa 2011, s. 81–222.

Uważano, że jej wzmocnienie dałoby Finom silniejszą pozycję polityczną w imperium Romanowów, co wpłynęłoby korzystnie na zwiększenie roli fińskiego parlamentu i utrzymanie autonomii Wielkiego Księstwa<sup>194</sup>.

W tym właśnie czasie przedstawiciele fińskiej inteligencji zainteresowali się rodzimą kulturą ludową, tradycjami i językiem<sup>195</sup>. Wywodząca się ze środowiska uniwersyteckiego inteligencja, choć najczęściej sama mówiąca po szwedzku, rozpoczęła walkę z dominacją języka fińskiego w kulturze i literaturze. Tak powstał ruch Fennomanów (Finomanów), później przyjmujący cechy ruchu politycznego. Jego czołową postacią był Johan Vilhelm Snellman (1806–1881), współorganizator Towarzystwa Sobotniego (*Lauantaiseura*). Członkowie Towarzystwa spotykali się na uniwersytecie w Helsinkach, aby dyskutować o filozofii (między innymi Hegla), najważniejszych prądach literackich Europy, a także o konieczności pogłębienia znajomości języka fińskiego używanego przez większość mieszkańców kraju<sup>196</sup>. W roku 1831 *Lauantaiseura* przekształcono w Towarzystwo Literatury Fińskiej (*Suomalaisen Kirjallisuuden Seura*, dalej: SKS), zmierzające do upowszechnienia języka fińskiego i zrównania go ze szwedzkim, przede wszystkim w szkolnictwie. Do SKS należał między innymi Johan Ludvig Runeberg (1804–1877), fiński poeta romantyczny, którego wiersz *Vårt land*, napisany oryginalnie w języku szwedzkim, w wersji fińskiej zatytułowany *Maamme* (*Nasz kraj*), stał się tekstem hymnu narodowego Finlandii<sup>197</sup>. Dominacja języka szwedzkiego wśród samych członków Towarzystwa skłoniła ich do podróży po kraju, szczególnie do regionu Karelia, by studiować oryginalny język fiński i tradycje nietknięte obcymi wpływami<sup>198</sup>. To właśnie w Karelii Elias Lönnrot (1802–1884) zbierał stare pieśni i legendy, na podstawie których

---

<sup>194</sup> Ibidem, s. 131.

<sup>195</sup> Por. „Under the banner of national Romanticism, so-called indigenous traditions were invigorated – or invented – and motifs from national epics and native mythologies were cultivated in all sectors of cultural production in order to boost a sense of national identity”. Halink, *Northern Myths...*, s. 3.

<sup>196</sup> W tym czasie języka szwedzkiego używało 15 procent, zaś fińskiego 85 procent społeczeństwa. Zob. Björn Collinder, *The Kalevala and its Background*, Uppsala 1964, s. 14.

<sup>197</sup> Wiersz w oryginalnej szwedzkiej wersji językowej ukazał się drukiem w 1846 roku, natomiast prawdziwą popularność zyskał w 1848 roku, kiedy jego treść została przetłumaczona na język fiński przez Paavo Cajandera. Po raz pierwszy zaprezentowano go publicznie do muzyki skomponowanej przez Fredrika Paciusa w tym samym roku w Helsinkach. Hymnem Finlandii stał się poprzez tradycję, gdyż nigdy nie został oficjalnie usankcjonowany przez prawo. Szordykowska, *W ramach Cesarstwa Rosyjskiego...*, s. 134.

<sup>198</sup> W połowie XIX wieku Karelia stała się symbolicznym sercem fińskości i centrum karelianizmu, fińskiego regionalizmu, który przerodził się w ruch narodowy. Powodem szczególnego miejsca Karelii w fińskim procesie umacniania tożsamości narodowej było zachowanie tam, pomimo wpływów szwedzkich i rosyjskich, dawnych zwyczajów i języka, a przede wszystkim pieśni, na których podstawie Elias Lönnrot skompilował *Kalevalę*. Zob. Ritta Ojanperä, *Karelia as a source of inspiration for Finnish culture*, [w:] *Nordic Dawn...*, s. 191–192.

opracował *Kalevalę*, zrab fińskiej mitologii. Wydana w 1835 roku po fińsku, stała się szybko eposem narodowym, przyczyniając się do rozpowszechnienia tego języka<sup>199</sup>.

W tym samym czasie powstał jednak przeciwny nurt, opowiadający się za utrzymaniem dominacji kultury szwedzkiej. Svekoman (Svennomani/Szwedomani) uważali, że język szwedzki z uwagi na długą historię i tradycję używania go w Finlandii miał wyższość nad fińskim, dlatego też był językiem elit kraju. W narastający konflikt między ugrupowaniami zaczęła się włączać władza rosyjska, która wspierała Fennomanów, uznając wszelkie relacje z dawną metropolią za zagrożenie dla własnej polityki. Dzięki temu ugrupowanie fennomańskie odnosiło w kraju coraz większe sukcesy w realizacji swojego programu. Reformy systemu edukacji i administracji publicznej pozwoliły na wprowadzenie fińskiego do szkół, a w 1863 roku car Aleksander II ogłosił go językiem urzędowym Finlandii<sup>200</sup>.

Stopniowe przekształcenie działalności Fennomanów w ruch polityczny opowiadający się za większymi kompetencjami parlamentu spotkało się jednak z oporem władz rosyjskich. W ostatniej ćwierci XIX wieku zaczęły one postrzegać to ugrupowanie jako zagrożenie większe od ewentualnych restytucyjnych działań Svekomanów. Tymczasem w samej Rosji również doszło do wzmożenia nastrojów nacjonalistycznych, w efekcie władze carskie zdecydowały się na intensywne działania rusyfikacyjne, które w Finlandii przybrały szczególnie restrykcyjny charakter w latach 1898–1904. Za ich początek uznaje się przejście w 1898 roku stanowiska generała-gubernatora Finlandii przez Mikołaja Bobrikowa (1839–1904), co wpłynęło na zaostrzenie stosunków fińsko-rosyjskich. Jednym z pierwszych efektów jego nowej polityki było podporządkowanie mu w 1891 roku fińskiej prasy: od tego momentu zwierzchnik rosyjskich władz w Finlandii miał prawo do wstrzymywania publikacji lub wręcz zamykania czasopism o treściach antyrosyjskich. Rządy cara Mikołaja II doprowadziły też do unieważnienia dotychczasowych przywilejów nadanych Finom: tak zwany Manifest Lutowy, wydany w 1899 roku, przywracał rosyjski jako język urzędowy i znacznie ograniczał autonomię Księstwa między innymi poprzez likwidację armii. Odpowiedzą na te zmiany były masowe protesty Finów, mające też charakter artystyczny – to wówczas Jean Sibelius (1865–1957) skomponował utwór *Finlandia*, a pisarze i poeci protestowali wobec jawnego łamania fińskiej konstytucji przez cara Mikołaja II. Choć wprowadzenie rosyjskiego do urzędów nigdy nie zostało przyjęte przez fiński Senat, a także było opóźniane przez lokalne władze

---

<sup>199</sup> Szordykowska, *W ramach Cesarstwa Rosyjskiego...*, s. 135.

<sup>200</sup> Szereg reform wiązał się ze zwołaniem sejmiku w 1863 roku, co przekładało się na nadzieje o zwiększeniu fińskiej autonomii, jednak sam car obecny w obradach podkreślał silne związki Finlandii z Rosją. Zob. Szordykowska, *W ramach Cesarstwa Rosyjskiego...*, s. 143–145.

samorządowe, rusyfikacja postępowała w systemie edukacji. Politykę Bobrikowa zatrzymała jego nagła śmierć w 1904 roku, gdy został zastrzelony przez opozycjonistę Eugena Schaumanna (1875–1904), uznanego po tym za bohatera narodowego Finlandii<sup>201</sup>.

W latach 1905–1907, po klęsce Rosji w wojnie z Japonią, nastąpiła w Finlandii pewna liberalizacja polityki władz carskich (podobnie jak w Królestwie Kongresowym), będąca próbą uspokojenia nastrojów rewolucyjnych. W tym czasie fiński ponownie stał się językiem urzędowym, a w 1906 roku powstała Eduskunta, jednoizbowy parlament zastępujący funkcjonujący dotychczas parlament stanowy. Jednak od 1907 roku aż do wybuchu pierwszej wojny światowej trwał w Finlandii drugi okres ucisku. Zaangażowanie Rosji w działania wojenne, a przede wszystkim rewolucje lutowa i październikowa doprowadziły do znacznego osłabienia władzy rosyjskiej w Finlandii, a obalenie caratu dało Finom ostateczną szansę na odzyskanie niepodległości. 6 grudnia 1917 roku Eduskunta przegłosowała Deklarację Niepodległości, ogłaszając Finlandię państwem w pełni niezależnym od Rosji<sup>202</sup>.

### 1.5. Islandia<sup>203</sup>

Islandia, wyspa zasiedlona w IX wieku i do XIII wieku ciesząca się niezależnością, w 1262 roku w wyniku wojny domowej weszła pod panowanie norweskie. Kiedy Norwegia wstąpiła w 1397 roku ze Szwecją i Danią do unii kalmarskiej, pociągnęła za sobą Islandię, która od tego momentu została włączona do Królestwa Danii. Duńczycy wprowadzili na Islandii protestantyzm, a w 1662 roku monarchię absolutną. Od XVII mieli monopol handlowy, co doprowadziło do zapaści islandzkiej gospodarki i biedy, dodatkowo spowodowanej klęskami

---

<sup>201</sup> Po trzykrotnym strzale w kierunku Bobrikowa, Eugen Schaumann (1875–1904) dwukrotnie strzelił sobie w serce, umierając na miejscu. Fińskiego nacjonalistę pochowano w bezimiennym grobie na cmentarzu Malmi w Helsinkach, co nie przeszkodziło jego zwolennikom w pielgrzymowaniu do miejsca jego pochówku, a w 1906 roku zebrali pieniądze, aby pochować Schaumanna z honorami w Porvoo. Jean Sibelius skomponował na tę okazję marsz pogrzebowy *In memoriam*. Zakrwawioną koszulę bohatera narodowego prezentowano w ratuszu w Porvoo, a w 1924 roku przeniesiono do zbiorów Muzeum Narodowego w Helsinkach. Przy okazji setnej rocznicy wydarzeń, w 2004 roku dokonano rewizji czynu Schaumanna, nazywając go nawet terrorystą. Zob. Christian Jokinen, *Tyrannicide: Heroism or Terrorism. Part I: The Case of Eugen Schauman*, „The Eurasian Politician”, 2004.

<sup>202</sup> Walka o niepodległość trwała jeszcze przez kolejne lata, bowiem w 1918 roku wybuchła w Finlandii wojna domowa, w której konserwatywni biali odpierali zorganizowaną przez czerwonych (wspieranych przez Rosję Radziecką) próbę przeprowadzenia rewolucji bolszewickiej i ponownego związania kraju z Rosją. Klęska czerwonych doprowadziła do ogłoszenia w 1919 roku Finlandii niepodległą republiką. W 1920 roku przypieczętowano polityczne zmiany w Finlandii podpisaniem traktatu pokojowego z Rosją oraz rozstrzygnięciem sporu o Wyspy Alandzkie, do których prawo rościła sobie Szwecja. W 1921 roku przyznano je ostatecznie Finlandii, jednak rok później decyzją kongresu wersalskiego stały się one zdemilitaryzowanym obszarem autonomicznym z własnymi władzami lokalnymi i szwedzkim jako językiem urzędowym. Zob. Szordykowska, *W ramach Cesarstwa Rosyjskiego...*, s. 237–245.

<sup>203</sup> Na podstawie: Gunnar Karlsson, *Iceland's 1100 years. History of a Marginal Society*, London 2000, s. 267–323.

żywiolowymi. Ludność Islandii, zdziesiątkowana przez głód i epidemie, liczyła w połowie XIX wieku zaledwie 59 000 mieszkańców, a największe miasto Reykjavík zamieszkiwało jedynie 1150 osób<sup>204</sup>. Z powodu braku odpowiednich instytucji Islandczycy wyjeżdżali więc do Danii, aby podejmować studia w Kopenhadze.

To właśnie w Kopenhadze rozpoczęła się droga do stworzenia islandzkiej tożsamości narodowej. Wykształceni tam badacze przyczynili się bowiem do uświadomienia Islandczykom ich wyjątkowej pozycji w regionie nordyckim jako kraju, który zachował swój język oraz sagi opisujące dzieje średniowiecznej Skandynawii. Kiedy duński językoznawca Rasmus Christian Rask (1787–1832) przyjechał do Islandii na początku XIX wieku, zauważył, jak bardzo język islandzki, uważany dotąd za najbardziej zbliżony do staronordyckiego, uległ zduńszczeniu. Aby ochronić ten język, a przede wszystkim zapisać w nim cenne zabytki średniowiecznej literatury, Rask w 1816 roku założył Islandzkie Stowarzyszenie Literackie (*Hið Íslenska Bókmenntafélag*), wydające sagi oraz islandzkie tłumaczenia najważniejszych prac akademickich i literackich. Jednym z najaktywniejszych członków Stowarzyszenia został Jón Sigurðsson (1811–1879), który przyjechał do Kopenhagi w 1833 roku na studia historyczne i językowe. Sigurðsson badał zabytkową literaturę Islandii, ale od ukończenia studiów w 1840 roku zaangażował się w ruch polityczny dążący do niezależności i wkrótce stał się jego głównym liderem.

Islandzka walka o niepodległość odbywała się na łamach czasopism wydawanych przez Islandczyków w Kopenhadze. Jednym z pierwszych było czasopismo „Ármann á Alþingi” (1829–1832) redagowane przez prawnika Baldvina Einarssona (1801–1833) domagającego się przede wszystkim przywrócenia islandzkiego parlamentu, Alþingu, zniesionego przez Duńczyków w 1800 roku. W swoich tekstach Einarsson wyraźnie zaznaczył islandzką odrębność narodową. Taką samą linię przyjęła redakcja czasopisma „Fjölfnir” (nazwanego od jednego z bohaterów średniowiecznych sag), wydawanego w latach 1835–1847 przez Jónasa Hallgrímssona (1807–1845), Konráða Gíslasona (1808–1891), Brynjólfa Péturssona (1810–1851) i Tómasa Sæmundssona (1807–1841). „Fjölfnir” był głównym narzędziem islandzkich nacjonalistów. Drukowano tam teksty romantyków, w tym wiersze Jónasa Hallgrímssona, uznawanego za islandzkiego wieszcza narodowego. Jego poemat *Ísland* [Islandia]

---

<sup>204</sup> W 1900 roku Islandię zamieszkiwało 78 000 osób, natomiast liczba mieszkańców stolicy podwoiła się – w 1890 roku było to już 3886 osób. Za: Grażyna Szelągowska, *Od kolonii do państwa niepodległego. Islandia od XIII do XX wieku*, [w:] *Islandia. Wprowadzenie do wiedzy o społeczeństwie i kulturze*, red. Roman Chymkowski i Włodzimierz Karol Pessel, Warszawa 2009, s. 41.

opublikowany w pierwszym numerze „Fjölnir” miał istotny wpływ na rozwój islandzkiej tożsamości narodowej<sup>205</sup>.

Czasopismo „Ný félagsrit” (Czasopismo Nowego Stowarzyszenia), wydawane w latach 1841–1873 przez Jóna Sigurðssona miało już zdecydowanie bardziej polityczny charakter. W pierwszej kolejności celem wydawnictwa było informowanie duńskiego społeczeństwa o sytuacji na Islandii. Na jego łamach dyskutowano nad miejscem dla nowego Alþingu, który według środowiska związanego z „Fjölnirem” po przywróceniu swojej funkcji miał pozostać w swoim pierwotnym miejscu, czyli w Þingvellir, Dolinie Zgromadzeń. Natomiast redakcja „Ný félagsrit” opowiadała się za umieszczeniem go w Reykjavíku, co umocniłoby pozycję miasta jako przyszłej stolicy. Jón Sigurðsson uczestniczył w dyskusjach z duńskimi władzami, a starania islandzkich dyplomatów doprowadziły ostatecznie do przywrócenia islandzkiego parlamentu w 1844 roku, choć jedynie jako ciała doradczego, którego skład był częściowo wybierany przez duńskiego króla, a częściowo przez samych Islandczyków. Sigurðsson został wybrany na posła i przeprowadził się z Kopenhagi na Islandię, działając w ramach założonej przez siebie Partii Patriotycznej<sup>206</sup>. Do jej sukcesów należało między innymi zniesienie duńskiego monopolu handlowego oraz przyznanie Alþingowi pełnej władzy ustawodawczej w 1867 roku. Sigurðsson dożył nadania Islandii autonomii w 1871 roku, a trzy lata później konstytucji<sup>207</sup>. Dawała ona Islandczykom własną władzę ustawodawczą, choć władzę sądowniczą dzierżył wciąż duński Sąd Najwyższy, a wykonawczą sprawował minister do spraw islandzkich w duńskim rządzie. Choć od 1885 roku Alþingi wnosił o większą niezależność, dopiero w 1904 roku Kopenhaga przystała na kompromis i ministrem do spraw Islandii po raz pierwszy został Islandczyk Hannes Hafstein (1861–1922). Pokładano z tym nadzieję na uzyskanie większej autonomii, jednak skomplikowane negocjacje i spory zakończyły się dopiero podczas I wojny światowej. Panujące wówczas w Europie nastroje sprzyjające suwerenności narodów oraz skupienie się Duńczyków na odebraniu Szlezwiku Niemcom sprzyjały Islandczykom. Dania zaproponowała Islandii pełną autonomię w ramach unii personalnej, ze wspólną polityką zagraniczną pod warunkiem neutralności w konfliktach

---

<sup>205</sup> Hallgrímsson buduje tam metaforę Islandii jako matki i odnosi się do złotego wieku w historii kraju, nawiązując choćby do symboliki Þingvellir, miejsca zgromadzeń islandzkiego parlamentu w czasach wikingów. Za: Haki Antonsson i Annika Lindsög, *Narrating Nations: Iceland and Finland in Texts*, [w:] *to Nordic Cultures...*, s. 41–54.

<sup>206</sup> Pierwsza sesja wznowionego Alþingu odbyła się 1 lipca 1845 roku. Sigurðsson, wybrany z dystryktu Fiordy Zachodnie, sprawował urząd posła w latach 1845–1879. W 1851 roku był również członkiem Zgromadzenia Narodowego (Þjóðfundurinn), konwencji konstytucyjnej zwołanej w celu podjęcia decyzji o statusie politycznym Islandii. Zob: [https://www.althingi.is/altext/cv/is/cv/J%C3%B3n\\_Sigur%C3%B0sson/6/?nfaerslunr=6](https://www.althingi.is/altext/cv/is/cv/J%C3%B3n_Sigur%C3%B0sson/6/?nfaerslunr=6) (dostęp 8.02.2024).

<sup>207</sup> Szelągowska, *Od kolonii do państwa niepodległego...*, s. 40.

międzynarodowych i deklaracji nieutworzenia wojska. 1 grudnia 1918 roku proklamowano więc suwerenne Królestwo Islandii, a jednym z postanowień unii było zorganizowanie po 25 latach referendum, w którym Islandczycy sami opowiedzieliby się za zachowaniem nowego ustroju. Po upływie tego czasu na kontynencie rozgrywała się II wojna światowa, a Dania była osłabiona niemiecką okupacją, dlatego w przeprowadzonym w dniach 20–23 maja 1944 roku referendum tylko 0,5 proc. głosujących poparło zależność od Danii, natomiast aż 98,5 proc. uprawnionych do głosu opowiedziało się za zmianą konstytucji. Wyniki referendum przedstawiono 17 czerwca 1944, w 133. rocznicę narodzin bohatera walki o niepodległość Islandii Jóna Sigurðssona. Tego też dnia, podczas uroczystości zorganizowanych w Þingvellir, pierwotnym miejscu spotkań Alþingi, Islandię ogłoszono republiką<sup>208</sup>.

### 1.6. Skandynawizm

Przeszłość krajów skandynawskich naznaczona była nieustającymi wojnami, a przejście Norwegii pod panowanie królów szwedzkich jeszcze bardziej zaostrzyło relacje między Danią a Szwecją<sup>209</sup>. Z politycznego punktu widzenia Skandynawia była podzielona, lecz wiedzeni romantycznymi ideami przedstawiciele świata akademickiego oraz kulturalnego wskazywali na to, co wrogie sobie państwa łączyło<sup>210</sup>. Już XVIII-wieczni badacze literatury skandynawskiej zwracali uwagę na wspólne dziedzictwo językowe i literackie, powołując się na stare sagi, mity i podania, które ich zdaniem w dawnych czasach jednoczyły Skandynawię. Romantyczni poeci poszukując źródeł specyfiki swoich narodów, chętnie czerpali właśnie z literatury staronordyckiej: twórca duńskiego romantyzmu Adam Gottlob Oehlenschläger (1779–1850) swój najważniejszy utwór *Nordens Guder* [Bogowie Północy] (1819) oparł na treści *Eddy poetyckiej*. Oehlenschläger był uznawany za wieszczą nie tylko w rodzimej Danii; w czerwcu 1829 roku skandynawscy poeci zebrali się w katedrze w Lund, aby ukoronować Oehlenschlägera na „króla poezji nordyckiej”. Gdy szwedzki poeta Esaias Tegnér nakładał Duńczykowi wieniec laurowy, miał wypowiedzieć słowa: „Minął czas rozdzielenia i niechże

---

<sup>208</sup> Karlsson, *Iceland's 1100 years...*, s. 205–208; 319–323.

<sup>209</sup> Jak zauważyła Grażyna Szelągowska: „Karol Jan dążył do ograniczenia wszelkich kontaktów obywateli szwedzkich z Danią, za którą nadal ciągnęła się opinia niefortunnej sojuszniczki Napoleona. Uczonym władze odmawiały wydania paszportu bez podania przyczyny, innych poddawano ścisłej inwigilacji. Duńskie władze nie pozostawały dłużne. W 1816 r. wydano zakaz podróżowania szwedzkimi statkami, co wobec znacznie droższej komunikacji duńskiej skutecznie ograniczyło na pewien okres wszelkie kontakty”. Grażyna Szelągowska, *O zwycięstwie kultury nad polityką. Jak odwieczni wrogowie stworzyli suwerenne państwa i współczesną wspólnotę nordycką*, „Kwartalnik Historyczny”, 2, 2018, s. 521.

<sup>210</sup> Filozofia Henrika Steffensa „skierował[a] duński i norweski romantyzm w stronę mitologii i kosmogonii nordyckiej”, wskazując wspólne cechy państw skandynawskich, por. Grażyna Szelągowska, *Kraje nordyckie w XIX wieku...*, s. 35.

niegdy nie powróci w wolnym, nieskończonym świecie ducha”<sup>211</sup>. Postulat ten legł u podstaw skandynawizmu jako ruchu kulturowego.

Skandynawizm zrodził się dzięki poezji romantycznej, ale rozwinął w kręgach akademickich. W latach trzydziestych XIX wieku organizowano kongresy naukowe pozwalające na wymianę doświadczeń i udoskonalanie badań ponad podziałami. Współpracę międzynarodową pielęgnowali także studenci, którzy w latach 1838, 1843 i 1845 spotykali się w Lund, Uppsali, Christianii i Kopenhadze, aby poznawać się i zwalczać wynikającą z historii wzajemną niechęć w imię umocnienia duchowego związku między narodami skandynawskimi<sup>212</sup>. Zjazdy te, z pewnością inspirowane przynajmniej po części niemieckim ruchem studenckim<sup>213</sup>, gromadziły w dojrzałej fazie tego etapu skandynawizmu nawet 600 osób, przede wszystkim duńskich, szwedzkich i norweskich studentów<sup>214</sup>. Spotkania były niekiedy organizowane na kształt uczt wikińskich, podczas których wnoszono toasty i wygłaszano kwieciste mowy<sup>215</sup>. Z czasem inicjatywa studencka przekształciła się w szerszy ruch kulturowy, również dlatego że uczestnikami zjazdów stali się naukowcy, artyści i teoretycy sztuki skandynawskiej, tacy jak badacz folkloru Artur Hazelius (1833–1901), poeta Bjørnstjerne Bjørnson (1832–1910) oraz krytyk i historyk sztuki Lorentz Dietrichson (1834–1917)<sup>216</sup>. Idee skandynawizmu zostały spopularyzowane w obszarze nordyckim za sprawą czasopisma „Brage og Idun”, wydawanego w latach 1839–1842 pod redakcją duńskiego historyka Frederika Barfoda (1811–1896)<sup>217</sup>.

W latach czterdziestych w trzech krajach skandynawskich (tj. w Danii, Szwecji i Norwegii) powstały zinstytucjonalizowane organizacje podkreślające potrzebę współpracy. Duński

---

<sup>211</sup> „Ude og Hjemmet”, København, 19.01.1879, cyt. Za: Szelągowska, *O zwycięstwie kultury...*, s. 521.

<sup>212</sup> Więcej na temat wpływu spotkań studentów na rozwój skandynawizmu: Grażyna Szelągowska, *Idea zjednoczonej Skandynawii w ruchu studenckim w Danii I połowy XIX wieku*, Warszawa 1992.

<sup>213</sup> Pierwsza niemiecka organizacja studencka (*Burschenschaft*) powstała w 1815 roku i podobnie jak oparte na niej późniejsze „bractwa studenckie”, wyrastała z szerszego ruchu narodowego. Studenci zrzeszali się wokół idei zjednoczenia Niemiec, łączyły ich liberalno-narodowe poglądy polityczne i silna potrzeba budowania wspólnoty. *Burschenschafter* były szczególnie popularne w Niemczech, ale miały także odpowiedniki w innych krajach niemieckojęzycznych, takich jak Austria czy Szwajcaria. Zob. Maria Wawrykowa, *Ruch studencki w Niemczech 1815–1825*, Warszawa 1969. Za: Szelągowska, *Idea zjednoczonej Skandynawii w ruchu studenckim...*, s. 5.

<sup>214</sup> Fińscy studenci nie mogli uczestniczyć z przyczyn politycznych, ale kwestia Finlandii została podniesiona podczas spotkania w 1842 roku w Kopenhadze. Zob. Piotrowski, *Tradycje jedności Skandynawii...*, s. 67–68.

<sup>215</sup> Choć w głównej mierze spotkania te miały przede wszystkim charakter towarzyski, część studentów była gotowa oddać za ideę skandynawizmu nawet życie. W wojnie duńsko-pruskiej (1848–1850) obok swoich kolegów z Danii walczyli studenci ze Szwecji i Norwegii. Szelągowska, *O zwycięstwie kultury...* s. 524.

<sup>216</sup> Uczestniczyli oni w zjeździe w Uppsali, który odbył się w 1856 roku. Podczas tego zjazdu Bjørnstjerne Bjørnson miał zdecydować, że zostanie poetą, o czym wspominał w artykule *Hvorledes jag blev digter*. Za: Grandien, *Rönndruvans glöd...*, s. 19.

<sup>217</sup> Pierwszy numer czasopisma miał 195 abonentów: 35 w Danii, 35 w Szwecji i 25 w Norwegii, ale liczba czytelników drugiego numeru wzrosła prawie trzykrotnie, większość stanowili Duńczycy. Za: Henrik Becker-Christensen, *Frederik Barfod og den skandinaviske bevægelse i tiden før 1845*, „Scandia. Tidskrift för historisk forskning”, 44, 2, 1978, s. 295.



sympatyk skandynawizmu, teolog i polityk Henrik Nicolai Clausen (1793–1877) w 1843 roku założył w Kopenhadze Towarzystwo Skandynawskie (*Skandinavisk selskab*), które poprzez publikacje, wykłady i spotkania wzmacniało ideę jedności nordyckiej<sup>218</sup>. W Szwecji i Norwegii również powstały Towarzystwa Skandynawskie: w Sztokholmie *Skandinaviska sällskapet* działające od 1847 roku, a w Norwegii *Det skandinaviske selskab* utworzone w 1864 roku z inicjatywy młodych prawników Michaela Birkelanda (1830–1896) i Olego Andreasa Bachkego (1830–1890). Obok idei zbliżenia trzech krajów skandynawskich norweskie Towarzystwo skupiało się na utrzymaniu unii szwedzko-norweskiej, która – zdaniem jego członków – wspierała proces umacniania norweskiej tożsamości narodowej<sup>219</sup>.

Skandynawizm zyskał poparcie wśród polityków oraz przedstawicieli ruchów narodowych. Jego zwolennicy uważali, że budowanie wspólnej, nordyckiej tożsamości doprowadzi do politycznego umocnienia całego obszaru, a jednocześnie pomoże w kształtowaniu tożsamości narodowej poszczególnych państw<sup>220</sup>. Idea tworzenia uniwersalnych wspólnot ponadpaństwowych była w tym czasie bardzo popularna, szczególnie z uwagi na ówczesny układ sił w Europie: w zjednoczeniu się mniejszych krajów upatrywano szansę na obronę przez nie własnych interesów<sup>221</sup>. W obszarze nordyckim polityczny skandynawizm budował się więc na bazie stawiania oporu Rosji i Prusom, wobec czego zakładał na przykład wspólne zaangażowanie w wojnę duńsko-pruską. Popularne przedstawienie skandynawizmu z personifikacjami Szwecji, Danii i Norwegii jako trzech braci gotowych na współpracę [Il. 1] pochodzi właśnie z czasów pierwszej wojny szlezwickiej. Wzięło w niej udział wielu ochotników ze Szwecji, a wsparcia oczekiwano od króla Oskara I, który obiecał wysłać Danii posiłki (jednak skończyło się tylko na działalności dyplomatycznej)<sup>222</sup>.

---

<sup>218</sup> Do Stowarzyszenia należeli m.in. polityk Orla Lehmann (1810–1870), poeta i działacz społeczny Carl Ploug (1813–1894) oraz polityk i naukowiec Joakim Frederik Schouw (1789–1852). Zob. Ottosen i Glenthøj, *Union eller undergang...*, s. 90.

<sup>219</sup> Dzieje norweskiego Towarzystwa opisuje Tor Ivar Hansen, *Et skandinavisk nasjonsbyggingsprosjekt. Skandinavisk Selskab (1864–1871)*, Oslo 2008, s. 35.

<sup>220</sup> „Scandinavism has helped determine the shape and direction of the various processes of nation-building in Denmark, Norway and Sweden – instrumental in grounding an overarching pan-national, Scandinavian identity that tied these three countries”. Van Gerven, *Scandinavism...*, s. 3–4.

<sup>221</sup> Panskandynawizm jako ruch polityczny podobny był do panslawizmu wspieranego przez Rosję czy portugalsko-hiszpańskiego paniberyzmu. Ruth Hemstad, *Skandinavismens tilkomstsom samtidig og omstridt begrep*, [w:] *Skandinavismen...*, s. 21.

<sup>222</sup> Wysłanie wojsk szwedzko-norweskich do zadań pokojowych w Szlezwiku było propozycją duńską, ale król i rząd obawiali się komplikacji. Wojsko rebeliantów Szlezwiku-Holsztynu, które nie uznało zawieszenia broni, zaatakowało także oddział szwedzki, a wysłany do Północnego Szlezwiku generał August Malmborg (1795–1864) otrzymał rozkaz zachowania neutralności. Za: Ottosen i Glenthøj, *Union eller undergang...*, s. 252.

Poszkodowani w wojnach o Szlezwik Duńczycy stali się głównymi zwolennikami skandynawizmu, który w Danii był rozumiany jako dążenie do odbudowania średniowiecznej unii kalmarskiej. Duńscy historiografowie po 1864 roku zajęli się więc interpretowaniem wydarzeń z przeszłości obszaru nordyckiego pod kątem wspierania nastrojów unionistycznych, licząc, że – podobnie jak w przypadku unii kalmarskiej – to Danii przypadnie decydująca rola<sup>223</sup>. Próba zmanifestowania dominacji w świecie skandynawskim były również wystawy takie jak zorganizowana w Kopenhadze w 1872 roku Wielka Wystawa Nordyckiej Sztuki i Przemysłu (*Den store nordiske Kunst- og Industriudstilling*) oraz Nordycka Wystawa Przemysłu, Rolnictwa i Sztuki (*Den Nordiske Industri-, Landbrugs- og Kunstudstilling*) w 1888 roku. Miały one stworzyć obraz przemysłu i sztuki Skandynawii, podkreślając rozwój całego obszaru, jednak wśród zaprezentowanych wystawców organizatorzy wyraźnie faworyzowali twórców duńskich, dając jasny sygnał swojego wyobrażenia wyższości Danii nad pozostałymi krajami<sup>224</sup>. Taka polityka, realizowana przez Duńczyków w drugiej połowie XIX wieku, przyczyniła się do klęski pierwotnego skandynawizmu, ponieważ zamiast podkreślać podobieństwa i współpracę, uwypuklała różnice i hegemonię dawnego mocarstwa. Ruchowi nie pomogły pogarszające się stosunki szwedzko-norweskie, które doprowadziły do przewagi nastrojów antyskandynawistycznych i izolacjonistycznych w Norwegii<sup>225</sup>.

Zmiany społeczne i ekonomiczne, jakie nastąpiły w Skandynawii w okresie rewolucji przemysłowej (w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku) były decydujące dla przewartościowania wizji panskandynawskiej współpracy. Wśród wielu pomysłów na polityczne zjednoczenie obszaru nordyckiego pojawiły się liberalne koncepcje utworzenia wspólnej republiki, jak proponował młody duński pisarz Fredrik Bajer (1837–1922) w rozprawie *Norden som republik: Några ord om Nordens enhets- och frihets-mål* [Północ jako republika: Kilka słów o celu jedności i wolności Północy] (1879). Jego wizja Skandynawii bliższa była idei państwa związkowego zbudowanego na kształt nowej Rzeszy Niemieckiej,

---

<sup>223</sup> Grażyna Szelałowska, *Idea...*, s. 3–4, 10.

<sup>224</sup> Aż 2/3 wystawców pochodziło z Danii, a producenci i artyści duńscy dominowali w najbardziej prestiżowych sekcjach i zajmowali miejsce w głównej przestrzeni wystawy. Za: Jørn Guldberg, *A Danish Spectacle: Balancing National Interests at the 1888 Nordic Exhibition of Industry, Agriculture and Art in Copenhagen*, [w:] *Expanding Nationalisms at World's Fairs: Identity, Diversity, and Exchange, 1851–1915*, red. David Raizman i Ethan Robey, London 2018, s. 71.

<sup>225</sup> Grażyna Szelałowska, *Idea...*, s. 11. Jednym z czołowych „antyskandynawistów” w Norwegii był P.A. Munch, choć Niri Ragnvald Johnsen dowodzi, że myśli Muncha były bardziej złożone i spójne, niż mu się przypisuje, a jego antagonistyczne wypowiedzi na temat skandynawizmu należy rozpatrywać w świetle jego rosnącego rozczarowania duńską partią narodowo-liberalną i reprezentowanym przez nią szczególnym nurtem skandynawizmu. Zob. Niri Ragnvald Johnsen, *Inkonsekvent og omskiftelig? P.A. Munchs forhold til skandinavismen og idéen om en nordisk nasjonalitet*, „Historisk tidsskrift”, 100, 2, 2021, s. 116–130.

stworzonej w 1871 roku, a w pewnym stopniu także zjednoczonych Włoch (gdzie mimo różnic wewnętrznych dążono do umocnienia tożsamości narodowej nowego kraju)<sup>226</sup>. Bajer opowiadał się za skandynawizmem jako procesem skierowanym do wewnątrz, mającym na celu pielęgnowanie poczucia wspólnoty przy jednoczesnym umacnianiu tożsamości poszczególnych państw. Klas Pontus Arnoldson (1844–1916) w książce *Norden som fristat: några ord i frågan om de söndrade nordiska folkgrenarnes sammanslutning* [Północ jako wolne państwo: kilka słów o kwestii zjednoczenia podzielonych nordyckich ludów] (1871) dał wyraz nowemu spojrzeniu na skandynawizm, który dotyczył już nie tylko trzech krajów, czyli Szwecji, Danii i Norwegii, do wspólnoty pannyarodowej zaliczał również Finlandię. Na określenie tego obszaru Arnoldson używał zamiennie określeń *Norden* i *Skandinavien*<sup>227</sup>. W samej Finlandii ruch proskandynawski był przyjmowany raczej sceptycznie, głównie ze względu na popularność postawy Fennomanów, odnoszących się negatywnie do prób odbudowy współpracy ze Szwecją<sup>228</sup>. To właśnie przez brak jasnych wspólnych celów politycznych i szansy na dynastyczne połączenie kilku państw skandynawizm jako polityczny projekt zjednoczenia regionu nordyckiego został pod koniec XIX wieku ostatecznie zaniechany<sup>229</sup>. Nie oznaczało to jednak końca idei panskandynawskiej, a wiązało się jedynie z transformacją projektu w nordyzm<sup>230</sup>. Na przełomie XIX i XX wieku wykształcił się więc ‘nowy skandynawizm’ (*nyskandinavisme*), którego zwolennicy skupili się na jednoczeniu

---

<sup>226</sup> Ottosen i Glenthøj, *Union eller undergang...*, s. 526–527.

<sup>227</sup> „Det är, såsom vi förut sagdt, icke tänkbart att ett enigt Norden skulle hafva lemnat ifrån sig Finland till den för folkfriheten farlige kolossen i öster; men väl är det möjligt att de tre skandinaviska rikena hvar för sig skola komma att dela Finlands öde; med ett splittradt Norden skall han, då tillfälle dertill erbjuder sig, sannerligen icke behöfva göra processen lång”. (Jak wcześniej powiedziano, nie jest do pomyślenia, aby zjednoczony region nordycki pominął Finlandię, wydając ją na pastwę wschodniego kolosa zagrażającego wolności ludzi. Lecz żadne z trzech skandynawskich królestw nie może podzielić losu Finlandii; gdy nadarzy się okazja, kolos może podzielić Północ w bardzo krótkim czasie). Klas Pontus Arnoldson, *Norden som fristat. Några ord i frågan om de söndrade nordiska folkgrenarnes sammanslutning*, Göteborg 1871, s. 20–21. Arnoldson od 1890 roku angażował się w bezkonfliktowe rozwiązanie unii szwedzko-norweskiej, za co w 1908 roku otrzymał za swoją działalność Pokojową Nagrodę Nobla (razem z Bajerem).

<sup>228</sup> Pod koniec XIX wieku Fennomani upatrywali szansę współpracy raczej z Niemcami lub krajami bałtyckimi, choć nie da się pominąć historycznych powiązań ze Szwecją. Zob. „In nineteenth-century Finland promoting Scandinavianism was the taking of a deliberate risk. The liberal and pro-Scandinavian movement in Finland did not succeed politically in the late nineteenth century, which saw the emergence of a national Finnish-language movement that often viewed Germany and the Baltic region as a better option for kinship and a model. However, the Swedish-Scandinavian orientation, which included a strong identification with the right of law, has been a vital part of Finnish political history. This is true even if it has not always been seen in terms of a Nordic orientation.” Hemstad i Peter Stadius, *Introduction. Scandinavianism and Nordism in a Europe of pan-national movements*, [w:] *Nordic experiences in pan-nationalisms*, red. idem, s. 8.

<sup>229</sup> Najwcześniejszą analizę historyczną zjawiska napisał: Julius Clausen, *Skandinavismen: Historisk Fremstillet*, København 1900. Za: Piotrowski, *Tradycje jedności Skandynawii...*, s. 13.

<sup>230</sup> Peter Stadius za symboliczną cezurę skandynawizmu uważa rok 1864 albo 1871, podczas gdy początków nordyzmu można jego zdaniem upatrywać około roku 1900, np. w zerwaniu unii szwedzko-norweskiej w 1905 roku. Sam koncept nordyzmu pojawił się jednak dopiero w latach 20. XX wieku. Zob. Stadius, *Nordism as a remake of the Nordic-Scandinavian pan-nationalism...*, s. 180.

regionu poprzez wspólną kulturę<sup>231</sup>. W tym czasie bowiem znacznie intensywniej dochodziło do wymiany intelektualnej i kontaktów między artystami odgrywającymi ważną rolę w budowaniu skandynawskiej jedności. Jedną z najważniejszych postaci tego procesu był wspomniany już Brandes, przekonany, że artyści, pisarze i intelektualiści powinni stworzyć jednolity front, aby zwiększyć widoczność literatury i kultury skandynawskiej za granicą<sup>232</sup>. Popularyzował on swoje poglądy na sztukę poprzez odczyty wygłaszane w całej Skandynawii oraz teksty publikowane na łamach panskandynawskich czasopism „Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industrii” [Nordyckie czasopismo poświęcone nauce, sztuce i przemysłowi] i „Nordisk revy: tidskrift för Norden rörande politiska och kulturella spörsmål” [Przegląd Nordycki: magazyn dla regionu nordyckiego poświęcony kwestiom politycznym i kulturalnym]. W starania o zintensyfikowanie współpracy kulturalnej między szeroko pojętymi krajami skandynawskimi włączyli się najważniejsi twórcy nowoczesnego przełomu, w tym znani na całym świecie pisarze August Strindberg (1849–1912) i Bjørnstjerne Bjørnson<sup>233</sup>.

W tym czasie doszło faktycznie do rozwoju nowoczesnej literatury i kultury skandynawskiej, której przedstawicielem o wielkim znaczeniu w regionie był, obok Strindberga i Bjørnsona, Henrik Ibsen (1828–1906). Literatura i sztuka miały wówczas przede wszystkim na celu krytykę problemów społecznych, skupiając się na biedzie (w drugiej połowie XIX wieku stała się ona przyczyną masowej emigracji Skandynawów do Stanów Zjednoczonych<sup>234</sup>), kwestiach obyczajowy oraz prawach kobiet i dzieci. Z Nowoczesnym Przełomem wiązała się więc aktywność wielu działaczy społecznych i politycznych, takich jak szwedzka pedagoga i feministka Ellen Key (1849–1926), których działania budowały „duchowy skandynawizm”

---

<sup>231</sup> Nazywany również „nowym skandynawizmem”, por. In 1899, as a response to renewed German and Russian threats against the southern and eastern border of the Nordic region, a range of new networked Nordic associations with explicitly cultural-literary purposes was founded in all three countries, as part of a renewed interest in what was termed „NeoScandinavianism”. Hemstad, *Organised into Existence...*, s. 164.

<sup>232</sup> Zob. Nygård, *Georg Brandes and Fin de Siècle Scandinavia...*, s. 14. Więcej o poglądach Brandesa na sztukę piszę w rozdziale I.3.2. Nowoczesny Przełom w kształtowaniu teorii sztuki narodowej w Skandynawii.

<sup>233</sup> Gunnar Ahlström w *Det moderna genombrottet i Nordens literatur* (1947) pisał, że w czasie nowoczesnego przełomu panskandynawskie dążenia wśród pisarzy były faktycznie mniej intensywne, a mimo to w tym czasie wykształciła się wspólna, nordycka tożsamość regionalna. Za: Piotrowski, *Tradycje jedności Skandynawii...*, s. 16. Już wcześniej szwedzka pisarka i feministka Fredrika Bremer (1801–1865) twierdziła, że kraje nordyckie zjednoczyły się duchowo. Zob. Ottosen i Glenthøj, *Union eller undergang...*, s. 103.

<sup>234</sup> Na ten temat pisała m.in. Krystyna Szelańska, *Listy z Ameryki. Z dziejów emigracji norweskiej do Stanów Zjednoczonych w XIX wieku*, Białystok 2017.

w zakresie oświaty, literatury oraz kultury i znacznie przyczyniły się do zbudowania podwalin skandynawskiego modelu państwa opiekuńczego<sup>235</sup>.

Po zmianach politycznych w Europie wywołanych I wojną światową powróciła w krajach skandynawskich idea instytucjonalizacji wspólnoty nordyckiej. W 1919 roku założono Stowarzyszenie Nordyckie (*Föreningen Norden*), które funkcjonowało równolegle w Danii, Szwecji i Norwegii, od 1922 w Islandii, a od 1924 roku w Finlandii. Od początku swojego funkcjonowania Stowarzyszenie zajmowało się promowaniem współpracy i wzmacnianiem wspólnoty poprzez działania kulturalne i edukacyjne. Przypieczętowaniem idei zjednoczonej Skandynawii było utworzenie Rady Nordyckiej w 1952 roku, powstałej dzięki uchwałom parlamentów poszczególnych jej członków: pięciu niezależnych krajów nordyckich i terytoriów autonomicznych<sup>236</sup>.

## **2. Teorie artystyczne mające wpływ na sztukę w krajach nordyckich XIX i XX wieku**

Istotny wpływ na rodzenie się koncepcji sztuki narodowej i nordyckiej miały debaty toczone przez przedstawicieli świata kultury i sztuki, traktujące o kwestii tożsamości i roli artystów w umacnianiu poczucia wspólnoty narodowej. W XIX i na początku XX wieku krytycy sztuki, a także sami malarze i malarki chętnie wypowiadali się na ten temat, przedstawiając własne wizje sztuki narodowej. Ich wypowiedzi publikowano w ogólnodostępnej prasie o rysie narodowym, takich pismach jak duńskie „Fædrelandet” i islandzkie „Tíminn”, ale też poczytnych w całej Skandynawii czasopismach artystyczno-kulturowych, między innymi „Ny illustrerad tidning”, „Ord och Bild” oraz „Nordisk Tidskrift for vetenskap, konst och industrii”. Na temat sztuki narodowej debatowano też na specjalnie organizowanych spotkaniach, jednak ich treści są dziś niemal nieuchwytnie. Ponadto w drugiej połowie XIX wieku pojawili się pierwsi historycy sztuki, a na skandynawskich uniwersytetach zakładano pierwsze katedry historii sztuki. Z natury rzeczy stały się one miejscami formułowania podbudowanych obserwacją zabytków spostrzeżeń i refleksji na temat sztuki narodowej i nordyckiej<sup>237</sup>.

Na naukę i poglądy badaczy oddziaływały oczywiście teorie najważniejszych, najbardziej znanych autorytetów z obszaru historii, filozofii i historii sztuki. Szczególne znaczenie miały teorie francuskiego historyka sztuki Hippolyte’a Taine’a (1828–1893), który w wykładach

---

<sup>235</sup> Por. Ellen Key, *Några tankar om skandinavismens framtid*, Stockholm 1906. Za: Piotrowski, *Tradycje jedności Skandynawii...*, s. 108.

<sup>236</sup> Na podstawie: Zenon Ciesielski, *Tendencje integracyjne i dezintegracyjne*, [w:] *Dzieje kultury skandynawskiej...*, s. 215–223.

<sup>237</sup> O rozwoju historii sztuki w Skandynawii więcej piszą: Dan Karlholm, Hans Dam Christensen i Matthew Rampley, *Art History in the Nordic Countries*, [w:] *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, red. Matthew Rampley, London 2012, 421–438.

głoszonych w roku 1865 w paryskiej École des beaux-arts, a wydanych w 1881 roku, mówił o charakterze sztuki uzależnionym od miejsca narodzin artysty i czasów, w których tworzył<sup>238</sup>. *Filozofia sztuki* Taine'a znacząco wpłynęła na rozwój myśli o sztuce narodowej w Skandynawii, jak bowiem twierdziło wielu teoretyków, istotnym warunkiem jej powstania było pochodzenie artysty i jego emocjonalna relacja z ojczystym krajem oraz poczucie wspólnoty z resztą narodu. Do popularyzacji metod i myśli Taine'a przyczynił się przede wszystkim Georg Brandes, od lat siedemdziesiątych XIX wieku chętnie odwołujący się do metod francuskiego historyka sztuki, poświęcając mu też rozprawę doktorską<sup>239</sup>.

Na poglądy skandynawskich artystów i teoretyków sztuki oddziaływały – podobnie jak w czasach romantyzmu – koncepcje rodzące się w Niemczech. Nowoczesna myśl narodowodemokratyczna kształtowała się od połowy XIX wieku między innymi dzięki pismom Paula de Lagarde'a (1827–1891), Juliusa Langbehna (1857–1907) i Ferdinanda Avenariususa (1856–1923). Cechą ich poglądów było neoromantyczne podejście do idei narodu, oparte na wierze w istnienie natury czy charakteru narodu i jego dziejowej misji – „niemieckiego posłannictwa”. De Lagarde postulował stworzenie nowej, chrześcijańsko-germańskiej religii, lepiej niż tradycyjne wyznania odpowiadającej „niemieckiej naturze” i tworzącej fundament pod stworzenie nowoczesnego narodu opartego na „wspólnocie krwi”<sup>240</sup>. Jego poglądy rozwijali na przełomie XIX i XX wieku Julius Langbehn, Ferdinand Avenarius i Heinrich Claß (1868–1953), postulujący ekspansję nowej, powstałej w 1871 roku Rzeszy na kraje należące do dawnego, zlikwidowanego przez Napoleona w 1806 roku Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego (między innymi Czech i Austrię), a także szerzej na kraje zamieszkałe przez Niemców (między innymi Inflanty). Mieli oni zasadniczy wpływ na program ideowy założonego w 1891 roku Związku Wszechniemieckiego (Liga Pangermańska – *Alldeutscher Verband*), łączącego wizję narodowej „wspólnoty krwi” z postulatami imperialistycznej

---

<sup>238</sup> Por. „(...) otoczenie, to jest stan ogólny obyczajów i ducha, warunkuje rodzaj dzieł sztuki, dopuszczając tylko te, które mu są odpowiednie, a rugując inne rodzaje przez szereg przeszkód i napadów na każdym kroku ich rozwoju stawianych i poprawianych”. Hippolyte Taine, *Filozofia sztuki*, Gdańsk 2021, s. 42.

<sup>239</sup> Choć Brandes doceniał Taine'a, a szczególnie to, że Francuz zwrócił uwagę na relację artysty ze społeczeństwem, to odnosił się krytycznie do całej metody, twierdząc, że artysta pomimo swojej „predestynacji” ma przecież indywidualny i osobliwy styl. Por. Georg Brandes, *Den franske Æsthetik i vore Dage. En Afhandling om H. Taine*; Gyldendal, 1870. Za: Solheim, *Kunst og nasjon...*, s. 301–302.

<sup>240</sup> Na temat poglądów de Lagarde'a, Langbehna i Avenariususa zob. Fritz Stern, *Kulturpesimismus als politische Gefahr*, München 1986, s. 54–74; Peter Hutter, „Die feinste Barbarei.” *Das Völkerschlatdenkmal bei Leipzig. Eine Studie über die „germanische“ Kunst des 19. Jahrhundert*, Mainz 1990, s. 24 i 55–66. Pojęcia ‘Volk’ oraz ‘deutsches Wesen’ zostały wyjaśnione dogłębnie w: *Deutsche Erinnerungsorte*, red. Etienne François i Hagen Schulze, München 2001, s. 275–390.

ekspansji<sup>241</sup>. Ideolodzy tego ruchu postrzegali siebie przy tym jako patriotów usiłujących obalić pozostałości feudalizmu i stworzyć nowe, demokratyczne państwo, w którym wszyscy członkowie narodowej wspólnoty są równi. Do realizacji tych zamierzeń miała służyć z gruntu pozytywistyczna strategia, niezakładająca rewolucyjnych zmian, lecz długofalowe oddziaływanie na opinię publiczną i budzenie tożsamości narodowej w masach ludowych<sup>242</sup>. Miarą sukcesu tego programu był fakt, że nie tylko inteligencja, lecz także wielkomiejski proletariatus przejmował te poglądy, co ostatecznie prowadziło do „nacionalizacji mas”<sup>243</sup>.

Na rozwój teorii i refleksji o sztuce w krajach nordyckich w XIX i na początku XX wieku znacząco oddziaływała również brytyjska historia sztuki i krytyki artystycznej, choć nie wynika to bezpośrednio z wypowiedzi artystów i innych źródeł z epoki. Jak dotąd badania historycznoartystyczne nie przyniosły znaczących odkryć w tym obszarze. Niemniej z uwagi na kierunek rozwoju sztuki skandynawskiej brytyjska myśl estetyczna wraz z jej podejściem do sztuki, natury i społeczeństwa musiała odegrać ważną rolę w formowaniu nordyckich teorii i praktyk artystycznych w tym okresie. Ważną rolę mogły odegrać publikacje Johna Ruskina (1819–1900), takie jak *Modern Painters* (1897), promujące twórczość prerafaelitów i przyczyniające się do powstania ruchu Arts&Crafts. O tym, że myśl Ruskina musiała być znana w Skandynawii, świadczą chociażby przedruki jego tekstów w szwedzkim przekładzie, jak i publikowanie poświęconych mu artykułów w poczytnym periodyku „Ord och Bild”<sup>244</sup>.

## **2.1. Pierwsi historycy sztuki i krytycy oraz teoretycy sztuki narodowej w Skandynawii**

Rozważania nad sztuką narodową rozpoczęły się w pierwszej połowie XIX wieku w środowisku poetów i artystów romantycznych. W Szwecji były to opisane powyżej Towarzystwo Gockie i Cech Artystów (*Konstnärsgillet*) utworzony w 1846 roku w Sztokholmie<sup>245</sup>. Główną osią dyskusji w tych kręgach były treści dzieł o charakterze

---

<sup>241</sup> Na temat powstania, założeń i historii ADV zob. Alfred Kruck, *Geschichte des Alldeutschen Verbandes 1890-1949*, Wiesbaden 1954, s. 9–18; Peter Walkenhorst, *Nation – Volk – Rasse. Radikaler Nationalismus im Deutschen Kaiserreich 1890-1914*. Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Tom 176, Berlin 2007, s. 71–73 (tamże dalsza literatura przedmiotu). Zob. także: Stanisław Salmonowicz, *Prusy. Dzieje państwa i społeczeństwa*. Warszawa 2004, s. 259.

<sup>242</sup> W przeciwieństwie do pozostałych ideologów Heinrich Claß publikował pod pseudonimem Daniel Fryman. Zob. Hutter, „*Die feinste Barbarei...*”, s. 59–61.

<sup>243</sup> Georg Mosse, *Die Nationalisierung der Massen. Politische Symbolik und Massenbewegung von der Befreiungskriegen bis zum Dritten Reich*, Frankfurt/Main – New York 1993, s. 196–204.

<sup>244</sup> Np. John Ruskin, *Giorgione och Turner*, „Ord och Bild”, 7, 1898, s. 181–191; August Brunius, *Ruskin och hans verk till hundraårsminnet*, „Ord och Bild” 20, 1919, s. 129–141.

<sup>245</sup> Jego działalność polegała na organizacji wystaw oraz wydawaniu publikacji promujących twórczość zrzeszonych z Cechem artystów. Początkowo Cech cieszył się dużą popularnością wśród artystów, gdyż ze względu na narodowy charakter wspieranej przez siebie sztuki stanowił alternatywę dla ówczesnego programu Akademii Sztuk Pięknych. Gdy jednak na sztokholmskim Salonie również zaczęto promować malarstwo

narodowym. Przedstawiciele obu grup zgadzali się, że tematyka musi nawiązywać do źródeł szwedzkiej tożsamości narodowej, natomiast przedmiotem sporu było to, co uważa się za podstawę szwedzkości. Towarzystwo Gockie stanęło po stronie źródeł literackich: mitologii i sag, a Cech Artystów opowiadał się za folklorem i opowieściami ludowymi<sup>246</sup>. Erik Gustaf Geijer (1783–1847), przedstawiciel Towarzystwa Gockiego, w eseju *Betraktelser i avseende på de nordiska myternas användande i skön konst* [Rozważania dotyczące wykorzystania mitów nordyckich w sztuce] (1818) stawiał nawet znacznie wyżej sagi i legendy o bohaterach z czasów wikingów niż mitologię nordycką, podkreślając, że samo ilustrowanie tych scen nie jest sztuką narodową, bowiem warunkiem do jej stworzenia jest przepełniający artystę „nordycki duch”<sup>247</sup>. Założyciel Cechu Artystów Gunnar Olof Hyltén-Cavallius (1818–1889) pragnął natomiast, aby malarstwo czerpało nowe motywy z wierzeń i poezji ludowej, a istotnym elementem kompozycji była przyroda<sup>248</sup>. Obie wizje sztuki narodowej miały jednak przede wszystkim umacniać poczucie wspólnoty: dzieła ilustrujące heroiczne czyny bohaterów sag i mitologii, pełne patosu i moralnego wydźwięku, podkreślały dumę z dokonań przodków, natomiast przedstawianie istot nadprzyrodzonych w uduchowionym krajobrazie przypominało o ścisłym związku z naturą<sup>249</sup>.

Za pierwszego teoretyka sztuki narodowej w Skandynawii uznaje się Nielsa Lauritsa Høyena (1798–1870), z którego inicjatywy powstała najstarsza katedra historii sztuki w regionie, otwarta na Uniwersytecie Kopenhaskim w 1856 roku. Høyen z wykształcenia był prawnikiem i teologiem, ale studiował też historię i historię sztuki oraz uczęszczał na zajęcia w Szkole Rysunkowej kopenhaskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie poznał wielu malarzy, wśród nich Christoffera Wilhelma Eckersberga (1783–1853). W 1822 roku wyjechał na trzyletnią „Grand Tour” po Europie, w czasie której zapoznał się ze współczesnymi poglądami na sztukę

---

pejzażowe i oparte na motywach staronordyckich, Cech stracił konkurencyjną rolę i przez spadającą liczbę członków przestał funkcjonować w 1854 roku. Lennersand, *En spegling av tiden...*, s. 29.

<sup>246</sup> Stanowiska te określa się w literaturze przedmiotu zwykle jako „akademicko-literackie” (*akademiskt-litterära*) oraz „ludowo-antykwaryczne” (*folklig-antikvarisk*). Więcej na ten temat: Johannesson, *Konst och visuell kultur i Sverige...*, s. 24.

<sup>247</sup> Erik Gustaf Geijer, *Betraktelser i avseende på de nordiska myternas användande i skön konst*, „Iduna” 7, 1818. Więcej o poglądach Geijera o sztuce narodowej zob. Grandien, *Rönndruvans glöd...*, s. 56.

<sup>248</sup> Por. „att låta målarkonsten hemta nya poethiska motiver ur naturmytherna och folk-poesien”), za: ibidem, s. 81. Więcej: Gunnar Olof Hyltén-Cavallius, *Historie-Målaren Nils Johan Olsson Blommér*, „Nordisk Tidskrift”, 1853. Za: Robin Cerny, *Göticismen i bildkonsten. En bildanalys av tre fornnordiskt föreställande konstverk*, Linköping 2021, s. 27.

<sup>249</sup> Te dwie koncepcje utrzymały się w drugiej połowie XIX wieku, kiedy główną rolę w kształtowaniu wizji szwedzkiej sztuki narodowej przejęła Akademia oraz Muzeum Narodowe w Sztokholmie. Akademia faworyzowała tematykę historyczną: już w 1845 roku zorganizowano tam konkurs na realizację tematu zaczerpniętego z mitologii nordyckiej. Jeszcze w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wśród dzieł nagradzanych przez Akademię zazwyczaj dominowały prace ilustrujące sceny historyczne. Por. Grandien, *Rönndruvans glöd...*, s. 147–167.



w ośrodkach niemieckich i włoskich<sup>250</sup>. Po powrocie uczestniczył w tworzeniu Stowarzyszenia Artystycznego, a w 1847 roku był współzałożycielem Stowarzyszenia na Rzecz Sztuki Nordyckiej. Od 1829 roku wykładał na Akademii Sztuk Pięknych jako profesor historii i mitologii. Wówczas otrzymał królewski grant na podróż badawczą po Danii (oraz po ziemiach dawniej należących do Danii, między innymi Skanii), w trakcie której zbierał informacje o zabytkach i dziedzictwie narodowym. W tym czasie zredagował trzy numery czasopisma „Maanedsskrift for Litteratur” [Miesięcznik Literacki]. W 1839 roku został dyrektorem Królewskiej Kolekcji Malarstwa w Christiansborgu. Był odpowiedzialny za nowe zakupy oraz reorganizację zbiorów, dzięki czemu nabrały one bardziej narodowego charakteru<sup>251</sup>.

Główne założenia sztuki narodowej Høyen przedstawił w wykładzie *Om Betingelserne for en skandinavisk Nationalkonsts Udvikling* [O warunkach powstawania skandynawskiej sztuki narodowej] wygłoszonym 23 marca 1844 roku w Towarzystwie Skandynawskim i opublikowanym w tym samym roku<sup>252</sup>. W tekście tym podkreślił znaczenie relacji artysty z ojczyzną i jej historią oraz konieczność odnoszenia się do własnego dziedzictwa zamiast poszukiwania inspiracji za granicą. Zaznaczał też, że choć Dania nie ma jego zdaniem bogatej tradycji rodzimej sztuki (dlatego na Akademii Sztuk Pięknych w Kopenhadze początkowo nauczali wyłącznie cudzoziemcy), a najsłynniejszy duński artysta Thorvaldsen nie wykorzystywał czysto skandynawskich motywów, należy stworzyć sztukę opartą na lokalnym dziedzictwie, jakim jest tradycja staronordycka. Høyen wielokrotnie odnosił się do Szwecji i Norwegii, podkreślając podobieństwa pomiędzy trzema skandynawskimi krajami wynikające według niego ze wspólnych korzeni. Jednocześnie wskazywał na państwo (najpierw króla, potem rząd) jako głównego mecenasa sztuki narodowej, którego wsparcie pozwoliłoby artystom na uwiecznienie w niej „ducha narodu”<sup>253</sup>.

---

<sup>250</sup> Jak pisał w liście do rodziców, celem jego podróży było zdobycie doświadczenia i wiedzy dla lepszego opracowania sztuki duńskiej w przyszłości. Por. „The aim of my travel is to personally encounter works of art, become acquainted with contemporary artists, and, if feasible, juxtapose artistic monuments with the most renowned literature on the subject. Should fortune favor me and should I possess the requisite capability, upon my return, I will be prepared to delve into the art history of a nation as culturally abundant in art and literature as Denmark”. Cyt. za: Kirsten Agerbæk, *Høyen mellem klassicisme og romantik. Om idégrundlaget for N.L. Høyens virke for 13 kunsten i fortid og samtid*, Esbjerg 1984, s. 128. Za: Łukasiewicz, *The Origins of the National Gallery of Denmark...*, s. 88.

<sup>251</sup> Więcej na ten temat: Łukasiewicz, *The Origins of the National Gallery of Denmark...*, s. 164–177.

<sup>252</sup> Wydawcą była księgarnia C.A. Reitzel przy uniwersytecie kopenhaskim. Pełniejsze wydanie pochodzi z 1871 roku, por. Johan L. Ussing, *Niels Laurits Høyens Skrifter*, Vol. 1, 1871, s. 352–68. Za: Sine Krogh, *The challenge of crossing borders: Danish art in Paris 1855*, [w:] *Culture and Conflict...*, s. 76.

<sup>253</sup> Syntezę teorii Høyena na temat sztuki narodowej napisała Nina Hobolth, *N.L. Høyen og det nasjonale program*, [w:] *Natur och nationalitet. Nordisk bildkonst 1800–1850 och dess europeiska bakgrund*, red. Jörgen Weibull i Per Jonas Nordhagen, Wiken, 1992, s. 168–181.

Zdaniem Høyena duńska sztuka narodowa opierała się na ogólnoskandynawskim dziedzictwie. Twierdził, że dopiero po dostrzeżeniu tematów wspólnych dla całego regionu nordyckiego artysta będzie w stanie zauważyć charakter własnego narodu. Dlatego zachęcał do stworzenia nowego repertuaru motywów zaczerpniętych ze skandynawskiej tradycji, dzięki którym wizualna reprezentacja Danii, Szwecji i Norwegii odróżniałaby się od reszty Europy<sup>254</sup>. Sugerował artystom, aby skupili się na trzech tematach: materialnym dziedzictwie epoki wikingów, kulturze chłopskiej i krajobrazie, najlepiej wiejskim. Według Høyena to właśnie folklor był tym, co decydowało o specyfice każdego narodu, dlatego artyści powinni podróżować po kraju i osobiście studiować zwyczaje chłopskie, aby przedstawiać wieś i jej mieszkańców z należytą starannością:

Sztuka powstaje jako owoc głębokiego entuzjazmu, serdecznego porozumienia między artystą a publicznością. To nie sam talent daje tutaj rezultat, ale także prawdziwy ludowy duch. Dzieło sztuki nie ma być tworzone dla przygnębionego, ziewającego tłumu, lecz dla obywateli, którzy oczekują żywego postrzegania tego, co żyje w ich sercach. Nie jest to pusta ciekawość, gonienie za nową substancją, ale święte uczucie do Ojczyzny i Przodków. Niewydeptana i uciążliwa jest droga, po której stąpają artyści. Wokół wysp i równin Danii, pomiędzy polami Norwegii i Szwecji powinni się szkolić i zapoznawać z życiem ludu, jego sprawami i zachowaniem<sup>255</sup>.

Dzięki Høyenowi podniósł się status malarstwa pejzażowego, w którym zaczęto dostrzegać możliwość przekazywania treści patriotycznych. Duński historyk sztuki łączył bowiem ludową tradycję z lokalną przyrodą, a naturę uważał za główny czynnik kształtujący poczucie wspólnoty narodowej. Takie przekonanie o pejzażu jako miejscu, gdzie realizuje się duch

---

<sup>254</sup> Høyen, jako wysoko postawiony członek Selskabet for Nordisk Konst, był zagorzałym zwolennikiem skandynawizmu, który uważał za podstawę do budowy szkoły narodowej jako alternatywy do sztuki niemieckiej. Pisali o tym m.in.: van Gerven, *Scandinavism...*, s. 187, Krogh, *The challenge of crossing borders...*, s. 64. Zmienił jednak tę koncepcję w 1863 roku, podkreślając znaczenie wyłącznie duńskiej sztuki narodowej, w wykładzie *Om National Konst* (1863), co – jak słusznie zauważa Martyna Łukasiewicz – mogło wynikać z wycofania się Szwecji ze wspierania Danii podczas wojen o Szlezwik. Zob. Łukasiewicz, *The Origins of the National Gallery of Denmark...*, s. 99.

<sup>255</sup> „Dog en saadan Konst frammanes ei ved et Trylleslag, den udvikler sig kun som Frugten af en dyb Begeistring, af en inderlig Overeensstemmelse mellen Konstneren og hans Publikum. Det er ikke Talentet, som her ene gjør Udslaget, men tillige det ægte folkelige Sind. Det er ikke for en ørkeløs gabende Hob at Konstverket skal fremstilles, men for Landsmænd, som vente at see en livfuld Opfatning af hvad der lever i deres Hierter. Det er ikke en tom Nysgierrighed, som jager efter et nyt Stof, men det er en hellig Følelse for Fødeland og Forfædre. Ubanet og møisommelig er den Vei vi opfordre vore. Konstnere til at betræde. Runt omkring paa Danmarks Øer og Sletter, mellem Norges og Sverrigs Fielde er det, at de skulle forberede sig, og gjøre sig fortrolige med Folkelivet i dets Sysler og Adfærd”. Niels Laurits Høyen, *Om Betingelserne for en skandinavisk Nationalkonsts Udvikling*, 1844.

narodowy, Duńczyk zaczerpnął oczywiście z niemieckiego romantyzmu, z którym zapoznał się podczas podróży po Europie w latach dwudziestych<sup>256</sup>.

W 1856 roku Høyen został profesorem historii sztuki na Uniwersytecie Kopenhaskim, a wraz z pozostałymi wysokimi stanowiskami, które wówczas piastował, zyskał instytucjonalny wpływ na tworzenie szkoły narodowej. Jego wizja sztuki ukształtowała twórczość malarzy Duńskiego Złotego Wieku: postulaty Høyena starali się zrealizować przede wszystkim Christen Dalsgaard (1824–1907), Johan Thomas Lundbye (1818–1848) P.C. Skovgaard (1817–1875), Christen Købke (1810–1848), Jørgen Roed (1808–1888) i Constantin Hansen (1804–1880)<sup>257</sup>. Z czasem program Høyena był już tak zinternalizowany w duńskim środowisku artystycznym, że zaczęto klasyfikować malarzy na podstawie tego, w jak dużym stopniu podejmowali tematy uważane przez Høyena za typowo duńskie. Tych, którzy postępowali w myśl koncepcji Høyena nazywano „narodowymi” („de nationale”) natomiast artystów tworzących w bardziej uniwersalnym stylu lub zainteresowanych modnym wówczas orientalizmem określano pogardliwie „Europejczykami” („europæerne”)<sup>258</sup>. Do nich zaliczano malarzy, którzy większość życia spędzili poza Danią, takich jak Lorenz Frølich (1820–1908), Carl Frederik Sørensen (1818–1879), Otto Bache (1839–1927) i Carl Bloch (1834–1890). Ten często bardzo subiektywny podział dokonywany przez krytyków i publiczność przyczynił się znacząco do kształtowania się kolekcji zarówno publicznych, jak i prywatnych<sup>259</sup>.

Program Høyena był kontynuowany przez jego uczniów, szczególnie Juliusa Lange’go (1838–1896), który po śmierci mistrza w 1870 roku przejął stanowisko nauczyciela historii sztuki na Akademii, a pięć lat później na Uniwersytecie. Był to pierwszy duński historyk sztuki z wykształceniem akademickim, a także krytyk i teoretyk, który opublikował rozprawy na temat

---

<sup>256</sup> Wiadomo, że w Dreźnie podziwiał twórczość Caspara Davida Friedricha, wysoko cenił też pejzaże autorstwa Johana Christiana Dahla, które znalazły się również w tworzonej przez niego odsłonie Galerii Narodowej Danii. Por. „In the works of Dahl and Friedrich, who shared a strong artistic dialogue and friendship, Høyen identified the embodiment of ideas he was just beginning to conceptualize regarding the future direction of landscape painting in Denmark”. Zob. Łukasiewicz, *The Origins of the National Gallery of Denmark...*, s. 94.

<sup>257</sup> Program sztuki narodowej Høyena uznawany jest za jedną z podstaw malarstwa tego okresu, por. Larsen i Olausson, *The concept of the Golden Age in Denmark...*, s. 41–42; Jackson, *Danish Golden Age Painting...*, s. 169.

<sup>258</sup> Krytycy nazywali Europejczyków również „Brunetami” („de brunette”), jako że ich malarstwo było kolorystycznie ciemniejsze i bardziej dramatyczne niż świetliste pejzaże „Blondynów” („de blonde”), którzy najczęściej byli uczniami Eckersberga. Podział na „Brunetów” i „Blondynów” jest czasem mylnie interpretowany jako mający wydźwięk rasistowski, gdyż przedstawiciele „Brunetów” nierzadko byli obcego pochodzenia, np. żydowskiego, por. ibidem, s. 81.

<sup>259</sup> Choć np. jeden z największych kolekcjonerów w ówczesnej Kopenhadze, rodzina Hirschsprungów, kupowała dzieła wszystkich malarzy, dzięki czemu w dzisiejszym muzeum można oglądać duży wybór sztuki alternatywnej do kanonu reprezentowanego przez „Narodowców”, a faworyzowanego przez ówczesnego dyrektora Statens Museum for Kunst, por. <https://www.hirschsprung.dk/en/collection/theme/samling-europaeiske-outsidere> (dostęp 14.12.2023).

współczesnej mu sztuki duńskiej i zagranicznej, takie jak *Nutidskunst* [Sztuka współczesna] (1873) i *Vor Kunst and Udlandet* [Sztuka nasza i zagraniczna] (1879), w głównej mierze pisanych z perspektywy kreowania sztuki narodowej<sup>260</sup>. W *Om kunstværdi* [O wartości sztuki] (1876) pisał, że sztuka ma między innymi wartość emocjonalną, a jako przykład podał właśnie wartość narodową<sup>261</sup>. W tej rozprawie Lange odniósł się do teorii Hippolyte’a Taine’a, zgadzając się z jego metodą interpretacji dzieł sztuki, ale twierdząc, że francuski estetyk zapomniał o subiektywnej relacji, czyli możliwości przeniesienia na widza postrzegania tematu przez artystę<sup>262</sup>. Natomiast w rozprawie *Norsk, svensk og dansk figurmaleri* [Norweskie, szwedzkie i duńskie malarstwo figuratywne] (1892) wypowiedział się przeciwko naturalizmowi, impresjonizmowi i pracy w plenerze, wykorzystując między innymi argument zbytniego subiektywizmu w twórczości artystów nadmiernie jego zdaniem inspirujących się nowoczesną sztuką francuską<sup>263</sup>. Lange pisał, że w związku z tym sztuka norweska jest jednocześnie najmniej i najbardziej narodową w Europie<sup>264</sup>.

Pisma Langego były źródłem inspiracji działalności Lorentza Dietrichsona, który również był zwolennikiem pozytywizmu, i też Hippolyte’a Taine’a<sup>265</sup>. Dietrichson był historykiem sztuki i literatury oraz poetą. W 1875 roku przyjął stanowisko profesora historii sztuki na Uniwersytecie w Christianii, stając się pierwszym profesorem tej uczelni i pierwszym akademickim historykiem sztuki w Norwegii. Uważał, że malarstwo norweskie powinno odzwierciedlać charakter narodu. Już w relacji ze sztokholmskiej Wystawy Skandynawskiej w 1866 roku pisał o kwestii podejmowania tematów zaczerpniętych z mitologii nordyckiej jako wspólnej właściwości sztuki skandynawskiej<sup>266</sup>. Zwrócił też uwagę, że zarówno mitologia, jak i malarstwo historyczne mogą posłużyć do stworzenia sztuki wyrażającej ducha całego regionu, i podobnie jak Høyen uważał, że takie malarstwo może powstać tylko dzięki wnikliwemu

---

<sup>260</sup> Jego studia o sztuce, szczególnie francuskiej, często mają charakter oceniający, gdyż wielokrotnie opisywana jest jako za mało narodowa. Por. Julius Lange, *Udvalgte skrifter af Julius Lange*, København, 1900.

<sup>261</sup> Zwraca na to uwagę biografistka Juliusa Langego. Zob. Marianne Marcussen, *Julius Lange og hans valgparametre i æstetikken. Et essay*, „Nordisk estetisk tidskrift”, 17, 1998, s. 89.

<sup>262</sup> Julius Lange, *Om Kunstværdi*, København 1876. Za: Karlholm, Christensen i Rampley, *Art History In The Nordic Countries...*, s. 422.

<sup>263</sup> Wspomina artystów takich jak Gerhard Munthe, Fritz Thaulow, Oscar Bjørck, Georg Pauli i Bruno Liljefors. Julius Lange, *Norsk, svensk og dansk figurmaleri*, 1892, s. 243.

<sup>264</sup> Za: Tomas Björk, *Fjorder, snötäckta fjäll och döda träd. Svenska och norska konstnärer på Norge*, [w:] *Myt och landskap. Unionsupplösning och kulturell gemenskap*, red. Hans Henrik Brummer, Kristianstad 2005, s. 102.

<sup>265</sup> Solheim, *Kunst og nasjon...*, s. 302.

<sup>266</sup> Lorentz Dietrichson, *Skandinaviska Konst-Expositionen i Stockholm 1866*, Stockholm 1866. Za: Knut Ljøgdø, ‘Northern Gods In Marble’ *The Romantic Rediscovery of Norse Mythology*, „Journal for the Study of Romanticism”, 2012, s. 156–157.

studiowaniu życia codziennego ludu<sup>267</sup>. Dlatego Dietrichson był zwolennikiem stylu szkoły düsseldorskiej; według niego na sztuce niemieckiej jako jedynej mogliby się opierać malarze skandynawscy, bowiem jego zdaniem Niemcy byli kulturowo znacznie bliżsi Skandynawom niż przedstawiciele innych narodów Europy<sup>268</sup>. Dietrichson przyczynił się też do spopularyzowania pojęcia „szkoła düsseldorfska”, które w skandynawskiej krytyce artystycznej po 1866 roku funkcjonowało głównie jako określenie dla niemieckiego malarstwa rodzajowego i pejzażu<sup>269</sup>.

W latach siedemdziesiątych Dietrichson skupił się głównie na poszukiwaniach specyfiki sztuki norweskiej. W monografii twórczości Adolpha Tidemanda (1814–1876): *Adolph Tidemand, hans Liv og hans Værker. Et bidrag til den norske kunsts historie* [Adolph Tidemans, jego życie i twórczość. Wkład w norweską historię sztuki] (1878) zaznaczył, że pierwszym warunkiem do stworzenia norweskiej sztuki jest to, by artysta urodził się i wychował w Norwegii<sup>270</sup>. I choć dalej zauważył, że według tego kryterium za pierwszego malarza Norwegii można uznać Johana Christiana Dahla, to właśnie zmarłego niedawno Tidemanda autor traktował jako pioniera norweskiej sztuki narodowej<sup>271</sup>. Zdaniem Dietrichsona ten malarz scen rodzajowych, w odróżnieniu od pejzażysty Dahla, skupiał się na tym, co jest źródłem norweskości: folklorze. To właśnie tematyka chłopska była bowiem dla Dietrichsona rdzeniem norweskiej tożsamości narodowej<sup>272</sup>.

Dietrichson odegrał istotną rolę w kształtowaniu sztuki narodowej również w Szwecji, gdyż od 1859 roku pracował jako asystent na Uniwersytecie w Uppsali, a od 1866 roku był sekretarzem Muzeum Narodowego w Sztokholmie<sup>273</sup>. Najważniejszą postacią dla rozwoju szwedzkiej teorii sztuki w drugiej połowie XIX wieku był jednak szwedzki historyk sztuki Carl Rupert Nyblom

---

<sup>267</sup> Bliższa była mu jednak sztuka duńska niż szwedzka, bo tę drugą uważał za zbyt opartą na francuskiej tradycji. Por. ibidem, s. 271. O skandynawizmie w tezach Dietrichsona zob. Eva-Lena Bengtsson, *Verklighetens poesi. Svenska genrebilder 1825–1880*, Uppsala 2000, s. 245; van Gerven, *Scandinavism...*, s. 190.

<sup>268</sup> W odróżnieniu od sztuki klasycznej oraz włoskiej i francuskiej, zwracając uwagę m.in. na czynnik religijny: z kulturą niemiecką łączyła Skandynawię protestancka wiara oraz wspólna, germańska przeszłość. Por. Solheim, *Kunst og nasjon...*, s. 269–270; 367.

<sup>269</sup> Bengtsson, *Verklighetens poesi...*, s. 59.

<sup>270</sup> Lorentz Dietrichson, *Adolph Tidemand, hans Liv og hans Værker. Et bidrag til den norske kunsts historie*, Christiania 1878. Za: Solheim, *Kunst og nasjon...*, s. 59.

<sup>271</sup> Według Dietrichsona sztuka norweska, która nie istniała od czasów średniowiecza, a więc pod panowaniem duńskim, odrodziła się dzięki twórczości Tidemanda, który był pierwszym profesjonalnym artystą Norwegii po 1814 roku. Malarz zmarł w 1876 roku. Ibidem, s. 59.

<sup>272</sup> Gdy otwierano Kunstindustrimuseet (Muzeum Rzemiosła w Oslo) w 1876 roku, Dietrichson wypowiadał się o konieczności zebrania w jego kolekcji pamiątek rzemiosła ludowego, jako że są one nośnikami norweskiej tożsamości narodowej, por. Lorentz Dietrichson, *Aftenposten*, 1886. Za: Gaustad Randi, *Kristiania Kunstindustrimuseum og folkekunsten*, [w:] *Om kunstindustri*, red. Thomas Ramstad, Trondheim 1991, s. 49.

<sup>273</sup> Po studiach w Christianii rozpoczął karierę akademicką w Szwecji. W roku 1869 został profesorem na Królewskiej Akademii Sztuki, był też mocno zaangażowany w życie kulturalne Sztokholmu.

(1832–1907), który w 1860 roku został profesorem nadzwyczajnym estetyki, a siedem lat później profesorem literatury i historii sztuki na Uniwersytecie w Uppsali. Dietrichson i Nyblom mieli jasne, ale zupełnie odmienne poglądy na temat sztuki, którymi dzielili się na łamach opiniotwórczych czasopism: pierwszy z nich w serii artykułów publikowanych w „Ny Illustrerad Tidning” (pisma wydawanego w Sztokholmie w latach 1865–1900<sup>274</sup>), natomiast drugi na łamach „Svensk literaturtidskrift” (publikowanego w Uppsali w latach 1865–1868). Dietrichson opowiadał się za oparciem szwedzkiej sztuki narodowej na skandynawskich źródłach, Nyblom odwoływał się raczej do ogólnoeuropejskich wzorców. Dietrichson zachęcał do podejmowania szwedzkich tematów, za Høyenem wskazując na sztukę ludową i tematykę historyczną jako podstawy tworzenia nowej sztuki narodowej, podkreślając, że treść jest o wiele ważniejsza od formy, która i tak pozostaje pod wpływem zagranicznych szkół poprzez akademicki system nauczania<sup>275</sup>. Natomiast Nyblom uważał, że narodowy charakter malarstwa można oddać właśnie poprzez formę, szczególnie kolor wyrażający nastrój i nadający ekspresję:

nasi malarze są przede wszystkim wirtuozami koloru, a ich obrazy nastrojowe, tak rodzajowe, jak i pejzaże, stanowią ich najmocniejszą stronę. (...) Jest również coś, co nazywa się ekspresją, a my możemy nazwać to wigorem, lecz ekspresja wyraża się nie tyle poprzez nieograniczony kolor, co organiczność formy, której kolor nadaje różnorodność i charakter<sup>276</sup>.

Uznawał też, że malarstwo rodzajowe i pejzażowe lepiej nadaje się do wyrażania uczuć patriotycznych niż historyczne i mitologiczne, uważając romantyczne motywy z wyobraźni ludowej za zbyt odległe od rzeczywistości<sup>277</sup>.

Kwestia narodowego charakteru malarstwa szwedzkiego była podejmowana przede wszystkim w komentarzach do prezentacji Szwecji na wystawach międzynarodowych. Polemika Dietrichsona i Nybloma dotyczyła głównie wystawy w Muzeum Narodowym w Sztokholmie w 1866 roku. Krytycy zarzucali malarzom szwedzkim brak cech narodowych, przez co ich

---

<sup>274</sup> W latach 1859–1865 wydawano miesięcznik „Litografiskt allehanda”, który przekształcono w „Ny Illustrerad Tidning”. Był to pierwszy szwedzki periodyk tak szeroko poświęcony sztuce i publikujący reprodukcje współczesnych dzieł z kraju i zagranicznych. Dietrichson należał do czołowych postaci redakcji tego czasopisma.

<sup>275</sup> Za: Georg Nordensvan, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet. II. Från Karl XV till sekelslutet*, Stockholm 1928, s. 52.

<sup>276</sup> Por. „att våra målare i första hand äro eller vilja vara färgvirtuoser, och att stämningstycken, såväl när det gäller figurer som landskap, är deras starka sida. (...) Det finnes äfven något, som heter uttryck, eller vi kunna kalla det i allmänhet lif; det är detta, som skall återgifvas, men det utpreglar sig ej blott i obegränsade färgstämningar, utan det tager i första hand en fast organisk form, hos hvilken sedan färgen ger skiftning och mångfald åt karakteren”. Carl Rupert Nyblom, *Den svenska konsten på den skandinaviska utställningen i Stockholm 1866*, „Svensk literaturtidskrift”, 1866, s. 323.

<sup>277</sup> Nordensvan, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet II.*, s. 84.

malarstwo wyróżniało się na tle pozostałych krajów nordyckich, a jeśli nawet zauważono wzrost tych tendencji, to za pośrednictwem sztuki francuskiej. Dopiero wystawa światowa w Paryżu w 1897 roku stała się dla Szwedów przełomem w refleksji nad znaczeniem sztuki odzwierciedlającej poczucie tożsamości narodowej<sup>278</sup>.

W Finlandii jedną z pierwszych osób stymulujących rozwój fińskiej sztuki narodowej był wspomniany już Zacharias Topelius, profesor Uniwersytetu w Helsinkach oraz sekretarz Fińskiego Towarzystwa Sztuki w latach 1853–1866. Choć Topelius nie pozostawił po sobie tekstów poświęconych wprost sztuce narodowej, jako profesor geografii odegrał znaczącą rolę w kreowaniu wizerunku Finlandii. Jego zdaniem to właśnie krajobraz był wyznacznikiem fińskości, dlatego zachęcał studentów do podróży po ojczystym kraju. Jako nauczyciel geografii oczekiwał od sztuki jak najwierniejszego naśladownictwa natury, a dokładność przedstawienia elementów przyrody miała być według niego ściśle skorelowana z posiadaną wiedzą geograficzną, zoologiczną czy nawet meteorologiczną<sup>279</sup>. Działalność popularyzatorska Topeliusa znana była wśród ówczesnych malarzy i malarek fińskich, takich jak Gustaf Werner Holmberg (1830–1860) i Fanny Churberg (1845–1892), którzy uczęszczali na jego wykłady<sup>280</sup>.

Topelius, obok działalności akademickiej, był w latach 1841–1860 redaktorem najważniejszej fińskiej gazety „Helsingfors Tidningar”, a także poetą. Pozostawił po sobie wiersze napisane w duchu późnego romantyzmu, takie jak *Ljungblommor* [Kwiaty wrzosu] (1845–1854), w których jeszcze wyraźniej dawał wyraz swoim uczuciom patriotycznym. W tekstach literackich stworzył kilka symboli fińskości zwizualizowanych przez malarzy, między innymi personifikację Finlandii jako młodą dziewczynę w biało-błękitnej szacie oraz motyw drzew charakteryzujących podwójną tożsamość fińskości: według niego brzozy reprezentowały Finów szwedzkojęzycznych, zaś świerki i sosny symbolizowały ludność fińskojęzyczną<sup>281</sup>. Topelius był również autorem książek dla dzieci, w tym podręcznika szkolnego *Boken om vårt land* [Księga o Naszym Kraju] (1875). Zróżnicowana działalność edukacyjna i literacka

---

<sup>278</sup> Por: Ekström, *Den utställda världen...*, s. 150; 265.

<sup>279</sup> Pochlebnie wyrażał się na temat malarstwa braci von Wright. Zob. Pennonen, *In search of scientific and artistic landscape...*, s. 72. Dogłębniej na temat twórczości von Wrightów według Topeliusa: Allan Tiitta, *Artists to Topelius's taste: Ferdinand and Magnus von Wright*, [w:] *The von Wright Brothers. Art, Science and Life*, Helsinki 2017, s. 93–96.

<sup>280</sup> Pennonen, *In Search of Scientific and Artistic Landscape...*, s. 33.

<sup>281</sup> „The pine, the most common tree, stands for a true Finn, who is stubborn and unyielding. In comparison, the spruce, the spouse of the pine, is soft and yielding, whereas the birch embodies not only the seriousness and toughness of Nordic nature, but also a rare flexibility and perseverance. The significance of forests and trees, including their roots, becomes clear in the way that Topelius uses them as symbols for the Finnish people. The birch, as a symbol of home and love, also represented Swedish-speaking Finns, whereas the pine and the spruce symbolised the Finnish-speaking population”. Za: ibidem, s. 189–190.

Topeliusa znacząco oddziaływała nie tylko na jego studentów oraz współczesnych artystów, ale na znacznie szerszy krąg odbiorców: jego wizji Finlandii uczyły się kolejne pokolenia młodych Finów aż do połowy XX wieku<sup>282</sup>.

Prekursorem teorii sztuki i krytyki artystycznej w Finlandii był Carl Gustaf Estlander (1834–1910), profesor estetyki na Uniwersytecie w Helsinkach, gdzie poprowadził też pierwsze w Finlandii kursy historii sztuki<sup>283</sup>. Wiedzę zdobył podczas studiów w Europie (w latach 1859–1860), opierał więc swoje wykłady między innymi na tekstach niemieckich historyków sztuki ze szkoły berlińskiej: Karla Juliusa Ferdinanda Schnaasego (1798–1875), Franza Kuglera (1800–1858) i Wilhelma Lübkego (1826–1893)<sup>284</sup>. W latach 1869–1876 Estlander był sekretarzem Fińskiego Towarzystwa Sztuki, a dwa lata później, w 1878 roku objął stanowisko prezesa Towarzystwa, piastując go przez osiemnaście lat. Był też związany z redakcjami gazet „Helsingfors Dagblad” oraz „Tidskrift för Bildande Konst och Konstindustri” [Czasopismo o sztuce i przemyśle artystycznym]<sup>285</sup>. W 1876 roku założył własne czasopismo poświęcone sztuce i literaturze – „Finsk Tidskrift” [Fińskie czasopismo], w którym jako autor tekstów wypowiadał się na bieżące tematy artystyczne: krytykował zarówno nowoczesny naturalizm, jak i uważany wtedy już za niemodny romantyzm<sup>286</sup>.

W 1867 roku Estlander opublikował syntezę najnowszej historii sztuki, *De bildande konsternas historia från slutet av adertonde arhundradet till våra dagar* [Historia sztuki od końca XVIII wieku do współczesności], która stała się podstawą rodzącej się dopiero w Finlandii historii sztuki. We wstępie pisał o trudnym położeniu fińskiego malarza jako przedstawiciela małego narodu, stojącego poza europejskim życiem artystycznym, który musi wykonać większą pracę, aby tworzyć zgodnie z panującymi w Europie trendami. Jednocześnie Estlander upatrywał

---

<sup>282</sup> *Księga o Naszym Kraju* stała się „ze swoimi ponad sześćdziesięcioma wydaniemisaną esencją narodowego wizerunku własnego Finów”, za: Tom Sandqvist, *Różnorodna tożsamość. Konkretyzm jako przełom w fińskiej sztuce współczesnej*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 3–4, 2003, s. 438.

<sup>283</sup> W roku akademickim 1862/1863 nauczał historii malarstwa, w roku 1866/1867 prowadził zajęcia ogólne z historii sztuki, natomiast w roku 1871/1872 dawał wykłady z włoskiego renesansu.

<sup>284</sup> Warto zauważyć w tym miejscu, że Schnaase był gdańszczaninem z pochodzenia i spędził w Gdańsku znaczną część zawodowego życia, natomiast Lübke specjalizował się w północnoeuropejskim renesansie. Nie udało mi się jednak ustalić, czy związki z Gdańskiem miały bezpośrednie znaczenie dla Estlandera.

<sup>285</sup> Więcej o działalności Estlandera: Susanna Pettersson, *Nordic Art History in the Making: Carl Gustaf Estlander and Tidskrift för Bildande Konst och Konstindustri 1875–1876*, [w:] *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*, red. Renja Suominen-Kokkonen, „Taidehistoriallisia tutkimuksia”, 46, 2013, s. 64–73.

<sup>286</sup> Poglądy Estlandera zebrano w artykule z okazji 70. urodzin badacza. Zob. Georg Göthe, *Carl Gustaf Estlander, „Ord och Bild”*, 3, 1904, s. 124.



zaletę w tym, że osoba spoza tego centrum artystycznego może zachować bezstronność oceny i świeże spojrzenie, dzięki czemu zyskuje na oryginalności<sup>287</sup>.

Estlander był też aktywny jako publicysta polityczny – jego poglądy w tym obszarze miały zresztą przełożenie na jego koncepcje dotyczące sztuki narodowej. Jako szwedoman upominał się o prawa mniejszości szwedzkiej w Finlandii i opowiadał się za zachowaniem ciągłości duchowej wspólnoty kulturowej z krajami skandynawskimi. W *Fennomanska studier* [Studia Fennomana, „Finsk tidskrift”] (1882) pisał nawet, że „Fennomani to lunatycy, którzy z zamkniętymi oczami, ale z niezwykłą pewnością dążą do upragnionego celu, aż ich stan nadmiernego podniecenia ustaje i z konsternacją odkrywają, że zawędrowali do domu sąsiada, porzuciwszy własne bezpieczne stanowisko”<sup>288</sup>. W późnym tekście *I fosterländska ämnen: tal och föredrag* [Tematy patriotyczne: przemówienia i wykłady] (1898) Estlander ponowił swoje poparcie dla szwedomanów, choć w tym momencie był już w znacznej mniejszości.

## 2.2. Nowoczesny Przełom w kształtowaniu teorii sztuki narodowej w Skandynawii

Program sztuki narodowej Høyena rozumianej jako wykluczanie artystów w zależności od stopnia „kosmopolityczności” ich twórczości w praktyce akademickiej opierał się na wybieraniu tematów służących gloryfikacji narodu poprzez jego bohaterów. Tymczasem młodsze pokolenie malarzy uznawało tę wybiórczość za zdezaktualizowaną, a nawet niebezpieczny sposób postrzegania sztuki. Duński pejzażysta Vilhelm Groth (1842–1899) w eseju *Kunstakademiet og Kunstnerne* [Akademia i artyści] (1882) zwrócił uwagę na relatywizm historyczny: tematy narodowe spełniały swoją funkcję około 1864 roku (w związku z wojną z Prusami), jednak nowa sztuka powinna iść z duchem czasu, otwierać się na bardziej uniwersalne tematy<sup>289</sup>. Wtórował mu Georg Brandes, który jako główny teoretyk Nowoczesnego Przełomu propagował w Skandynawii idee realizmu i naturalizmu rozumianych

---

<sup>287</sup> Göthe, *Carl Gustaf Estlander...*, s. 122. Niektóre z jego myśli budzą skojarzenie z pismami o sztuce Atanazego Raczyńskiego (1788–1874), choć nie udało mi się ustalić, czy Estlander znał to modelowe dzieło o niemieckiej sztuce współczesnej i czerpał z niego. Raczyński był jednak osobistością znaną w Kopenhadze, niewykluczone więc, że czytana w całej Skandynawii. Zob. Martyna Łukasiewicz i Michał Mencfel, *Patronage, Collecting, and Critique. Athanasius Raczyński's Encounter with the Artistic Circles of Copenhagen*, „Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History”, 92(1), 2023, s. 18–35.

<sup>288</sup> Por. „Fennomani är en sömngång, därvid man med slutna ögon, men med förunderlig säkerhet, styr mot sitt drömda mål, tills det öfverspända tillståndet upphör, och man med bestörtning finner sig hafva vandrat in i grannens bostad, efter att hafva öfvergifvit det trygga läget i sin egen”. Cyt. za: Göthe, *Carl Gustaf Estlander...*, s. 128.

<sup>289</sup> Vilhelm Groth, *Kunstakademiet og Kunstnerne*, Kopenhaga, 1882, s. 7–9, pierwotnie opublikowany w „Morgenbladet” (w dwóch częściach: 17 i 18 lutego 1882). Za: Thor J. Mednick i Karina Lykke Grand, *The Shifting Contours of Danishness: Agnes Slott-Møller, Kunstnergaven, and the Duties of Nationalism*, [w:] *Culture and Conflict...*, s. 138.

jako przedstawianie w literaturze i sztuce aktualnych problemów społecznych oraz wyzwań związanych z procesem modernizacji<sup>290</sup>.

Idee Nowoczesnego Przełomu zostały szczególnie dobrze przyjęte w Norwegii. Do przedstawicieli nowego pokolenia teoretyków i historyków sztuki należał Andreas Aubert (1851–1913), wychowanek Szkoły Rysunku i Sztuki w Christianii, od 1878 roku współpracujący z gazetami „Morgenbladet” i „Aftenposten” jako krytyk sztuki. Pod wieloma względami jego teorie na temat sztuki narodowej były podobne do idei Dietrichsona: uważał, że sztuka norweska powinna powstawać w Norwegii<sup>291</sup>. Aubert był pierwszym monografistą twórczości Dahla i w poświęconych mu tekstach podkreślał istotną rolę tego pejzażysty w rozwoju norweskiej sztuki narodowej. W rozprawie doktorskiej *Den nordiske naturfølelse og Dahl: hans kunst og dens stilling i aarhundrets utvikling* [Nordyckie poczucie natury i Dahl: sztuka i jego miejsce w rozwoju tego stulecia] (1894) podkreślał szczególny związek tego malarza z naturą i uważał, że zapoczątkował on charakterystyczne dla Skandynawii (zdaniem Auberta) poszukiwanie wzniosłości w krajobrazie<sup>292</sup>. Według Auberta malarstwo Dahla wyznaczało kierunek rozwoju sztuce norweskiej, odróżniając się od narodowej sztuki duńskiej. W przeciwieństwie do chłopskich scen rodzajowych ukazywanych przez duńskich twórców Dahl przedstawiał bowiem piękno krajobrazów Norwegii malowanych przez artystę tęskniącego za ojczyzną<sup>293</sup>.

Aubert wyrażał się pochlebnie o współczesnym malarstwie francuskim, przez co skonfliktował się z Dietrichsonem, który na secesyjną *Wystawę artystów* zainicjowaną przez Thaulowa i Krohga w 1882 roku zareagował krytyką naturalizmu jako kierunku, na który tworząca się dopiero norweska sztuka narodowa nie jest gotowa<sup>294</sup>. Dietrichson krytykował obce wpływy, podkreślając nawet w wydanej w 1878 roku monografii *Adolph Tidemand. Hans Liv og hans Værker. Et Bidrag til den norske Kunsts Historie* [Adolph Tidemand. Życie i jego dzieła. Przyczynek do historii sztuki norweskiej], że malarz ten nadmiernie inspirował się sztuką

---

<sup>290</sup> Brandes sugerował wyszukiwanie istotnych detali, „charakterystycznych cech, które sprawiają, że postać lub sytuacja ożywa”. Za: Sven Møller Kristensen, *Georg Brandes, Cultural Emissary*, [w:] *Northern Lights...*, s. 54.

<sup>291</sup> Por. „Norge maa males i Norge”, Andreas Aubert, *Fra vor Kunst II*, „Aftenposten”, nr 9A, Christiania 1884. Za: Solheim, *Kunst og nasjon...*, s. 314. Więcej na ten temat: Nils Messel, *Andreas Aubert om kunst, natur og nasjonalitet*, [w:] *Tradisjon og fornyelse. Norge runt århundreskiftet*, red. Tone Skedsmo, Oslo 1994, s. 49–65.

<sup>292</sup> Pierwszą publikację o twórczości Dahla Aubert wydał już w 1893 roku: Andreas Aubert, *Professor Dahl. Et stykke af aarhundredets kunst- og kulturhistorie*, 1893. Więcej na ten temat: Marit Lange, *Sannhet og sunnhet: Dahl, Aubert og den norske „Kunst og Kultur”*, 73, 2, 1990, s. 85–101.

<sup>293</sup> Por. Solheim, *Kunst og nasjon...*, s. 329.

<sup>294</sup> Podczas wykładu wygłoszonego 11 listopada 1882 roku przed Stowarzyszeniem Studentów (Studentersamfundet) w Christianii nazywał naturalizm „wprowadzaniem w błąd”. Por. „en Misvisning, en Bagevje, som Tiden er kommen ind i”, Lorentz Dietrichson, *Betegner den moderne Naturalisme i Poesien et Fremskridt eller et Forfald?*, 1882. Cyt. za: Solheim, *Kunst og nasjon...*, s. 298.

niemiecką<sup>295</sup>. Jednak nie wszystkie zagraniczne wzory uważał za zbędne czy szkodliwe w procesie tworzenia norweskiej sztuki narodowej, bowiem sugerował też, by norwescy malarze inspirowali się najnowszymi trendami z Francji, w tym przede wszystkim impresjonizmem i naturalizmem<sup>296</sup>. Podobnie jak malarz Erik Werenskiöld (1855–1938) uważał, że nowoczesne kierunki wywodzące się z Francji tworzą narzędzia służące do zauważenia i ukazania w malarstwie piękna rodzimego pejzażu<sup>297</sup>. Według Auberta naturalizm pozwalał docenić lokalny rys: nie tylko walory norweskiej przyrody, ale również wsi i jej mieszkańców. Właśnie ze względu na obecność obu tych elementów w obrazie Werenskiölda *Pogrzeb chłopski* (1885) uznał to dzieło za początek nowoczesnej sztuki narodowej w Norwegii<sup>298</sup>. Jak pisał:

Jeśli Norwegowie szukają oparcia w tradycjach artystycznych, powinni szukać jej w kulturze chłopskiej. W sytuacji obecnej w naszym kraju tak naprawdę tylko w kulturze chłopskiej zachowała się tradycja artystyczna o charakterze odrębnym i narodowym<sup>299</sup>.

Gdy Dietrichson i Aubert spierali się o rolę naturalizmu w kształtowaniu nowoczesnej sztuki o rysie narodowym, jeden z inicjatorów Salonu Jesiennego malarz Christian Krohg odżegnywał się od tworzenia sztuki, której jedynym celem jest stworzenie stylu narodowego<sup>300</sup>. Jego poglądy uległy radykalizacji, gdy wszedł do środowiska Cyganerii Kristianii (*Kristiania-bohemen*), kwestionującej wszelkie normy i wartości społeczne, nierzadko posługując się prowokacją<sup>301</sup>. Swego rodzaju rzecznikiem tego ugrupowania był Jens Thiis (1870–1942), jeden z pierwszych absolwentów historii sztuki pod kierunkiem Dietrichsona.

---

<sup>295</sup> Lorentz Dietrichson, *Adolph Tidemand. Hans Liv og hans Værker. Et Bidrag til den norske Kunsts Historie*, Kristiania 1878 og 1879. Za: Solheim, *Kunst og nasjon...*, s. 56.

<sup>296</sup> Pisał o tym zarówno w artykułach prasowych, takich jak: Andreas Aubert, *En Impressionist*, „Aftenposten”, 299, 21.12.1883, oraz odrębnych publikacjach, np. Andreas Aubert, *Fra det franske nutidsmaleri*, „Nordisk Tidskrift”, 4. heftet, Stockholm 1884. Za: Solheim, *Kunst og nasjon...*, s. 315.

<sup>297</sup> Zob. Erik Werenskiöld, *Impressionisterne*, „Nyt Tidsskrift”, 1882. Za: Marit Ingeborg Lange, *Erik Wernskiöld. En norsk kunstner og hans forhold til svenske venner*, [w:] *Nation och Union...*, s. 81.

<sup>298</sup> Andreas Aubert, *Kunstnernes fjerde høstutstilling*, „Nyt Tidsskrift”, 4, 1885, s. 592. Cyt. za: Tore Kirkholt, *Nationality and Community in Norwegian Art Criticism around 1900*, „European Revivals From Dreams of a Nation to Places of Transnational Exchange”, 1, 2020, s. 28.

<sup>299</sup> Cyt. za: Sheffield, *The Lysaker Circle...*, s. 106–113.

<sup>300</sup> Christian Krohg wyraził przekonanie, że „każda sztuka narodowa jest zła, każda dobra sztuka jest narodowa” (Por. „All nationell konst ar usel all god konst ar nationell”). Cyt. za: Sixten Strombom, *Nationalromantik och radikalism*, 1965, s. 32. Zob. także: Sheffield, *The Lysaker Circle...*, s. 108.

<sup>301</sup> Uznawane za manifest ugrupowania tzw. *Przykazania Cyganerii (Bohémbud)* zachęcały m.in. do odcięcia się od źródeł, w tym zerwania kontaktów z rodziną, oraz porzucenia sumienia. Opublikowane w lutowym numerze czasopisma „Impressionisten” w 1889 roku, ich autorstwo przypisuje się pisarzowi Hansowi Jægerowi (1854–1910). Jednak z uwagi na prześmiewczą treść części *Przykazań* (np. „Nigdy nie będziesz uderzał bliźniego za mniej niż pięć koron”) był zapewne parodią twórczości Jægera napisaną wspólnie przez Christiana i Odę Krogh oraz Johana Colletta. Zob. Arne Thorvik, „Du skal ta live a dei”. *Om Kristiania-Bohømen og suicid*, „Suicidologi”, 18, 3, 2013, s. 30–35.

W przeciwieństwie do nauczyciela był zwolennikiem wprowadzania nowoczesnych kierunków do sztuki norweskiej, w tym szczególnie rzemiosła<sup>302</sup>. W wydanej w 1904 roku historii sztuki norweskiej *Norske malere og billedhuggere* [Norwescy malarze i rzeźbiarze] Thiis podkreślał znaczenie współczesnych sobie artystów własną periodyzacją norweskiej sztuki: jego zdaniem w latach 1814–1880 głównym jej nurtem był romantyzm, natomiast później nastąpił prawdziwy przełom prowadzący do powstania nowoczesnej sztuki norweskiej, jakim był naturalizm<sup>303</sup>. Jednocześnie nie łączył go wprost ze sztuką narodową, podkreślając raczej indywidualizm i kosmopolityczność. Gdy w 1908 roku Thiis objął stanowisko dyrektora Galerii Narodowej w Kristianii (do 1941 roku), kupował do jej zbiorów przede wszystkim dzieła artystów z kręgu Cyganerii Kristianii<sup>304</sup>.

Rozważania nad sztuką narodową w Norwegii w ostatnich dekadach XIX wieku przyjęły więc starcie dwóch wizji estetycznych: sztuki opartej na tradycji ludowej i pejzażu oraz przedstawiającej rozterki i problemy zwykłych ludzi. Natomiast w Szwecji spór między konserwatywnym środowiskiem akademickim a skłaniającymi się ku nowoczesności młodymi artystami dotyczył przede wszystkim metod kształcenia. Georg Nordensvan (1855–1932), jeden z czołowych krytyków sztuki tej epoki, spisał dzieje sporu w kilkutomowej historii sztuki szwedzkiej *Svensk konst och svenska konstnärer* [Sztuka szwedzka i szwedzcy artyści] (1925–1928), nie ukrywając, że sam był zwolennikiem przełomowych zmian w środowisku artystycznym<sup>305</sup>. W latach osiemdziesiątych dominowała sztuka emigrantów: malarze szwedzcy skupieni wokół kolonii artystycznej w Grez-sur-Loing wzorowali się przede wszystkim na ówczesnej sztuce francuskiej, odnoszącej sukcesy na paryskim Salonie, a więc

---

<sup>302</sup> Thiis rozpoczął studia w 1888 roku, oprócz historii sztuki studiował również malarstwo u Christena Bruna (1828–1905) i Wilhelma Holtera (1842–1916). Studia ukończył najpóźniej w 1892 roku, bowiem wówczas udał się w podróż po Europie (w latach 1892–1896), a w 1893 roku został dyrektorem Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum w Trondheim. W 1907 roku zaangażował Henry’ego van de Velde (1863–1957) do zaprojektowania sali wystawowej wraz ze wszystkimi jej meblami i wyposażeniem w stylu secesji. Zob. [https://snl.no/Jens\\_Thiis](https://snl.no/Jens_Thiis) (dostęp: 12.08.2024).

<sup>303</sup> Jens Thiis, *Norske malere og billedhuggere*, II, Bergen 1907, s. 93. Za: Solheim, *Kunst og nasjon...*, s. 27. W późniejszej monografii Edvarda Muncha za przełomowe dla sztuki norweskiej wydarzenie uznawał konkretnie *Wystawę artystów* z 1885 roku, por. Jens Thiis, *Edvard Munch og hans samtid: Slekten, livet og kunsten, geniet*, Oslo 1933, s. 88. Za: Solheim, *Kunst og nasjon...*, s. 321.

<sup>304</sup> Czyli dzieła Krogha, Fritsa Thaulowa i Edvarda Muncha. Za: Nils Messel, „*Den smakfuldeste dekoratør i Norden*”: *Jens Thiis i Nasjonalgalleriet*, „Kunst og Kultur”, 95, 4, 2013, s. 200–216.

<sup>305</sup> Nordensvan przywołuje własne artykuły opublikowane wówczas w prasie, a o sporze pisze, że „dla szwedzkiej sztuki ten czas [podziałów w szwedzkim życiu artystycznym] przyniósł wzrost, rozwój i odrodzenie”. Por. „Slekets två sista årtionden blevo inom det svenska konstlivet en splittringens period, en tid av partibildning, slitningar och konstopolitik. Men för den svenska konsten medförde denna tid växt, landvinningar, nydaning. De båda årtiondena hade olika karaktär. Under åttioalet dominerade emigrantkonsten, våra utvandrare voro då inne i en utveckling, som förde fram till avgjord seger på främmande mark. Nittioalet medförde ett nytt och oväntat resultat, gryning och genombrott av en svenskt betonad konst”. Nordensvan, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet II...*, s. 244.

reprezentującej styl *juste-milieu*: pomiędzy naturalizmem i impresjonizmem<sup>306</sup>. Znani potem jako Przeciwnicy sformułowali listę postulatów dotyczących ich oczekiwań wobec sztuki szwedzkiej, a nieformalny przywódca tej grupy Ernst Josephson (1851–1906) opublikował część z nich w serii artykułów prasowych<sup>307</sup>. Nie były to jednak opinie dotyczące formy nowoczesnej sztuki szwedzkiej, ale przede wszystkim wyrażające potrzebę zmian w systemie nauczania akademickiego.

Nowoczesny Przełom, szeroko komentowany w duńskiej i norweskiej krytyce artystycznej, w Szwecji nie miał tylu jawnych zwolenników, podobnie zresztą jak w Finlandii<sup>308</sup>. Niemniej wykształceni w Paryżu artyści chętnie przyjęli idee nowoczesnego malarstwa, które po powrocie do domu próbowali przełożyć na sztukę o rysie narodowym. Ich próby oraz wypowiedzi mające czasami charakter manifestów artystycznych stały się podstawą do utrwalenia wyobrażeń o sztuce narodowej na przełomie XIX i XX wieku.

### 2.3. Konsolidacja wyobrażeń o sztuce narodowej na przełomie XIX i XX wieku

W Szwecji dyskusja na temat narodowego charakteru sztuki rozgorzała na dopiero w latach dziewięćdziesiątych, do czego przyczynił się sukces szwedzkiej prezentacji na Wystawie Światowej w Chicago w 1897 roku, ale też działalność miesięcznika literacko-kulturalnego „Ord och Bild” wydawanego od 1892 roku w Sztokholmie<sup>309</sup>. Jednym z często publikujących na jego łamach malarzy był Richard Bergh, członek Związku Artystów i nauczyciel nowoczesnego malarstwa w tamtejszej Szkole. Publikacje teoretyczne Bergha znacząco oddziaływały na postrzeganie sztuki narodowej w Szwecji przełomu XIX i XX wieku, a stworzony przez niego program miał istotne znaczenie dla szwedzkiego romantyzmu narodowego (*nationalromantik*)<sup>310</sup>. W tekstach takich jak *Om överdrifternas nödvändighet i konsten*

<sup>306</sup> Margareta Gynning, *De franska juste-milieu-konstnärernas betydelse för nordiskt 1880-tal*, „Konsthistorisk tidskrift”, 56, 2, 1987, s. 53–56.

<sup>307</sup> Chodzi przede wszystkim o dwa głośne artykuły *Om den konstnärliga uppfostran i Stockholm* [O kształceniu artystycznym w Sztokholmie] opublikowane w „Dagens Nyheter” 29 listopada i 10 grudnia 1884 roku. Za: Nordensvan, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet II...*, s. 251.

<sup>308</sup> Nowoczesny Przełom był jednak widoczny w szwedzkiej i fińskiej literaturze, o czym świadczy oczywiście twórczość Augusta Strindberga i Juhana Aho, a także wielu pisarek. Zob. Inger-Lise Kjort-Vetlesen, *Modernitetens kvinnliga text. Det moderna genombrottet i Norden*, [w:] *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 2*, red. Elisabeth Møller Jensen, Höganäs 1993, s. 330–354.

<sup>309</sup> Debiutowali w nim młodzi pisarze i poeci, malarze i rzeźbiarze publikowali swoje manifesty, a krytycy i historycy sztuki relacjonowali bieżące wydarzenia: światowe wystawy, nowości na rynku wydawniczym, czasem również sprawy polityczne, przy czym czasopismo miało raczej lewicowe poglądy. Ze środowiskiem „Ord och Bild” związani byli przede wszystkim artyści z grupy Przeciwników i przedstawiciele Związku Artystów, a więc m.in. Carl Larsson, Karl Nordström i Bruno Liljefors, którzy projektowali okładki i oprawę graficzną czasopisma. Zob. Sten Dahlstedt, *Ord & Bild och den svenska nationalismen kring sekelskiftet 1900*, „Nya Argus”, 93, 2000, s. 171–177.

<sup>310</sup> Szerzej na ten temat pisali m.in. Tomas Björk, *Att bedöma konst: Richard Bergh och den samtida konstkritiken*, [w:] *Richard Bergh: Ett konstnärskall*, red. Hans Henrik Brummer, Stockholm 2002, s. 101–116; Åsa Örtengren,

[O konieczności przesady w sztuce] (1886) wielokrotnie dzielił się swoimi spostrzeżeniami na temat sztuki narodowej, m.in. surowo wypowiadając się o naturalizmie i impresjonizmie<sup>311</sup>. Podobnie jak poeta Verner von Heidenstam (1859–1940) uważał, że to nie w obserwacji natury należy szukać istoty szwedzkiej sztuki narodowej, ale w symbolizmie<sup>312</sup>. Jako malarz Bergh również był symbolistą. Dał temu wyraz w dwóch tekstach dotyczących kwestii poczucia tożsamości narodowej w sztuce: *Svenskt konstnärsskynne* [Wizja szwedzkiego artysty] (1899) oraz *Den nationella konsten* [Sztuka narodowa] (1902), w których podkreślił potrzebę zakotwiczenia poczucia tożsamości narodowej w szwedzkim krajobrazie<sup>313</sup>. Zdaniem Bergha podstawą tworzenia sztuki narodowej była indywidualna relacja artysty z własną ojczyzną przejawiająca się przede wszystkim w jego sposobie patrzenia na krajobraz i przedstawiania natury w pejzażu<sup>314</sup>. Sam pisał, że to właśnie ojczysta ziemia inspiruje go najbardziej jako malarza:

(...) wystarczy, że przyjadę do Trelleborga i zobaczę, jak stal błyszczy na nordyckim wieczornym niebie, i czuję, jak rośnie we mnie wola tworzenia, której nigdy nie doświadczyłem we Włoszech: wola tworzenia na własną rękę<sup>315</sup>.

Od razu poczułem tęsknotę, nieodpartą tęsknotę za Szwecją, cichym, białym krajem na północy. Widziałem go teraz tak wyraźnie przede mną, tak nieruchomo, tak pięknie pod czystą warstwą śniegu!<sup>316</sup>

Emocjonalny związek malarza ze Szwecją prowadził do stworzenia idealizującej wizji krajobrazu, a sam Bergh twierdził, że „taka, jak jest przyroda kraju, taka jest też jego sztuka” i zachęcał artystów do studiowania przyrody Szwecji w poszukiwaniu charakterystycznych motywów i indywidualnych środków wyrazu dla swojego patriotyzmu<sup>317</sup>. To poprzez naturę

---

*Att skapa ett program: Richard Berghs Nordisk sommarkväll (1899–1900) genom historien*, Södertörn 2006; Michelle Facos, *Richard Bergh: Natural Science and National Art in Sweden*, „Interdisciplinary Science Reviews”, 35 (1), 2010, s. 39–50; Otto Ruin, *Den Svenske Samtidskritikern Historicitet, nationalism och svenskhet i Richard Berghs måleri och konsteoretiska skrifter*, Stockholm 2020.

<sup>311</sup> Por. „har blivit romantiker och skäller på naturalismen och finner impressionismen bitvis idiotisk och numera målar platt och matt och med tempera”. Za: Nordensvan, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet II...*, s. 367.

<sup>312</sup> Bruchmüller, *Den besjälade naturen...*, s. 62.

<sup>313</sup> Zob. Peter Söderquist, *Richard Bergh, socialismen och svenskheten*, Stockholm 2024, s. 17.

<sup>314</sup> Zob. Facos, *Richard Bergh...*, s. 39–50.

<sup>315</sup> Por. „Jag behöver emellertid bara komma till Trelleborg och få se stålglansen på den nordiska aftenhimlen så känner jag hur inom mig växer upp en vilja till att skapa som aldrig Italien gaf mig på samma sätt, en vilja till att skapa efter mitt eget hufvud”, Richard Bergh, *Om konst och annat*, Stockholm 1903, s. 169.

<sup>316</sup> Por. „Med ens föll det öfver mig en längtan, en oemotståndlig längtan till Sverige, det tysta, hvita landet i norr. Jag såg det i ett nu så tydligt framför mig, så stilla, så klart och vackert under sitt rena snötäcke!”, Richard Bergh, *Om konst och annat*, Stockholm 1908, s. 152.

<sup>317</sup> Por. „Sådan naturen är i ett land, sådan plär ock dess bildkonst vara”. Richard Bergh, *Svenskt konstnärsskynne*, „Ord och Bild”, 9, 1900, s. 9.

artysta może, jego zdaniem, poczuć wspólnotę z innymi mieszkańcami swojego kraju, a poczucie więzi ze wszystkimi ludźmi jest warunkiem tworzenia autentycznej szwedzkiej sztuki narodowej<sup>318</sup>. Tym samym, podkreślał, szwedzką sztukę narodową mogli tworzyć tylko Szwedzi urodzeni w Szwecji, oni bowiem czuli łączność zarówno z ojczystą naturą, jak i całym ludem. Powrót do źródeł oznaczał według Bergha uwolnienie się od wszelkich obcych wpływów, przez co w jego tekstach często padało określenie „prymitywny”, używane jednak w pozytywnym znaczeniu<sup>319</sup>.

Przedstawiając swoje poglądy na sztukę narodową, Bergh często powoływał się na twórczość zaprzyjaźnionych malarzy, o czym świadczy jego esej *Karl Nordström och det moderna stämningslandskapet* [Karl Nordström i nowoczesny pejzaż nastrojowy] (1896), w którym malarza wywodzącego się ze Szkoły Varberg opisywał jako najlepszy przykład zespolenia artysty z ukazywanym krajobrazem<sup>320</sup>. Gdy w 1905 roku zorganizowano w Sztokholmie jubileuszową wystawę z okazji trzydziestolecia Związku Artystów, na której zaprezentowano obrazy Carla Larssona, Andersa Zorna, Bruno Liljeforsa oraz malarzy Szkoły Varberg i związanego z nimi księcia Eugeniusza, Bergh napisał z tej okazji artykuł *Hvar vår kamp gällt* [Czego dotyczy nasza walka] (1905). Sformułował w nim na nowo główne założenia sztuki narodowej, kwestii zyskującej szczególnego znaczenia w kontekście rozwiązania unii personalnej z Norwegią<sup>321</sup>. Wystawę istotnie traktowano jako prezentację stylu narodowego w Szwecji. Tor Hedberg, krytyk sztuki i literatury piszący dla „Svenska Dagbladet” (1897–1907), odnotował, że „pozwalała poszerzyć zrozumienie tego, co posiadała sztuka szwedzka pod względem wyjątkowości, oryginalności i pojęcia narodowego”<sup>322</sup>.

Twórczość członków Związku Artystów była promowana przez krytyków i historyków sztuki w kolejnych latach, na przykład w opracowaniu *Sverige genom konstnärsögon* [Szwecja oczami artystów] (1911) wydanym przez Carla Laurina (1868–1940), dziennikarza „Ord och Bild” i przyjaciela wielu uwzględnionych w publikacji artystów: księcia Eugeniusza, Brunona

---

<sup>318</sup> Por. „Konsten skall komma i landet, därför att naturen sjunger i barmen på allt folket och fordrar ett uttryck – en konst. Och konstnären måste vara ett med ’allt folket’. Först på det viset få vi en äkta och rotfast konst, som skall levfa i historien som Sveriges konst.”, Bergh, *Om konst och annat...*, s. 156.

<sup>319</sup> Zwraca na to uwagę Otto Ruin, który zestawia słowa Bergha ze spostrzeżeniami pisarza późnego romantyzmu Carla Jonasa Love’go Almqvista, por. Ruin, *Den Svenske Samtidskritikern...*, s. 16.

<sup>320</sup> „Natura, którą nam daje [Nordström], nie jest naturą, w której dzieci i młodzież mogą się bawić i roić, jest to natura, w której człowiek może się zatopić w rozmyśleniach”. Por. „Den natur han numera ger oss är icke en natur för barn och ungdom att leka och svärma uti, det äten natur för män – att grubbla i”. Richard Bergh, *Karl Nordström och det moderna stämningslandskapet*, [w:] *Om konst och annat*, idem, Stockholm 1919, s. 108.

<sup>321</sup> Gösta Lilja, *Det moderna måleriet i svensk kritik, 1905–1914*, Malmö 1955, s. 11.

<sup>322</sup> Por. „skulle vidga förståelse för vad svensk konst ägde av egenart, ursprunglighet och nationellt kynne”: Cyt. za: ibidem, s. 27.

Liljeforsa, Richarda Bergha, Carla Larssona i innych. W przedmowie do pierwszego wydania Laurin napisał, że intencją książki było ukazanie znaczenia malarstwa ostatnich dziesięcioleci dla nowo rozbudzonego poczucia szwedzkiej tożsamości narodowej<sup>323</sup>. Wybór dzieł zamieszczonych w tej publikacji przyczynił się do usytuowania prezentowanych artystów najwyżej w hierarchii sztuki narodowej<sup>324</sup>. Do utrwalenia ich wysokiej pozycji przyczynił się też Bergh, który jako dyrektor Muzeum Narodowego w Sztokholmie w latach 1915–1919 chętnie kupował prace artystów z tego kręgu<sup>325</sup>.

W Finlandii przełomu XIX i XX wieku światopogląd i kształt sztuki tworzyła grupa Młoda Finlandia (*Nuori Suomi*), w skład której wchodził przede wszystkim pisarz postulujący wprowadzenie Nowoczesnego Przełomu do fińskiej literatury<sup>326</sup>. Grupa skupiła się wokół fennomańskiego dziennika „Päivälehti”, wydawanego w latach 1889–1904. W pierwszym numerze zamieszczano artykuł wstępny autorstwa redaktorów pisma: Eero Erkko (1860–1927), Juhaniego Aho (wówczas jeszcze Brofeldta), Arvida Järnefelt (1861–1932) i Edwarda Oskara Sjöberga (1861–1908). Został w nim zawarty manifest ugrupowania:

Doprowadzenie narodu fińskiego jako całości do samoświadomości narodowej, rozwój i podniesienie jego kultury tak, aby stawał się coraz bardziej zdolny do samorządności i do honorowego zajmowania swego miejsca w powszechnym dziele kultury – to jest [nasze] główne zadanie dla Finlandii, mimo że kwestia językowa została „ostatecznie rozwiązana” od wieków<sup>327</sup>.

W działania Młodej Finlandii zaangażowani byli także artyści innych dziedzin sztuki, uczestnicząc w przygotowaniu specjalnych, bożonarodzeniowych wydań „Päivälehti” (od 1891 roku). Okładki, ilustracje i skład tego czasopisma projektowali między innymi Akseli Gallen-Kallela, Eero Järnefelt i Pekka Halonen. Gallen-Kallela był bliżej związany z ugrupowaniem, szczególnie w latach 1891–1894, kiedy spotykał się z częścią członków Młodej Finlandii na tak zwanych Sympozjonach. Były to towarzyskie spotkania w helsińskiej restauracji hotelu

---

<sup>323</sup> Por. „Meningen med utgifvandet af »Sverige genom konstnärssögon« har varit den att ge en föreställning om hvad de sista tiotalens målning betydt för det nyvaknade sinnet för Sverige och del svenska”. Carl Laurin, *Sverige genom konstnärssögon*, Stockholm 1911, s. 7.

<sup>324</sup> Natomiast pejzaże ukazane i opisane w tej książce miały zdaniem Mikaela Ahlunda fundamentalne znaczenie dla stworzenia wyobrażenia o narodowym krajobrazie; Mikael Ahlund, *Nature and National Identity in Scandinavia 1790–1910*, [w:] *Scandinavian Landscape Painting in the Nineteenth Century*, red. Torstein Gunnarsson i idem, Tokyo 2002, s. 147.

<sup>325</sup> Zob. <https://www.nationalmuseum.se/en/richard-bergh-och-nationalmuseum> (dostęp 27.12.2023)

<sup>326</sup> Młoda Finlandia była też powiązana z nacjonalistyczną partią polityczną. Zob. Jukka Korti, *The Young Finns and the Finnish parliamentary reform of 1906*, „Петербургский исторический журнал”, 1(13), 2017.

<sup>327</sup> Por. „Suomen kansan kokonaisuudessaan saattaminen kansalliseen itsetietoisuuteen, sen siwistysen kehittäminen ja kohottaminen niin, että se tulee yhä enemmän kykenewäksi itsehallintoon, kykenee kunnialla täyttämään sijansa yleisessä siwistystyössä – siinä on suomalaisuudelle sisällystä sittenkin kun kieliäisiä jo aika on tullut »lopullisesti ratkaistuksi«”. Eero Erkko, Juhan Brofeldt, Arvid Järnefelt i Edward Oskar Sjöberg, „Päivälehti”, 16.11.1889, s. 1.



Kämp, w których poza Gallenem-Kallelę uczestniczyli wspomniany już Juhani Aho, Jean Sibelius, Robert Kajanus (1856–1933) i Oskar Merikanto (1868–1924). Choć grupa Sympozjon nie stworzyła manifestu ani innych pism programowych, z indywidualnych zapisków poszczególnych jej członków dowiadujemy się, że łączyły ich przede wszystkim zainteresowanie symbolizmem, motywami ludowymi, dążenie do oddania fińskości w sztuce oraz fascynacja *Kalevalą* i regionem Karelii<sup>328</sup>.

Takie kwestie znalazły się również w programie fińskiej sztuki narodowej Gallena-Kalleli. Program ten nie przybrał wprawdzie formy zwięzłego tekstu, rekonstruuje się go jednak na podstawie różnych wypowiedzi autora, a przede wszystkim jego prywatnych zapisków. Gallen-Kallela pisał o osobistym stosunku do *Kalevali*, którą wielokrotnie ilustrował: „Wiersze *Kalevali* są dla mnie naprawdę tak święte, że na przykład śpiewając je, mam wrażenie, jakbym oparł zmęczoną głowę na jakimś mocnym podparciu”<sup>329</sup>. Poza zapiskami w szkicownikach i listach głównym źródłem naszej wiedzy o poglądach Gallena-Kalleli na sztukę narodową są wspomnienia artysty wydane w 1932 roku pod tytułem *Boken om Gallen-Kallela* [Książka o Gallenie-Kalleli]. Pisał tam, że jedną z nadrzędnych cech sztuki było dla niego harmonijne złączenie z naturą, bowiem podczas obcowania z nią można dogłębnie poznać jej duszę<sup>330</sup>.

Twórczość Akseliego Gallena-Kalleli była ważnym ogniwem w kształtowaniu się fińskiej sztuki narodowej, a jego zapiski pozwalają lepiej zrozumieć jego motywacje. To, że uznawany jest za narodowego malarza Finlandii jest efektem działań późniejszych historyków sztuki, którzy po odzyskaniu niepodległości w 1917 roku umacniali mit „złotego wieku” sztuki fińskiej. Szczególnie dwaj profesorowie historii sztuki Uniwersytetu w Helsinkach Ludvig Wennervirta (1882–1959) i Onni Okkonen (1886–1962) w swoich wykładach i publikacjach podejmowali temat sztuki narodowej, tak potrzebnej w decydującym momencie kształtowania się fińskiej tożsamości narodowej. Onni Okkonen w serii artykułów dla czasopisma „*Itsenäinen Suomi*” [Niepodległa Finlandia, wydawanego w latach 1926–1946], pisał o ówczesnym kryzysie sztuki narodowej i polecał współczesnym artystom, aby tak jak Gallen-Kallela i inni malarze przełomu XIX i XX wieku tworzyli „sztukę ponadczasową i zakorzenioną w ojczystej

---

<sup>328</sup> Zob. William L. Coleman, *Sibelius, Gallen-Kallela, and the Symposium: Painting Music in Fin-de-Siècle Finland*, „Nineteenth-Century Art Worldwide” 13, 2, 2014.

<sup>329</sup> Zapiski z 1899 roku. Cyt. za: Onni Okkonen, *Akseli Gallen-Kallela Kalevalataidetta*, Porvoo 1935, s. 5. Tłumaczenie na język angielski: Adriaan van der Hoeven, *Form and Identity: The Kalevala Art of Akseli Gallen-Kallela*, [w:] *Akseli Gallen-Kallela: The Spirit of Finland*, red. David Jackson i Patty Wageman, Rotterdam 2006, s. 45.

<sup>330</sup> Akseli Gallen-Kallela, *Boken om Gallen-Kallela*, Helsinki 1947, s. 125. Tłumaczenie na język angielski w: *The Mystic North: Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America, 1890–1940*, red. Roald Nasgaard, Toronto 1984, s. 46.

ziemi”<sup>331</sup>. Wennervirta w opublikowanej w tym samym czasie obszernej książce poświęconej historii sztuki fińskiej gloryfikował twórczość Gallena-Kalleli, zestawiając jego „fińskość” ze „szwedzkością” Alberta Edelfelta<sup>332</sup>. Ta polaryzacja była obecna w krytyce artystycznej dotyczącej współczesnej sztuki w Finlandii: patriotycznie ukierunkowani historycy i krytycy sztuki popierali Grupę Listopadową (*Novembergruppen*), do której należeli Tyko Sallinen (1879–1955), Jalmari Ruokokoski (1886–1936) oraz Juho Rissanen (1873–1958). Ich twórczość traktowana była jako oficjalna sztuka narodowa młodej republiki w przeciwieństwie do twórczości artystów wywodzących się ze szwedzkiej mniejszości narodowej, na przykład grupy Siedmiu (*Septem*), w skład której wchodził między innymi Magnus Enckell, Verner Thomé i Per Åke Lauren<sup>333</sup>.

W Norwegii i Danii, gdzie silniej zakorzeniły się idee Nowoczesnego Przełomu przekładające się na odmienną wizję sztuki, na przełomie XIX i XX wieku zaczęła dochodzić do głosu nowa koncepcja sztuki narodowej, opartej na istotnej roli kultury ludowej w jej kształtowaniu. Wielokrotnie wspomniany tu Dietrichson był zwolennikiem sztuki narodowej, która miała powstać z połączenia tego, co uważał za „wspólny skarb historii, legendy, pieśni, muzyki, języka, poezji i sztuki”, oraz tego, co wynikało z kultury ludowej, nie było bowiem „skażone” tradycją sztuki ludów romańskich<sup>334</sup>. Jednak zasadnicze znaczenie dla docenienia sztuki ludowej miały dopiero prace austriackiego historyka sztuki Aloisa Riegla (1858–1905), który wprowadził do tej dziedziny nauki pojęcie *Volkskunst*<sup>335</sup>. Tom z jego inspiracji Andreas Aubert, już wcześniej przejawiający zainteresowanie norweską ludowością, w 1897 roku po raz pierwszy użył pojęcia „sztuka ludowa” jako fundamentu norweskiej tradycji artystycznej<sup>336</sup>.

---

<sup>331</sup> Onni Okkonen, *Kansallisten piirteiden ilmeneminen kuvaamataiteessamme*, „Itsenäinen”, s. 264–65. Por. „art should be timeless and »rooted in the native soil«”, za: Marja Lahelma, *‘Rooted in the Native Soil’ – Cultural Amnesia and the Myth of the ‘Golden Age’ in Finnish Art History*, „Arts”, 12, 129, 2023, s. 3.

<sup>332</sup> Ludvig Wennervirta, *Suomen taide esihistoriallisista ajoista meidän päiviimme*, 1927. Co ciekawe, w opublikowanej w 1910 roku historii sztuki fińskiej autorstwa Johanna Öhquist (1861–1949) zastosowano odwrotne wartościowanie: Edelfelt z uwagi na swoją szwedzkość bliższy był Europie, zaś fińskość Gallena-Kalleli miała świadczyć o jego niższości. Takie porównanie na podłożu rasowym było jednak znakiem swoich czasów: Öhquist był później propagatorem nazizmu w Finlandii. Por. Johannes Öhquist, *Suomen taiteen historia*, Helsinki, 1910. Za: Lahelma, *‘Rooted in the Native Soil’*..., s. 4.

<sup>333</sup> „Grupie Septem odrębność nadaje światło – jej nacechowane neoimpresjonizmem malarstwo jest silnie zakorzenione w tradycji francuskiej. Twórczość jej oponentów charakteryzuje natomiast ekspresjonistyczne skoncentrowanie na treści i zainspirowana sztuką niemiecką przytłumiona skala barw oraz ludowe motywy”. Więcej o polaryzacji pisze: Sandqvist, *Różnorodna tożsamość*..., s. 440.

<sup>334</sup> Lorentz Dietrichson, *Aftenbladet*, 148, 29.06.1861. Za: Solheim, *Kunst og nasjon*..., s. 269. Dietrichson był również twórcą Kunstindustrimuseet (Muzeum Sztuk Dekoracyjnych), które założył w Christianii w 1876 roku zaraz po powrocie ze Sztokholmu. Zob. Vibeke Waallann Hansen, *Encounters between Art and Folk Art around 1900 in Norway*: Gerhard Munthe, Theodor Kittelsen and Frida Hansen w: *European Revivals. From Dreams of a Nation to Places of Transnational Exchange*, „FNG Research”, 1/2020, s. 287.

<sup>335</sup> Alois Riegl, *Volkskunst. Hausfleiß und Hausindustrie*, 1894.

<sup>336</sup> Hansen, *Encounters between Art and Folk Art around 1900 in Norway*..., s. 286.

Zainspirowany brytyjskim ruchem Arts&Crafts i francuskim Art Nouveau Aubert stał się zwolennikiem sztuki dekoracyjnej i typowego dla tych kierunków połączenia rękodzieła, architektury i wystroju wnętrz ze sztuką<sup>337</sup>. Jego poglądy zbiegały się z twórczością artystów tak zwanego kręgu Lysaker, miejscowości na przedmieściach Kristianii, gdzie wielu malarzy wcześniej związanych z Fleskum zbudowało swoje domy-pracownie i inspirowało się lokalnymi tradycjami<sup>338</sup>. Bliski temu kręgowi Gerhard Munthe (1849–1929) często podejmował w swojej sztuce wątki ludowe, a także nawiązywał do norweskiej sztuki średniowiecznej. Aubert widział w nim pierwszego artystę, któremu udało się odnaleźć formułę norweskiej sztuki narodowej łączącą dekoracyjność formy z narodową treścią<sup>339</sup>. Munthe miał też ogromne zasługi w odrodzeniu norweskiego rzemiosła, przede wszystkim tradycji tkackich, do których wykorzystywano malowane przez niego sceny z mitologii oraz opowieści ludowych<sup>340</sup>.

Odwołania do sztuki średniowiecznej oraz motywów z folkloru były istotnym fundamentem duńskiego romantyzmu narodowego. Na przełomie XIX i XX wieku postulowany przez Brandesa Nowoczesny Przełom, oparty na kosmopolityzmie i zewnętrznych wpływach, tracił siłę oddziaływania na fali zainteresowania tym, co rodzime i narodowe. Jednym z głównych oponentów myśli Brandesa został Vilhelm Andersen (1864–1953), pisarz i literaturoznawca, który starał się podkreślić unikatowość i wartość duńskiej kultury, co miało przyczynić się do wzmocnienia narodowej tożsamości Duńczyków<sup>341</sup>. Artystami, którzy włączyli się w poszukiwania tego, co specyficzne dla „duńskości”, byli Agnes Slott-Møller z domu Rambusch (1862–1937) i Harald Slott-Møller (1864–1937), również adwersarze Brandesa. Oboje tworzyli dzieła o charakterze wybitnie narodowym, powoływali się na wartości Duńskiego Złotego Wieku, ale też twórczość prerafaelitów, nadając szczególną rolę

---

<sup>337</sup> Więcej na ten temat: Messel, *Andreas Aubert om kunst, natur og nasjonalitet...*, s. 49–65 oraz Magne Malmanger, *Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel: fra „erindringens kunst” til „det dekorative”*, „Kunst og kultur”, 68, 1985.

<sup>338</sup> Pisałam o tym szerzej w podrozdziale I.2.2. Kolonie artystyczne.

<sup>339</sup> Randi Gaustad, *Et eventyr i norsk og hjemlig stil: Gerhard Munthe og Kunstindustrimuseet*, „Kunst og kultur”, 2, 96, 2013, s. 109. Za: Waallann Hansen, *Encounters between Art and Folk...*, s. 296.

<sup>340</sup> Wbrew powszechnej opinii barwne akwarele Munthego nie były oryginalnie projektowane z myślą o tapiseriach, ale zostały wtórnie wykorzystane przez współczesnych mu i późniejszych tkaczy i tkaczki, ibidem, s. 295. Pogląd ten bierze się prawdopodobnie z niezrozumienia jego prac przez ówczesnych krytyków przeciwnych sztuce narodowej, takich jak Jens Thiis, zwolennik Cyganerii Kristianii. Thiis tak opisywał spotkanie z twórczością Munthego na jednej z wystaw: „Stało się tam, zdumionym tą nową sztuką. Co niby miał osiągnąć ten anachronizm, przeczący całemu realizmowi? Czy to był karton do tapiserii? Czy to w ogóle sztuka?”. Jens Thiis, *Gerhard Munthe: En studie*, Trondheim 1903. Cyt. za: Waallann Hansen, *Encounters between Art and Folk*, s. 297.

<sup>341</sup> Więcej na ten temat: Joanna Cymbrykiewicz, *Na przekór przełomowi nowoczesnemu. O projekcie patriotycznym Vilhelma Andersena*, „Przegląd Humanistyczny”, 2, 2018, s. 81–88.

średniowiecznym opowieściom, w których doszukiwali się źródeł duńskości<sup>342</sup>. Początkowo związani z secesyjnym ugrupowaniem *Den Frie Udstilling*, odwołującym się głównie do zasad Nowoczesnego Przełomu, w 1900 roku Slott-Møllerowie opuścili je właśnie ze względu na rozbieżność poglądów. Cztery lata później ponownie zaczęli wystawiać swoje obrazy na akademickim salonie w Charlottenborgu, wyrażając w ten sposób poparcie dla bardziej konserwatywnych wartości, które ich zdaniem reprezentowała akademia. Różnice zdań pomiędzy małżeństwem a resztą duńskiej secesji doprowadziły do kulminacji w 1907 roku, kiedy zostali całkowicie odizolowani od środowiska artystycznego. Powodem był spór o malarstwo chłopskie (*Bondemalerstriden*), a mianowicie dyskusja wokół sztuki Malarzy z Fionii (*Fynboerne*). Byli to przedstawiciele młodego pokolenia, wywodzący się ze Szkoły Zahrtmanna, między innymi Peter Hansen, Fritz i Anna Syberg oraz Johannes Larsen. Slott-Møllerowie i inny duński malarz symbolizmu Gudmund Hentze (1875–1948) uznawali te impresjonistyczne i naturalistyczne obrazy za zbyt prostackie, „chłopskie”. Natomiast historyk sztuki Karl Madsen (1855–1938) oraz laureat Literackiej Nagrody Nobla Johannes V. Jensen (1873–1950) bronili sztuki awangardowej jako odzwierciedlającej zmiany w społeczeństwie<sup>343</sup>.

W kontekście dyskusji o sztuce narodowej w Danii należy postrzegać kształtujące się w tym czasie potrzeby stworzenia teorii sztuki w Islandii. Najczęściej powracającym tematem polemik dotyczących islandzkiej sztuki narodowej była właśnie kwestia duńskich wpływów. Na przykład krytyczne głosy wokół sztuki narodowej pojawiły się w Islandii wraz z wystawą obrazów Þórarinna B. Þorlákssona, zorganizowaną w grudniu 1900 roku w Reykjavíku. Anonimowy komentator zrecenzował pochlebnie tylko te obrazy, które powstały w Islandii, chwalać za częsty wybór motywu Þingvellir<sup>344</sup>. Ważnym wątkiem dyskusji o duńskości sztuki islandzkiej była również kwestia związana z odsłonięciem pomnika z okazji tysiąclecia zasiedlenia Islandii. Jedenaście lat przed tą rocznicą, podczas spotkania Towarzystwa Wieczornego w 1863 roku malarz Sigurður Guðmundsson zaproponował, aby to ważne wydarzenie uwiecznić figurą przedstawiającą Ingólfura Arnarssona (ok. 849–910), pierwszego osadnika i założyciela Reykjavíku. Zawiązany w Towarzystwie „Komitet Ingólfura” ogłosił ten pomysł w artykule prasowym, gdzie oprócz pokreślenia znaczenia tego bohaterskiego wikinga

---

<sup>342</sup> Swoje poglądy na ten temat Agnes Slott-Møller przedstawiła przede wszystkim w tekstach teoretycznych towarzyszących jej malarstwu historycznemu, np. Agnes Slott-Møller, *Folkevisebilleder*, København 1923.

<sup>343</sup> Więcej na ten temat: *Agnes og Harald Slott-Møller mellem kunst og idealer*, red. Aino Kann Rasmussen i Bodil Busk Laursen, Kopenhaga 1988. O poglądach Slott-Møllerów piszę szerzej w rozdziale IV.4.1.

<sup>344</sup> Anonim, *Myndasýning*, „Ísafold”, 15.12.1900, s. 311. Cyt. za: Ólafsdóttir, *Les arts plastiques...*, s. 68.

skupiono się przede wszystkim na wadze przedsięwzięcia służącego umocnieniu tożsamości narodowej Islandczyków<sup>345</sup>. Do realizacji pomnika w 1874 roku jednak nie doszło, ale podczas wizyty króla Fryderyka VIII w Reykjavíku w 1906 roku duński monarcha zaproponował, że sprezentuje Islandczykom odlew rzeźby Berthela Thorvaldsena *Jazon* (1803). Pomysłodawcom pomnika, doceniającym gest podarowania stolicy pracy światowej sławy artysty, szczególnie, że był on islandzkiego pochodzenia (ojciec Thorvaldsena Gottskálk Þorvaldsson był Islandczykiem), nie podobał się jednak klasyczny (grecki) temat i forma rzeźby. W artykule opublikowanym w czasopiśmie „Ísafold” podkreślono, że pomnik powinien przedstawiać „nordyckiego wikinga, najsłynniejszego człowieka w historii tej krainy z wyjątkiem Snorriego Sturlusona, Islandii własnego Kolumba”<sup>346</sup>. Dlatego zaprojektowanie i wykonanie pomnika powierzono ostatecznie islandzkiemu rzeźbiarzowi Einarowi Jónssonowi, często sięgającego w swojej twórczości do motywów z mitologii nordyckiej i islandzkiego folkloru<sup>347</sup>. Rzeźbiarz odniósł się do propozycji przychylnie, pisząc w liście do Komitetu Ingólfura, że jego twórczość jest głęboko zakorzeniona w „charakterze północnogermańskim”<sup>348</sup>. Z powodu kłopotów finansowych pomnik stanął na przeznaczonym mu od początku miejscu, na wzgórzu Arnarhóll, dopiero w 1924 roku.

Choć głównym tematem debaty o sztuce nowoczesnej był narodowy charakter dzieł powstałych w ciągu XIX i początku XX wieku, za szczególnie istotne uznano to, że wielu wymienionych wcześniej teoretyków, takich jak Lorentz Dietrichsen, inspirowało do tworzenia idei sztuki narodowej w kilku krajach nordyckich jednocześnie. Opiniotwórczy teoretycy tacy jak Georg Brandes kształtowali w całej Skandynawii przekonanie o tym, co jest charakterystyczne zarówno dla danego narodu, jak i całego regionu. Jak wynika bowiem z powyższej analizy rozważań nad sztuką w tym okresie, w wielu manifestach i tekstach krytyki artystycznej podkreślano wyjątkową rolę trzech elementów: mitologii, ludowości i naturalnego piękna

---

<sup>345</sup> *Hugvekjur út af þúsund ára landnámi Ingólfs og fyrstu byggingu Íslands II*, „Þjóðólfur”, 1864, s. 159–162.

Za: Júlíana Gottskálksdóttir, *Monuments to Settlers of the North: A Means to Strengthen National Identity*, [w:] *Iceland and Images of the North...*, s. 209.

<sup>346</sup> Anonim, *Jazon eða Ingólfur*, „Ísafold”, 25.08. 1906, s. 218. Cyt. za: Gottskálksdóttir, *Monuments...*, s. 210.

<sup>347</sup> Janssóna traktowano jako pierwszego artystę Islandii, ale on sam nierzadko przedstawiał własną wizję sztuki, skupiając się bardziej na jej roli niż narodowym charakterze: „Jestem zwolennikiem sztuki przedstawiającej oryginalną ideę. (...) Wiele osób pyta mnie: „Dlaczego nie wyrzeźbisz Grettira i Njála, Skarpheðinna itd. – dlaczego nie zrobisz czegoś z islandzkiej poezji? Nie! Nie ma potrzeby powtarzania tego, co było już zrobione, a mówiąc dokładniej: nuży mnie to. Dlatego niechętnie przedstawiam postaci z sag i tym podobne, wolę tworzyć własne historie”. Z dziennika (E.J), 1905, Muzeum Einara Jónssóna. Tłumaczenie na język angielski za: Ólafur Kvaran, *Sculptor Einar Jónsson. The Quest for Originality*, Reykjavík, 2003, s. 4–5.

<sup>348</sup> Einar Jónsson, 9.01.1908. Tłumaczenie na język angielski za: Kvaran, *Sculptor...*, s. 10.

krajobrazu jako części składowych tożsamości narodowej. To właśnie te trzy komponenty tworzą główną oś mojej analizy i interpretacji w poniższej pracy.

### **3. Życie artystyczne w Skandynawii XIX i na początku XX wieku w kontekście idei narodowych i nordyckich**

U progu XIX wieku artyści całego obszaru nordyckiego mogli kształcić się wyłącznie w dwóch ośrodkach akademickich: Kopenhadze i Sztokholmie, gdzie funkcjonowały najstarsze akademie artystyczne w krajach skandynawskich: Królewska Duńska Akademia Sztuk Pięknych (założona w 1754 roku przez Fryderyka V) oraz Szwedzka Królewska Akademia Sztuki (założona w 1773 roku przez Gustawa III)<sup>349</sup>. Pełniły one fundamentalną rolę w formowaniu życia artystycznego w całej Skandynawii jako instytucje organizujące regularne wystawy swoich uczniów i absolwentów (tak zwane salony)<sup>350</sup>. Naturalnym centrum kształtowania się nordyckiej tożsamości artystów była Kopenhaga, bowiem to właśnie tamtejsza Akademia Sztuk Pięknych do początku XIX była ważnym miejscem edukacji nie tylko artystów duńskich, także norweskich, szwedzkich i islandzkich. Tym samym coroczne wystawy dyplomowe w pałacu Charlottenborg przekształcały się w prezentację malarstwa skandynawskiego<sup>351</sup>. Co ważne, to ze środowiska kopenhaskiej akademii wywodzili się członkowie pierwszej skandynawskiej kolonii artystycznej: działająca na początku XIX wieku w Rzymie grupa artystów duńskich, szwedzkich i norweskich nie miała sformalizowanego

---

<sup>349</sup> Dopiero w 1818 roku w Christianii powstała Szkoła Rysunkowa (Den Foreløbige Tegneskole), którą w 1822 roku przekształcono w Królewską Szkołę Rysunku i Sztuki w Christianii (Den Kongelige Tegne- og kunstscole i Christiania). Choć nie miała ona rangi Akademii, od początku funkcjonowała według systemu akademickiego, kształcąc zresztą nie tylko artystów, ale także architektów, inżynierów, a nawet rzemieślników (m.in. zajmujących się odlewami gipsowymi). Zob. Nina Høye, *Tegneskolen i Christiania. En utdanningsinstitusjons betydning for to kongelige byggeprosjekter i Norges hovedstad, Det kongelige slott og lystslottet Oscarshall*, „Kunst og Kultur”, 100, 3, 2017. W Finlandii do pierwszej połowy XIX wieku funkcjonowały dwie uczelnie zapewniające podstawowe wykształcenie artystyczne: Szkoła Rysunkowa Imperialnego Uniwersytetu Aleksandra w Helsinkach i Szkoła Rysunkowa w Åbo (Turku). W 1848 roku powstała Szkoła Rysunkowa Fińskiego Towarzystwa Sztuki, natomiast już w 1849 roku Stowarzyszenie utworzyło filię w Turku i rozpoczęło działania mające na celu przejęcie tamtejszej Szkoły Rysunkowej, do czego doszło oficjalnie w 1852 roku. Zob. Irene Riihimäki, *How an Artisan became an Artist – an Overview of the Early Stages of Finnish Art Education*, „FNG Research”, 2/2018. W XIX-wiecznej Islandii jedyną szansą zdobycia pełnego wykształcenia artystycznego był wyjazd do Kopenhagi. Pierwszym Islandczykiem, który ukończył studia na Królewskiej Duńskiej Akademii Sztuk Pięknych został Sæmundur Magnússon Hólm (1749–1821), jednak po powrocie do kraju nie kontynuował działalności artystycznej. Zob. Lilja Magnúsdóttir, Sæmundur Hólm: The first Icelander to study at an art academy, przeł. Neil McMahon [On-line].

<sup>350</sup> Choć zgodnie z przyjętą nomenklaturą Salonem zwykło się nazywać przede wszystkim wystawę organizowaną przez Akademię Sztuk Pięknych w Paryżu (tzw. Salon Paryski), organizowane w Kopenhadze i Sztokholmie wystawy również nazywano Salonami. Zob. Maria Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1977, s. 43.

<sup>351</sup> Lykke i Oelsner, *Selskabet for nordisk Kunst...*, s. 142.

charakteru, skupiając się wokół Bertela Thorvaldsena, pierwszego artysty ze Skandynawii odnoszącego sukcesy na arenie międzynarodowej<sup>352</sup>.

### 3.1. Stowarzyszenia artystyczne i kluczowe wystawy

Wspomniane wcześniej stowarzyszenia starożytnicze i inne tego typu inicjatywy powstałe na początku XIX wieku miały szczególne znaczenie w budowaniu podwalin wiedzy na temat zabytków historycznych i innych pamiątek długiej przeszłości danego narodu<sup>353</sup>. W I połowie XIX wieku powstało kilka stowarzyszeń i ruchów artystycznych jednoczących artystów zarówno na poziomie narodowym, jak i pannordyckim. Najstarszym związkiem artystycznym w Skandynawii było Stowarzyszenie Artystów (*Kunstforeningen*) założone w 1825 roku w Kopenhadze<sup>354</sup>. W Szwecji od 1832 roku funkcjonowało Sztokholmskie Stowarzyszenie Artystyczne (*Konstföreningen i Stockholm*)<sup>355</sup>. Pierwsze Norweskie Stowarzyszenie Sztuki powstało w Christianii w 1836 roku (*Christiania Kunstforening*)<sup>356</sup>. W Finlandii w 1846 roku, z inicjatywy profesorów Uniwersytetu Zachariasa Topeliusa (1818–1898) i Nilsa Abrahama Gyldeńa (1805–1888) powstało Fińskie Towarzystwo Sztuki (szw. *Finska Konstföreningen*, fin. *Suomen Taideyhdistys*), którego członkami byli przede wszystkim przedstawiciele szwedzko-fińskiej inteligencji<sup>357</sup>. Podobnie jak w innych krajach Europy, były to stowarzyszenia promujące sztukę, wspierające artystów między innymi w wystawianiu i sprzedaży dzieł, a także zrzeszające wpływowe osobistości świata sztuki, głównie należące do środowiska akademickiego<sup>358</sup>. W Islandii podobną funkcję pełniło Towarzystwo Wieczorne (*Kvöldfélagið*)

<sup>352</sup> Zob. Laila Skjøthaug, *Bertel Thorvaldsen and the Danish Artists in Rome*, [w:] *Viva Roma! Artists and the trip to Rome*, red. Vincent Pomerède, Liège 2018, s. 95–99.

<sup>353</sup> Utworzone jeszcze w 1810 roku Towarzystwo Wspierania Pomyślności Norwegii (*Selskabet for Norges Vel*) przekazało zbiór norweskich starożytności powstałemu rok później Uniwersytetowi w Christianii. Sam Uniwersytet również powstał z inicjatywy Towarzystwa i zaczął oficjalnie funkcjonować w 1813 roku. Por. Szelągowska i Szelągowski, *Norwegia w XIX wieku...*, s. 79.

<sup>354</sup> Zob. <https://kunstforeningen.ktdk.dk/d/5mcD?locale=da&q=1825> (dostęp: 27.11.2023).

<sup>355</sup> W 1886 roku sztokholmskie Stowarzyszenie połączyło się z pokrewnymi mu Stowarzyszeniem Sztuki Nordyckiej (*Föreningen för nordisk konst*), Stowarzyszeniem Sztuki w Norrland (*Norrlands konstförening*) i Stowarzyszeniem Sztuki Środkowej Szwecji (*Konstföreningen för mellersta Sverige*), stając się Ogólnym Szwedzkim Stowarzyszeniem Artystycznym (*Sveriges Allmänna Konstförening*, SAK). Działające oficjalnie od 1887 roku stowarzyszenie funkcjonuje do dziś, wspierając młodych artystów i organizując najstarszą w Szwecji loterię. Zob. <https://www.konstforeningen.se/> (dostęp 12.02.2024).

<sup>356</sup> Zob. Dag Solhjell, *Norske kunstforeningers kunstsamlinger på 1800- og tidlig 1900-tallet – en historisk oversikt og bibliografii*, „Norsk museumstidsskrift”, 5, 1, 2019, s. 66.

<sup>357</sup> Zob. Susanna Pettersson, *Suomen Taideyhdistyksestä Ateneumiin. Fredrik Cygnaeus, Carl Gustaf Estlander ja taidekokoelman roolit*, Helsinki, 2008, za: Riikimäki: *How an Artisan...*, s. 13.

<sup>358</sup> Pierwszym antyakademickim ugrupowaniem secesyjnym było Bractwo św. Łukasza. Zob. Poprzęcka, *Akademizm...*, s. 36. W pierwszej połowie XIX wieku w Europie funkcjonowały związki artystyczne takie jak: Nazareńczycy (Nazarener) – stowarzyszenie niemieckich i austriackich malarzy działających w Rzymie, założone w 1818 roku, zob. Keith Andrews, *The Nazarenes: a brotherhood of German painters in Rome*, Oxford 1964; The Royal Society of British Artists (RBA), założone w 1823 roku w Londynie, zob. Wendell V. Harris, *A Handlist of Nineteenth-Century London Art Societies and Their Predecessors*, „Nineteenth Century Studies”, 18 (1), 2004, s. 139–162; oraz Kunstverein w Dreźnie, działające od 1828 roku, i Düsseldorfie, założone w 1829 roku. Często

założone w 1861 roku, w którego działania najbardziej zaangażowany był malarz Sigurður Guðmundsson (1833–1874)<sup>359</sup>. Razem z Jónem Árnasonem (1819–1888), zbieraczem opowieści ludowych i pisarzem, doprowadził do utworzenia Muzeum Starożytności (*Forngripasafnið*) w 1863 roku. Była to pierwsza tego typu instytucja kulturalna w Islandii, której misją było umocnienie poczucia tożsamości narodowej, gdyż zebrane tam dzieła miały służyć przyszłym malarzom, szczególnie historycznym<sup>360</sup>. W tworzenie zbiorów angażował się również inny absolwent kopenhaskiej Akademii Helgi Sigurðsson (1815–1888), dając Muzeum w darze obiekty z własnej kolekcji. W 1850 roku napisał podręcznik rysunku i malarstwa, który jego zdaniem mógłby się przydać islandzkim adeptom sztuki w przyszłości<sup>361</sup>.

Z punktu widzenia idei współpracy panskandynawskiej szczególnie ważne było założenie w 1847 roku z inicjatywy Nielsa Lauritsa Høyena (1798–1870) Stowarzyszenia na Rzecz Sztuki Nordyckiej (*Selskabet for nordisk Kunst*), gromadzącego dzieła sztuki o narodowym lub nordyckim charakterze, tworząc publiczną kolekcję podkreślającą kulturowe dziedzictwo regionu nordyckiego<sup>362</sup>. O poglądach Høyena i jego przełożeniu na sztukę skandynawską w XIX wieku piszę więcej w podrozdziale 3.3.1.

W połowie XIX wieku zorganizowano wystawy międzynarodowe, na których prezentowano prace szwedzkich, norweskich i duńskich artystów: w Kopenhadze (1849, 1857), Sztokholmie (1850, 1866) oraz Christianii (1857). Wystawy te, choć nie zawsze nazywane „skandynawskimi”, prezentowały twórczość artystów trzech krajów, wpisując się w ideę zjednoczonej Skandynawii. Szczególnie istotnym wydarzeniem tego typu była Skandynawska Wystawa Sztuki (*Den skandinaviska konstexpositionen i Stockholm*) zorganizowana w 1866 roku w nowo otwartym gmachu Muzeum Narodowego w Sztokholmie, na której zaprezentowało się 99 artystów szwedzkich, 53 norweskich, 54 duńskich i 18 fińskich. Była to

---

jednak po oficjalnym poparciu ich działań przez władzę członkowie stowarzyszeń powracali na akademię. Więcej o historii stowarzyszeń artystycznych w Europie pisze: Mathias Jansson, *Konstföreningen i Världen Intervjuer och Essäer*, Malmö 2012.

<sup>359</sup> Znany w Islandii jako „Sigurður málari” („Sigurður malarz”) Guðmundsson był mocno zaangażowany w ożywienie życia kulturalnego i artystycznego Islandii połowy XIX wieku. Więcej o artyście: Terry Gunnell, *Málarinn og menningarsköpun – Sigurður Guðmundsson og Kvöldfélagið 1858–1874*, Reykjavík 2017.

<sup>360</sup> Zdaniem Sigurðura Guðmundssona malarze historyczni mogli studiować kolekcję w celu lepszego przedstawiania detali starożytnych w swojej sztuce. Por. Sigurður Guðmundsson, *Hugvekja til Íslendinga*, „Þjóðólfur”, 1862, s. 76–77. W 1950 roku Muzeum Starożytności przekształcono w Muzeum Narodowe Islandii (*Þjóðminjasafnið*) i przeniesiono je do nowej siedziby, specjalnie wybudowanego budynku przy Suðurgata w Reykjavíku.

<sup>361</sup> *Ávísun um uppdráttar- og málaraalista* [Wskazówki dotyczące rysunku i malarstwa] zostały opublikowane dopiero w 2017 roku. Za: Margrét Elísabet Ólafsdóttir, *Les arts plastiques et les technologies numériques en Islande. Histoire et „glocalization”*, Pars 2013, s. 57.

<sup>362</sup> Więcej na ten temat: Lykke i Oelsner, *Selskabet for nordisk Kunst...*, s. 121–146.



pierwsza okazja do tak szerokiego zapoznania się z twórczością artystów z różnych krajów skandynawskich w jednym miejscu<sup>363</sup>. Wystawy te były również przyczynkiem do powstawania w Skandynawii sztuki narodowej, tak jak Wystawa Sztuki Nordyckiej w Sztokholmie z 1850 roku, na której zaprezentowano ponad 300 prac malarzy z krajów skandynawskich<sup>364</sup>. Szczególne wrażenie zrobiły na niej dzieła Norwegów, w tym przede wszystkim Adolpha Tidemanda i Hansa Gudego uznawane na przejaw nowoczesnej sztuki norweskiej zorientowanej na cechy narodowe<sup>365</sup>. Obie wystawy stały się katalizatorem szerszych dyskusji nad charakterem sztuki narodowej i skandynawskiej oraz nad wydobywaniem specyfiki regionów, w których krajobrazie i kulturze widziano depozyt szczególnych wartości narodowych i panskandynawskich.

W ciągu XIX wieku doszło do transformacji skandynawskiego środowiska akademickiego, co odzwierciedlało zmiany zachodzące w ówczesnym świecie artystycznym. W procesie kształtowania się nowoczesnej tożsamości narodowej i nordyckiej ważną rolę odegrały ugrupowania artystyczne w większym lub mniejszym stopniu polemizujące z oficjalnym stanowiskiem skandynawskich akademii lub uczelni i muzeów. Głębokie przemiany skandynawskiego środowiska artystycznego i akademickiego wynikały przede wszystkim ze zmiany pokoleniowej oraz postulowanej przez młodych artystów konieczności zreformowania programu kształcenia. Przyczyniły się do nich również nowoczesne trendy w sztuce, z którymi zapoznawało się nowe pokolenie malarzy i malarek, oraz wystąpienia Brandesa zwiastujące Nowoczesny Przełom<sup>366</sup>. Podzielający jego poglądy malarze Peder Severin Krøyer (1851–1909) i Laurits Tuxen (1853–1927) założyli w 1882 roku Wolną Szkołę dla Artystów (*Kunstnernes Frie Studieskoler*) jako instytucję oferującą nowoczesny system kształcenia

---

<sup>363</sup> Lorentz Dietrichson twierdził, że poprzednie wystawy były niekompletne w porównaniu ze Skandynawską Wystawą Sztuki z 1866 roku, która zdaniem tego norweskiego krytyka była pierwszą „prawdziwie reprezentatywną” wystawą tego typu. Por. Lorentz Dietrichson, *Den skandinaviska konstexpositionen i Stockholm 1866*, w: Carl Rupert Nyblom, *Svensk literatur-tidskrift*, Uppsala 1866, s. 308–311. Więcej o wystawie: Eva-Lena Bergström, *The Nationalmuseum's First Exhibition: On the Scandinavian Art Exposition in 1866*, „Art Bulletin of Nationalmuseum”, 22, 2015, s. 191–198.

<sup>364</sup> Według informacji podanej w „Deutsches Kunstblatt” przedstawiono 310 obrazów: 274 namalowane przez Szwedów, 22 przez Duńczyków i 14 przez Norwegów; por. *Zeitung*, „Deutsches Kunstblatt” 29/1850, 22.07.1855, s. 231–232, za: Pennoen, *In search of scientific and artistic landscape...*, s. 230.

<sup>365</sup> Ich prace były dla malarzy szwedzkich i duńskich inspiracją do podejmowania tematów narodowych w sztuce, o czym pisze Randi, *Kunst og nasjon...*, s. 283.

<sup>366</sup> Przedstawiciele młodego pokolenia, m.in. Michael Ancher, Erik Henningsen, Viggo Johansen, P.S. Krøyer, Karl Madsen, Carl Thomsen, Laurits Tuxen, Kristian Zahrtmann, byli członkami klubu towarzyskiego *Døstørelighed* (*Bogstaveligheden*) zrzeszającego malarzy, pisarzy i innych przedstawicieli świata kultury, którzy w latach 1880–1882 spotykali się, by debatować o nowoczesnych zmianach w duńskiej kulturze. Zob. Gry Hedin, *Mellem gammelt og nyt - J. P. Jacobsen og tidens billedkunst*, [w:] *JACOBSENIANA Skrifter fra J. P. Jacobsen Selskabet*, red. Jørn Erslev Andersen i Svend Sørensen, Århus 2017, s. 9–33.

artystycznego, alternatywny wobec zasad Akademii<sup>367</sup>. W 1891 roku artyści tworzący Wolną Szkołę doprowadzili do powstania Wolnej Wystawy (*Den Frie Udstilling*), alternatywnej grupy wystawienniczej. Było to secesyjne stowarzyszenie młodych artystów, które reagowało na nieprzystawalność środowiska artystycznego związanego z Akademią do nowoczesnej sztuki<sup>368</sup>.

W Szwecji największa rewolta wobec tradycyjnej sztuki akademickiej rozpoczęła się w 1885 roku, gdy 84 artystów i artystek wysłało do władz sztokholmskiej Akademii petycję z propozycją wprowadzenia zmian w organizacji nauczania. Większość podpisanych miała okazję poznać zasady nowoczesnej edukacji artystycznej w Paryżu, dlatego konserwatywna publiczność nazywała ich w tym sporze prześmiewczo „Paryskimi Chłopcami” (*Parispojkarna*), choć oni sami raczej określali się mianem Przeciwników (*Opponenterna*)<sup>369</sup>. W odpowiedzi na odrzucenie petycji pokazali 100 dzieł, które powstały podczas pobytu we Francji na wystawie *Znad wybrzeży Sekwany* (*Från Seinens strand*) w sztokholmskim salonie Blancha<sup>370</sup>. Wystawa okazała się ogromnym sukcesem, dlatego latem 1886 roku w Göteborgu zorganizowano kolejną ekspozycję. W tym samym roku Przeciwnicy założyli Związek Artystów (*Konstnärsförbundet*), którego celem było „przeciwstawienie się szkodliwym procesom starzenia się i zachęcanie do wszelkich reform, które można uznać za korzystne dla

---

<sup>367</sup> Należy jednak podkreślać, że nawet malarze „starego pokolenia” wprowadzali zmiany do swojego sposobu nauczania. Przykładowo, Christoffer Wilhelm Eckersberg jako pierwszy w Danii zabierał swoich studentów w plener i propagował wnikliwe studia natury na świeżym powietrzu. Mimo że jego twórczość i działalność pedagogiczna dalekie były od nowoczesnego malarstwa *en plein air*, był to zdecydowanie krok milowy dla skandynawskiego malarstwa pejzażowego, por. Kent, *The Triumph of Light and Nature...*, s. 32.

<sup>368</sup> Wolna Wystawa funkcjonowała na wzór paryskiego Salonu Odrzuconych, a na pierwszym pokazie, otwartym 27 marca 1891 roku w komercyjnej galerii Kleis Kunsthandel w Kopenhadze zaprezentowano 100 dzieł artystów już uznanych w środowisku, takich jak Krøyer, Zahrtmann i Julius Paulsen, jak i młodszych: Jensa Ferdinanda Willumsena, Vilhelma Hammershøia, oraz Haralda i Agnes Slott-Møllerów. W 1893 roku stowarzyszenie *Den Frie Udstilling* zyskało własną przestrzeń wystawienniczą przy Rådhuspladsen w Kopenhadze w postaci pawilonu zaprojektowanego przez Thorvalda Bindesbølla (1846–1908). Prezentowano tam przede wszystkim dzieła członków ugrupowania, którzy na bieżąco śledzili główne trendy w ówczesnej sztuce europejskiej, o czym świadczy fakt, że na wystawie otwarcia zawisły również dzieła Paula Gauguina i Vincenta van Gogha, co miało szczególne znaczenie dla rozwoju symbolizmu w sztuce skandynawskiej. Zob. Bente Scavenius, *Den frie udstilling i 100 år*, Borgen 1991, s. 29.

<sup>369</sup> „Artists like Georg Pauli have depicted in their autobiographical works how the Opponents in the early 1880s were being called ‘the Paris Boys’ (*Pariserpojkarna*) by the older generation that was observing the younger ones with a suspicious and jealous gaze and expressing something shallow and very immature with that belittling moniker”. Alexandra Herlitz, *From ‘The Paris Boys’ to the Artists’ Union. A Swedish secession in the late 19th century and its art history*, [w:] *Swedish Art History...*, s. 234. Poza Paulim byli to m.in. Nils Kreuger, Karl Nordström, Richard Bergh, Ernst Josephson, Carl Larsson oraz Hanna Hirsch-Pauli.

<sup>370</sup> Salon artystyczny Theodora Blancha (Blanchs Konstsalong) został otwarty w 1883 roku i mieścił się przy Kungsträdgården w Sztokholmie. Już w 1889 roku lokal ten przejęło Sztokholmskie Stowarzyszenie Artystyczne, przeznaczając go częściowo na pracownię Akademii. Facos, *Nationalism and the Nordic Imagination...*, s. 16.

naszej krajowej sztuki i przemysłu artystycznego”<sup>371</sup>. Związek organizował wystawy w Sztokholmie (1887) i Göteborgu (1888), kupował dzieła swoich członków, wspierając również artystów i artystki szwedzkie wciąż mieszkające we Francji (w 1892 roku założył filię w Paryżu). Jego działalność pozbawiona była wsparcia państwowego, co jednak zmieniło się, gdy na wystawie światowej w Paryżu w 1889 roku Szwecję reprezentowały przede wszystkim dzieła artystów i artystek w nim zrzeszonych<sup>372</sup>.

Także w Norwegii młodzi malarze wykształceni w Paryżu rozpoczęli proces przemian, znany jako „walka o Stowarzyszenie Sztuki”<sup>373</sup>. W 1882 roku, gdy zarząd Stowarzyszenia, składający się głównie z urzędników państwowych, odmówił zakupu obrazu Gustava Wentzela (1859–1927) *W pracowni ciesielskiej* (1881) z uwagi na jego naturalistyczne cechy, grupa młodych artystów, między innymi Frits Thaulow (1847–1906), Christian Krohg (1852–1925) i Erik Werenskiold (1855–1938) zainicjowała własną Wystawę Artystów (*Kunstnernes Utstilling*), zorganizowaną w siedzibie organizacji studenckiej Studentersamfund<sup>374</sup>. Na tym pierwszym Salonie Jesiennym (*Høstutstillingen*) zaprezentowano prace 25 artystów, a kolejne wystawy cieszyły się coraz większym zainteresowaniem norweskiego środowiska artystycznego. W efekcie już dwa lata później, w 1884 roku Salon otrzymał finansowe wsparcie od państwa, przyjmując nową nazwę: Państwowa Wystawa Sztuki (*Statens Kunstutstilling*). To oficjalne uznanie norweskiej secesji oznaczało symboliczne zwycięstwo nowoczesności w zmaganiach o kształt sztuki narodowej<sup>375</sup>.

W Finlandii w tym samym czasie także doszło do gruntownych zmian. Podobnie jak w Norwegii, przedstawiciele młodego pokolenia fińskich artystów podnieśli zarzut, że Towarzystwem Sztuk Pięknych zarządzają dyletanci<sup>376</sup>. Konflikt zaognił się, gdy Towarzystwo

---

<sup>371</sup> Jak pisał po latach jeden z jego współzałożycieli Georg Pauli, por. „Detta förbunds syfte är att motarbeta alla otidsenligheter, som kunna skada och befrämja alla reformer, som kunna gagna vår inhemska konst och konstindustri”, Georg Pauli, *Opponenterna*, Stockholm 1927, s. 197.

<sup>372</sup> Historię Stowarzyszenia wraz z szerokim kontekstem jego powstania (tom I) oraz dziejami aż do końca istnienia w 1920 roku (tom II) opisał Sixten Strömbom, *Konstnärsförbundets historia*, Stockholm 1945.

<sup>373</sup> Por. „striden om kunstforeningen”. Jak słusznie zauważa Solhjell, „spór o stowarzyszenie sztuki” nie był sporem między artystami a laikami, ale przede wszystkim sporem międzypokoleniowym, odzwierciedlał bowiem konflikt między wykształconymi w Düsseldorfie romantykami a przedstawicielami Nowoczesnego Przełomu. Zob. Solhjell, *Norske kunstforeningers...*, s. 76.

<sup>374</sup> Jan Deryck Cox, *The Impact of Nordic Art in Europe 1878–1889*, Leeds 2014, s. 37.

<sup>375</sup> W latach dziewięćdziesiątych było to już jedno z czołowych wydarzeń artystycznych, a wystawiane tam prace kupowane były do zbiorów Galerii Narodowej. W roku 1891 Galeria Narodowa zakupiła obraz Edvarda Muncha *Noc w Nicei* (1891), co stanowiło przełom: jak dotąd większość dzieł prezentowanych na wystawie trafiała do prywatnych kolekcjonerów. Zob. Ingrid Lydersen Lystad, *Edvard Munch og Høstutstillingen En fortelling om nødvendighet*, [w:] *Statens 126. Kunstutstilling*, red. Ingrid Pettersen, Oslo 2013, s. 13.

<sup>376</sup> Istotnie, do 1874 roku w zarządzie zasiadał tylko jeden malarz – Magnus von Wright. Informacje o członkach zarządu i dziejach Stowarzyszenia na ich stronie. Zob: <http://www.lahteilla.fi/> (dostęp 4.12.2023).

wytypowało obrazy na Wszechrosyjską Wystawę Przemysłowo-Artystyczną w Moskwie w 1882 roku bez konsultacji z samymi artystami. Postanowili oni nie wysyłać swoich prac do Rosji, założyli niezależny Związek Artystów Fińskich (*Suomen Taiteilijaseura*) i zorganizowali alternatywną wystawę jesienią tego samego roku w Helsinkach<sup>377</sup>. Nieformalnym przywódcą tej fińskiej secesji został Albert Edelfelt (1854–1905) odnoszący sukcesy na Salonie Paryskim<sup>378</sup>. Młodzi artyści mający doświadczenie wynikające z podróży po Europie domagali się zmian w sposobie nauczania w obu Szkołach, co przyniosło pewne efekty. Gdy dyrektorem Szkoły Rysunkowej w Turku został przedstawiciel fińskiego impresjonizmu Victor Wersterholm (1860–1919), rozpoczęto proces odrywania Szkoły od Towarzystwa, do czego doszło ostatecznie w 1904 roku. W 1887 roku Szkoła przeniosła się do Ateneum, monumentalnej budowli projektu Theodora Höijera (1843–1910). Uzyskanie własnej siedziby stało się jednym z argumentów Fredrika Cygnaeusa optującego za tym, by Szkoła uzyskała status Akademii, dzięki czemu Finowie mogliby otrzymywać pełne wykształcenie artystyczne we własnym kraju<sup>379</sup>. Władze carskie zdecydowanie odrzucały jednak takie postulaty, dlatego Akademia Sztuk Pięknych zaczęła funkcjonować dopiero po odzyskaniu niepodległości<sup>380</sup>.

Pod koniec XIX wieku na Islandii zaczęły powstawać prywatne szkoły rysunku prowadzone przez artystów wracających z Kopenhagi. Najprężniejszą z nich była założona w 1883 roku przez Þórę Pjetursdóttir Thorodsen (1847–1917), absolwentkę prywatnej szkoły rysunkowej Vilhelma Kyhna w Kopenhadze. Uczono tam między innymi pracy w plenerze, a do szkoły uczęszczaly głównie kobiety, choć uczył się w niej również Þórarinn Benedikt Þorláksson (1867–1924)<sup>381</sup>. Był on pierwszym islandzkim malarzem wystawiającym swoje prace w Islandii i jednym z pierwszych, obok rzeźbiarza Einara Jónssona (1874–1954) oraz malarza Ásgrímura Jónssona (1876–1958), który pozostał zawodowym artystą po powrocie ze studiów

---

<sup>377</sup> Bo Lindwall, *Artistic Revolutions in Nordic Countries*, [w:] *Northern Light...*, s. 38. Według Dariusza Konstantynowa w Moskwie pokazano jednak obrazy m.in. autorstwa Ferdinanda von Wrighta, Marii Wiik, Wernera Holmberga, Fanny Churberg oraz Alberta Edelfelta. Zob. Dariusz Konstantynow, *Rosyjscy moderniści wobec sztuki skandynawskiej*, „Porta Aurea”, 10 (2011), 1995, s. 181.

<sup>378</sup> Albert Edelfelt był pierwszym Skandynawem, który zyskał uznanie francuskiej krytyki. Jego pierwszym sukcesem w Paryżu było wystawienie obrazu *Spalona wioska* (1879) na Salonie Paryskim, a w 1886 roku zdobył Legię Honorową dzięki portretowi Ludwika Pasteura (1885, Musée d’Orsay). Była to pierwsza tak wysoka nagroda przyznana fińskiemu artyście. Zob. Cox, *The Impact of Nordic Art...*, s. 77, Kent, *The Triumph...*, s. 138.

<sup>379</sup> Riihimäki, *How an Artisan...*, s. 18.

<sup>380</sup> Szkołę Rysunkową przemianowano na Akademię Sztuk Pięknych dopiero w 1939 roku, dwie dekady po odzyskaniu niepodległości przez Finlandię (*Suomen taideakatemia*).

<sup>381</sup> Por. „Eini karlnemandi Þóru var Þórarinn B. Þorláksson en hann varð eini nemandi hennar sem átti eftir að helga sig myndlist” („Jedynym jej uczniem płci męskiej był właśnie Þórarinn B. Þorláksson, który później poświęcił się malarstwu”). Za: Hrafnhildur Schram, *Huldukonur í íslenskri myndlist*, Reykjavík 2005, s. 67 (za przekład dziękuję Agnes Ársol Bikowskiej).

na kopenhaskiej Akademii (co w sytuacji bardzo skromnego popytu na dzieła sztuki na Islandii było dużym osiągnięciem)<sup>382</sup>.

### 3.2. Kolonie artystyczne

Ważnym zjawiskiem przyczyniającym się do ukształtowania sztuki skandynawskiej w XIX i na początku XX wieku były kolonie artystyczne<sup>383</sup>. Stały się one miejscem intensywnej wymiany myśli między twórcami pochodzącymi z różnych krajów skandynawskich (a niekiedy spoza Skandynawii), przyczyniając się do tworzenia podwalin sztuki o pannordyckich aspiracjach. Kolonie artystyczne były zjawiskiem popularnym w Europie przełomu XIX i XX wieku, a do wielu z nich, na przykład do Barbizon, St. Ives, Concarneau, Pont-Aven i Worpswede, wyjeżdżali również skandynawscy artyści<sup>384</sup>.

Szczególną rolę w kształtowaniu nowoczesnej sztuki skandynawskiej miała kolonia w Grez-sur-Loing niedaleko Barbizon, w której w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych pracowało wielu artystów i artystek skandynawskich, głównie szwedzkich: Julia Beck (1853–1935), Carl Larsson (1853–1919), Karin Larsson z domu Bergöö (1859–1928), Eva Bonnier (1857–1909), Emma Löwstedt-Chadwick (1855–1932) i Georg Pauli (1855–1935), ale też norweskich: Christian Krohg, Johannes Grimelund, Christian Skredsvig, oraz fińskich: Ville Vallgren<sup>385</sup>. Wielu z nich było uczniami tych samych francuskich nauczycieli: Julesa Bastien-Lepage’a (1848–1884) oraz Léona Bonnata (1833–1922). W Grez-sur-Loing tworzyli przede wszystkim malarstwo plenerowe w stylu bliskim połączeniu impresjonizmu z naturalizmem<sup>386</sup>.

Po europejskich peregrynacjach malarze skandynawscy szukali we własnych krajach miejsc oddalonych od głównych ośrodków artystycznych, a jednocześnie dobrze skomunikowanych

---

<sup>382</sup> Dzięki ich działaniom doszło do otwarcia pierwszej uczelni artystycznej w Reykjavíku. Była to Islandzka Szkoła Sztuki i Rękodzieła (Myndlista-og handiðaskóli Íslands), założona w 1939 roku. Jako Islandzka Akademia Sztuk Pięknych (*Listaháskóli Íslands*) zaczęła funkcjonować dopiero w 1998 roku. Por. <https://www.lhi.is/saga> (dostęp: 9.12.2023).

<sup>383</sup> Kolonia artystyczna to grupa artystów i artystek, którzy skupiali się wokół konkretnej lokalizacji: miasteczka, wsi, regionu, i najczęściej przebywali tam sezonowo, głównie w okresie letnim. Zdarzało się, że artyści osiedlali się na stałe w danym miejscu albo mieszkając w danym regionie zachęcali innych artystów do przyjazdu do tego miejsca, ale zazwyczaj kolonie artystyczne miały charakter tymczasowy. Najczęściej miejscowości, w których powstawały kolonie, znajdowały się daleko od głównych ośrodków artystycznych i dużych miast, a jednym z ich istotnych wyróżników była bliskość natury i dość łatwy dostęp komunikacyjny, aby móc do nich dojeżdżać w sezonie letnim i wolne dni. Nordyckie kolonie artystyczne funkcjonowały najczęściej jako plenery, do których artyści wybierali się, aby odwzorowywać przyrodę i eksperymentować z technikami malarskim. Więcej o zjawisku kolonii artystycznych zob. Nina Lübben, *Rural Artists' Colonies in Europe 1870–1910*, New Jersey 2001, s. 165–177.

<sup>384</sup> Na podstawie: Frances Fowle, *Introduction: Nordic Artists' Colonies 1870–1914 (Part 1)*, „Art in Translation”, 9(2), 2017, s. 183–189.

<sup>385</sup> W szczytowym momencie, czyli w 1883 roku, w tej kolonii było aż 26 artystów ze Szwecji, natomiast Norwegię i Finlandię reprezentowali jedynie Skredsvig i Vallgren, zob. Herlitz, *Grez-sur-Loing revisited...*, s. 157.

<sup>386</sup> Zob. ibidem, s. 326. Więcej o skandynawskim charakterze i stylu kolonii piszę w rozdziale III.2.

ze stolicą. Pierwsza i najdłużej funkcjonująca skandynawska kolonia artystyczna powstała w duńskiej miejscowości Skagen, dokąd już w pierwszej połowie XIX wieku zjeżdżali się artyści tacy jak Martinus Rørbye (1803–1848) i Hans Christian Andersen<sup>387</sup>. Jednak o powstaniu nowoczesnej kolonii artystycznej w tej najdalej wysuniętej na północ Jutlandii osadzie rybackiej przesądził dopiero przyjazd Michaela Anchera (1849–1927), który po raz pierwszy pojawił się w Skagen latem 1874 roku i w kolejnych latach (1876, 1877) powracał z innymi malarzami, zatrzymując się w hotelu rodziny Brøndum. W 1880 roku poślubił córkę właścicieli hotelu i osiadł na stałe w Skagen. Anna Ancher z domu Brøndum (1859–1935) była malarką wykształconą między innymi w prywatnej szkole Vilhelma Kyhna w Kopenhadze, jedyną przedstawicielką grupy malarzy ze Skagen, która faktycznie urodziła się w tej miejscowości. W 1883 roku dołączył do nich Peder Severin Krøyer (1851–1909), który osiedlił się w Skagen na stałe dopiero w 1895 roku wraz z poślubioną w 1889 roku Marie Triepcke (1867–1940), malarką poznaną w Paryżu, gdzie studiowała z Anną Ancher w pracowni Pierre’a Puvisa de Chavannesa. Na przełomie XIX i XX wieku w ślad za nimi swoje domy kupili tutaj malarz Laurits Tuxen (1853–1927) oraz pisarz i poeta Holger Drachmann (1846–1908), ale w Skagen tymczasowo przebywało również wielu przedstawicieli duńskiego świata kultury, na przykład Georg Brandes, a także artyści spoza Danii, między innymi Norweg Christian Krohg, który przyjechał do Skagen w 1878 roku, oraz Szwed Oscar Björck (1860–1929), który spędził tu wakacje w 1882, 1883 i 1884 roku.

Podobny panskandynawski charakter miała kolonia artystyczna w Önningeby na Wyspach Alandzkich, gdzie ze względu na usytuowanie pomiędzy Finlandią i Szwecją spotykali się malarze oraz malarki z obu krajów. Ta fińsko-szwedzka kolonia artystyczna została zapoczątkowana przez Victora Westerholma (1860–1919), malarza reprezentującego ostatnie pokolenie fińskich artystów kształcących się w Düsseldorfie, ale poszukujących inspiracji w nowoczesnym malarstwie francuskim<sup>388</sup>. Po ukończeniu studiów na tamtejszej akademii, w 1886 roku Westerholm zaprosił poznanych w Niemczech malarzy i malarki do swojego, zakupionego dwa lata wcześniej domku letniskowego Tomtebo. Do grupy artystów związanych z Önningeby należeli między innymi Elin Danielson-Gambogi (1861–1919) i Edvard Westman (1865–1917) z Finlandii oraz szwedzki malarz Johan Axel Gustaf Acke (1859–1924). Jedną

---

<sup>387</sup> Rørbye przyjechał do Skagen po raz pierwszy w 1833 roku, a potem powrócił dwukrotnie w latach 1847 i 1848, kiedy namalował obraz *Ludzie ze Skagen w letni wieczór przy dobrej pogodzie* (1848). W tym czasie Skagen odwiedzili również: Vilhelm Melbye (1824–1882), Peter Raadsig (1806–1882) i Christian Blache (1838–1920), pod którego wpływem osadą zainteresował się poeta i dramaturg Holger Drachmann (1846–1908), który po raz pierwszy odwiedził miasto w 1871 roku. Za: Knud Voss, *Skagenmålarna*, Stockholm 1997, s. 10–31.

<sup>388</sup> Westerholm w latach 1888–1890 studiował na Académie Julian u Julesa Josepha Lefebvre’a (1836–1911).

z cech charakterystycznych kolonii był duży udział kobiet, które – podobnie jak w Skagen – wchodziły w związki małżeńskie z poznanymi tutaj malarzami, tak jak Eva Topelius (1855–1929), córka Zachariasa Topeliusa, która w 1891 roku poślubiła Ackego<sup>389</sup>. Skagen przyciągało artystów, a od 1890 roku dzięki rozbudowie kolei także turystów, aż do początku XX wieku, jednak najbardziej intensywny okres działalności artystów w Önnungeby zakończył się w 1892 roku<sup>390</sup>.

W przeciwieństwie do Skagen i Önnungeby, gromadzących artystów i artystki z różnych krajów skandynawskich, norweskie Fleskum i szwedzkie Varberg miały narodowy charakter. Ta pierwsza kolonia artystyczna zawiązała się w Bærum nieopodal Kristianii i wzięła swoją nazwę od gospodarstwa należącego do Christiana Skredsviga (1854–1924), pejzażysty wykształconego w Królewskiej Duńskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz w Monachium i Paryżu, gdzie był studentem Léona Bonnata. Latem 1886 zaprosił do siebie malarzy i malarki poznanych w czasie studiów w Monachium i Paryżu: Kitty Kielland (1843–1914), Eilifa Peterssena (1852–1922), Harriet Backer (1845–1932) oraz Gerharda Munthego (1849–1929) i Erika Werenskiolda (1855–1938). Choć spędzili oni we Fleskum tylko jedno lato, utrzymali kontakt po powrocie do Kristianii, a Munthe i Werenskiold zakupili domy w pobliskim Lysaker, przez co środowisko to w norweskiej historii sztuki określa się mianem grupy z Lysaker (*Lysakerkretsen*). Z uwagi na sąsiedztwo Lysaker z Kristianią w tym artystycznym kręgu przebywali również przedstawiciele norweskiej elity intelektualnej przełomu wieków, między innymi filozof i propagator nacjonalizmu Johan Welhaven Sars (1835–1917) oraz czołowy krytyk i historyk sztuki Andreas Aubert (1851–1913)<sup>391</sup>.

Najbardziej ekskluzywny (ale i efemeryczny) charakter miała kolonia artystyczna w Varberg, bowiem w tej nadmorskiej miejscowości pod Göteborgiem tylko przez trzy lata spotykało się trzech malarzy: Karl Nordström (1855–1923), Nils Kreuger (1858–1933) i Richard Bergh (1858–1919). Impulsem do powstania École de Varbør (Szkoły Varberg), jak nazywał ją zaprzyjaźniony z malarzami książę Eugeniusz (na wzór słynnej École de Barbizon), były dwie

---

<sup>389</sup> Należy podkreślić, że wiele artystek poślubionych malarzom najczęściej po założeniu rodzin spowalniało, jak Eva Topelius, albo wręcz kończyło swoje kariery, jak było w przypadku Marii Krøyer. Wyjątek stanowi Anna Ancher, która tworzyła nowoczesny, partnerski związek z Michaeliem, a nawet po narodzinach ich córki Helgi podróżowała, studiowała i wystawiała w różnych miastach Europy. Por. „The Anchers established a highly unusual partnership, eschewing the usual assumption that if an artist couple married, the husband’s career was naturally more important than the wife’s career”. Patricia Berman, *Skagen and the Modern Breakthrough*, [w:] *In another light...*, s.149.

<sup>390</sup> Westerholm opuścił Tomtebo w 1914 roku z powodu wybuchu I wojny światowej. Zob. *Ljus över hav och land: Önnungebykolonin på Åland*, red. Karin Sidén, Olofström 2022.

<sup>391</sup> Więcej na temat dziejów tej grupy zob. Clarence Burton Sheffield, *The Lysaker Circle and the Development of Peasant Imagery in Norwegian Painting. From Naturalism to Modernist Expressionism*, Pennsylvania 1999.

wystawy w Kopenhadze, na których malarze zetknęli się z postimpresjonizmem. Na jesiennej wystawie w 1892 roku wystawiono kilka prac Paula Gauguina, z których *Pejzaż z Bretanii* (1889) wszedł do prywatnej kolekcji Richarda Bergha<sup>392</sup>, natomiast na wiosennej wystawie w 1893 roku można było oglądać więcej dzieł Gauguina oraz kilka prac Vincenta van Gogha. Stały się one inspiracją do stworzenia kompozycji podobnych formalnie, bo opartych na eksperymentach z pointyлизmem, skrótach perspektywicznych i użyciu intensywnych barw, choć w treści skupiających się na uzyskaniu esencji krajobrazu regionu Bohuslän<sup>393</sup>.

Podobieństwo kolonii artystycznych we Fleskum i Varberg polega nie tylko na ich krótkotrwałości, również na tym, że w czasie odbywających się tam plenerów powstawały pejzaże, w których artyści próbowali zawrzeć charakterystykę krajobrazu swojej ojczyzny, a nawet całego obszaru nordyckiego. Co znamienne, w obu przypadkach malarstwo powstałe w tych miejscach było tylko etapem przejściowym i katalizatorem sformułowania własnego języka artystycznego, podczas gdy malarze ze Skagen często właśnie w czasie pobytów w tej kolonii artystycznej odnajdowali swój charakterystyczny styl. Wiele ważnych obrazów artystów spotykających się we Fleskum i Varberg powstało w innych regionach Norwegii czy Szwecji, ale to właśnie plenery w tych miejscowościach przysłużyły się do wypracowania sposobu nowoczesnego malowania opartego na doświadczeniach z pobytu za granicą i wynikającego z dogłębnej obserwacji lokalnego krajobrazu<sup>394</sup>.

Kolonie artystyczne w Skagen, Önningsby, Fleskum i Varberg miały zatem przełomowe znaczenie dla rozwoju sztuki narodowej. Zrzeszeni w nich artyści i artystki byli nauczycielami następnego pokolenia, kontynuującego poszukiwania specyfiki nordyckiej w nowych miejscach: Rackstad (Szwecja), Fionii (Dania) i Vågå (Norwegia). Przykładowo, Gustaf Fjæstad (1868–1948), Maja Fjæstad (1873–1961), Björn Ahlgrensson (1872–1918) i Bror Lindh (1877–1941) byli uczniami Carla Larssona, Richarda Bergh i Brunona Liljeforsa (1860–

---

<sup>392</sup> Żona Gauguina, pochodząca z Danii Mette Sophie Gad (1850–1920) zajęła się sprzedażą oraz organizacją wystaw męża w Skandynawii. Zob. Lars Wängdahl, *En natur for man att grubbla i: Individualitet och officialitet i Varbergskolonins landskapsmaleri*, Göteborg 2000, s. 123.

<sup>393</sup> Artyści ci nie poprzestali jedynie na malowaniu krajobrazów tego jednego regionu. Po pobycie w Varberg Kreuger skupiał się głównie na krajobrazie Hallandu i Olandii, natomiast Nordström malował Halland oraz okolice rodzinnego Tjörn. Lars Wängdahl, badacz dziejów kolonii artystycznej w Varberg, zwraca uwagę, że ten epizod miał przede wszystkim wpływ na wykrystalizowanie się indywidualnego stylu artystów opartego na cechach charakterystycznych poszczególnych regionów Szwecji. Zob. Lars Wängdahl, *Känslan av det svenska. Den syntetiska formen och Varbergskolonins nationella landskap*, [w:] *Nationell hängivenhet och europeisk klarhet. Aspekter på den europeiska identiteten kring sekelskiftet 1900*, red. Barbro Kvist Dahlstedt i Sten Dahlstedt, Stockholm 1999, s. 93–96.

<sup>394</sup> Por. „What was evident across all periods, however, was that the artists who worked in these colonies were strongly aware not only of their own national identity, but also of their role within the European avant-garde”. Fowle, *Introduction: Nordic Artists' Colonies...*, s. 188.



1939) w Szkole Związku Artystów. Ci młodzi artyści, spotykający się od 1898 roku w miejscowości Arvika przy jeziorze Racken w szwedzkiej Värmlandii, poszukiwali tematów narodowo-romantycznych, a tworzona przez nich sztuka narodowa miała rys bardziej dekoracyjny, inspirowany japonizmem oraz ruchem Arts&Crafts<sup>395</sup>. Z kolei przedstawiciele kolonii w Fionii i Vågå przejawiali już zainteresowanie modernizmem, a tworzone przez nich pejzaże i sceny rodzajowe charakteryzowały się znacznie większym uproszczeniem form i niemal fowistyczną kolorystyką<sup>396</sup>.

Niekiedy miejsca słynące z malowniczego krajobrazu przyciągały nie tylko malarzy, ale też pisarzy i muzyków, jak w przypadku grupy artystów mieszkających w okolicy jeziora Tuusula (Järvenpää, Finlandia). W tej niewielkiej miejscowości (dobrze skomunikowanej z Helsinkami) osiedlili się malarze Pekka Halonen (1865–1933) i Eero Järnefelt (1863–1937), swoje domy w Tuusula mieli kompozytor Jean Sibelius i pisarz Juhani Aho (1861–1921). W tym przypadku trudno mówić o kolonii artystycznej jako wspólnocie, po prostu artyści wybrali to miejsce do zamieszkania ze względu na jego szczególne walory krajobrazowe. W tym bowiem czasie wśród przedstawicieli Młodej Finlandii panowała moda na karelianizm: nurt kulturowy i artystyczny zainicjowany przez Akselego Gallena-Kalelę (1865–1931). Artysta po raz pierwszy wyjechał do Karelii latem 1890 roku, a w 1896 roku zbudował tam dom-pracownię Kalela, którego projekt został oparty na lokalnej architekturze i stał się wzorem dla podobnych realizacji domów artystów w Finlandii<sup>397</sup>. Malownicze okolice jeziora Tuusula, przyrodniczo podobne Karelii, a jednak bardziej dostępne komunikacyjne i geograficznie bliższe Helsinkom, stały się więc namiastką karelianizmu, a jednocześnie – tak jak Lysaker – nowym domem i „małą ojczyzną”, inspirującą narodowo-romantycznych twórców. Tak jak w Skagen i Rackstad, artyści zamieszkujący w Lysaker i Tuusula tworzyli ugrupowania wyjątkowe pod

---

<sup>395</sup> Więcej na ten temat: Maud Forsberg, *Rackstadkolonin och Europa*, [w:] *Nation och Union...*, s. 155–183.

<sup>396</sup> Związany z małą kolonią Vågå w norweskich górach Kristen Holbø (1869–1953) uczeń Harriet Backer i Eilifa Peterssena, tworzył pejzaże w niemal kubizującym stylu. Por. „Their work demonstrated a subtle shift toward symbolism and the beginning of a break with naturalism. They had a deeper concern for inexplicable and supernatural phenomena for inner thoughts and emotions”. Sheffield, *The Lysaker Circle...*, s. 163. Z kolei Peter Hansen (1868–1928) i Fritz Syberg (1862–1939), artyści wywodzący się Wolnej Szkoły Artystycznej prowadzonej przez Zahrtmanna i P.S. Krøyer, tworzyli kompozycje, które były już dalekie od założeń narodowego romantyzmu. Zob. Gry Hedin, *Faaborg by Heart The Artists' Colony 1880–1928*, [w:] *Faaborg Museum and the Artists' Colony*, red. Gry Hedin i Gertrud Hvidberg-Hansen, Aarhus 2019, s. 14–41.

<sup>397</sup> Andrzej Pieńkos pisze o „obiekcie założycielskiej tendencji, która za kilka lat miała zyskać uznanie na świecie i donieść znaczenie w kulturze fińskiej”, mając na myśli późniejsze realizacje domów artystów wokół jeziora Tuusula pod Helsinkami, w tym Halosenniemi Pekki Halonena (1865–1933) ukończonej w 1902 roku; por. Pieńkos, *Dom sztuki...*, s. 252–255.

względem społecznym, gdyż w takich warunkach zacieśniały się przyjaźnie i zawierano małżeństwa, co czyniło z grupy ersatz rodziny<sup>398</sup>.

Poza koloniami artystycznymi ważne znaczenie dla rozwoju sztuki skandynawskiej XIX i początku XX wieku miały historyczne regiony przyciągające artystów ze względu nie tyle na swoją malowniczość, ile ich znaczenie dla kultury narodowej. Wspomniana już Karelia stała się dla Finów źródłem wiedzy o ich języku i kulturze, natomiast w Szwecji za szczególnie istotny ze względu na zachowaną kulturę chłopską i wyrazistą specyfikę obyczaju uznawano wówczas region Dalarna w centralnej części kraju, rozciągający się wokół jeziora Siljan. Region ten miał szczególne znaczenie dla historii Szwecji, gdyż zgodnie z tradycją historiograficzną właśnie tam w XVI wieku Gustaw Waza otrzymał wsparcie od ludu i zapoczątkował udane powstanie przeciwko duńskiemu królowi Chrystianowi II, co doprowadziło do zerwania unii kalmarskiej. Dalarna jako region kulturowo reprezentatywny dla Szwecji została nobilitowana dopiero w połowie XIX wieku, kiedy zaczęli do niej podróżować zarówno etnografowie, jak pisarze i artyści<sup>399</sup>. Jedną z pierwszych osób ze świata kultury, która umieściła ten region w swojej twórczości, była szwedzka pisarka Fredrika Bremer (1801–1865), opisując w opowiadaniu *I Dalarna* [W Dalarnie] (1845) piękno jego krajobrazu i określając go mianem „ojczyzny szwedzkiej wolności”<sup>400</sup>. Ta metafora ma swoje źródła w romantycznym archetypie wolnego chłopca i była częścią nowej mitologii dawnego społeczeństwa chłopskiego, w którym rolę typowego szwedzkiego chłopca zaczął odgrywać mieszkaniec Dalarny. W tym właśnie regionie noszono wciąż ludowe stroje, kultywowano dawne zwyczaje i tradycje, mówiono szczególnym dialektem, przez co Dalarna – najbardziej nietypowa wśród wszystkich regionów dziewiętnastowiecznej Szwecji – stała się „ucieleśnieniem dobrego i naturalnego życia, jakie charakteryzowało szwedzką kulturę”<sup>401</sup>. Region ten uznano za źródło szwedzkości i nadano mu szczególną rolę w rekonstrukcji kultury

---

<sup>398</sup> Te pozainstytucjonalne grupy artystów odznaczały się przede wszystkim swobodą tworzenia (poza akademickimi zasadami) oraz partnerstwem i względną równością (klas społecznych, płci), co wynikało z lewicujących poglądów spotykających się artystów. Por. „Through living and eating together the artists formed strong friendships and, even if the women in the colony very often became the providers, as, for example, at Fleskum and Önningsby, they were also taken seriously as professional artists and benefitted from the wider networks of their male companions”. Fowle, *Introduction: Nordic Artists' Colonies...*, s. 185.

<sup>399</sup> Więcej o historycznej roli Dalarny w szwedzkiej narracji narodowej pisze Ulf Spörng, *The Province of Dalecarlia (Dalarna): Heartland or anomaly?*, [w:] *Nordic Landscapes. Region and Belonging on the Northern Edge of Europe*, red. Michael Jones, Kenneth Olwig, London 2008, s. 192–219.

<sup>400</sup> „den svenska frihetens fosterjord”. Fredrika Bremer, *Nya teckningar utur hvardagslivet. D. 7, I Dalarna, Hjerta*, Stockholm 1845, s. 51, cyt. za: Britt Marie Lennersand, *En spegling av tiden. Uttryck för nationalism i svensk och dansk målar Konst ca 1850 till 1865*, Uppsala 2022, s. 58.

<sup>401</sup> Jonas Frykman i Orvar Löfgren, *Narodziny człowieka kulturalnego. Studium z antropologii historycznej szwedzkiej klasy średniej*, Kęty 2007, s. 63.

chłopskiej, czego dowodem może być dominacja obiektów dalareńskich w Skansenie, założonym w 1891 roku przez Artura Hazeliusa muzeum na świeżym powietrzu, prezentującym architekturę wernakularną<sup>402</sup>.

Docenienie lokalnego kolorytu regionu Dalarny znalazło odbicie w sztuce narodowej Szwecji drugiej połowy XIX wieku, a szczególnie pod koniec tego stulecia. Sztuka ludowa stała się źródłem inspiracji ówczesnych architektów, ale też malarzy takich jak Carl Larsson i Anders Zorn (1860–1920). Obaj przeprowadzili się do Dalarny i założyli tam domy-pracownie: Zorn w 1886 roku zamieszkał w Mora, miejscu swojego urodzenia, natomiast Larsson osiadł wraz z żoną Karin Bergöö w 1888 roku w jej rodzinnym miasteczku Sundborn<sup>403</sup>. Ich domy zarówno pod względem architektury, jak i wystroju wnętrz nawiązywały do tradycji lokalnego budownictwa i inspirowały się wytworami dalareńskich artystów ludowych<sup>404</sup>. Stały się miejscem twórczości artystycznej silnie inspirowanej regionem i okolicą, co widać szczególnie w malarskiej twórczości Andersa Zorna, którą opiszę szerzej w dalszej części mojej pracy.

---

<sup>402</sup> Więcej na ten temat: Magdalena Hillström, *Artur Hazelius, Nordiska museet och ansvaret för kulturarvet*, „Nordisk Museologi”, 1, 2016, s. 105–122.

<sup>403</sup> Zob. Pieńkos, *Dom sztuki...*, s. 134–138; 168. O Lilla Hyttnäs Larssonów pisałam szerzej w: Emiliana Konopka, *Carl i Karin Larsson – twórcy szwedzkiego „domu idealnego”?*, „Studia Scandinavica”, 3(23), 2019, s. 95–114.

<sup>404</sup> Budowanie domów inteligenckich na podobieństwo architektury ludowej (szw. *hembygdsrörelsen*) stało się bardzo popularne w ówczesnej Szwecji. Zob. Facos, *Nationalism and the Nordic imagination...*, s. 88.

## II. KONSTRUOWANIE SZTUKI NARODOWEJ I NORDYCKIEJ W XIX WIEKU

Próby zdefiniowania specyfiki regionu nordyckiego były podejmowane już w drugiej połowie XVIII wieku przez twórców związanych z tak zwanym Nordyckim Renesansem. Ten ruch kulturowy, nazywany także nordyckim odrodzeniem (*Norse revival*) lub nowym gotyzmem (*nygöticism*), postawił sobie za cel restytucję motywów wywodzących się z dziedzictwa wikingów i mitologii nordyckiej jako alternatywy dla oświeceniowego neoklasycyzmu opartego na spuściźnie kultury grecko-rzymskiej<sup>405</sup>. Konsekwencją zainteresowania najdawniejszą przeszłością nieantycznej Europy był zwrot ku literaturze północnej części kontynentu, zapoczątkowany przełomowym odkryciem (które później okazało się mistyfikacją). Szkocki poeta James Macpherson (1736–1796) zebrał ballady napisane rzekomo przez anonimowego celtyckiego barda i opublikował je w 1765 roku jako *Pieśni Osjana*<sup>406</sup>. Zyskały one szybko popularność poza Wielką Brytanią, przede wszystkim w Skandynawii i Niemczech, gdzie zaczęto szukać podobnych bohaterów i poetów, mogących zaświadczyć o starożytnych korzeniach narodów Północy<sup>407</sup>. Do zainteresowania romantyków przedchrześcijańskimi wierzeniami tej części kontynentu przyczyniła się popularność wierzeń ludowych, które – niespisane – zaczęto poznawać dopiero w połowie XIX wieku dzięki prekursorom folklorystyki. Mitologia nordycka, choć przez samych Skandynawów traktowana jako własne dziedzictwo, odróżniające ich od reszty kontynentu, dzięki stosunkowo najlepiej zachowanym tekstom źródłowym stała się inspiracją dla romantycznych twórców z innych krajów obszaru języków germańskich<sup>408</sup>.

---

<sup>405</sup> „Since the word Renaissance in general has come to mean the revival of classical antiquity, we must say Nordic Renaissance if we would apply the term to Scandinavian’s revival of its northern past”. Otto Springer, *The Nordic Renaissance in Scandinavia*, „Germanic Review”, 10, 1935, s. 267–281. Więcej na temat: „Nordic/Viking Revival”, w: Johnni Langer, *Imagining national belief through art: Old Norse Religion and the Vikings in J. L. Lund’s painting Nordisk offerscene fra den Odinske periode (Nordic sacrificial scene from the period of Odin, 1831)*, „Revista de História da Arte e da Cultura Campinas SP”, 2, 1, 2021, s. 9.

<sup>406</sup> W dwóch częściach: *Fingal* (1761) i *Temora* (1763), a trzecie wydanie z 1765 było kompilacją poprzednich. Pomimo sceptycyzmu dotyczącego autentyczności publikacji (Macpherson nie był w stanie przedstawić oryginalnego tekstu, przez co musiał się przyznać do samodzielnego napisania *Pieśni* opartego na balladach ludowych), Osjan stał się „Homerem Północy”. Por. Gylfi Gunnlaugsson, *Old Norse Poetry and New Beginnings in Late 18th- and Early 19th-Century Literature*, [w:] *Iceland and Images of the North...*, s. 123–124.

<sup>407</sup> „Far from a classical world according to the Roman or Greek molds, intellectuals and artists started to search for the political and cultural glories of their own past inhabitants, especially Celtic, Germanic or Scandinavian warriors, who evoked a barbaric and epic past whose symbolic figure of the bard Ossian could convey the achievements of their old deeds”, Langer, *Imagining national belief through art...*, s. 8.

<sup>408</sup> Więcej na ten temat: Julia Zernack, *Old Norse–Icelandic Literature and German Culture*, [w:] *Iceland and Images of the North...*, s. 158–186; oraz: Hilda R. Ellis Davidson, *Scandinavian Folklore in Britain*, „Journal of the Folklore Institute”, 7, 2/3, 1970, s. 177–186.

Zwrot ku zapomnianemu dziedzictwu północnej Europy zaowocował zainteresowaniem wikingami i tradycją ludową, bowiem w chłopstwie skandynawscy romantycy widzieli archetyp wolności i gwarantów ciągłości narodowej<sup>409</sup>. Za cechy wyróżniające wikingów, których chwalebne czyny i imponujące podróże zamorskie opiewały staronordyckie sagi, uważano męstwo i umiłowanie wolności, ale też umiejętność adaptacji do trudnych warunków. Chłopów zaś utożsamiano z przywiązaniem do ziemi, skromnością, pracowitością, niezłomnością, ale także wolnością – skandynawscy chłopci (*odalbonder*) wyróżniali się bowiem niezależnością wynikającą z posiadania ziemi na własność<sup>410</sup>. To właśnie wyjątkowe umiłowanie wolności miało stanowić cechę szczególną ludów skandynawskich, ucieleśnienie heglowskiego *Volksgeist*, „ducha narodu”<sup>411</sup>. I tak podczas gdy pochodzenie od wikingów miało świadczyć o odwadze współczesnych Szwedów czy Duńczyków, w Norwegii istnienie wolnych chłopów uznano za dowód trwałości narodu pomimo wielowiekowego uzależnienia od sąsiadów<sup>412</sup>. Ideały wikinga i wolnego chłopca traktowane były zatem jako archetypy skandynawskiej i narodowej tożsamości narodowej, stąd często pojawiali się oni jako bohaterowie malarstwa historycznego i rodzajowego w sztuce pierwszych trzech ćwierci XIX wieku.

Istotnym kontekstem powstania sztuki narodowej w Skandynawii było zainteresowanie materialnym dziedzictwem tego obszaru skutkujące rozwojem badań archeologicznych i starożytniczych oraz muzealnictwa historycznego. Obecne w skandynawskim krajobrazie liczne kamienie runiczne, kurhany, a potem odnajdywane dzięki wykopaliskom obiekty (przede wszystkim broń, biżuteria i monety), stały się podstawą wyobrażeń na temat przodków współczesnych Skandynawów. Ówczesne odkrycia pozwoliły na klasyfikację i periodyzację sztuki wikińskiej, a nazwy „stylów” brano od stanowisk archeologicznych i miejscowości, w których znajdowano reprezentatywne obiekty, na przykład styl Jelling pochodzi od odkrytych w 1820 roku kamieni runicznych w duńskiej miejscowości o tej nazwie, a styl Borre – od pochówku łodziowego odkrytego w 1852 roku w Norwegii<sup>413</sup>. Znajdźiska archeologiczne

---

<sup>409</sup> Erik Örfjan Emilsson, *Recasting Swedish Historical Identity*, [w:] *Cultural Identities and National Borders*, red. Mats Andrén, s. 171.

<sup>410</sup> Cechy charakteryzujące wikingów i chłopów zostały opisane w dwóch poematach, które Erik Gustaf Geijer opublikował w 1811 roku na łamach czasopisma „Idun”: *Wiking* (szw. *Vikingen*) oraz *Chłop* (szw. *Odalbonden*). Podmiot liryczny pierwszego tęskni za wolnością na morzu, życiem podróżnika i wojownika, natomiast drugi chwali stałość życia na własnej ziemi i wyraża gotowość walki za ojczyznę. Por. Wallethe, *Sagans svenskar...*, s. 247–249.

<sup>411</sup> Szelałowska, *Idea...*, s. 12. Piotrowski, *Tradycje jedności Skandynawii...*, s. 60.

<sup>412</sup> Jak pisze Bjarne Hodre, byli oni „byli łącznikiem pomiędzy niezależnym państwem norweskim w średniowieczu a państwem norweskim po 1814 roku”. Zob. Hodre, *Norsk nasjonalkultur...*, s. 41.

<sup>413</sup> Na przełomie XIX i XX wieku wyodrębniono sześć stylów sztuki wikińskiej: Oseberg (750–840), Borre (835–970), Jellinge (880–1000), Mammen (950–1060), Ringerike (980–1080) i Urnes (1035–1150). Obecnie wyróżnia

uznawano za dowód nie tylko legendarnej waleczności i mobilności wikingów, ale też ich kunsztu artystycznego. Przyczyniły się do zmiany postrzegania przodków Skandynawów, w okresie nowożytnym uznawanych za prymitywnych barbarzyńców, i stały się ważnym fundamentem konstruowanej w XIX wieku tożsamości narodowej, a także tożsamości nordyckiej, eksponującej wspólne cechy ludów skandynawskich<sup>414</sup>.

Postrzeganie zabytków jako dziedzictwa narodowego uświadomiło konieczność zabezpieczania ich przez zniszczeniem lub zapomnieniem. Jednym z najważniejszych orędowników ich ochrony był wspominany już malarz Johan Christian Dahl, który w 1837 roku opublikował ilustrowaną rozprawę poświęconą kościołom słupowym (*stavkirker*), zwracając uwagę na stan tych zabytków norweskiej kultury<sup>415</sup>. Z jego inicjatywy w 1844 roku powstało Towarzystwo Opieki nad Norweskimi Pamiątkami Przeszłości (*Foreningen til norske Fortidsminnesmerkers Bevaring*) zajmujące się przede wszystkim drewnianą architekturą kościołów słupowych, a sam Dahl zaangażowany był w rekonstrukcję wielu z nich, w tym zakup i przeniesienie na Dolny Śląsk kościoła z Vang<sup>416</sup>. W dużej mierze to dzięki Dahlowi kościoły słupowe urosły do rangi symbolu norweskości. Widziano w nich świadectwo kunsztu średniowiecznych przodków Norwegów, a dostrzeżenie ich wyjątkowości stało się czynnikiem kształtującym poglądy następnego pokolenia artystów, którzy w ślad za swoim nauczycielem

---

się również dodatkowy styl Vendel (którego ostatnia faza, styl E, często utożsamiany jest ze stylem Oseberg) oraz styl Broa (750 – 825) rozpoczynający się przed wspomnianym Oseberg lub współistniejący z nim. Więcej na ten temat: James Graham-Campbell, *Viking art*, London 2013, s. 9.

<sup>414</sup> Przykładowo, założyciel szwedzkiej archeologii Oscar Montelius (1843–1921) w wydanej w 1878 roku *Om lifvet i Sverige under hednatiden* [*O życiu w Szwecji w czasach pogańskich*] napisał: „Dzięki archeologii jest teraz możliwe otrzymanie wyraźnego obrazu warunków, w jakich żyli pierwsi osadnicy naszego kraju i krok po roku możemy obserwować powolną, lecz pewną ewolucję mieszkańców Szwecji z hordy dzikusów w to, czym są dzisiaj”. Por. „Through archeology it was now possible to obtain a rather clear picture of the conditions under which the first settlers of our country lived, and we can step by step follow the slow but securely proceeding evolution by which the natives of Sweden from being a horde of savages have become what they are”. Cyt. za: Fredrik Svanberg, *Decolonizing the Viking Age*, „Acta Archaeologica Lundensia”, 8, 43, 2003, s. 42. Jak wskazuje Svanberg, używany często przez Monteliusa zaimek „my” świadczył o tym, że XIX-wieczna archeologia miała istotną rolę w umacnianiu tożsamości narodowej, a na pewno w zmianie postrzegania wikingów jako przodków Skandynawów, zob. *ibidem*, s. 51.

<sup>415</sup> Chodzi o publikację *Denkmael einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den innern Landschaften Norwegens* (1837), w której znalazły się przedstawienia kościołów w Borgund, Urnes i Heddal wraz z ich wyposażeniem. Rysunki wykonał nie Dahl, ale jego uczeń Franz Wilhelm Schiertz (1813–1887). Za: Tadeusz Lange, *Stavkirker. Norweskie kościoły ludowe*, Gdańsk 2015, s. 29.

<sup>416</sup> Dzięki namowom malarza kościół został nabyty przez króla Prus Fryderyka Wilhelma IV i przeniesiony na teren dzisiejszego Karpacza. Historię pojawienia się tego obiektu na ziemiach polskich opisała: Urszula Bończuk-Dawidziuk, *Kościół Wang w Karpaczu Górnym – perła norweskiej architektury wczesnego średniowiecza w Karkonoszach w oczach malarzy i grafików połowy XIX wieku*, [w:] *Po obu stronach Bałtyku. Wzajemne relacje między Skandynawią a Europą Środkową*, red. Jan Harasimowicz, Wrocław 2006, s. 307–317.

podróżowali po kraju i uwieczniali pozostałości tych wyjątkowych na skalę światową zabytków średniowiecznej architektury drewnianej<sup>417</sup>.

### 1. „Nordycki Renesans”. Motywy mitologiczne i wikińskie w malarstwie romantycznym

Nordycki Renesans rozprzestrzenił się w Europie za sprawą tak zwanych antykwariuszy – określano tak zbieraczy skandynawskich starożytności. Już od XVII wieku badacze tacy jak Árni Magnússon (1663–1730) kolekcjonowali stare manuskrypty, przede wszystkim islandzkie, przekonani o ich wyjątkowości i konieczności uchronienia ich przed całkowitym zapomnieniem<sup>418</sup>. Jak wspomniałam, na Islandii dzięki tradycji oralnej przetrwała wiedza o przedchrześcijańskich bóstwach i dziejach wikingów, jednak informacje zachowane w rękopisach islandzkich, wywożonych do Danii i tam przechowywanych, były dostępne wyłącznie dla wąskiego grona specjalistów i bibliotekarzy<sup>419</sup>. Dopiero w XVIII wieku o zawartości średniowiecznych manuskryptów szersza publiczność dowiedziała się za sprawą Paul-Henry’ego Malleta (1730–1807), szwajcarskiego profesora pracującego w Kopenhadze, który w wydanej w 1756 roku rozprawie na temat literatury duńskiej, napisanej w języku francuskim, zawarł tłumaczenia fragmentów *Eddy*<sup>420</sup>.

„Odkrycie” staronordyckich mitów i sag zaowocowało włączeniem ich do repertuaru malarstwa akademickiego. Zainteresowanie malarzy mitologią nordycką widoczne było przede wszystkim w kopenhaskim środowisku artystycznym, szczególnie wśród protoromantycznych malarzy niemieckich i duńskich. Wczesne przedstawienia nordyckich bogów można znaleźć na przykład w twórczości Johanna Heinricha Füssiego (*Thor walczący z wężem Midgardu*, 1790).

---

<sup>417</sup> Należy jednak podkreślić, że motyw kościołów słupowych pojawił się wcześniej w twórczości Johannesa Flintoe. Również Knud Baade podróżując po Norwegii, uwieczniał oglądane kościoły słupowe m.in. w Urnes i Borgund, o czym świadczą obrazy *Urnes stavkirke i Sogn* (1832) oraz *Borgund stavkirke i Lærdal* (1833). Szkice i rysunki kościołów słupowych wykonywali też m.in. Thomas Fearnley i Adolph Tideman. Zob. Sine Halkjelsvik Bjørdal, »Om denne haves intet mærkværdigt« *En tekst- og kunnskapshistorisk studie av stavkirkene på 1700- og 1800-tallet*, Oslo 2020, s. 141–151.

<sup>418</sup> Istotnie, na Islandii zachowało się wiele oryginalnych średniowiecznych rękopisów, jednak część z nich przechowywana była w nieodpowiednich warunkach w wiejskich chatkach, a nawet – ze względu na podłogę ze skóry – była przerabiana na ubrania lub buty. Ich znalezienie i wywiezienie do Danii można byłoby uznać za zbawienne, choć spora część zbiorów Árniego Magnússona spłonęła w pożarze Kopenhagi w 1728 roku. Więcej o kolekcji Árniego Magnússona (Árnastofnun): <https://www.arnastofnun.is/en/arni-magnusson-collection> (dostęp: 4.03.2024).

<sup>419</sup> Również na Islandii w tym samym czasie powstało wiele rękopisów na podstawie starych manuskryptów, ilustrowanych przez artystów-amatorów takich jak rolnik Jakob Sigurðsson, twórca iluminacji do *Eddy Melsteða* (SÁM 66, 1765/1766 rok). Piszę o nim szerzej w: Emiliana Konopka, *Centrum świata Ultima Thule. Jak we wczesnej sztuce islandzkiej wyrażano tożsamość narodową*, [w:] *Schronienia. Eseje na czas kryzysu | Shelters. Essays for a Time of Crisis*, red. Jakub Sebastian Konefał, Anna Ratajczak-Krajka i Paweł Sitkiewicz, Gdańsk 2023, s. 44–55.

<sup>420</sup> Tłumaczenia na język angielski dokonał Thomas Percy (1729–1811), który w 1770 roku wydał książkę pod tytułem *Northern Antiquities*. Za: Thomas Spray, „*Northern Antiquities*” and *Nationalism*, „eSharp”, 23, 2015, s. 14.

Również Nicolai Abraham Abildgaard (1743–1809), specjalizujący się w ilustracjach mitologii greckiej i rzymskiej, w latach siedemdziesiątych XVIII wieku zaczął sięgać po wątki nordyckie, takie jak sceny z mitu o powstaniu świata (*Ymir karmiony przez krowę Audhumlę*, 1777). Jego zwrócenie się ku tej tematyce wynikało z rosnącego powszechnie zainteresowania mitologią Północy, także celtycką, do której się odwoływał<sup>421</sup>. Twórczość Abildgaarda wyznaczała początek skandynawskiego romantyzmu, a na pewno stała się inspiracją dla nowego pokolenia artystów podejmujących tematy mitologiczne<sup>422</sup>.

Jeszcze w XVIII wieku mitologia nordycka traktowana była jako swego rodzaju ciekawostka, lecz u progu XIX wieku zaczęto ją uznawać za rodzaj północnoeuropejskiej alternatywy dla zakorzenionego w tradycji śródziemnomorskiej klasycyzmu<sup>423</sup>. Wraz z romantycznym poszukiwaniem źródeł tożsamości narodowej Skandynawowie zajęli się opracowywaniem wspomnianych wyżej wczesnośredniowiecznych tekstów w rękopisach z Islandii. Wówczas dokonano pierwszych przekładów *Eddy* na język duński, dzięki czemu mogły być czytane w całej Skandynawii<sup>424</sup>. W 1808 roku Rasmus Nyerup (1759–1829) i Rasmus Rask przetłumaczyli *Eddę prozaiczną*, zaś w 1822 roku Finnur Magnússon (1781–1847) opublikował tłumaczenie *Eddy poetyckiej*. Ten wykształcony w Kopenhadze Islandczyk był również autorem rozprawy *Eddalæren og dens Oprindelse* [Edda i jej początki] (1824).

W dobie romantycznego poszukiwania tożsamości narodowej to właśnie sagi i mitologia stały się fundamentem tworzącej się idei nordyckiej wspólnoty, były one bowiem traktowane jako wspólne dziedzictwo, choć spisywane tylko przez islandzkich skrybów. Niemniej w dyskusji nad panskandynawskim charakterem zachowanych tekstów starożytnych (jak je wówczas nazywano) nie brakowało głosów optujących za bardziej szwedzkim, duńskim lub norweskim rodowodem nordyckiej mitologii, co wraz z rozwojem nauki i zwiększeniem wiedzy

---

<sup>421</sup> W jego twórczości znalazły się również ilustracje do sztuk Szekspira. Por. „Produced before the Danish theatre freed itself of the dictate of French classicism and its poetics, these neoclassical paintings, opening a series related to Ossianism and Shakespeare, document dynamic changes that proceeded the new formula of involvement in politics and modernity, and thus harbinger the nineteenth-century versions of revivalism”, Jolanta Czerzniewska, *Some Reflections on the Nicolai Abildgaard Exhibition*, „Ikonothea” 23, 2011, s. 238.

<sup>422</sup> Zdaniem Pera Jonasa Nordhagena był on nawet twórcą ikonografii mitologii nordyckiej. Zob. *Romantikkens ikonografi i Norden*, [w:] *Natur och nationalitet...*, s.128.

<sup>423</sup> „The Romantic discovery of the north – instigated to a large extent by the internationally acclaimed »ancient« Ossian poems by James McPherson from the 1760s – manifested itself in an ambivalent relationship with the hegemonic cultural legacies of the south, the prestige of Classical civilization, with which the »barbaric North« had to compete”. Więcej na temat: Halink, *Northern Myth, Modern Identities...*, s. 2.

<sup>424</sup> Napisane w języku staronordyckim wymagały odszyfrowania i opracowania: islandzcy skrybowie posługiwali się skrótami, które należało wyjaśnić. Duńscy badacze (lub wykształceni w Danii i posługujący się duńskim) z natury rzeczy wydawali opracowane teksty w tym języku, jednocześnie bardziej rozumiałym dla Szwedów i Norwegów niż staronordycki, w którym z większą łatwością czytali wyłącznie Islandczycy.



archeologicznej oraz historycznej doprowadziło do pogłębienia świadomości różnic między poszczególnymi narodami skandynawskimi<sup>425</sup>.

Gdy Duńczycy, Norwegowie, Szwedzi i Islandczycy opierali Nordycki Renesans na mitologii nordyckiej, w Finlandii podobną rolę pełniła *Kalevala*. Jej treść zachowała się w postaci runów – epickich pieśni ludowych znanych na terenach dzisiejszej Finlandii, Estonii, Łotwy od co najmniej XVI wieku<sup>426</sup>. Z tego czasu pochodzi wydane w 1551 roku fińskie tłumaczenie *Psalmów*, którego autor luterkański biskup Mikael Agricola (1510–1555) opisał ludowe wierzenia Finów i wymienił imiona niektórych bogów, czczonych na przykład na terenie Karelii. Dwa stulecia później inny duchowny Cristfried Ganander (1741–1790) opublikował *Mythologia Fennica* (1789), w którym zawarł znacznie szerszy wybór fińskich mitów i wierzeń ludowych, a także mitologię saamską i nordycką. Pomimo łacińskiego tytułu dzieło to zostało spisane w języku szwedzkim. Nie było jednak literacką opowieścią w rodzaju preromantycznych poematów opartych na wierzeniach ludowych, lecz alfabetycznym spisem znanych autorowi postaci i pojęć wzbogaconym cytowanymi z naukową starannością fragmentami run, czyli fińskich pieśni ludowych<sup>427</sup>.

Już materiał zebrany przez Ganandera mógł stanowić inspirację dla ówczesnych artystów, ale najwcześniejszą próbą zwizualizowania *Kalevali* jest relief *Väinämöinen grający na kantele* (1814) autorstwa Erika Cainberga (1771–1816). Studiował on w Sztokholmie u neoklasycystycznego rzeźbiarza Johana Tobiasa Sergela (1740–1814), a dzięki stypendium Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych wyjechał do Rzymu na osiem lat dalszych studiów. Relief powstał w wyniku konkursu na dekorację ścian sali bankietowej nowego, neoklasycystycznego budynku Królewskiej Akademii w Turku. Przedstawienia rzeźbiarskie miały odzwierciedlać proces oświecenia i rozwoju nauki Finlandii<sup>428</sup>. Cainberg zaproponował projekty sześciu reliefów, a w towarzyszącej zgłoszeniu notatce objaśnił, że pierwsza scena miała nawiązywać do starożytnych początków kraju:

---

<sup>425</sup> Por. debata między Pehr'em Henrikiem Lingiem, Finnurem Magnússonem i Peterem Andreasem Munchem: van Gerven, *Is Nordic Mythology Nordic or National...*, s. 49–70.

<sup>426</sup> Legendy o bohaterach Krainy Kalevy nie są wyłącznie dziedzictwem Finów. Na tej samej podstawie powstał również estoński epos *Kalevipoeg* opublikowany przez Friedricha Reinholda Kreutzwalda w 1861 roku. W obu przypadkach wtórne opracowanie pieśni ludowych przyczyniło się do ukonstytuowania nowoczesnego narodu w obu krajach. Zob. Kaarel R. Pusta, *The National Revival of The Baltic Peoples in the XIX and XX Centuries*, „Bulletin of the Polish Institute of Arts and Sciences in America”, 2, 2, 1944, s. 381–382.

<sup>427</sup> Christfrid Ganander, *Mythologia fennica: eller, Förklaring öfver de nomina propria deastrorum, idolorum, locorum, virorum*, Åbo 1789.

<sup>428</sup> Program dekoracji Akademii zaproponował poeta i profesor Frans Mikael Franzén jeszcze w 1807 roku, kiedy rozpoczęto budowę nowej siedziby uczelni, por. *Väinämöisen idea*, „Kalevalan kulttuurihistoria”, 10.4.2018.

Väinämöinen, fiński Merkury i Orfeusz, wynalazca ognia, łodzi i liry, boski patron wszystkich sztuk, siedzi na szczycie stromej skały wśród fal i przygrywa na kantele (fińskiej lirze)<sup>429</sup>.

Rzeźbiarz zaproponował scenę alegoryczną: tytułowy bohater z wyglądu przypomina starożytnego mędrca z długimi włosami i gęstą brodą, siedzącego na podwyższeniu, na podobieństwo antycznych bogów. „Fiński Merkury i Orfeusz” został ukazany ze swoim najważniejszym atrybutem, kantele, ludowym instrumentem strunowym, którego muzyka służyła jako akompaniament do recytacji runów. Grze i śpiewowi Väinämöinena przysłuchują się ludzie, syrena i niedźwiedź, a po jego obu stronach ukazano dwa pozostałe wynalazki boga: ogień i łódź<sup>430</sup>. Nawiązanie do klasycznej kompozycji było przede wszystkim próbą uszlachetnienia tematu z ludowej fińskiej tradycji, płaskorzeźba ta była bowiem pierwszym monumentalnym dziełem o takich treściach przeznaczonym do świeckiego wnętrza. Cainberg posłużył się formalnym wzorcem antycznych posągów dlatego, że nie miał do dyspozycji wcześniejszych przykładów wizualizacji fińskiego herosa, na których mógłby się oprzeć.

Płaskorzeźba z Akademii w Turku pokazuje, że bohaterowie fińskich mitów byli obecni w świadomości artystów fińskich, zanim Elias Lönnrot opublikował pierwsze wydanie *Kalevali* w 1835 roku. Jednak dopiero usystematyzowanie i uzupełnienie wątków ludowej opowieści oraz wydanie jej w języku fińskim doprowadziło do znacznie szerszego upowszechnienia tej tematyki w całej Finlandii, wpisując się w założenia Nordyckiego Renesansu<sup>431</sup>. W istocie opracowanie *Kalevali* przez Lönnrota można nawet porównać do wydania *Pieśni Osjana* przez Macphersona, gdyż obie publikacje powstały z potrzeby stworzenia własnego eposu starożytnego<sup>432</sup>. Szczególnie drugie wydanie *Kalevali*, które ukazało się w 1850 roku i zawierało 50 runów, uzupełnionych przez Lönnrota w taki sposób, że stanowiły już spójną

---

<sup>429</sup> Por. „Väinämöinen, Suomalaisten sekä Mercurius että Orpheus, tulen, veneen ja lyran keksijä, kaikkien taiteiden suojeleusjumala, istuu ylinnä jyrkällä kalliolla kosken keskellä ja soittaa kannelta (suomalainen lyra)” (tłumaczenie własne), za: *Väinämöisen idea*, „Kalevalan kulttuurihistoria”, 10.4.2018 [On-line].

<sup>430</sup> W *Kalevali* często pojawiają się motywy wykonania łodzi przez Väinämöinen i opanowanie przez niego ognia. Niedźwiedź był jednym z mitycznych zwierząt w mitologii fińskiej, często kojarzonym ze złem, które dzięki swoim zaklęciom przewyciężał Väinämöinen. Zob. Elias Lönnrot, *Kalevala*, przeł. Jerzy Litwiniuk, Warszawa 1998, s. 585–592.

<sup>431</sup> Riita Ojanperä, *What are Kalevala images built from?*, [w:] *The Kalevala in Images...*, s. 12.

<sup>432</sup> Alan Dundes pisze o podobnym poczuciu „kompleksu mniejszości”, które wiodło twórcę *Kalevali* do skompilowania, ale też znacznego uzupełnienia zebranych treści. Zob. Alan Dundes, *Nationalistic Inferiority Complexes and the Fabrication of Fakelore: A Reconsideration of Ossian, the Kinder- und Hausmärchen, the Kalevala, and Paul Bunyan*, „Journal of Folklore Research”, 22, 1, 1985, s. 5–18.

narrację, cieszyło się dużą popularnością, a jej tematyka zaczęła się coraz częściej pojawiać w repertuarze fińskich malarzy<sup>433</sup>.

Kwestia wykorzystywania motywów mitologicznych w malarstwie akademickim podzieliła środowiska artystyczne Skandynawii. Na Królewskiej Duńskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1812–1821 trwał tak zwany spór o mitologię (*Mythologie-Striden*), w którym zwolennicy klasycyzmu sprzeciwiali się przedstawianiu motywów nordyckich w sztuce (szczególnie rzeźbie), uznając je za niewystarczająco szlachetne. W spór zaangażował się książę koronny (późniejszy król) Chrystian VIII Fryderyk, który w 1814 roku wydał dekret o konieczności wykładania historii i literatury staronordyckiej przez profesorów Akademii. W 1819 roku o wygłoszenie takich wykładów został poproszony jeden z uczestników sporu Finnur Magnússon<sup>434</sup>. W Sztokholmie motywy nordyckie spopularyzował wśród studentów Pehr Henrik Ling (1776–1839), członek Towarzystwa Gockiego i szwedzkiej Akademii, dzięki serii wystąpień w latach 1814–1817<sup>435</sup>. Powstałe w 1818 roku Towarzystwo organizowało wystawy i konkursy, zachęcające malarzy do podejmowania w swojej twórczości tematyki mitologicznej. To właśnie w tym kontekście powstały pierwsze obrazy nawiązujące do specyfiki mitologii nordyckiej, będące świadectwem nie tylko indywidualnego zainteresowania artystów Nordyckim Renesansem, ale włączające motywy staronordyckie do malarstwa akademickiego, a nawet „narodowego”.

### **1.1. Tworzenie ikonografii mitologii nordyckiej i poszukiwanie formuły jej ukazywania w malarstwie skandynawskim połowy XIX wieku**

Gdy motywy mitologiczne stały się ważnym tematem malarstwa akademickiego, artyści stanęli przed wyzwaniem znalezienia sposobu przedstawienia bogów nordyckich i bohaterów sag. Choć już w ostatniej ćwierci XVIII wieku pojawiły się pierwsze malarskie propozycje wizualizacji tematów z literatury staronordyckiej, romantyczni malarze nie dysponowali jeszcze obszernym zestawem wzorców, na których mogliby się opierać. Dlatego XIX-wieczni artyści skandynawscy podejmujący tematykę mitologiczną w swoich poszukiwaniach specyfiki

---

<sup>433</sup> Ojanperä, *What are Kalevala images built from...*, s. 15. Szczegółowe dane wskazujące na popularność *Kalevali* w sztuce fińskiej i trendy dotyczące poszczególnych motywów z narodowej epopei w ciągu 150 lat w: Adriaan van der Hoeven, *Kalevala art. In Finland, 1850–2000*, [w:] *The Kalevala in Images...*, s. 48–53.

<sup>434</sup> Finnur Magnússon był zaangażowany w spór, wchodząc w dyskusję z Torkelem Badenem, autorem rozprawy *Om den nordiske Mythologies Ubrugbarhed for de skjønnne Kunster* [*O nieużyteczności mitologii nordyckiej w sztukach pięknych*] (1820). Obaj publikowali również odezwy do Bertela Thorvaldsena, licząc, że rzeźbiarz, wykorzystując swój autorytet, zakończy spór, opowiadając się po jednej ze stron. Jednak, mimo bezpośredniej zachęty ze strony księcia Chrystiana, Thorvaldsen nie odniósł się nigdy do sprawy. Wszystkie informacje za: <http://www.germanicmythology.com/works/MythologyFeud1821.html> (dostęp 4.03.2024).

<sup>435</sup> Ten lingwista i miłośnik starożytnej kultury skandynawskiej znany jest głównie jako propagator gimnastyki w Szwecji. Por. Agnieszka Rams, *Szwedzki model rehabilitacji – Per Henrik Ling i jego dziedzictwo*, Kraków 2020.

motywów nordyckich opierali się na znanych im klasycznych przedstawieniach bogów greckich i rzymskich, jak i romantycznej literaturze Nordyckiego Renesansu.

Dzięki autorytetowi profesora Abildgaarda studenci Królewskiej Duńskiej Akademii Sztuk Pięknych sięgali po motywy staronordyckie jeszcze przed sporem o mitologię, choć spór – toczony przez środowisko artystyczne i intelektualne Kopenhagi – paradoksalnie przyczynił się do popularyzacji tych tematów. Christoffer Wilhelm Eckersberg, student Abildgaarda, jeszcze podczas studiów podejmował tematy mitologiczne w ramach ćwiczeń ze historii (*Loki i Sigyn*, 1810), a po kilkuletniej podróży po Europie zaprezentował na Salonie Akademii Sztuk Pięknych w Pałacu Charlottenborg obraz *Śmierć Baldura* (1817) [Il.2] ilustrujący motyw znany mu z duńskiego tłumaczenia *Eddy poetyckiej*, ale w głównej mierze nawiązujący do dramatu Oehlenschlägera *Baldur hin Gode. Et mythologisk Sørgeespil* [*Dobry Baldur. Mitologiczna sztuka żałobna*] (1807)<sup>436</sup>. Motyw śmierci najpiękniejszego i najdelikatniejszego z bogów, będącej bezpośrednią przyczyną ostatecznej walki bogów (Ragnaroku), był tematem obecnym już wcześniej w kulturze duńskiej. Głównie za sprawą opery *Balders Død* (1775) autorstwa duńskiego dramaturga Johanneses Ewalda (1743–1781), której libretto oparte na treści *Gesta Danorum* Saxo Grammaticusa zilustrowali Johannes Wiedewelt (1731–1802) i Peter Cramer (1726–1782). Eckersberg miał więc pewne wzorce do przedstawienia tego motywu: teatralna kompozycja sceny oparta jest najpewniej na klasycyzującym przedstawieniu *Śmierci Baldera* przez Petera Cramera (1779) [Il. 3], ale gesty i stroje postaci przywodzą na myśl malarstwo Jacques’a-Louisa Davida, u którego Eckersberg studiował w czasie pobytu w Paryżu w latach 1811–1812. Natomiast zarówno południowy krajobraz w tle, jak i monumentalizm postaci zasiadających na marmurowych stopniach dowodzą dokładnych studiów plenerowych i kopiowania antycznych rzeźb. Malarz oglądał je w Rzymie, gdzie spędził lata 1813–1816<sup>437</sup>.

Jak już wspomniałam, zgodnie z akademicką hierarchią gatunków malarskich obrazy historyczne, w tym mitologiczne, były najwyżej oceniane, jednak szczególnym przełomem było włączenie do tego repertuaru mitologii nordyckiej. U Abildgaarda temat mitologiczny był tylko jedną z wielu możliwych do przedstawienia historii, u Eckersberga zaś wybór motywu wynikał już ze wspomnianego sporu o mitologię. Co istotne, pozornie rozstrzygnięty na korzyść mitologii spór nie przyczynił się do nadania jej prymarnego miejsca w narodowej symbolice

---

<sup>436</sup> Dramat Oehlenschlägera był początkiem ważkiej dyskusji dotyczącej miejsca mitologii w procesie kształtowania duńskiej tożsamości narodowej, por. N. F. S. Grundtvig, *Om Oehlenschlägers Baldur hiin Gode*, „Ny Minerva”, 1807. Za: John Lindow, *Interpreting Baldr, The Dying God*, „Proceedings”, 18, 1993, s. 157.

<sup>437</sup> Więcej o inspiracjach Eckersberga podczas malowania obrazu *Śmierć Baldera* zob. Nora Hansson, *Klassiskt och nordiskt. Fornnordiska motiv i bildkonsten 1775–1855*, Uppsala 2019, s. 44–53.

malarstwa Duńskiego Złotego Wieku. Eckersberg nie skupiał się w dalszej twórczości na tematach mitologicznych, wybierając raczej motywy pośrednio odwołujące się do starożytnej przeszłości Skandynawii. Tematyka mitologiczna pojawia się natomiast w twórczości jednego z jego uczniów, norweskiego malarza Knuda Baadego (1808–1879), który w 1827 roku rozpoczął studia na kopenhaskiej Akademii pod okiem Eckersberga<sup>438</sup>. Z tego okresu pochodzi obraz *Hajmdal wzywa bogów do bitwy* (1828) [Il. 4], przedstawiający strażnika bogów ostrzegającego przed początkiem Ragnaroku<sup>439</sup>. U Baadego znacznie bardziej niż u Eckersberga widoczny jest wpływ rzeźby antycznej. W Kopenhadze studiowano ją w ramach programu akademickiego na podstawie gipsowych kopii, przez co tytułowa postać przypomina przedstawienia Herkulesa lub Prometeusza. W rzeczy samej, w tym okresie antykizacja była najczęściej stosowanym zabiegiem stosowanym do przedstawiania bóstw oraz całej mitologii nordyckiej<sup>440</sup>.

Nieco inny stosunek do mitologii nordyckiej miało środowisko artystyczne Sztokholmu. Wspomniane już wystawy organizowane przez Towarzystwo Gockie były dla artystów motywacją do zaproponowania nowego sposobu przedstawienia motywów nordyckich. Artyści biorący w nich udział szukali inspiracji nie tyle w sztuce klasycznej, ile we współczesnej, czego przykładem jest obraz Johana Gustafa Sandberga (1782–1854) *Walkirie ruszające do walki* (1820), w wersji szkicowej zaprezentowany na wystawie Towarzystwa w 1818 roku [Il. 5]. Dynamiczna kompozycja składa się z ciemnych obłoków dzielących obraz na dwie części: ziemską, gdzie rozgrywa się bitwa, i niebiańską, z której wyłaniają się uzbrojone walkirie na koniach, zstępujące na ludzki padół, aby zebrać ciała poległych i zabrać je do Valhalli, gdzie w nagrodę za swoje męstwo i odwagę wieść będą wypełnione walką i biesiadami życie u boku Odyna. Szkic został dobrze przyjęty, a w recenzjach pisano, że:

---

<sup>438</sup> Eckersberg został profesorem Królewskiej Duńskiej Akademii Sztuk Pięknych w Kopenhadze w 1818 roku, a potem jej dyrektorem w latach 1827–1829. Do jego uczniów należeli Constantin Hansen (1804–1880), Christen Købke (1810–1848), Wilhelm Bendz (1804–1832), Vilhelm Kyhn (1819–1903), Jørgen Roed, (1808–1888), Martinus Rørbye (1803–1848) i Wilhelm Marstrand (1810–1873). Za: Hanne Jönsson, *C.W. Eckersberg og hans elever. Udstilling i anledning af 200 året for kunstneres fødsel*, Kopenhaga 1983.

<sup>439</sup> Scena ta została opisana w *Eddzie poetyckiej*, ale najprawdopodobniej bezpośrednim źródłem dla malarza był poemat *Volas Spaadom* [Przepowiednia Wieszczki] napisany przez duńskiego barda romantyzmu Adama Oehlenschlägera. Zob. Ljøgodt, *‘Northern Gods in Marble’...*, s. 153.

<sup>440</sup> Szczególnie widać to we współczesnej rzeźbie akademickiej. Przykładowo, Hermann Ernst Freund (1786–1840) przedstawił Odyna w długiej tunice i z opaską na bujnych, kręconych włosach (*Odyn* 1827), czym nie różni się on od klasycznych przedstawień Jowisza. Freund wykonał 12 przedstawień bogów nordyckich, wszystkie były jednak oparte na rzeźbach antycznych. Więcej na ten temat: Hans Kuhn, *Greek gods in Northern costumes: visual representations of Norse mythology in nineteenth century Scandinavia*, 2011, s. 209–211.

[u]kład tego arcydzieła jest wspaniały, całość poetycka, postacie szczęśliwie przedstawione, konie pełne ognia. (...) Już sam taki obraz, wraz z posągami pana Fogelberga, stanowi pewną gwarancję istnienia i doskonałości sztuki nordyckiej<sup>441</sup>.

Nieznany recenzent lub rezydentka odnosi się do szkiców rzeźb zaprezentowanych przez Bengta Erlanda Fogelberga (1786–1854), który próbował odejść od klasycznego wzorca przedstawień bogów: Odyna przedstawił w krótkiej tunice z kolczugą i w płaszczu (*Oden*, 1830), natomiast Thor został ukazany w grubym futrze i z młotem Mjörnirem (*Tor*, 1844). Choć stroje i atrybuty obu bogów starają się stworzyć wyobrażenie (fantastyczne w dużej mierze) staronordyckich ubrań i broni, trudno zignorować oczywiste nawiązania do klasycznych przedstawień Jowisza i Herkulesa<sup>442</sup>. Tymczasem Sandberg nie opierał swojej wizji na wzorze klasycznym, gdyż wykorzystany przez niego motyw walkirii był już obecny w północnym malarstwie protoromantycznym, na przykład w przedstawieniach autorstwa Daniela Nikolausa Chodowieckiego, Williama Blake’a, Thomasa Graya oraz Ludwiga Ferdinanda Schnorra von Carolsfelda<sup>443</sup>. Ten trop stał się bliższy szwedzkim poszukiwaniom specyfiki motywów staronordyckich, do czego przysłużył się sam Sandberg jako profesor Akademii sztokholmskiej, a w latach 1845–1853 jej dyrektor<sup>444</sup>.

To właśnie za czasów Sandberga w 1846 roku Akademia zorganizowała pierwszy konkurs na temat zaczerpnięty z mitologii nordyckiej: Hajmdala zwracającego naszyjnik bogini Frei. Główną nagrodę zdobył Nils Blommér (1816–1853), który w nadesłanej kompozycji *Hajmdal zwraca Frei jej naszyjnik* (1846) [II.6] nie tylko odniósł się do sceny zaczerpniętej bezpośrednio z mitologii, lecz także zawarł elementy świadczące o zainteresowaniu artysty wspomnianym

---

<sup>441</sup> Por. „Dispositionen av detta mästerstycke är stor, det hela poetiskt, karaktärerna lyckligt framställda, hästarna fulla av eld. [...] En sådan målning, jämte hr Fogelbergs statyer, är ensamma redan en säker borgen för den Nordiska konstens bestånd och fulländning”. Lars August Ekmarck, *Betraktelser öfver de år 1818 i Stockholm för allmänheten exponerade konst-stycken, jemte några deraf föranledda reflexio-ner öfver sjelfständig nordisk konst och vår mythologis användbarhet såsom grund för en sådan*, Stockholm 1818, s. 11 f. Cyt. Za: Ingmar Stenroth, *Bengt Erland Fogelberg (1786–1854)*, Göteborg 2018, s. 42–43.

<sup>442</sup> Choć w swojej rzeźbiarskiej wizji nordyckich bogów Bengt Erland Fogelberg próbował odejść od typowo klasycznego wzorca – jego Odyn ukazany jest w krótkiej tunice z kolczugą i w płaszczu (*Oden*, 1830), Thor został ukazany w grubym futrze i z młotem Mjörnirem, przypominającym maczugę Herkulesa (*Tor*, 1844). Za: Kuhn, *Greek gods in Northern costumes...*, s. 212.

<sup>443</sup> „The Valkyries began their trajectory in the visual arts as symbols of warmongering in nationalism in an illustration for the opera *Balders Død* (Copenhagen, 1778), made by Daniel Nikolas [sic!] Chodowiecki. William Blake performed a series of watercolors on Valkyries for the poem *Fatal Sister*, by Thomas Gray (between 1797 and 1798). In 1813 the work *Cäcilia Tschudi as a Valkyrie* by Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld was the first oil painting with this theme”. Zob. Johnni Langer, *Horned, barbarian, hero: the visual invention of the Viking through European art (1824–1851)*, „Scandia Journal of Medieval Norse Studies”, 4, 2021, s. 167.

<sup>444</sup> Na podstawie wystawionego w 1818 roku szkicu dwa lata później Sandberg wykonał obraz na zalecenie króla Szwecji Karola XIV Jana. Robin Cerny wskazuje, że w obrazie tym kwestia narodowej tożsamości mocno zespolona jest z władzą królewską, co tłumaczyłoby szybkie włączenie mitologii staronordyckiej do programu Królewskiej Akademii, zob. Cerny, *Göticismen i bildkonsten...*, s. 43.

wcześniej gotycyzmem (czyli szwedzkim dziedzictwem epoki wikińskiej): plecionki zdobiące detale architektoniczne, podobnie jak ornamenty na stroju Frei i tytułowy naszyjnik Brisingamen stanowiły próbę odtworzenia, czy raczej wyobrażenia sobie, form sztuki wikińskiej, opierając się na dostępnej wtedy wiedzy. Malarz był bowiem członkiem Towarzystwa Gockiego, dzięki czemu zgłębiał informacje na temat starożytnej Szwecji, ale też zainteresował się tematyką mitologiczną w malarstwie<sup>445</sup>. Podobne detale znajdują się w innym obrazie namalowanym w tym samym roku: *Bragi i Idun* (1846), ale równolegle Blommér zainteresowany był szeroko pojętym malarstwem historycznym, tworząc w tym czasie obrazy oparte na tematyce biblijnej i antycznej<sup>446</sup>.

Powszechne zainteresowanie artystów szwedzkich mitologią nordycką przyczyniło się do popularyzacji tematyki mitologicznej w środowisku artystycznym Finlandii. Na wystawie Fińskiego Stowarzyszenia Artystycznego w 1851 roku urodzony w Szwecji Johan Zacharias Blackstadius (1816–1898) zaprezentował obraz *Väinämöinen mocuje struny do kantele* (1851). Blackstadius przebywał wówczas w Finlandii (w latach 1844–1851) i był na bieżąco z istotnymi wydarzeniami kulturalnymi, takimi jak żywe reakcje fińskiego środowiska artystycznego na drugie wydanie *Kalevali* w 1850 roku<sup>447</sup>. Główny bohater eposu został zatem ukazany w akcie tworzenia mitycznego instrumentu, co jest jednym z punktów przełomowych tej historii – według fińskiej mitologii Väinämöinen zbudował bowiem pierwsze kantele z kości renifera i szczęki szczupaka, zaś struny wykonał z włosów z końskiego ogona. Natomiast Blackstadius oparł się na mniej znanej, choć opisanej w runie czterdziestej czwartej *Kalevali* wersji, w której starzec do wyrobu instrumentu wykorzystał drewno brzoźowe, struny zaś pochodzą z pukli włosów młodej dziewczyny<sup>448</sup>.

---

<sup>445</sup> Połączenie architektury romańskiej z wikińskimi plecionkami mogło wynikać ze znanej mu katedry w Lund, gdzie spędził pierwsze lata życia. O związku konkursu na obraz mitologiczny z gotycyzmem: Carl Johan Olsson, *Heimdall Returns Brisingamen to Freyja*, „Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm”, 20, 2013, s. 21–22.

<sup>446</sup> W 1846 zdobył medal za obraz *Mojżesz chroni córki Reguela* (*Moses beskyddar Reguels döttrar*), a rok później Medal Królewski za temat *Wergiliusz recytujący Eneidę* (*Virgilius som uppläser Eneiden*). Zob. Georg Nordensvan, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet I. Från Gustav III till Karl XV*, Stockholm, 1925, s. 501.

<sup>447</sup> Zob. Nordensvan, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet, I...*, s. 498. Grandien, *Rönndruvans glöd...*, s. 175.

<sup>448</sup> Opis stworzenia kantele zob. Lönnrot, *Kalevala...*, s. 561–563. Ten sam motyw pojawił się w akwarelowej ilustracji autorstwa Carla Andreasa Ekmana (1833–1855) *Väinämöinen naciąga struny na kantele* (1855). Zgodnie z badaniami van der Hoevena motyw Väinämöinena grającego na kantele był najpopularniejszym z tematów z *Kalevali* do połowy lat 70. XIX wieku. Zob. van der Hoeven, *Kalevala art in Finland...*, s. 51.

Inaczej ten sam temat zilustrował Robert Wilhelm Ekman (1808–1873), który postawił sobie za cel zilustrowanie wszystkich scen z *Kalevali*<sup>449</sup>. Obraz *Väinämöinen grający na kantele* (1866) [Il.7] jest sceną alegoryczną<sup>450</sup>. Väinämöinen siedzi na wysokiej skale z instrumentem na kolanach i patrzy wprost na widza. Jego muzyce przysłuchują się zarówno zwierzęta (niedźwiedź, sikorka i dzięcioł czarny), jak i nimfy wodne oraz inne postaci fantastyczne przybywające z różnych stron<sup>451</sup>, tak samo jak przedstawił go Cainberg na płaskorzeźbie z 1814 roku. Jednak w wizji Ekmana zamiast antykizującej, ponadczasowej draperii Väinämöinen ma na sobie tunikę przepasaną skórzanym paskiem z przypiętym do niego kozikiem, lniane spodnie, buty uplecione z witek brzoźowych, a na głowie niebiesko-czerwoną czapeczkę. Trzymane przez niego kantele, w porównaniu z uproszczonym przedmiotem z reliefu Cainberga, nabrało kształtów bliższych drewnianemu instrumentowi strunowemu używanemu ówczesnie na fińskiej wsi. Motyw z *Kalevali* nie jest już tylko alegorią pogańskiej przeszłości Finlandii ubraną w uniwersalny kostium antyczny (jak u Cainberga), lecz posługuje się formami uważanymi podówczas za specyficznie fińskie, a w każdym razie skandynawskie, podpartymi etnograficzną wiedzą malarza<sup>452</sup>. Co więcej, w tle roztacza się pejzaż z jeziorem otoczonym lasem, a wśród drzew wyróżnia się sosna, na której pniu przysiadł dzięcioł czarny – motywy często pojawiające się w fińskiej narracji narodowej Zachariasa Topeliusa<sup>453</sup>. Zdaje się jednak, że Ekman nie wybierał motywów z *Kalevali* ze względu na poczucie misji tworzenia sztuki narodowej (jak Nils Blommér), lecz jego zainteresowanie mitologią wynikało z jej

<sup>449</sup> Ekman zaplanował 10 albumów z ilustracjami do *Kalevali*, jednak ostatecznie opublikował tylko dwa z reprodukcjami obrazów takich jak stworzenie świata przez pramatkę Ilmatar (*Ilamatar*, 1860) oraz wylawianie szczątków Lemminkäinena przez jego matkę w rzece śmierci Tuonela (*Matka Lemminkäinena w Tuonela*, 1862) oraz *Lemminkäinen na Ognistym Jeziorze* (1867). Za: *Väinämöisen idea*, „Kalevalan kulttuurihistoria”, 10.4.2018.

<sup>450</sup> Ekman posiłkował się bowiem nie tylko *Kalevalą* Lönnrota, ale też fragmentami *Mythologia Fennica* Cristfrieda Ganandera oraz komentarzem do *Kalevali* autorstwa Matthiasa Aleksandra Castréna (1841). Ojanperä, *What are Kalevala images built from...*, s. 15.

<sup>451</sup> Były to postaci znane z *Kalevali*: nimfy w lewym dolnym rogu to boginki morskie Vellamo i Ahti, a długowłosa syrena z łabędziem to Sotkottar. Wśród drzew przedstawieni są Mielik i Tapio, bogowie leśni, za którymi ukrywa się demon Hiisi z towarzyszącym mu niedźwiedziem. Na tęczy siedzą kojarzone z przędzeniem losu boginie Päivätär, Kuutar, Tähdetär i Otavatar. Ekman zaczerpnął wygląd i atrybuty tych postaci z komentarza do *Kalevali* autorstwa Castréna. Za: *Väinämöisen idea...* [bez paginacji]

<sup>452</sup> Choć wcześniej powstały przedstawienia Väinämöinena w ludowym stroju chłopskim (np. wspomnianego Blackstadiusa), Ekman stworzył spójny, inspirowany fińskim folklorem wygląd bohatera *Kalevali*: w obrazie *Odejsie pogaństwa. Väinämöinen ustępuje mocy krzyża* (1860) poza kantele, strojem z lnu i czapeczką ten brodaty mędrzec przedstawiony jest również z łukiem i kołczanem wykonanym z brzoźowej kory, podobnie jak w *Väinämöinen i Pani Pohjoli* (1861), gdzie strój uzupełniony jest ciepłym futrem, bowiem Pohjola według mitologii znajduje się na dalekiej, subarktycznej Północy. Zob. Aimo Reitala, *Ekman, Robert Wilhelm, Biografisk Lexikon för Finland*, 2. Ryska tiden, 2009.

<sup>453</sup> Mający istotne znaczenie dla wykształtowania się sztuki narodowej w Finlandii Topelius wielokrotnie podkreślał znaczenie fińskiej natury dla symboliki narodowej. Szczególnie w ilustrowanej książce *Finland framställt i teckningar* (1845–52) oraz późniejszych publikacjach: *Naturens bok* (1856), *En resa i Finland* (1873), *Boken om Vart land* (1875). Zon. Pennonen, *In search of scientific and artistic landscape...*, s. 109.



popularności w środowisku Fińskiego Towarzystwa Sztuki<sup>454</sup>. Wprawdzie po studiach na sztokholmskiej Akademii i podróży po Europie wrócił w 1844 roku do ojczystej Finlandii i dwa lata później został zatrudniony w Szkole Rysunkowej w Turku, to jednak tematyką mitologiczną zajął się dopiero w późnych latach pięćdziesiątych, prawdopodobnie namawiany przez Towarzystwo do podejmowania tematów z *Kalevali*<sup>455</sup>. Nie zmienia to jednak faktu, że Ekman był pierwszym malarzem z wykształceniem akademickim, który tak szeroko podejmował motywy z mitologii fińskiej<sup>456</sup>, co znacznie podniosło rangę motywów zaczerpniętych z *Kalevali* i sprawiło, że sceny z eposu narodowego zaczęły coraz częściej pojawiać się w twórczości fińskich malarzy i malarek drugiej połowy XIX wieku.

Obrazy Ekmana przedstawiające motywy z *Kalevali* zostały zaprezentowane w 1866 roku na Wystawie Skandynawskiej w Sztokholmie, gdzie stały się przedmiotem ostrej krytyki Lorentza Dietrichsona. Zdaniem norweskiego historyka sztuki klasycyzująca formuła uchodziła za przestarzałą, a na tle innych obrazów o tematyce mitologicznej prezentowanych na wystawie twórczość Ekmana wyróżniała się „fantazyjnością”<sup>457</sup>. Muzeum Narodowe w Sztokholmie wypożyczyło na wystawę 679 dzieł ze Szwecji, Norwegii, Danii i Finlandii, w tym pejzaże i sceny rodzajowe, których wspólną cechą było zdaniem jej twórców nie tyle podkreślenie charakterystyki narodowej poszczególnych krajów, ile oddanie „ducha ludu” skandynawskiego<sup>458</sup>. W tym kontekście większym uznaniem cieszyły się obrazy mitologiczne mające cechy romantycznego realizmu. Za takie właśnie należy uznać dzieła Petera Nicolaia

---

<sup>454</sup> Ekman należał do malarzy-kosmopolitów, studiował w Sztokholmie, Paryżu i Rzymie, a z jego burzliwych relacji z członkami Fińskiego Stowarzyszenia Sztuki, wynikających z odmiennych poglądów na prowadzenie Szkoły Rysunkowej, można wysnuć wniosek, że podejmowanie motywów z *Kalevali* mogło zapewnić mu popularność i przychyłność środowiska artystycznego Finlandii. Por. „Ekman was an admired artist until the beginning of the 1860s. Then his star faded, and the Society no longer sought his historical paintings for its collections”, Riihimäki, *Overview...*, s. 15–16. Ambiwalentność Ekmana w stosunku do *Kalevali* można też upatrywać jako podjęcie uniwersalnej narracji. Jako że nie należał ani do svekomanów, ani do fennomanów, unikał jawnego poparcia jednego ze stronnictw, aby nie stracić szansy na dalszy rozwój swojej kariery. Za: *Väinämöisen idea...*

<sup>455</sup> Fredrik Cygnaeus gorąco wspierał projekt rzeźbiarza Carla Eneasa Sjöstranda (1828–1906) na wykonanie cyklu rzeźb z przedstawieniami bohaterów eposu: *Kullervo rozdierający swoje szaty* (1858), *Ilmarinen* (1860), *Kullervo mówiący do swojego miecza* (1868), *Lemminkäinen* (1872). Więcej na ten temat: Jukka Ervamaa, R.W. Ekmanin ja C.E. Sjöstrandin *Kalevala-aiheinen taide*, „Finska Fornminnesföreningens tidskrift”, 81, 1981. Za: Aimo Reitala, *Ekman...*

<sup>456</sup> Ojanperä, *What are Kalevala images built from?...*, s. 16.

<sup>457</sup> Dietrichson skrytykował m.in. „pstrokatą kolorystykę obrazu”, a o pozostałych mitologicznych obrazach Ekmana również wyraził się nieprzychylnie, uważając na przykład *Matkę Lemminkäinena w Tuonela* (1862) za „niedorzeczną”. Chodziło mu zapewne o klasycyzujący styl twórczości Ekmana, Dietrichson był bowiem zwolennikiem realizmu i poszukiwania własnego stylu przez artystów skandynawskich. Za: Grandien, *Rönntruvans glöd...*, s. 175–176.

<sup>458</sup> „Moreover, the exhibit itself was described as representative of the soul of the people, not the nation. (...) The exhibition served as a public and commercial arena for the current national and Nordic tendencies”. Bergström, *The Nationalmuseum's First Exhibition...*, s. 196.

Arbo (1831–1892). Jego obraz *Walkiria* (1864) [Il.8], wyróżniający się dynamiką i żywą kolorystyką, cieszył się dużym uznaniem, zdobywając pierwszą nagrodę na tej wystawie<sup>459</sup>. Arbo namalował go jednak w Paryżu, dokąd przeprowadził się po ukończeniu studiów na Akademii Sztuki w Düsseldorfie<sup>460</sup>. *Walkiria* przedstawia waleczną boginię na czarnym koniu bez siodła i uprzęży, w dzikim pędzie unoszącą się wśród ciemnych chmur. Córka Odyna (stąd na obrazie obecne są kruki, ptaki towarzyszące temu bogu) przedstawiona jest boso, z tarczą i włócznią w ręku, w zbroi kolczej, jej włosy i peleryna targane są wiatrem, zaś w tle pędzą inne walkirie ukazane w podobny sposób. Pozytywne przyjęcie obrazu na wystawie spowodowane było tym, że Arbo zaproponował świeżą wizję mitologicznej wojowniczkę, opartą na ówczesnym wyobrażeniu o pradawnej przeszłości nordyckiej<sup>461</sup>. Użył do tego motywów niekojarzonych z antykiem (kolczuga), ale wyraźnie nawiązujących do średniowiecza i czasów wikingów (metalowe zapinki, hełm, biżuteria na głowie i szyi). Z drugiej strony bosa nogi i brak uprzęży są niewątpliwie kontynuacją antykizującego wyobrażenia herosa – w tym przypadku heroiny – inspirowanego znanymi mu przedstawieniami amazonek<sup>462</sup>.

Skandynawscy malarze, którzy w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wyjeżdżali na studia do Düsseldorfu, a potem kontynuowali naukę we Francji, należeli do ostatniego pokolenia w tak szerokim stopniu odwołującego się do mitologii w sztuce nordyckiej. Tematy mitologiczne poruszał w swojej twórczości Mårten Eskil Winge (1825–1896), którego twórczość może posłużyć za kulminację poszukiwania specyfiki motywów nordyckich w malarstwie mitologicznym. Obraz *Loki i Signy* (1863) w porównaniu z tym samym motywem podjętym ponad 50 lat wcześniej przez Eckersberga, świadczy o pełniejszym przyswojeniu wiedzy archeologicznej i historycznej na temat strojów nordyckich, przez co ilustracja do

---

<sup>459</sup> W taki właśnie sposób chwalił go Lorentz Dietrichson. Za: Jens Thiis, *Norske malere og billedhuggere. En fremstilling af norsk billedkunsts historie i det nittende århundrede med oversigter over samtidig fremmed kunst. Malerkunsten i de første 80 år*, Bergen 1901, s. 234. Po odniesieniu sukcesu w Sztokholmie norweski malarz wykonał drugą wersję Walkirii (1869, Nasjonalmuseet, Oslo), która różni się od pierwowzoru dramatyzmem uzyskanym przez blask księżyca świecący zza ciemnych chmur i ogólnie posępniejszą kolorystykę.

<sup>460</sup> Pierwsze studia Arbo podjął na Królewskiej Duńskiej Akademii Sztuk Pięknych w Kopenhadze w latach 1851–1852, a potem dwukrotnie wyjeżdżał na studia do Düsseldorfu: w latach 1857–1858 oraz 1857–1858. Jego nauczycielami w Niemczech byli m.in. profesor Akademii Karl Ferdinand Sohn (1805–1867) i malarz batalistyczny oraz animalista Emil Hünten (1827–1902). Arbo brał także prywatne lekcje u malarza scen religijnych Ottona Mengelberga (1817–1890). Za: Thiis, *Norske malere og billedhuggere...*, s. 233.

<sup>461</sup> Jak twierdzi Dani Kathleen Barrett Huvaere, na popularność tego wyobrażenia mogła wpływać przede wszystkim „dzikość” Walkirii. Zob. „Despite research and archeological studies, the image of a Viking as a barbarian has been perpetuated since the late eighteenth-century by artists who were interested in the medieval history and mythology of Scandinavia, Norway in particular”. Dani Kathleen Barrett Huvaere, *The Wild Hunt for Norway: Peter Nicolai Arbo and Artistic Hybridity in The Nineteenth-Century*, Bozeman 2018, s. 1.

<sup>462</sup> Huvaere wskazuje na inspirację antycznym sarkofagiem z przedstawieniem Amazonomachii (180 r. n.e.), nie dowodzi jednak, czy Arbo znał to dzieło ze zbiorów Luwru. Zob. ibidem, s. 47–48.

tematu z *Eddy poetyckiej* zyskuje nieantykizujący kostium, oparty na elementach uważanych wówczas za historycznie skandynawskie<sup>463</sup>. W późniejszym dziele *Walka Thora z olbrzymami* (1872) [Il. 9], prezentowanym na Wielkiej Wystawie Nordyckiej Sztuki i Przemysłu (*Den store nordiske Kunst- og Industriudstilling*) w Kopenhadze w 1872 roku obok *Walkirii* Arbo, prezentował ujęcie mitologii pełne dynamiki, różniące się znacznie od wcześniejszych, statycznych przedstawień<sup>464</sup>. Bóg burzy i wojny ukazany jest ze swoimi atrybutami: młotem Mjölnirem ściągającym pioruny i wozem ciągniętym przez kozły, które w bitewnym gąszczu splatają się z potężnymi ciałami pokonywanych olbrzymów. Sam Thor, wyraźnie dominujący nad pozostałymi uczestnikami sceny, uniesioną ręką z bronią zaprowadza porządek między chaosem spowodowanym przez odwiecznych wrogów Asów<sup>465</sup>.

Dzieło Winge'go wyznacza nie tylko kres pierwszego etapu poszukiwania wizualnej specyfiki mitologii nordyckiej, ale sygnalizuje też zmiany społeczne, jakie następowały wówczas w Szwecji. Współczesny historyk sztuki szwedzkiej Bo Grandien interpretuje *Bitwę Thora z olbrzymami* jako obraz oddający ducha walki o wzrost demokracji i praw obywatelskich, tym bardziej że Winge sam należał do działaczy kręgów narodowo-liberalnych<sup>466</sup>. Blondwłosa, niebieskooki Thor jako reprezentant całego narodu szwedzkiego, a także symbolika światła (tworzone przez jego młot pioruny rozświetlają mrok, przynosząc nadzieję na nadchodzącą zmianę) mają zdaniem badacza charakteryzować młode pokolenie artystów gotowych nie tylko na zmianę formuły malarstwa na bardziej nowoczesne, ale też odwołujące się do całego społeczeństwa ulegającemu modernizacji (piorun kojarzący się z elektrycznością może być odwołaniem do uprzemysłowienia Szwecji)<sup>467</sup>.

Skandynawscy artyści, nie mając oparcia w tradycji przedstawiania mitologii nordyckiej, początkowo szukali inspiracji w znanych im klasycznych przedstawieniach bogów greckich i rzymskich. Antykizowanie motywów nordyckich wynikało z próby uszlachetnienia nordyckiej mitologii i stworzenia z niej godnej alternatywy dla kultury południowej Europy. Przejście z akademickiego neoklasycyzmu w stronę romantycznego ujęcia nordyckiej mitologii

---

<sup>463</sup> Hans Kuhn zestawia oba obrazy również pod względem kompozycyjnym, zwracając uwagę na różnice w dynamice scen, i porównuje wersję Winge'go z obrazami Michała Anioła. Por: Kuhn, *Greek gods...*, s. 213.

<sup>464</sup> Ljøgodt, *'Northern Gods ...'*, s. 157.

<sup>465</sup> Hans Kuhn wywodzi taki zabieg kompozycyjny z ukazania Chrystusa w scenie *Sądu Ostatecznego* według Michała Anioła, zob. Kuhn, *Greek gods...*, s. 216.

<sup>466</sup> Grandien, *Röndrövans glöd...*, s. 161.

<sup>467</sup> Monumentalny obraz (487×3366 cm) prezentowano w gmachu Muzeum Narodowego w Sztokholmie, gdzie ustawiano się w kolejkach, aby go dobrze zobaczyć. Młody August Strindberg napisał pełną uznania recenzję, opublikowaną w „Aftonbladet” w 1872 roku, jednak za sprawą swoich rówieśników zmienił opinię, zwracając uwagę na „zmierzch bogów” w zbiorowej świadomości narodowej. Za: Grandien, *Röndrövans glöd...*, s. 163.

nastąpiło wraz ze zwiększeniem wiedzy na temat materialnego dziedzictwa Skandynawii, a szczególnie dzięki rozwijającym się wówczas dyscyplinom: historii i archeologii. Wyobrażony wygląd strojów, biżuterii i broni starożytnych Skandynawów, choć niepełny i w dużej mierze będący w gruncie rzeczy kreacją artystyczną, pozwolił na pozbycie się antykizowanego kostiumu. Mimo to artyści skandynawscy wciąż chętnie nawiązywali do obcych wzorców, tak klasycznych, jak i współczesnych, co dowodzi poczucia peryferyjności względem europejskich centrów artystycznych.

Przykład obrazu Rudolfa Åkerbloma (1849–1915) *Väinämöinen gra na kantele* (1885) wskazuje, że mitologię fińską próbowano umieścić w ryzach akademickich zasad jeszcze w połowie lat osiemdziesiątych. Åkerblom przedstawił bowiem fińskiego boga jako króla Dawida z harfą zamiast kantele. Odniesienie do dzieł klasycznej starożytności, zamiast chociażby bliższego geograficznie, a do pewnego stopnia również kulturowo malarstwa skandynawskiego – szczególnie szwedzkiego – posiadającego już wypracowane wzorce ilustrowania mitologii nordyckiej, zwraca uwagę na to, że Finowie chętniej budowali nowoczesną tożsamość narodową, opierając się na podobieństwach z Południem niż ze wspólnotą Północy. Poprzez użycie wywodzącego się z tradycji grecko-rzymskiej schematu ikonograficznego do przedstawienia boskiego kowala z mitologii północnej, malarz próbował zrównać kulturę fińską z kulturą reszty Europy. Być może tak silne zakotwiczenie początków fińskiej sztuki narodowej w klasycyzmie spowodowane jest oddziaływaniem sztuki rosyjskiej, w tym zwłaszcza klasycyzmu petersburskiego. Na potrzebę badania takich związków wskazywał już u schyłku XX wieku Lars Olof Larsson, jak dotąd nie przeprowadzono jednak dogłębnych studiów tego problemu<sup>468</sup>.

## 1.2. Mitologia a wierzenia ludowe w malarstwie romantycznym

Zainteresowanie przedchrześcijańskimi wierzeniami ludów północnych wynikało między innymi z poszukiwania przez romantyków źródeł narodu w pierwiastku ludowym. Najbardziej znany casus braci Wilhelma i Jacoba Grimmów, autorów *Baśni* wydanych w 1812 i 1815 roku, pokazuje jak powszechne stało się w ówczesnej Europie zbieranie lokalnych podań i legend<sup>469</sup>. Również w Skandynawii badacze oraz pisarze podróżowali po swoich ojczyznach, by zbierać historie zachowane w tradycji ustnej przez chłopów. W Danii po raz pierwszy zebraniem

---

<sup>468</sup> Lars Olof Larsson, *Kunst und Architektur um 1900 im Ostseeraum*, [w:] *Wege nach Süden, Wege nach Norden. Aufsätze zur Kunst und Architektur*, idem, Kiel 1998, s. 318–322.

<sup>469</sup> O wpływie braci Grimm na rozwój badań folklorystycznych w północnej Europie więcej w: *Grimm Ripples: The Legacy of the Grimms' Deutsche Sagen in Northern Europe*, red. Terry Gunnell, „National Cultivation of Culture”, 30, 2022.

i opracowaniem wierzeń ludowych zajął się Just Mathias Thiele (1795–1874), autor *Danske Folkesagn* [Baśnie duńskie] (1818–1823), a później tego rodzaju opowiadania spopularyzował Hans Christian Andersen i inni twórcy Złotego Duńskiego Wieku. W Szwecji opowieści ludowe zostały „odkryte” za sprawą Arvida Augusta Afzeliusa (1785–1871). Pierwsze ich opracowania wydawał już w latach 1814–1815, jednak szczególnym zainteresowaniem artystów i poetów cieszyły się jego późniejsze *Svenska folkets sagohäfder* [Szwedzkie baśnie ludowe] (1839–1870). Najważniejszymi zbieraczami baśni w Norwegii byli Peter Christen Asbjørnsen (1812–1885) oraz Jorgen Moe (1813–1882), których pierwsze wydanie *Norske Folkeeventyr* [Baśnie norweskie] (1841) było potem uzupełniane i wielokrotnie wznawiane. W Islandii natomiast analogiczną publikacją były *Íslenskar þjóðsögur og æfintýri* [Baśnie i podania islandzkie] (1864) zebrane przez Jóna Árnasona (1819–1888) i Magnúsa Grímssona (1825–1860)<sup>470</sup>.

Podczas gdy przedstawianie motywów z mitologii było przedmiotem dyskusji w środowiskach artystycznych większości krajów skandynawskich, w Szwecji Cech Artystyczny postulował umieszczanie w sztuce motywów ze szwedzkiego folkloru<sup>471</sup>. Członkiem Cechu i najważniejszym realizatorem tego postulatu był wspominany już Blommér, znany z podejmowania tematów mitologicznych i historycznych. Dzięki stypendium przyznanym mu przez Akademię miał kontynuować malarstwo historyczne w paryskiej pracowni Léona Cognieta (1794–1880), jednak w wysłanym z podróży liście do swojej siostry Ulli Blommér wspominał, że czyta *Svenska folkets sagohäfder*, które interesowały go bardziej niż historie rzymskie i inne klasyczne tematy<sup>472</sup>. W licznych listach, jakie po sobie pozostawił, manifestuje ambicję stworzenia sztuki narodowej, zachęcając współczesnych mu artystów do podejmowania tematów im bliższych, a nie odległych kulturowo greckich i rzymskich<sup>473</sup>.

Wynikiem fascynacji Blomméra szwedzkim folklorem był obraz *Wodnik i córki Aegira* (1850) [Il. 10]. Temat tej kompozycji malarz zaczerpnął z poematu Afzeliusa *Näcken* [Wodnik] (1812), w którym tytułowa postać wygrywa smutne tony na harfie, patrząc na ciemne niebo, a córki Aegira podążają za nim, unosząc się na falach morskich<sup>474</sup>. Wodnik, podobnie jak w folklorze

<sup>470</sup> Więcej na ten temat: Agnes Ársól Bikowska, Kinga Eysturland, Anna M. Prorok i Emiliana Konopka, *Nordyckie opowieści*, Warszawa 2024, s. 9–17.

<sup>471</sup> Choć jeszcze w statucie założycielskim Cechu widniała potrzeba rozwoju sztuki nordyckiej, rys narodowościowy najpełniej uwypuklił się w 1853 roku. Zob. Lennart Pettersson, *Konstnärsgillet: konstliv och föreningsväsende vid mitten av 1800-talet*, Umeå 2000, s. 51–52. Za: Lennerstrand, *En spegling av tiden...*, s. 28.

<sup>472</sup> Nils Blommér, list z 1847 roku. Za: Lennerstrand, *En spegling av tiden...*, s. 34.

<sup>473</sup> W liście do malarzy Emila Roberga (1821–1859) i Nilsa Anderssona (1817–1865) z 28 maja 1849 pisał o konieczności tematów, które naprawdę poruszają szwedzkich artystów (por. „sådana ämnen, som egentligen röra oss”). Cyt. za: Nordensvan, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet, I...*, s. 505.

<sup>474</sup> „Ägers döttrar honom sakteliga/ Gunga fram på den klara sjö./ Harpans ljud de gå så sorgeliga,/ Söka fjerran en våg att dö./ Fast hans öga står åt dunkla Himmelen,/ Ingen stjerna bådär Nattens Drottning än;/ Freja smyckar sitt

germańskim czy słowiańskim, uosabiający niebezpieczeństwo czyhające w wodnej toni, w szwedzkich wierzeniach przedstawiany najczęściej pod postacią młodzieńca, który grą na instrumencie ściąga śmiertelników ku wodzie<sup>475</sup>. W wizji szwedzkiego malarza jest to jednak starszy mężczyzna grający na harfie, natomiast córki Aegira to nagie kobiety unoszące się w morzu, w mitologii nordyckiej będące personifikacjami fal<sup>476</sup>. To właśnie poprzez skupienie się na tajemniczości i efemeryczności istot nadprzyrodzonych, na blasku księżyca wyłaniającego się z zachmurzonego nieba i odbijającego w ciemnym morzu Blommér uzyskał nastrój romantycznego poematu. Krajobraz wzbogacony jest o ruiny gotyckiego zamku Stegeborg, co można interpretować jako znak szwedzkiej przeszłości i trwałości kulturowego dziedzictwa. Romantyczna symbolika ruin jawi się także jako pomost pomiędzy przeszłością a teraźniejszością<sup>477</sup>.

Blommér był dobrze zorientowany w europejskim malarstwie romantycznym, a szczególnie wpływ na jego paryską twórczość miała – paradoksalnie – współczesna sztuka niemiecka. Zanim przyjechał do Paryża, oglądał bowiem w Düsseldorfie i Dreźnie między innymi obrazy Juliusa Schnorra von Carolsfelda (1794–1872) oraz Moritza von Schwind (1804–1871), które wywarły na nim wielkie wrażenie<sup>478</sup>. W obrazie *Taniec elfów* (1850) widać bezpośredni wpływ twórczości tych malarzy<sup>479</sup>. Przedstawione tu kobiece postaci w zwiewnych strojach nie są dumnymi elfkami z mitologii nordyckiej, lecz stanowią odniesienie do wrózek lub duszków zespolonych z naturą, pojawiających się w folklorze wielu ludów europejskich<sup>480</sup>.

---

gyllne hår./ Och Necken så sin sorg på Harpan slår.” Arvid August Afzelius, *Necken. Romans*, „Iduna”, 3, 1812, s. 87–88, cyt. za: Hansson, *Klassiskt och nordiskt...*, s. 57.

<sup>475</sup> Bikowska, Eysturland, Konopka i Prorok, *Nykur, nøkken i niksy, czyli nordyckie wodniki* [w:] *Nordyckie opowieści...*, s. 50.

<sup>476</sup> Dziewięć córek Aegira i Rán, bóstw nordyckich związanych z żywiołem morza, nosiło imiona: Himinglafa, Blodughadda, Hefring, Dufa, Udr, Hronn, Bylgja, Bara i Kolga. W malarstwie nordyckim były również przedstawiane np. przez norweskiego artystę Hansa Dahla (1849–1937).

<sup>477</sup> W ten sposób pisze o ruinach w obrazie Blomméra Nora Hansson, zob. Hansson, *Klassiskt och nordiskt...*, s. 65. Motyw ruin znany był malarzowi zapewne z malarstwa niemieckiego. O romantycznej symbolice ruin w: Grażyna Królikiewicz, *Terytorium ruin: ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993.

<sup>478</sup> W drodze do Paryża w 1847 roku Blommér spędził dwa miesiące w Niemczech, zwiedzając muzea i wystawy w Berlinie, Dreźnie, Lipsku, Kassel, Düsseldorfie i Kolonii. Za: Nordensvan, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet I...*, s. 503. Bo Grandien twierdzi, że podczas tej podróży malarz widział prace obu artystów, szczególnie kartony do dekoracji ściennej rezydencji w Monachium, Grandien, *Rönndruvans glöd...*, s. 147. Lena Johannesson zestawia twórczość szwedzkiego malarza z Nazareńczykami oraz prerafaelitami, a Gustave Thomæus porównał obraz *Wodnik i córki Aegira* z akwarelą Schwind *Die Wasserfrauen*. Za: Cerny, *Göticismen...*, s. 48.

<sup>479</sup> Szczególnie uderzające jest podobieństwo do obrazu *Taniec elfów* von Schwind. Por. Nordensvan, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet, I...*, s. 503.

<sup>480</sup> Pojawiające się również w wierzeniach Słowian i ludów romańskich, w folklorze germańskim i nordyckim te nadprzyrodzone istoty zamieszkujące zbiorniki wodne i lasy były wiązane właśnie z mitologicznymi Álfami. Zob. Bikowska, Eysturland, Konopka i Prorok, *Ukryte istoty*, [w:] *Nordyckie opowieści*, s. 20–21. O podobnych motywach w malarstwie niemieckim: William Vaughan, *Legends and fairy-tales*, [w:] *German Romantic Painting...*, s. 193–213.

W obu obrazach Blommér przedstawił istoty z wierzeń ludowych, tylko w luźny sposób łączące się z mitologią nordycką. W taki sposób widział je August Malmström (1829–1901), który na Wystawie Skandynawskiej organizowanej na otwarcie Muzeum Narodowego w 1866 roku zaprezentował obraz *Zabawa elfów* (1866). W porównaniu z obrazem Blomméra elfy Malmströma są jeszcze bardziej efemeryczne – zamiast grupy tańczących kobiet malarz przedstawił lunę, z której tylko wyłaniają się antropomorficzne sylwetki. Być może wiąże się to z tym, że w nordyckim folklorze elfy określa się mianem „ukrytych ludzi”, co podkreśla niemożność ujrzenia ich bez ich zgody<sup>481</sup>. Za sprawą brytyjskiego i niemieckiego romantyzmu (na przykład przedstawień autorstwa Richarda Doyle’a i wspomnianego już Moritza von Schwinda) istoty te przyjęły wygląd wróżek, przez co również w malarstwie szwedzkim zacierał się ich specyficzny, wynikający z ich roli w mitologii nordyckiej charakter. Jednak w przypadku obrazu Malmströma można znaleźć odniesienia do tej mitologii: ze względu na przedstawienie elfów jako ubranych na biało kobiecych postaci tańczących wokół jeziora mogą budzić skojarzenie z walkiriami, zamieniającymi się w białe łabędzie<sup>482</sup>.

Ten dynamicznie ukazany pochod elfów na tle arkadyjskiego krajobrazu ukształtował się pod obcym wpływem, lecz w drugiej połowie XIX wieku ujawnił się bardziej dziki, wyrastający z tradycji nordyckiej charakter. Najpełniej uwidocznił się on w obrazie Arbo *Dziki gon Odyna* (1872). Temat tego obrazu norweski malarz oparł na poemacie Johana Sebastiana Welhavena (1807–1873) *Åsgårdsreien* [Dziki gon Odyna] (1845), w którym poeta opisał makabryczny orszak demonów i duchów w najdłuższą noc roku niosący postrach i zapowiedź katastrofy, głodu lub wojny<sup>483</sup>. Choć motyw ten pojawiał się również wierzeniach innych ludów północnej Europy<sup>484</sup>, według skandynawskiego folkloru na czele tego orszaku stał Odyn, najważniejszy bóg Asgardu, odpowiadający między innymi za wojny. Stąd na obrazie znajdują się zarówno

---

<sup>481</sup> Olga Hołownia, *O islandzkich elfach w mitologii, sagach i podaniach ludowych*, [w:] *Islandia...*, s. 61.

<sup>482</sup> Por. „In his famous painting *Dancing Fairies from 1866* (Nationalmuseum, Stockholm), Malmström depicts ethereal fairies in a romantic landscape dancing over the surface of a lake. With the organic movements of the dance, the fairies form a curved shape reminiscent of a swan’s neck, creating a subtle reference to the Valkyries, transforming the playful magical spirits into a force of life and death that the Valkyries represent”; Jadranka Ryle, *Feminine Androgyny and Diagrammatic Abstraction: Science, Myth and Gender in Hilma af Klint’s Paintings*, [w:] *The Idea of North*, s. 78.

<sup>483</sup> Zob. Johan Sebastian Welhaven, *Åsgaardsreien*, 1872.

<sup>484</sup> Motyw dzikiego gonu znany jest również w innych kulturach północnych i tak jak w Skandynawii powrócił na fali romantyzmu. Na przykład w Niemczech spopularyzowany za sprawą niezwykle popularnej książki *Frau Holda Waldina die wilde Jägerin* (1805) autorstwa Christiana Augusta Vulpiusa (1762–1827). Zob. Yannik Behme, *Frau Holda Waldina die wilde Jägerin*, [w:] *Andere Klassik – Das Werk von Christian August Vulpius* (1762–1827), red. Alexander Košenina, Hannover 2012, s. 101–108. Legenda o „der Wilde Jagd” pojawiła się również w zbiorze braci Grimm, a Jacob Grimm w *Deutsche Mythologie* (1835) uznał ją za przykład przeplatania się elementów religii pogańskiej z wierzeniami ludowymi, dzięki którym przetrwały po przyjęciu chrześcijaństwa. Za: Ljøgdott, *‘Northern Gods in Marble’...*, s. 160.

podległe mu walkirie, jak i berserkowie, wojownicy, wpadający za sprawą Odyna w niszczycielski szal. Na obrazie Arbo pojawia się korowód skłębionych postaci, wśród których dominują właśnie wojownicy i walkirie, zaś Odyna i jego syna Thora można odnaleźć dopiero na drugim planie. Pomimo obecności postaci znanych z mitologii motyw dzikiego gonu znany był przede wszystkim z przypowieści ludowych, dlatego nie stanowił typowego motywu dla opartego na storiach malarstwa akademickiego w Skandynawii. Gdy Arbo zaprezentował *Dziki gon* na Wielkiej Wystawie Nordyckiej Sztuki i Przemysłu w Kopenhadze w 1872 roku, obraz został przyjęty negatywnie. Fantastyczne motywy staronordyckie wychodziły wówczas już z mody na rzecz tematów osadzonych w codzienności, dlatego zwolennik realizmu Julius Lange skrytykował obrazy Arbo i wystawianego obok Wingego, jako – jego zdaniem – przedstawiające „duchy i straszidła”<sup>485</sup>.

W poszukiwaniach źródeł narodowych mitologia była zatem używana na równi z wierzeniami ludowymi, których bohaterami były elfy i inne nadprzyrodzone istoty. Właśnie te zachowane w folklorze postaci poprzez swoją efemeryczność i związek z naturą bardziej odpowiadały romantycznej kategorii wzniosłości. W skandynawskim romantyzmie połowy XIX wieku można bowiem zauważyć dwie tendencje: przedstawianie tematów mitologicznych w konwencji antykizującej oraz ukazywanie postaci z folkloru ludowego w sposób odbiegający od klasycyzującego, ale bliższy romantycznej wizji antropomorficznych bóstw związanych z przyrodą. Ten drugi nurt nie spotkał się z aprobatą pierwszych teoretyków i twórców sztuki narodowej, o czym świadczą negatywne wypowiedzi Dietrichsona oraz *casus* Blomméra. Jego twórczość była co prawda ceniona w środowisku szwedzkich romantyków jeszcze za życia artysty, a po jego przedwczesnej śmierci Gunnar Olof Hyllén-Cavallius określił sztukę Blomméra ucieleśnieniem idei Cechu Artystów<sup>486</sup>, jednak jego wysyłane do Sztokholmu obrazy nie były pozytywnie oceniane przez członków Akademii, przez co malarz powrócił do wcześniejszej tematyki<sup>487</sup>. W 1852 roku wysłał z Rzymu dwa obrazy mitologiczne na wystawę Akademii Sztokholmskiej: *Loki i Sigyn* (1850 lub 1852) oraz *Freja szukająca swojego męża* (1852)<sup>488</sup>. W liście dołączonym do obrazów Blommér twierdził, że Frei towarzyszą nie amorki,

---

<sup>485</sup> Julius Lange, *Den svenske og norske Kunst paa den nordiske Udstilling i Kjøbenhavn*, København 1872, s. 443. Cyt. za: ibidem, s. 161.

<sup>486</sup> Podczas nadzwyczajnego spotkania Konstnärsgillet w związku ze śmiercią Blomméra Hyllén-Cavallius wygłosił mowę na jego cześć, której treść została opublikowana w: Gunnar Olof Hyllén-Cavallius, *Historie-Målaren Nils Johan Olsson Blommér*, „Nordisk Tidskrift”, 1853.

<sup>487</sup> Za: Grandien, *Rönnrövars glöd...*, s. 150.

<sup>488</sup> Widać w nich również próbę wykorzystania motywów wikińskich, szczególnie w detalach dekoracji powozu i biżuterii na szyi nordyckiej bogini miłości. Jednocześnie namalowany we Włoszech obraz *Freja szukająca swojego męża* stanowi przetransponowanie oglądanych w Rzymie fresków o podobnej tematyce, o czym



lecz elfy pojawiające się w mitologii nordyckiej „jako łącznik między bogami (...), wydają się być rodzajem duchów służebnych, a także wyrażają najczystsze i najpiękniejsze personifikacje przodków”<sup>489</sup>. Blommér dostosował się więc do zasad panujących w Akademii, a jednocześnie dał wyraz swojej własnej wizji sztuki narodowej. Chciał przedstawić „żywe obrazy z poezji ludowej, które nie należą do żadnego określonego czasu i do określonych osób, ale stanowią naturę całego narodu i jako takie pozostają w najściślejszej relacji z charakterem ludu”<sup>490</sup>. To właśnie tego typu malarstwo zdawało się współczesnym lepiej oddawać romantycznego ducha narodu niż ubrane w nordycki kostium motywy mitologiczne.

### 1.3. Wikingowie jako wzór „skandynawskiego braterstwa”

Obok motywów mitologicznych dużą popularnością wśród zwolenników Nordyckiego Renesansu cieszyły się sagi o legendarnych bohaterach i królach wczesnośredniowiecznej Skandynawii<sup>491</sup>. Średniowieczne sagi stanowiły jedną z podstaw budowania tożsamości narodowych w XIX wieku. Wiele z nich funkcjonowało w różnych krajach i wspólnotach narodowych, ponieważ należały faktycznie do spuścizny tych ludów (na przykład ich wersje zachowały się na danym terenie bądź jako odpisy w danym języku) lub były za takie uważane (na przykład opowieści rycerskie, na czele z arturiańskimi, w Wielkiej Brytanii<sup>492</sup>). Ponadto, ponieważ XIX-wieczni ideolodzy ruchów narodowych często widzieli narody jako elementy większej wspólnoty, szczególnie w narracji niemieckiej pisano o Germanach czy nawet ludach nordyckich, ujmując w tej kategorii również Skandynawię. Średniowieczne opowieści skandynawskie i brytyjskie uważano zatem za germańskie<sup>493</sup>. Wynikało to z atrakcyjności spuścizny literackiej Skandynawii, która – poprzez najlepiej zachowaną wiedzę o dawnych wierzeniach – była postrzegana jako wspólne, germańskie dziedzictwo. Stąd tak szerokie i głębokie sięganie do nordyckiej przeszłości w Niemczech przed i po zjednoczeniu w 1871

---

świadczyć może choćby obecność puttów. Z uwagi na układ postaci w rydwanie i obecność amorków, Bo Grandien zestawia ten obraz z *Aurora* Guido Reniego (1614) w Rzymie. Grandien, *Rönndruvans glöd...*, s. 151.

<sup>489</sup> „Dessa förekomma i den nordiska myten som en föreningslänk mellan gudarna(...), jämte det att de tyckas vara ett slags tjänande andar, och då de äfven uttrycka det renast och älskligaste af förfädrens personifikationer”. List Nilsa Blomméra z 10 września 1852, s. 57, cyt. za: Lennersand, *En spegling av tiden...*, s. 35.

<sup>490</sup> „Vad jag i allmänhet menar med sagan äro de lefvande bilder i ett folks poesi, som tillhöra ingen bestämd tid och inga bestämda personer, utan utgöra en hel nations naturintryck och som sådana stå i närmaste förening med folkets karaktär”. Za: Cerny, *Göticismen i bildkonsten...*, s. 45.

<sup>491</sup> W perspektywie literaturoznawczej i historycznej sagi to teksty epickie opisujące wydarzenia z czasów wikingów (IX–XI wiek), powstałe głównie na Islandii w XII i XIII wieku, a niekiedy nawet później, w XIV wieku. *Sagi islandzkie. Zarys dziejów literatury staronordyckiej*, red. Jakub Morawiec, Warszawa 2015, s. 9.

<sup>492</sup> Zob. Audrey Ellen Wimbiscus, *Rex Quondam, Rexque Futurus: Arthurian Legends As Indicators of British National Identity Throughout History*, Wooster 2012.

<sup>493</sup> „Combined with new concepts of Germanic identity this led to a fundamental re-consideration of northern Europe’s settlement myths and cultural heritage. Meanwhile the ever-expanding field of Germanic philology, with its notion of language as the defining characteristic of race, promoted the appropriation of myths from Old Norse across Scandinavia, Germany, and Britain”. Spray, *Northern Antiquities...*, s. 11.

roku, czego przykładem może być spopularyzowanie *Pieśni o Nibelungach*, opartej w głównej mierze na *Sadze o Völsungach* (*Völsunga saga*)<sup>494</sup>.

Sagi, szczególnie rycerskie i legendarne, choć nierzadko stanowiły przeróbki europejskich *chansons de gestes* i innych średniowiecznych opowieści<sup>495</sup>, poprzez dostosowanie przez ówczesnych skrybów do skandynawskiej topografii i lokalnych warunków stały się jednym z najważniejszych literackich źródeł nordyckiej tożsamości. Miejscem akcji tych opowieści były tereny Skandynawii, a ich bohaterami – mniej lub bardziej legendarni władcy, tacy jak Ragnar Lodbrok, w XIX wieku postrzegany jako duński wódz. To wystarczyło, by XIX-wieczni poeci i pisarze tworzyli na ich podstawie romantyczne eposy bohaterskie, których główne postaci kreowano na bohaterów narodowych. Ponieważ – jak już wspomniałam – w wikingach upatrywano ucieleśnienia cech uznawanych za szczególnie istotne dla ukształtowania przynależności narodowej i skandynawskiej, legendarni wojownicy i władcy opisywani w sagach stali się więc tematem wielu dzieł sztuki powstałych wówczas w Skandynawii, szczególnie w Danii, Norwegii i Szwecji. Taki motyw pojawił się w obrazie Knuda Baadego *Fantazja z norweskiej epoki sag* (1850). Ten uczeń Eckserberga, a także Dahla, przyjechał do Drezna w 1836 roku, gdzie poznał twórczość Friedricha. Pozostając pod jego wpływem przez cały okres dojrzałej twórczości, malował dramatyczne pejzaże oblane blaskiem księżyca, przedstawiające katastrofy morskie podczas sztormu albo ostre klify norweskiego wybrzeża, ale czasami powracał do motywów mitologicznych. W *Fantazji* na wysokiej skale nad wzburzonym morzem Baade umieścił postać w stroju wikińskim. Potężna figura w zbroi, hełmie i z włócznią wpatruje się w księżyc za chmurami, przez co scena ta tchnie spokojem i wzniosłością, nadając wikingowi cechy romantycznego bohatera. W odróżnieniu od dosłownych ilustracji scen z sag nie jest to postać definiowana przez odwagę czy brutalność, lecz kontemplujący rozległy pejzaż wiking ma w sobie rys melancholii<sup>496</sup>. Nastrojowa wizja Baadego wywodzi się, moim zdaniem, przede wszystkim z romantycznego postrzegania dzikiego krajobrazu jako symbolu wolności, co jest cechą charakterystyczną znanej mu

---

<sup>494</sup> Fabuła *Pieśni o Nibelungach*, germańskiego eposu powstałego na początku XIII wieku, znacznie pokrywa się z treścią *Sagi o Völsungach*, o czym świadczą zarówno imiona głównych bohaterów, jak i główna oś fabuły. *Saga* ta była również inspiracją dla anglosaskiego eposu *Beowulf*, w tym jednak przypadku zbieżności są mniej wyraziste. Zob. Renata Leśniakiewicz, *Wstęp*, [w:] *Saga o Völsungach*, eadem, Sandomierz 2009, s. 33–34.

<sup>495</sup> Świadczą o tym nie tylko często pojawiające się motywy wikińskiego wojownika oddającego życie za damę swojego serca, ale też fantastyczne detale, takie jak zaczarowane przedmioty, smoki oraz inne elementy nietypowe dla skandynawskiego świata. Zob. Łukasz Neubauer, *Sagi rycerskie (riddarasögur)*, Anna Kaiper, *Sagi legendarne (fornaldarsögur)*, [w:] *Sagi islandzkie...*, 133–175, s. 138, 155.

<sup>496</sup> W taki sposób interpretuje obraz Johnni Langer: „Thus, melancholy is directly associated with heroism, which is ending, but it can be rescued by the present time, going against the nationalist ideal prevailing in Scandinavia of this period”. Langer, *Horned, barbarian, hero...*, s. 159.

twórczości pejzażowej Friedricha, ale też z powszechnego utożsamiania wikingów – dzięki ich zamorskim podróżom – z dążeniem do nieposkromionej swobody, o czym traktuje poemat Geijera, z pewnością znany Baademu<sup>497</sup>.

Obraz Baadego nie stanowi ilustracji konkretnej sagi, choć sam tytuł sugeruje, że zaczerpnął motyw z historii interpretowanej jako norweska. Jednak sagi niełatwo przypisać do jednego kraju, ich bohaterowie się przemieszczali, topografia była niejasna. Dlatego często zdarzało się, że te same sagi miały status narodotwórczy w kilku krajach, na przykład *Saga o Frithjofie Dzielnym* była ilustrowana przez szwedzkich, norweskich oraz duńskich artystów<sup>498</sup>. Ta romantyczna historia nieszczęśliwej miłości Frithjofa i Ingbjorg oraz niegodziwości jej braci<sup>499</sup> została spopularyzowana dzięki poematowi szwedzkiego poety Esaiasa Tegnéra *Frithjofs saga (Frithiofowa saga, 1820–1825)*<sup>500</sup>. Ze względu na romantyczny charakter tej miłosnej historii treść sagi stała się głównym motywem dekoracji wnętrza neogotyckiego zameczku Oscarshall na wyspie Bygdøy w Christianii, rezydencji królewskiej wybudowanej dla Oskara I w latach 1847–1852 według projektu Johana Henrika Nebelunga (1817–1871). W dekorację wnętrza zaangażowani zostali przede wszystkim artyści norwescy, między innymi Christopher Borch (1817–1896), który wykonał dziewięć reliefów przedstawiających wybrane sceny sagi. Ze względu na to, że akcja *Sagi o Frithjofie Dzielnym* rozgrywa się właśnie w Norwegii (w Sogn, w zachodniej części kraju), wybór tych właśnie motywów do dekoracji

---

<sup>497</sup> Por. „Baade’s painting is probably not a representation any concrete story or scene from Norse mythology, but more likely reflects the melancholy mood of an encounter with a hero of the ancient past, perhaps inspired by the poems of Geijer or Welhaven. According to Baade’s own statement, it was the ‘mysterious and poetic Element’ that appealed to him in the Norse myths (Baade’s autobiographical note). Rather than an antiquarian reconstruction, Baade prefers a poetical interpretation of the Norse myths – like so many other artists of the Romantic era”. Ljøgodt, *Northern Gods in Marble*..., s. 161–162.

<sup>498</sup> Wybrane motywy zilustrowali m.in. Carl Peter Lehmann (*Frithjof zabijający dwa morskie trolle*, 1826), Carl Gustaf Qvarnström (*Szczęście Frithjofa*, 1829), Bendixen Bernhard „Benny” Axel (*Rozstanie Frithjofa i Ingeborg*, 1829), Adolph Tidemand (*Rozstanie Frithjofa i Ingeborg*, 1836), Lorenz Frølich (*Frithjof i Ingeborg jako dzieci*, 1839), Theobald Thielemann (*Frithjof*, 1842), Christopher Borch (*Frithjof i król Ring*, 1849). <https://scandinavism.com/visual-arts/chronological/> (dostęp: 10.03.2024).

<sup>499</sup> Tytułowy bohater Frithjof, syn Thorsteina Vikingssona, był z pochodzenia chłopem, ale wykazał się odwagą i honorem typowym dla wikinga: najpierw podczas walki z Helgim i Halfdanem oraz synami królewskimi, a potem podczas spalenia jego domu i wygnania na Orkady. Źródłem konfliktu była miłość Frithjofa do Ingebjorg, której bracia nie chcieli zgodzić się na związek z chłopem i wydali ją za kogoś innego. Opanowany żądzą zemsty Frithjof udał się na wiking (łupieżczą wyprawę) i zaprzyjaźnił z nowym królem, a po jego śmierci rozprawił się z wrogami.

<sup>500</sup> Pierwszemu wydaniu towarzyszyły 24 ilustracje autorstwa Hugona Hamiltona (1802–1871), w których można jeszcze dostrzec połączenie klasycznych motywów malarskich (grecka świątynia, antykizowana zbroja bohatera) z elementami o charakterze typowo nordyckim, takim jak wikingińska łódź, za: Grandien, *Rönnedruvans glöd...*, s. 61. Motywy z *Frithiofowej sagi* były popularnym tematem malarstwa akademickiego drugiej połowy XIX wieku, o czym zaświadcza pojawienie się ich np. w twórczości Petera Nicolaja Arbo (*Ingeborg*, 1868), a także Augusta Malmströma, który w 1876 roku wykonał projekt okładki i ilustracje do nowego wydania, a w latach 1880–1889 serię obrazów olejnych nawiązujących do treści sagi.

rezydencji królewskiej można potraktować jako podkreślenie trwałości związku między Szwecją a Norwegią opartego na wspólnym dziedzictwie historycznym<sup>501</sup>.

Postrzeganie *Frithiofowej sagi* jako dzieła łączącego Szwedów i Norwegów wpasowywało się w propagandę Bernadottów dążących do jak najściślejszego zespolenia obu krajów (*amalgamasjon*). Lokalizacja akcji albo pochodzenie bohatera miały znaczenie dla popularności sagi w określonym kraju, ale interpretacja zawartych w niej wydarzeń mogła mieć również znaczenie polityczne. Jako przykład niech posłuży obraz Mårtena Eskila Wingego *Pożegnanie Hjalmara z Örvarem Oddem* (1866) [Il. 11] oparty na wydarzeniach z *Sagi o Herwarach* oraz *Sagi o Örvarze-Oddzie*. Opisują one dzieje przyjaźni Hjalmara, huskarla (strażnika przybocznego) szwedzkiego króla w Uppsali, oraz Örvara-Oddego, norweskiego wojownika. Winge ukazał scenę śmierci Hjalmara, który zginął w pojedynku o rękę Ingeborg, królewskiej córki. Przedstawiony na obrazie wojownik resztkami sił podnosi się ku swojemu przyjacielowi, ściskającemu mu rękę na pożegnanie. Hjalmar, choć umierający, został przedstawiony jako zwycięzca; jedynie ledwie zauważalna rana w piersi zwiastuje jego rychłą śmierć. W tle ukazany został rozległy morski krajobraz, na falach unosi się statek, natomiast nad stojącym na brzegu dolmenem lecą ptaki – symbole wolności, tak ważne dla archetypu wikinga utrwalonego w poemacie Geijera *Wiking*. Choć śmierć Hjalmara była wcześniej przedstawiana głównie w kontekście pożegnalnej pieśni, którą Örvar-Odd przekazał Ingeborg wraz z wiadomością o śmierci jej ukochanego<sup>502</sup>, u Wingego motyw ten jest pominięty na rzecz relacji bohatera z przyjacielem. Dzielny wojownik nie umiera samotnie, ponieważ towarzyszący mu przyjaciel przybył z pomocą i pokonał pozostałych berserków, których ciała tworzą widoczny za plecami Örvara-Odda stos. Zgodnie z treścią *Sagi o Herwarach* i *Sagi o Örvarze-Oddzie* Örvar-Odda i Hjalmara łączyło zadzierzgnięte przed laty po jednej z bitew braterstwo krwi, a gest uściśnięcia ręki na obrazie zdaje się przypominać ten związek. Zważywszy na norweskie pochodzenie Örvara-Odda, ta wyjątkowa, braterska więź może być interpretowana jako wyraz przyjacielskiego sojuszu między Szwecją i Norwegią, przekładającego się na rojalistyczną wykładnię o zespoleniu unijnych państw. Co więcej, zaprezentowany na skandynawskiej wystawie w Sztokholmie w 1866 roku obraz Wingego

---

<sup>501</sup> Pisze o tym m.in. Jarle Tollefsrud, *Oscarshall – fra Laurentium til Lidskjalv. Mellom modernitet og tradisjon: en studie av formenes skiftende konnotasjoner i den kollektive erindring*, Oslo 2021, s. 79–83. Dekoracja uznawana jest też za reprezentatywny przykład norweskiego romantyzmu narodowego, gdyż w pełni czerpie z tematów norweskich, które jednocześnie nawiązywały do starożytnej przeszłości kraju poprzez motywy z sag islandzkich oraz elementy wikingów. Por. Grandien, *Rönndruvans glöd...*, s. 85.

<sup>502</sup> Motyw ten przedstawił August Malmström w obrazie *Ingeborg przyjmująca wieść o śmierci Hjalmara* (1859). Malarz skupił się na momencie, gdy Ingeborg padła martwa, dowiedziawszy się o śmierci ukochanego.

mógł być także wyrazem skandynawskiego braterstwa, koncepcji wywodzącej się z czasów wikingów<sup>503</sup>.

## 2. Malarstwo historyczne w służbie narodowi i wspólnocie skandynawskiej

Nordycki Renesans był ruchem oddolnym – badacze, a za nimi artyści, sięgnęli po zapomniane lub nawet nieznane dotąd motywy i uczynili z nich tematy charakterystyczne dla obszaru nordyckiego, a nawet mające cechy narodowe. Wzrost zainteresowania tematyką staronordycką był immanentnym składnikiem skandynawizmu, lecz popularność malarstwa mitologicznego wynikała z jego uprzywilejowanej pozycji na akademiach. Jak wiadomo, w systemie akademickim od połowy XVII wieku najwyżej punktowano malarstwo historyczne, do którego zaliczano tematy religijne, literackie, mitologiczne, alegoryczne, a także odwołujące się do wydarzeń z przeszłości. Ponieważ akademie w Skandynawii były instytucjami królewskimi, a więc finansowanymi przez władców, oficjalna sztuka miewała często wręcz propagandowy charakter, a artyści wybierali z przeszłości wydarzenia służące gloryfikacji i umacnianiu monarchii<sup>504</sup>. W XIX wieku w krajach skandynawskich dwór monarszy – mimo zmian społecznych i politycznych – nadal był najważniejszym i najbardziej prestiżowym zleceńodawcą artystów. Dotyczyło to Danii, Szwecji i Norwegii, w których zmiany polityczne były wyraźnie widoczne, a tym bardziej Finlandii stanowiącej część absolutystycznie zarządzanego imperium rosyjskiego.

Istotną zmianą, która nastąpiła w XIX wieku, była opisana przez Oskara Bätschmanna transformacja artysty z nadwornego wykonawcy zamówień władców politycznych w artystę wystawowego, prezentującego swoje prace publicznie na wystawach i targach sztuki, zwracającego się do szerszej publiczności<sup>505</sup>. Malarze historyczni połowy XIX wieku poruszali się między tymi dwiema kategoriami: nawet jeśli dopasowywali swój repertuar do zasad akademickich, publiczność oczekiwała sztuki w jakiś sposób odwołującej się do aktualnej

---

<sup>503</sup> Popularność skandynawizmu jest widoczna w proporcji motywów staronordyckich w ówczesnej sztuce: w latach 1840–1849 oraz 1860–1869, a więc wzmożonej idei braterstwa skandynawskiego w obliczu dwóch wojen o Szlezvik i Holsztyn, dzieła sztuki o tematyce staronordyckiej stanowiły między 30% a 40% wszystkich dzieł sztuki powstałych wówczas w Skandynawii. Por. van Gerven, *Scandinavism ...*, Wykres nr 4, s. 178.

<sup>504</sup> Maria Görts, *Att skolas i historiemåleri*, [w:] *En målad historia. Svenskt historiemåleri under 1800-talet*, red. Kristoffer Arvidsson, Göteborg, 2014, s. 73.

<sup>505</sup> Bätschmann podkreśla różnice w motywacjach, inspiracjach oraz warunkach pracy artystów nadwornych i wystawowych, ukazując ich różne role i funkcje w społeczeństwie. Artysta nadworny był często zależny od mecenatu dworskiego i musiał dostosować swoją pracę do oczekiwań i preferencji władzy, podczas gdy artysta wystawowy miał większą swobodę twórczą i mógł eksperymentować z różnymi stylami i tematami. Zob. Oskar Bätschmann, *Artist in the Modern World: The Conflict between Market and Self-Expression*, Cologne 1997, s. 9–10.

i bliższej im tematyki, w tym narodowej<sup>506</sup>. Gdy w społeczeństwie nasilały się nastroje patriotyczne, od artystów oczekiwano wyboru tematów patriotycznych. Za szczególnie budujące poczucie tożsamości narodowej uważano odniesienia do przeszłości, które można było kreować na doświadczenia wspólnoty, co przyczyniło się do popularyzacji alegorycznych przedstawień narodowych.<sup>507</sup> Choć literackie próby przedstawiania personifikacji krajów w Skandynawii datują się od czasów nowożytnych, to właśnie w romantyzmie ukonstytuowała się antropomorficzna wizja narodu, oddająca jego charakter poprzez nawiązania do wspólnej przeszłości i symboli narodowych oraz do specyficznych dla poszczególnych ludów – zdaniem ówczesnych twórców – cech antropomorficznych. Tego typu alegorie poszczególnych krajów nordyckich, podobnie zresztą jak w całej Europie, najczęściej przyjmowały kobiecą postać<sup>508</sup>. Zgodnie z nowożytną tradycją opierano się na łacińskich nazwach Szwecji, Danii, Norwegii, Finlandii i Islandii, poprzez co personifikacja kraju zyskiwała rodzaj żeński i żeńskie przedstawienie. Dlatego często odnoszono się do symboliki macierzyństwa, co widać w malarstwie połowy XIX wieku.

Moder Svea (Matka Szwecja) po raz pierwszy pojawiła się w wierszu Andersa Leijonstedta (1649–1725) *Svea Lycksaligheets Triumph* [*Triumf szczęśliwej Svei*] (1672). Już pod koniec XVII wieku przedstawienie Szwecji jako walkirii, wojowniczkii albo bardziej tradycyjnego wyobrażenia kobiety z tarczą i symbolami narodowymi: herbem, flagą lub lwami zyskało w sztuce popularność<sup>509</sup>. W XIX wieku ten patriotyczny symbol został poddany reinterpretacji przez Isaiasa Tegnéra w wierszu *Svea* (1811), w którym poeta wyrażał ubolewanie po stracie ważnej córki Szwecji – Finlandii<sup>510</sup>. Motyw Svei jako matki został również wykorzystany przez Nilsa Blomméra w jego wczesnym obrazie *Matka Svea śpiąca spokojnie* (1842). U Blomméra Szwecja nie jest wojowniczką, lecz wpisuje się w konwencję renesansowych śpiących Wenus:

---

<sup>506</sup> Na przykład Lars Wängdahl identyfikuje środowisko artystyczne w ówczesnej Szwecji jako oparte na publicznej kontroli składającej się z Akademii Królewskiej i Muzeum Narodowego w Sztokholmie oraz debacie o sztuce. Zob. Wängdahl, *En natur för man att grubbla i...*, s. 35.

<sup>507</sup> Zob. Michael Wintle, *Personifying the Past: National and European History in the Fine and Applied Arts in the Age of Nationalism*, [w:] *Narrating the nation: representations in history, media and the arts*, red. Stefan Berger, New York–Oxford 2011, s. 234.

<sup>508</sup> W Danii popularne było również przedstawienie Holgera Danske (Ogier Duński), legendarnego rycerza duńskiego wspominanego w *Pieśni o Rolandzie*. Według legendy był to rycerz zaklęty w skalę, który obudzi się w momencie niebezpieczeństwa, by bronić swojego kraju. Figura Ogiera Duńskiego autorstwa Hansa Pedera Pedersena (1859–1939) z 1907 roku znajduje się na zamku Kronborg. Norwegię zaś przedstawiano pod postacią Olego Nordmanna, Norwega o fizjonomii gнома z wierzeń ludowych, ubranego w strój narodowy bunad. Motyw ten został spopularyzowany na początku XX wieku, a żeńską odpowiedniczką Olego jest Kari. Jako para mają reprezentować typową rodzinę norweską.

<sup>509</sup> Tak przedstawiona tronująca Svea pojawiła się np. na plafonie wykonanym w 1674 roku przez Davida Klöckera (1628–1698) do Riddarhuset w Sztokholmie. Za: Martin Olin, *Art and Society 1650–1725*, [w:] *Swedish Art History...*, s. 93.

<sup>510</sup> Esaias Tegnér, *Svea*, Poznań 1883.

naga kobieta, przedstawiona według XIX-wiecznego kanonu piękna, śpi z głową podpartą na jednej ręce, w drugiej zaś trzyma flagę o narodowych barwach. Towarzyszące jej putto z lilią i wieńcem z niezapominajek to najprawdopodobniej personifikacja Norwegii – kwiaty symbolizujące pokój podkreślają przyjazne stosunki między narodami, a jednak przedstawiona tu relacja matka–dziecko sygnalizuje dominującą rolę Szwecji w unii między tymi krajami. W tym przypadku Szwecja jest zatem nie tylko matką całego narodu szwedzkiego, lecz także protektorką „niedojrzałej” państwowo Norwegii, przedstawionej jako słabsza, a zarazem niewinna (a więc też niedoświadczona). Można zatem uznać, że w tym przypadku kobieta symbolizuje nie szwedzki naród, a władzę polityczną Szwecji<sup>511</sup>.

Danię jako matkę narodu przedstawiła natomiast Elisabeth Jerichau-Bauman w obrazie *Matka Dania* (1851) [Il. 12]. Obraz powstał tuż po zwycięstwie nad Niemcami w bitwie pod Isted w 1850 roku, dlatego w wizji malarki Dania to dumna i silna kobieta, która z flagą Dannebrog w jednej ręce i mieczem w drugiej prowadzi duński naród na wojnę. Już współcześni malarze zauważyli, że *Matka Dania* uosabia nie tylko waleczność Duńczyków, ale przedstawiona jako blondwłosa kobieta o jasnej karnacji reprezentuje „typowo duńską” fizjonomię<sup>512</sup>. Posągowa uroda oraz atrybuty wojenne, ale też strój kobiety i biżuteria inspirowane znanymi wówczas obiektami z epoki wikingów nawiązują do przyjętej w latach czterdziestych XIX wieku alegorii Danii jako walkirii pojawiającej się na przykład w poezji Grundtviga<sup>513</sup>. Znamienne, że tak mocny w przekazie obraz wyszedł spod pędzla imigrantki (Baumann była Niemką urodzoną w Warszawie, a zamieszkałą w Danii po ślubie z Jensem Adolfem Jerichau, duńskim rzeźbiarzem poznanym w Rzymie)<sup>514</sup>. Ze względu na pruskie pochodzenie (jej ojciec urodził się w Prenzlau w Brandenburgii) malarce trudno było uzyskać sympatię Duńczyków, ale to właśnie *Matka Dania* stała się dla cudzoziemki przepustką do zdobycia uznania duńskiej

---

<sup>511</sup> Motyw Svei pojawiał się również w portretach rodziny królewskiej, np. na obrazie Fredrica Westina, *Rodzina Bernadotte* (*Bernadottska Familjetavlan*, 1837, Nationalmuseum, Sztokholm). Wizerunkom trzech pokoleń nowej dynastii królewskiej Szwecji towarzyszy przedstawienie Svei z lwem, która pojawia się w obrazie jako legitymizacja nowego władcy. Za: Hedvig Brander Jonsson, *Art and Society in the 19th century*, [w:] *Swedish Art History...*, s. 174.

<sup>512</sup> Jak pisano w dzienniku *Flyveposten*: „The national courage, the national enthusiasm and strength, could hardly find any clearer expression than in this (...) genuine Danish physiognomy (...) which we find in Mrs. Jerichau's picture [...]”. Cyt. za: Sine Krogh, *Elisabeth Jerichau Baumann og den københavnske kunstverden: Konflikter om ideologi, danskhed og (trans)nationalisme i kunsten*, „E-romantikstudier / e-romanticism studies”, 7, 2020, s. 38–39.

<sup>513</sup> Zob. Inge Adriansen, „Mor Denmark”. *Valkyrie, skjoldmø og fædrelandssymbol*, w: *Folk og Kultur*, København 1987, s. 111.

<sup>514</sup> Ze względu na swoje pochodzenie, kosmopolityczny styl życia i orientalizujący charakter twórczości malarkę łączono z „Europejczykami” („europæerne”), uznawanymi za wrogich ideom narodowej sztuki hołdowanej przez Høyena. O transgranicznym charakterze twórczości Elisabeth Jerichau Baumann: Krogh, *Elisabeth Jerichau Baumann...*

publiczności<sup>515</sup>. O sukcesie obrazu stanowi oczywiste rozeznanie malarki w ówczesnej kulturze i literaturze i umiejętność połączenia znanych jej symboli w jedną alegorię *Matki Danii*. Z drugiej strony motyw Walkirii był wówczas szczególnie popularny w północnej sztuce, na przykład na nordyckie wojowniczkę stylizowano przedstawienia personifikacji narodów w Niemczech, ale też w krajach skandynawskich<sup>516</sup>.

Nawet w Islandii personifikację narodu stanowiła nordycka wojowniczka, bowiem Fjallkonan (Kobieta-Góra) przedstawiona jest z wikińskim mieczem, zwojem rękopisu i kawałkiem drewna zapisanego runami. Wyobrażana jako długowłosa dziewczyna siedząca na skale w towarzystwie kruków oraz z atrybutami przypominającymi o starożytnym rodowodzie Islandii postać Fjallkonan pochodzi z 1864 roku, a jej autorem jest badacz literatury staronordyckiej Eiríkur Magnússon (1833–1913), który wykonał pierwszy rysunek Kobiety-Góry, będący podstawą późniejszych jej przedstawień w sztuce islandzkiej<sup>517</sup>.

Alegorie krajów skandynawskich oparte były zatem – podobnie jak w innych krajach Europy – na przekonaniu, że naród łączy wspólna historia, w tym wspólni przodkowie (stąd personifikacja prezentuje typ urody tożsamy z ówczesnym wyobrażeniem o idealizowanym wyglądzie przeciętnej Skandynawki). Stroje kobiet były inspirowane barwami narodowymi, ale też znaleziskami archeologicznymi, bowiem obiekty odkryte w trakcie badań uznawano za najstarsze dowody istnienia narodu i państwowości. Chcąc ukazać pradawność narodu, sięgano więc zarówno po znane archeologom wikińskie brosze czy motyw plecionki, a także po obiekty prehistoryczne, na przykład neolityczne menhiry. Nordycka starożytność była częstym punktem odniesienia do romantycznego malarstwa historycznego, jednak w pierwszych trzech ćwierciach XIX wieku malarze skandynawscy sięgali też po motywy z późniejszych epok. Tworząc kanon symboli narodowych, opierali się na najważniejszych bohaterach i wydarzeniach historycznych.

---

<sup>515</sup> Jak twierdzi Jerzy Miśkiowiak, obraz był szczególnie popularny po przegranej wojnie w 1864 roku. Kobiety z północnego Szlezewiku, anektowanego przez Niemcy, przypinały reprodukcję *Danii* do stroju podczas odwiedzin w Kopenhadze. Jerzy Miśkiowiak, *Elisabeth Jerichau-Baumann*, Olszanica 2020, s. 86.

<sup>516</sup> Duński historyk Adam Fabricius wykorzystał ten prastary symbol kobiecej siły do stworzenia symboliki narodowej w *Illustreret Danmarkshistorie for folket* (1854), ale walkirie były również motywem rozpoznawym w romantyzmie niemieckim, pojawiając się choćby w *Pierścieniu Nibeluga* Richarda Wagnera. Zob. Ljøgodt, *'Northern Gods in Marble'...* s. 149. O nordyckich personifikacjach piszę również w rozdziale IV.3.3.

<sup>517</sup> „Czystość i wyjątkowość kobiecej personifikacji Islandii stanie się figurą retoryczną eksploatowaną najpierw w tamtejszej poezji i malarstwie, a później – w literaturze i filmie”, Sebastian Jakub Konefał, *Kino Islandii. Tradycja i ponowoczesność*, Gdańsk 2016, s. 47.



## 2.1. „Złoty wiek” Skandynawii. Zwrot ku literaturze średniowiecznej w malarstwie historycznym

Odniesienia do odległej przeszłości w skandynawskim romantyzmie wynikały z silnej potrzeby podkreślenia starożytnego rodowodu. W procesie narodotwórczym istotne było bowiem szukanie związków między współczesnymi Skandynawami a bohaterami „złotego wieku”, różnie zresztą definiowanego w poszczególnych krajach skandynawskich. W Szwecji „złotym wiekiem” określano wikingie czasy przedchrześcijańskie<sup>518</sup>, dla Norwegów i Islandczyków znacznie istotniejsze było zaś to, co działo się już po podbojach wikingów, czyli w latach 1050-1300, okresie tak zwanego wysokiego średniowiecza (Høymiddelalderen)<sup>519</sup>. Duńczycy natomiast chętnie odwoływali się do okresu unii kalmarskiej (1397–1521), a szczególnie wydarzeń potwierdzających ich dominację w regionie<sup>520</sup>. Trzeba więc zauważyć, że określenie „złoty wiek” w Skandynawii odwoływało do średniowiecza, a więc epoki znanej nie tylko dzięki badaniom historycznym, historyczno-artystycznym i archeologicznym, ale też dzięki literaturze<sup>521</sup>.

Skarbnicą motywów dla malarstwa historycznego były sagi królewskie, opowiadające o średniowiecznych królach Danii, Szwecji i Norwegii<sup>522</sup>. Pomimo literackiego charakteru średniowiecznych tekstów oraz dystansu czasowego między bohaterami i opisywanymi wydarzeniami a anonimowymi skrybami Skandynawowie traktowali sagi jako źródło informacji na temat kształtowania się początków ich państw<sup>523</sup>. W XIX wieku sagi traktowane były jako teksty o kronikarskim wręcz charakterze, przez co kształtowały ówczesną narrację historyczną. Natomiast jako literacki fenomen stanowiły ważną inspirację dla pisarzy, którzy wykorzystywali je jako główne źródło historyczne do tworzenia uwspółcześnionych poematów i ballad wychwalających czyny średniowiecznych bohaterów<sup>524</sup>.

---

<sup>518</sup> W Szwecji „złotym wiekiem” określano wikingie czasy przedchrześcijańskie, zob. Wallestte, *Sagans svenskar...*, s. 229.

<sup>519</sup> Solheim, *Kunst og nasjon...*, s. 36.

<sup>520</sup> Zob. Szelągowska, *O zwycięstwie kultury nad polityką...*, s. 523.

<sup>521</sup> Jak pisze Anne-Marie Thiesse: „Odwoływanie się do średniowiecza ma uzasadnienie o tyle, że w odróżnieniu od pierwszych wieków w okresie tym możliwe było tworzenie rękopisów”. Thiesse, *Powstawanie...*, s. 46.

<sup>522</sup> Obok sag królewskich te średniowieczne teksty wspominają również o odkryciach dokonywanych przez wikingów, są więc źródłem wiedzy o początkach osadnictwa na Islandii (*Íslendinga saga*, Saga o Islandczykach), Wyspach Owczych (*Færeyinga saga*, Saga o Wyspach Owczych), Grenlandii (*Grœnlendinga saga*, Saga o Grenlandczykach) oraz w Ameryce (*Eiríks saga rauða*, Saga o Eryku Rudym opisująca odkrycie Winlandii przez Leifa Erikssona). Zob. Morawiec i Jochymek, *Sagi królewskie...*, s. 61–99.

<sup>523</sup> Remigiusz Gogosz, *Autorstwo i wiarygodność historyczna*, [w:] *Sagi islandzkie...*, s. 21.

<sup>524</sup> Sagi, szczególnie królewskie, stanowiły ważne źródło inspiracji zarówno dla pisarzy, jak i artystów romantycznych, służąc jako podstawa do kreowania poczucia kulturowej odrębności nie tylko w Skandynawii. Zob. Jakub Morawiec i Aleksandra Jochymek, *Sagi królewskie (konungasögur)*, [w:] *ibidem*, s. 62–99.

Jak już wielokrotnie wspomniałam, romantycy traktowali wikingów jako jeden z najważniejszych archetypów tożsamości narodowej Skandynawów. Również sagi były przedmiotem dyskusji dotyczącej „narodowej przynależności” średniowiecznych treści, na przykład P.A. Munch zarzucał Duńczykom, że włączają sagi do historii duńskiej literatury, gdy jego zdaniem były to zabytki należące do Norwegów<sup>525</sup>. W 1850 roku duński malarz Johan Peter Raadsig (1806–1882) zaprezentował na Salonie Akademii w Kopenhadze obraz *Ingólfur przejmuje w posiadanie Islandię* (1850), ukazujący moment zasiedlenia wyspy przez Ingólfa Arnarsona, który około 872 roku dotarł do południowo-zachodnich wybrzeży Islandii i założył tam pierwszą osadę, dzisiejszy Reykjavík<sup>526</sup>. Z uwagi na polityczną wówczas zależność wyspy od Danii temat ten wpisywał się w zasadzie do przedstawiania duńskiej historii narodowej, jednak z perspektywy norweskiej odkrycie Islandii należało do sukcesów Norwegów, gdyż zgodnie z treścią sag do brzegów wyspy jako pierwsi przypłynęli właśnie wikingowie norwescy<sup>527</sup>. Malarstwo historyczne II połowy XIX wieku stało się więc dla Skandynawów przestrzenią, w której poszczególne narody dokonywały prób przejęcia tradycji wikińskiej przez obrazowanie wybranych wydarzeń, motywów i bohaterów z sag.

XIX-wieczne malarstwo historyczne wydawano najczęściej z historycznym komentarzem, na przykład z omówieniem dziejów przedstawionych bohaterów w sagach. Tak jak w przypadku *Billeder af Norges Historie* [Obrazy z historii Norwegii] (1860) opatrzonych przedmową P.A. Muncha<sup>528</sup>. Znalazły się w nim ilustracje Petera Nicolaia Arbo przedstawiające najważniejsze wydarzenia ze średniowiecznej historii Norwegów, takie jak *Śmierć świętego Olafa w bitwie pod Stiklestad* (1860). Bitwa stoczona 29 lipca 1030 roku doprowadziła do chrystianizacji kraju, a poległy w jej trakcie król Olaf II Haraldsson został później obwołany świętym, jego kult zaś miał istotne znaczenie dla zjednoczenia kraju. W tej

---

<sup>525</sup> W 1845 roku pisał: „Nikt nie zaprzeczy, że z trzech narodów nordyckich to właśnie do narodu norweskiego literatura sag naprawdę należy zarówno pod względem języka, jak i treści oraz niesionych przez nią wspomnień historycznych”. Cyt. za: van Gerven, *Scandinavism...*, s. 91–92.

<sup>526</sup> Obecnie wiadomo, że pierwszymi osadnikami na Islandii byli irlandzcy mnisi, którzy wykorzystywali niezamieszkałą wyspę jako naturalną pustelnię. Przed Ingólforem do wybrzeży Islandii dopłynęli już w latach sześćdziesiątych IX wieku Norweg Nadd-Odd i Szwed Gardar Svavarsson, a także Flóki Vilgerðarson, który nazwał wyspę Islandią. Istotnie pierwszymi wikińskimi osadnikami na wyspie byli przybrani bracia Hjörleifur i Ingólfur; pierwszy został zamordowany przez własnych niewolników pierwszej zimy pobytu w nowej osadzie, zaś Ingólfur założył Reykjavík i został pierwszym wodzem Islandii. Za: Karlsson, *Iceland's 1100 years...*, s. 9–15.

<sup>527</sup> Mowa o tym chociażby w *Landnámabók*, islandzkiej Księdze Osadnictwa. Ingólfur Arnarson pochodził z doliny Rivedal w Sunnfjord w zachodniej Norwegii. Powodem jego wyjazdu na Islandię była przede wszystkim próba zjednoczenia Norwegii przez Haralda Pięknowiąsego pod jego berłem, co zmusiło lokalnych wodzów do poszukiwania politycznej niezależności poza krajem. Zob. *Iceland's Relationship with Norway c.870 – c.1100. Memory, History and Identity*, red. Ann-Marie Long, „The Northern World”, 81, 2017.

<sup>528</sup> Było to wydawnictwo *Billeder av Norges Historie* pod redakcją Christiana Tønsberga, sfinansowanie przez Foreningen til fremme af Nationalitet i Kunst og Literatur. Za: Solheim, *Kunst og nasjon...*, s. 262.

samej serii ukazał się obraz *Håkon Dobry i chłopci podczas blotu w Mære* (1860) ukazujący króla norweskiego Håkona I Haraldssona, który w połowie X wieku próbował schrystianizować Norwegię. Na obrazie Arbo przedstawia jednak niepowodzenie króla w Mære: podczas *blotu*, ofiarnej ceremonii ku czci pogańskich bogów, został zmuszony do zaprzestania robienia znaku krzyża nad napojem, a zamiast tego miał wypić na cześć Odyna i innych bogów. Z chwalebego życia króla Håkona Arbo wybrał akurat zdarzenie symbolizujące jego porażkę w walce z pogaństwem, być może chcąc podkreślić kult Olafa Świętego i chrześcijański epizod norweskiego średniowiecza<sup>529</sup>.

Obok czasów chrystianizacji Norwegii, innym często przedstawianym przez malarzy norweskich okresem historycznym był *borgerkrigstiden*, czyli wojny domowe w latach 1130–1240. Knud Bergslien (1827–1908) i Oscar Wergeland (1844–1910) wielokrotnie przedstawiali króli Sverrego Sigurdssona i Håkona IV Starego oraz sprzyjające im stronnictwo Birkebeiner (nazwa wzięła się od wykonanych z kory brzozonej ochraniaczy na nogi, przyodziewanych z braku prawdziwej zbroi), dążące do zjednoczenia Norwegii. W obrazie *Birkebeinerne* (1869) Bergslien odwołał się do legendy, według której w 1205/1206 roku dwaj przedstawiciele stronnictwa Torstein Skjevla i Skjervald Skrukka uratowali małego Håkona Håkonssona (przyszłego króla Håkona IV), uciekając przed wojskami opozycji. Wykazali się oni umiejętnościami narciarskimi oraz sprytem i wytrzymałością, bowiem wybrali niebezpieczną drogę, aby ominąć wroga. Wielokrotnie przywoływana legenda o „brzozonogich” podkreślała odwagę chłopów gotowych poświęcić się dla dobra swojej ojczyzny. W taki też sposób ogólnie przedstawiano chłopów w norweskiej historiografii: wspomniany już P.A. Munch w ośmiotomowej *Det Norske Folks Historie* [Historia narodu norweskiego] (1851–1863) ukazywał tę grupę społeczną jako symbol narodowy i polityczny wzór norweskiej demokracji oraz wolności<sup>530</sup>.

Waleczność wikingów i ich uwielbienie dla wolności, podkreślana przez XIX-wiecznych historyków norweskich, stały się motywem przewodnim wielu scen batalistycznych. Malarze opierali swoją wiedzę na opisach bitew zawartych w sagach królewskich, takich jak przedstawiona przez Arbo *Bitwa pod Stamford Bridge* (1870). Dla Skandynawów wikingowie byli też przykładem sprawnego nawigowania i dalekich zamorskich podróży, czym chętnie

---

<sup>529</sup> Jak pisze Andrzej Pieńkos, obrazy historyczne Arbo „prezentowały bardzo już wówczas anachroniczną koncepcję akademickiej opowieści malarskiej o mitach i dawnych dziejach”, Andrzej Pieńkos, *Poszukiwanie tożsamości kraju...*, s. 249.

<sup>530</sup> Zob. Olivia Kylland Samios, *The Political Peasant: Cultural Rediscovery of the Peasant as a Symbol of Freedom*, [w:] *The Nordic Peasant Vision: Codifications of Nationalism in Norwegian Art in the Nineteenth Century*, eadem, Middletown 2020, s. 11–42.

chwalono się jako dokonania poszczególnych narodów skandynawskich. Świadczyć może o tym obraz Oscara Wergelanda *Norwegowie przybywają na Islandię w 872 roku* (1877) [Il. 13], przedstawiający wikingów w stylizowanych drakkarach (łodziach zwieńczonych smoczymi łbami), dobijających właśnie do brzegów. Choć przedstawione na obrazie wydarzenie jest istotne dla historii Islandczyków, Wergeland poprzez tytuł przedstawił propagowaną w XIX wieku historyczną narrację przyjętą z treści sag: że zasiedlenia Islandii dokonali właśnie przybysze z terenów dzisiejszej Norwegii, a więc Norwegowie<sup>531</sup>. Zabieg ten można interpretować zarówno jako podkreślenie norweskich więzi z Islandią, na której zachowały się średniowieczne sagi, jak i przypisanie współczesnym Norwegom cech tych odważnych bohaterów. Z drugiej strony poza tytułem nic więcej nie wskazuje na norweskie pochodzenie wikingów, sam obraz mógł więc powstać jako efekt ogólnego zainteresowania tym motywem, rozbudzonego rocznicą tysiąclecia zasiedlenia Islandii<sup>532</sup>.

Zarówno w teorii sztuki narodowej, jak i w prezentacjach na wystawach międzynarodowych wyróżniano dzieła ilustrujące ważne wydarzenia historyczne ze starożytności i wczesnego średniowiecza, o czym świadczy przede wszystkim o częste podejmowanie tematyki staronordyckiej w malarstwie historycznym połowy XIX wieku<sup>533</sup>. Malarze wybierali motywy odnoszące się bezpośrednio do historii narodowej, czyli sag, których akcja toczyła się na terenie współczesnej Danii, Norwegii, Islandii lub Szwecji, mające wydźwięk panskandynawski, podkreślając wspólnotę wydarzeń i podróżowanie głównych bohaterów po całym obszarze nordyckim. W przypadku Norwegii, budującej dopiero swoją tożsamość narodową i pozycję na arenie międzynarodowej, szczególnie ważne było wybieranie motywów przyczyniających się do podkreślenia jej wizerunku jako kraju o długich tradycjach i dumnego ze swojego wikingów rodowodu. W połowie XIX wieku w całej Skandynawii szeroko debatowano nad

---

<sup>531</sup> Jak podsumował to badacz tożsamości narodowej w Skandynawii Orvar Löfgren, autowizerunek Norwegów w XIX wieku opierał się na ich wikingim rodowodzie: „Norwegians were above all Vikings”. Por. Orvar Löfgren, *The Nationalization of Culture*, „Ethnologia Europaea”, 47(1), 2017, s. 41. Wynikało to ze spopularyzowanej w XIX wieku tzw. teorii napływu (Innvandringsteorien), według której w Norwegii mieszkali ludy praskandynawskie, które później powędrowały na resztę Półwyspu Skandynawskiego. „Oznaczało to, że Norwegia była kolebką ludów skandynawskich i to właśnie jej należy przypisać przodującą rolę w historycznym rozwoju regionu”, Szelągowska i Szelągowska, *Norwegia w XIX wieku...*, s. 175.

<sup>532</sup> Gdy w 1872 roku przypadała tysięczna rocznica zasiedlenia Islandii, wydarzenie to nie było jednak szczególnie świętowane w Skandynawii, o czym może świadczyć niewielka reprezentacja tematów islandzkich w katalogu Wielkiej Wystawy Nordyckiej Sztuki i Przemysłu w Kopenhadze. Hasło „Island” (Islandia) pojawia się w nim tylko 25 razy, a jeśli chodzi o dzieła sztuki podejmujące islandzkie tematy, były to tylko: pejzaż Emanuela Larsena ukazujący lodowiec Snæfellsjökull (*Snæfjelds-Jökul paa Island*) oraz scena rodzajowa Augusta Schiøtta (1823–1895) z osobami czytającymi sagi (*En Sagalaser paa Island*). Zob. *Den nordiske Industri- og Kunst-Udstilling i Kjøbenhavn 1872: Katalog*, Kjøbenhavn 1872.

<sup>533</sup> Badania Tima van Gervena wykazują, że szczególnie w latach 1810–1829 oraz 1840–1879 motywy z czasów nordyckiej starożytności (Norse Antiquity) stanowiły około połowę wszystkich obrazów historycznych namalowanych przez skandynawskich artystów. Por. van Gerven, *Scandinavism...*, Wykres nr 3, s. 178.

„narodowym” charakterem sag i o tym, kto ma większe prawo do spuścizny wikingów. W debacie tej często jednak powoływano się na podobne argumenty, a te same sagi uznawane były za źródło narodowej tożsamości różnych narodów<sup>534</sup>.

## **2.2. Wybiórcze stosowanie tematów z (trudnej) wspólnej przeszłości skandynawskiej**

Podobnie jak w całej Europie w tym czasie, w kształtowaniu i umacnianiu poczucia tożsamości narodowej Skandynawii ważna była narracja historyczna. Uważano, że to właśnie wspólna przeszłość może spoić naród, dlatego historię opowiadano w sposób wybiórczy, preferując oczywiście wydarzenia chwalebne, w tym zwycięstwa militarne, by umocnić poczucie wyjątkowości narodu. Dzieła historiografów były podstawą dla malarzy historycznych, którzy zgodnie z zasadami akademickimi podejmowali te motywy, by dawać etyczny przykład i pozwolić publiczności poszerzyć swoją wiedzę<sup>535</sup>. Szczególna popularność motywów zaczerpniętych ze średniowiecza nie przeszkadzała malarzom podejmować jako tematów obrazów późniejszych wydarzeń historycznych. Zgodnie ze wspomnianą wcześniej tezą Lorentza Dietrichsona, że malarstwo historyczne stanowi budulec tożsamości narodowej, a artyści powinni czerpać inspirację ze zbiorowych doświadczeń narodu, chronologicznie bliższe i znajdujące potwierdzenie w kronikach historycznych wydarzenia z historii nowożytnej stały się popularnym tematem malarstwa drugiej połowy XIX wieku<sup>536</sup>. Ówczesni historiografowie i artyści kreowali nowych bohaterów narodowych: nowożytnych królów, którym nadawano cechy legendarnych władców i odważnych wojowników ze średniowiecznych sag, ale też przedstawiano ich w pozbawionych takiego patosu scenach rodzajowych. Sposób prezentowania historii i jej najważniejszych bohaterów zmienił się również ze względu na nowy rodzaj publiczność. Głównymi odbiorcami malarstwa historycznego nie byli już bowiem tylko przedstawiciele wykształconej klasy średniej

---

<sup>534</sup> Na przykład islandzcy badacze podtrzymywali, że skoro to właśnie w Islandii powstało najwięcej rękopisów z treścią sag, powinny być traktowane jako ich dobro narodowe. W debacie tej często powoływano się na te same argumenty, a te same sagi uznawane były za źródło narodowej tożsamości różnych państw. Por. Van Gerven, *Is Nordic Mythology...*, s. 50.

<sup>535</sup> „History painting was regarded as the highest form of academic painting at the time, and it occupied a prominent place in the [National]museum(...). It was believed that the paintings should not only educate the viewer about the historical events depicted but also serve as moral examples, teaching people about good and bad and about right and wrong. This was something that distinguished history painting from lower genres such as portraiture and still life”. Za: Emma Jönsson, *History Painting and National Identity in the 19th century*, [w:] *Swedish Art History...*, s. 199.

<sup>536</sup> Tomas Björk, *Historiemåleriets tradition, metod och mottagande*, [w:] *En målad historia...*, s. 53.

i wyższej, tradycyjnie uczęszczających na salony Akademii, ale – dzięki reprodukcjom w czasopiśmie ilustrowanych – stał się nim odbiorca masowy<sup>537</sup>.

Dlatego sięgano po motywy szeroko znane, przede wszystkim dzięki popularnym wydawnictwom. W Szwecji głównym źródłem tematów dla malarzy historycznych była seria *Berättelser ur Svenska historien* [Opowieści z historii Szwecji] (1823–1879) autorstwa Andersa Fryxella (1795–1881), który opisał najważniejsze z perspektywy tworzenia mitu narodowego wydarzenia z dziejów państwa szwedzkiego od jego (mitycznych) początków aż po czasy gustawiańskie<sup>538</sup>. Narracja koncentrowała się na czynach królów Szwecji, co nadawało temu dziełu monarchistyczny charakter. Seria Fryxella przyczyniła się do wykreowania wielu królów szwedzkich na bohaterów narodowych, przede wszystkim Gustawa I Wazę (lata panowania: 1523–1560), Gustawa II Adolfa (1611–1632) oraz Karola XII (1697–1718), choć panteon władców szwedzkich malarzy i historiografów ulegał modyfikacjom w zależności od sytuacji politycznej i społecznej<sup>539</sup>.

Władcą, którego czyny niezmiennie interesowały szwedzkich malarzy był Gustaw I Waza przeciwstawiający się Duńczykom i doprowadzający do wyjścia Szwedów z unii kalmarskiej. W 1521 roku stanął na czele powstania, do którego rekrutował przede wszystkim mieszkańców Dalarny, dlatego kult króla był i jest szczególnie silny w tym regionie<sup>540</sup>. Konsekwencją zwycięstwa w bitwie pod Västerås było ogłoszenie 6 czerwca 1523 roku Gustawa Wazy królem Szwecji przez zgromadzenie stanów, co oznaczało ostateczne zerwanie unii kalmarskiej. Nowy

---

<sup>537</sup> Reprodukce obrazów historycznych pojawiały się w takich periodykach jak „Ny Illustrerad Tidning”, a także na kolorowych planszach poczytnych roczników „Svea” i „Nornan”. Jak wskazuje Tomas Björk, powszechność malarstwa historycznego w prasie pozwalała nie tylko na rozpowszechnienie wybranych tematów, ale też interpretację wydarzeń z przeszłości. Pedagogiczny charakter popularyzacji historii łączył się nawet z aspektem rozrywkowym, o czym świadczy popularność panoram z obrazami historycznymi. Björk, *Historiemåleriets tradition...*, s. 66–67.

<sup>538</sup> Kontynuacją serii, czyli wydaniem kolejnych tomów dotyczących rządów Gustawa III i Gustawa IV Adolfa, zajął się w latach 1891–1893 Otto Sjögren (1844–1919). Cała seria była wznawiana: ilustrowane 6-tomowe wydanie ukazało się w latach 1894–1902, w latach 1900–1904 opublikowano „wydanie narodowe” w 46 tomach. Anders Fryxell, *Berättelser ur svenska historien*, Stockholm 1843.

<sup>539</sup> Oprócz nich w sztuce przełomu XIX i XX wieku często pojawiali się inni monarchowie. Karol X Gustaw (1654–1660), uznawany za jednego z najlepszych dowódców wojskowych w historii Szwecji, bowiem za jego rządów Szwecja zyskała Inflanty oraz zakończyła wojnę z Danią pokojem w Roskilde. Jego pomnik autorstwa Gustafa Malmquista (1917) stoi przed budynkiem Muzeum Nordyckiego w Sztokholmie. Dla rozwoju kultury i sztuki szwedzkiej istotny był natomiast król Gustaw III (1772–1792), którego dokonania uwiecznił na freskach w Nationalmuseum w Sztokholmie Carl Larsson (1896). Zob. Boström, *Nation och Union...*, s. 46–51.

<sup>540</sup> Według Fryxella Gustaw Waza nazywał mieszkańców Dalarny odważnymi i nieustraszonymi w walce o ojczyznę: „Dalamän hafva i alla tider varit frimodige och oförskräckte, då det gälde deras fädernesland, hvarföre också ären uti våra krönikor berömda, och alla Sverges innebyggare ända nu sina ögon till eder, ty de äro vane att anse eder som frihetens och fosterlandets fasta beskydd och försvar”. Anders Fryxell, *Innehållande Lutterska tiden. Afd. 1. Gustaf I och Erik XIV*, [w:] *Berättelser ur svenska historien*, Stockholm 1843, s. 17–18. W Mora stoi pomnik Gustawa Wazy według projektu Andersa Zorna (1903), a na pamiątkę wydarzeń organizuje się tu co roku Vasaloppet (Bieg Wazów).

król odbył w noc świętojańską 1523 roku uroczysty wjazd do stolicy, opisany w przez Fryxella w jego historiografii jako triumfalny symbol wyzwolenia całego narodu<sup>541</sup>. Te sceny z życia króla w latach trzydziestych XIX wieku Johan Gustaf Sandberg przedstawił na siedmiu freskach w Kaplicy Wazów katedry w Uppsali, gdzie spoczywają szczątki monarchy. Malarz posiłkował się serią Fryxella, dlatego w scenach *Gustaw Waza przemawia do Dalarczyków w Mora* (1836) oraz *Wjazd Gustawa Wazy w 1523 roku* (1836) dominuje bezkrytyczne ukazanie władcy wpisujące się w romantyczną narrację króla-bohatera narodowego<sup>542</sup>. Obchody trzechsetnej rocznicy śmierci Gustawa Wazy w 1860 roku spowodowały ogromny wzrost zainteresowania scenami z życia monarchy, jednak obok przełomowych wydarzeń z lat dwudziestych XVI wieku malarze sięgali też po późniejsze dokonania króla. Julius Kronberg (1850–1921) namalował obraz *Gustaw I Waza otrzymuje szwedzkie tłumaczenie Biblii* (1870), w którym podkreśla wagę przyjęcia luteranizmu za rządów króla, co było wydarzeniem niezwykle ważnym dla rozwoju szwedzkiej kultury narodowej, w tym przede wszystkim języka<sup>543</sup>.

Gdy Gustaw Waza był uznawany za ojca nowożytnej Szwecji, rządowi jego imiennika Gustawa II Adolfa Szwecja zawdzięczała znaczny rozwój terytorialny, a przede wszystkim status mocarstwa europejskiego<sup>544</sup>. Romantyczni malarze podejmujący sceny z życia króla skupiali się na jego udziale w wojnie trzydziestoletniej i ważnej roli w ratowaniu protestantyzmu w Niemczech. Była to zresztą w dużej mierze kontynuacja nowożytnej ikonografii Gustawa Adolfa, koncentrująca się wokół figury „Lwa Północy” ratującego protestantów przed kontrreformacją. Carl Wahlbom (1810–1858) namalował obraz *Śmierć Gustawa II Adolfa w bitwie pod Lützen* (1855) [Il. 14], w którym przedstawił śmierć króla na polu walki 16 listopada 1632 roku. Artysta w centrum wojennego zamętu umieścił spadającego z konia

---

<sup>541</sup> Por. „Glada strömmade de så länge inestängda och förtryckta borgrarna friheten, sin befriare och sina kommande landsmän till möte. Allmän och öfverallt visade sig glädjen, dock lifligast kring den unga konungen. Kring honom, hvar ban framred, samlade sig och svärmade den hänryckta folkmängden, hälsande med höga bifallsrop den nyvalde konungen, befriaren bland sitt befriade folk, den svenska konungen uti Sverges hufvudstad. Men ban tågade fram till Storkyrkan, uppträdde till högaltaret och böjde der, ödmjukt och tacksamt, knä för härrarnas Konung, som gifvit nåd och kraft till fosterlandets befrielse”. Anders Fryxell, *Innehållande Lutterska tiden...*, s. 53.

<sup>542</sup> „Romantiska motiv, oreserverat och okritiskt hyllande Gustav Vasa”. Za: Boström, *Nation och Union...*, s. 46. Pisze o tym szerzej również: Johan Knutsson, *Till minnet av Gustav Vasa i Geijers och Karljohans tid - om Gustaf Sandbergs fresker i Uppsala domkyrka*, „Uppsala Årsbok”, 1987, s. 77–98.

<sup>543</sup> Tzw. *Biblia Gustawa Wazy* była pierwszym tłumaczeniem Pisma Świętego na język szwedzki: w 1526 roku dokonano przekładu Nowego Testamentu, a w 1541 roku wydano całą Biblię. Publikacja ta miała istotny wpływ na ukształtowanie współczesnego języka szwedzkiego, a także upowszechnienie umiejętności czytania w społeczeństwie. Kersten, *Historia Szwecji...*, s. 143–146.

<sup>544</sup> Rządy tego króla rozpoczynają Stormaktstiden, okres największych sukcesów militarnych w historii Szwecji, trwający do 1721 roku. Adam Kersten nazywa tę epokę „Stuleciem Wielkiej Potęgi”. Ibidem, s. 185.

monarchę, który – podpierany przez żołnierza – przybiera pozę Chrystusa zdejmowanego z krzyża<sup>545</sup>. Obraz powstał jako zlecenie na wykonanie ilustracji do angielskiego tłumaczenia biografii Gustawa II Adolfa z serii Fryxella, co skłoniło malarza do podróży po Niemczech śladami szwedzkiego króla. Mimo solidnego przygotowania faktograficznego wykonany przez niego obraz był daleki od prawdy historycznej, bowiem zadaniem Wahlboma była to gloryfikacja władcy. Według Emmy Jönsson jasna skóra i strój władcy, podkreślone padającym na jego ciało światłem, stanowią kontrast z ubranym na ciemno wrogiem, co zgodnie z tradycją ikonografii chrześcijańskiej mogło budzić skojarzenia z oprawcami Chrystusa<sup>546</sup>. Choć kwestię koloru skóry uznaję za nadinterpretację, zgadzam się z badaczką, że Gustaw II Adolf został przez Wahlboma przedstawiony w ten sposób, by uświęcić znaczenie jego śmierci w walce nie tyle o Szwecję, ile o ocalenie luteranizmu w całej Europie<sup>547</sup>.

Obrazy Sandberga i Wahlboma są przykładem szczególnej tendencji w szwedzkim malarstwie historycznym. Z wachlarza wielu ważnych motywów i wydarzeń z przeszłości wybierali oni raczej takie, które nie godziły w bezpośredni sposób w skandynawistyczną wizję jedności i wspólnoty. Jak wynika z badań Tima van Gervena, spośród 331 obrazów historycznych nawiązujących do wydarzeń z lat 1523–1814, a wykonanych między 1815 a 1903 rokiem, tylko 35 przedstawia konflikty zbrojne pomiędzy Danią-Norwegią a Szwecją<sup>548</sup>. Nawet szwedzkie przedstawienia wydarzeń odnoszące się do rozwiązania unii kalmarskiej nie uwzględniają rozlewu krwi czy dramatycznych scen bratobójczej walki, takich jak krwawa łaźnia sztokholmska, czyli wymordowanie szwedzkiej szlachty przez duńskiego króla Chrystiana II w nocy z 8 na 9 listopada 1520 roku. Choć w tej egzekucji zginął ojciec Gustawa Wazy, motyw ten nie jest nawet zasugerowany na freskach Sandberga z Kaplicy Wazów. Natomiast jedynym odwołaniem do tego wydarzenia w malarstwie duńskim jest, jak zauważa van Gerven, obraz Kristiana Zahrtmanna (1843–1917) *Chrystian II podczas łaźni sztokholmskiej* (1875), na którym jednak nie przedstawiono samej egzekucji, a tylko króla przyglądającego się jej

---

<sup>545</sup> Taki zabieg kompozycyjny malarz zaczerpnął najpewniej z obrazu Caravaggia *Złożenie do grobu* (1602–1604), który mógł oglądać w czasie pobytu w Rzymie, gdzie przebywał dzięki stypendium otrzymanym od Akademii Sztuk Pięknych w Sztokholmie. Malarz przebywał w Rzymie po raz drugi tuż przed namalowaniem obrazu *Śmierć Gustawa II Adolfa w bitwie pod Lützen*, który był nawet wystawiony wraz z trzema innymi dziełami Wahlboma przy Piazza del Popolo. Zob. Karl Wåhlin, *Johan Wilhelm Karl Wahlbom 1810–1857. En konsthistorisk studie*, Stockholm 1901, s. 79.

<sup>546</sup> „By referring to Christian iconography in the portrayal of the king, the viewers are instantly able to draw parallels between Gustavus Adolphus’s death and Christ’s fate and sacrifice for humanity”. Jönsson, *History Painting...*, s. 201.

<sup>547</sup> Czyniąc go bohaterem Szwecji, ale i całej Skandynawii. Za: van Gerven, *Scandinavism...*, s. 202.

<sup>548</sup> Badacz opracował tabelę z zestawieniem wszystkich znanych mu obrazów przedstawiających konflikty zbrojne między krajami skandynawskimi w latach 1523–1814. Por. van Gerven, *Scandinavism...*, s. 194–197.



z balkonu<sup>549</sup>. Badacz nazywa to zjawisko ‘dobrowolnym zapominaniem’ (*voluntary forgetting*), twierdząc, że w dobie skandynawizmu malarze i historiografowie uważali za bardziej pożyteczne przedstawianie tych epizodów z życia narodowych bohaterów, które nie zaburzały poczucia wspólnoty, a raczej te, które podkreślały walkę ze wspólnym wrogiem: Rosją, Prusami, a w przypadku śmierci Gustawa II Adolfa – katolickimi Habsburgami<sup>550</sup>.

Wyjątkiem może być obraz Gustafa Cederströma (1845–1933), *Pochód z ciałem króla Karola XII* (1878) [Il. 15] odnoszący się do wydarzeń z III Wojny Północnej (1700–1721), podczas której Królestwo Danii-Norwegii sprzymierzyło się z Rosją, Saksonią, Prusami i Rzeczpospolitą Obojga Narodów przeciwko Szwecji. Zdaje się jednak, że wybór motywu wynikał nie tyle z chęci podkreślenia konfliktu pomiędzy państwami skandynawskimi, ile ogólnym zainteresowaniem życiem Karola XII (1682–1718). Cederström był synem oficera marynarki wojennej i do 1870 roku rozwijał własną karierę wojskową, dlatego po studiach w Düsseldorfie, a potem w paryskiej pracowni Léona Bonnata, w naturalny sposób zajmował się przede wszystkim malarstwem militarno-historycznym. Jednak szczególnie interesowała go sylwetka ostatniego absolutystycznego władcy Szwecji, o czym świadczy liczba dzieł poświęconych królowi, takich jak *Karol XII i Iwan Mazepa po bitwie połtawskiej w 1709 roku* (1880)<sup>551</sup>.

W obrazie *Pochód z ciałem króla Karola XII* Cederström nawiązuje do ówczesnej tradycji przedstawiania śmierci władcy. Znany mu był z pewnością obraz Wahlboma, ale w sposób ewidentny prowadził tu raczej dialog z dziełem innego współczesnego mu malarza historycznego Carla Gustafa Hellqvista (1851–1890), *Niesienie ciała Gustawa II Adolfa w porcie w Wołogoszczy (Wolgast) 1633* (1885). W obu przypadkach bowiem przedstawione jest martwe ciało władcy niesione przez żołnierzy: u Hellqvista Gustaf II Adolf ukazany jest w reprezentacyjnej zbroi i z wieńcem laurowym na głowie, a podniosłość chwili podkreśla zebrany w porcie tłum niosący flagi oraz zarys okazałego okrętu wojennego, na którego

---

<sup>549</sup> Jednak nawet to przedstawienie podkreśla poczucie winy duńskiego króla i negatywnie ocenia to wydarzenie ze wspólnej historii: „The Kings seems to be losing his balance as he is confronted with the brutal consequences of his decisions, and backs away in horror. The terror of the moment is reflected in the blood red of the King’s attire, and the Danish flags in the upper left corner, which simultaneously seem to address the issue of Danish guilt”. Van Gerven, *Scandinavism...*, s. 197.

<sup>550</sup> Van Gerven przyjmuje kategorię *dobrowolnego zapominania* jako alternatywę do *przymuszonego zapominania* (*forced forgetting*), opisanego szerzej w *Beyond Memory: Silence and the Aesthetics of Remembrance*, red. Alexandre Dessingué, Jay Winter, London 2015. Za: van Gerven, *Scandinavism...*, s. 203.

<sup>551</sup> Z 184 dzieł historycznych Cederströma połowa to prace przedstawiające wydarzenia z epoki karolińskiej (rządy Karola XI i XII). Peter Ericsson łączy szczególnie zainteresowanie czasami karolińskimi z konserwatywnymi poglądami malarza: Karol XII miał być dla niego symbolem ambicji politycznych, podtrzymywania moralnych wartości i organicznego postrzegania narodu. Por. Peter Ericsson, *Karolinska utopier. Cederströms karolinska bildvärld*, [w:] *En målad historia...*, s. 89, 97.

pokładzie władcy został przewieziony do ojczystej Szwecji. Natomiast Cederström ukazał ciało Karola XII niesione na zwykłych wojskowych noszach, a jego strój nie różni się od mundurów pozostałych żołnierzy. Jedyna różnica, to wyeksponowana przez malarza zboczona krwią skroń (król zginął od postrzału w głowę w czasie samotnego patrolu w okopach oblężniczych). Choć pozornie przedstawienie to wydaje się być odarte z królewskiej godności, a nawet odpychające z uwagi na naturalistyczne wyeksponowanie śmiertelnej rany, umieszczenie ciała Karola XII na czele pochodu złożonego z tłumu wiernych mu żołnierzy miało znacznie bardziej jednoczący wymiar. Obok kolumny wojskowych Cederström przedstawił na obrazie starca i chłopca, którzy w drodze powrotnej z polowania zatrzymali się przed królem, aby oddać mu hołd. Jako reprezentanci dwóch odległych od siebie pokoleń, jednoczą się w szacunku dla zmarłego władcy, dając przykład ciągłości pokoleniowej szwedzkiego narodu<sup>552</sup>. Patriotyczny wydźwięk tego dzieła zyskał w Szwecji duży rozgłos; po sukcesie na wystawie światowej w Paryżu w 1878 roku Cederström wykonał 1884 roku kopię obrazu, zakupioną przez Muzeum Narodowe w Sztokholmie<sup>553</sup>.

### 2.3 Współczesne wydarzenia polityczne a malarstwo historyczne

Malarstwo historyczne drugiej połowy XIX wieku odwoływało się do „złotego wieku” i dokonań wielkich postaci tego okresu, co miało dodawać otuchy po utracie dawnej pozycji oraz znaczenia politycznego krajów skandynawskich, podkreślało też potrzebę jednoczenia się regionu nordyckiego przeciwko wspólnym wrogom. We wspomnianym wcześniej wykładzie z 1844 roku duński teoretyk sztuki narodowej Niels Laurits Høyen powoływał się na wspólną, skandynawską spuściznę. W jego rozumieniu odwoływanie się do niej miało być przede wszystkim punktem wyjścia do kreowania poczucia tożsamości narodowej w teraźniejszości, dlatego rzadko wprost opowiadał się za malarstwem historycznym w rozumieniu scen odwołujących się do wielkich wydarzeń z przeszłości<sup>554</sup>. Zamiast tego postulował, by artyści przemierzali swoje kraje w poszukiwaniu zarówno dowodów staronordyckiej proveniencji narodów skandynawskich (na przykład materialnych zabytków), jak i współczesnych motywów odnoszących się do przeszłości (na przykład tradycji ludowych). Pozwalało to w jego

---

<sup>552</sup> „The painting is usually interpreted as symbolizing national unity, with the boy and the old man on the left representing the different generations coming together to mourn the fallen king”, van Gerven, *Scandinavism...*, s. 200.

<sup>553</sup> Zdaniem Tomasa Björka zaprezentowana w Paryżu pierwsza wersja obrazu poprzez wybór i realizację tematu odpowiadała na potrzebę prezentowania historii własnego narodu i wyrażała hołd dla „bohatera ojczyzny”, por. Björk, *Historiemåleriets tradition...*, s. 53.

<sup>554</sup> Høyen opowiadał się za malarstwem historycznym odwołującym się do sytuacji codziennych, mając na uwadze pokrewieństwo tego gatunku z malarstwem rodzajowym, a nawet stopniowe wypieranie scen historycznych właśnie scenami rodzajowymi. Zob. Łukasiewicz, *The Origins of the National Gallery of Denmark...*, s. 92–93.

przekonaniu na umocnienie tożsamości narodowej jako emocjonalnego związku z rodakami z dalekiej przeszłości, choć niekoniecznie z wielkimi bohaterami narodowymi, a jednocześnie z pobratymcami, z którymi łatwiej było się zjednoczyć dzięki wydarzeniom z historii najnowszej.

Z uwagi na zmiany społeczne i konflikty polityczne wybór motywów z najodleglejszej historii wydawał się artystom najbardziej bezpieczny. Stąd malarstwo Duńskiego Złotego Wieku charakteryzował pewnego rodzaju sentymentalizm. Pejzaże tworzone tak, by sprawiały wrażenie „bezkresnego lata” usytuowanego poza czasem, w innych zaś gatunkach malarskich tęsknota za „odwiecznością” duńskiego ludu wyrażana była poprzez subtelne odniesienia do epoki wikińskiej<sup>555</sup>. Malarze, archeolodzy i historycy dysponowali coraz większą wiedzą na temat przeszłości, ale wciąż ją idealizowali, by uzyskać odpowiedni nastrój. W samej Danii problemem okazała się dostępność zabytków nadających się do zbudowania narodowej narracji sugerowanej przez Høyena. W przypadku materialnych pamiątek z epoki wikińskiej, najbardziej spektakularne obiekty (przynajmniej z malarskiego punktu widzenia), czyli kościoły słupowe, znajdowały się przecież na terenie Norwegii, która od 1814 roku przestała być częścią królestwa Danii<sup>556</sup>. Niemniej tradycyjne przywiązanie do tych zabytków okazało się istotnym problemem dla artystów: czy sztuka narodowa, która powinna powstawać w Danii i przedstawiać Danię, może, a nawet czy powinna wciąż uwzględniać Norwegię? Odpowiedzi nie ułatwiało to, że osobą, która przyczyniła się do zachowania i zaklasyfikowania kościołów słupowych jako zabytków norweskich, był ceniony przez Høyena Norweg Johann Christan Dahl, uwzględniony przez duńskiego historyka sztuki w kanonie duńskiej sztuki narodowej<sup>557</sup>. Skoro pejzaże Dahla przedstawiające Norwegię stanowiły dla Høyena integralną część spuścizny duńskiej, duńscy malarze pozostający pod jego wpływem również chętnie przedstawiali krajobrazy norweskie, w tym przykłady wikińskiej architektury drewnianej, na przykład namalowany przez Martinusa Rørbye *Kościół słupowy w Borgund* (1833),

---

<sup>555</sup> Por. „It seemed to matter little that prehistoric artefacts would, by their very nature, be outside the concept of nationhood, such was their symbolic cultural deployment, both sentimentally and in pragmatic and scientific terms”. Jackson, *Danish Golden Age Painting...*, s. 159.

<sup>556</sup> Zob. Lange *Zachowane norweskie kościoły słupowe*, [w:] *Stavkirker...*, s. 49–317.

<sup>557</sup> „The presence of five landscapes by Dahl, including not only views of Denmark but also of Norway, might seem surprising given Høyen’s criteria emphasizing the artist’s nationality and the depiction of native landscapes. However, considering Dahl’s significant influence on the development of Danish landscape painting and his role in shaping the perception of Danish nature, his work can be seen as paving the way for many Danish artists of a younger generation in their quest for capturing the truth of nature”, Łukasiewicz, *The Origins of the National Gallery of Denmark...*, s. 170.

postrzegając je jako elementy własnego dziedzictwa kulturowego<sup>558</sup>. Mimo że z punktu widzenia doktryny Høyena obecność norweskich akcentów w duńskiej narracji narodowej miała uzasadnienie w szerszej, skandynawskiej idei sztuki narodowej, dla wielu Duńczyków odrębność kulturowa Norwegów po 1814 roku nie była sprawą oczywistą<sup>559</sup>.

Naszkicowany powyżej problem nie powodował jednak, że powstałe w tym czasie w Danii obrazy odnoszące się do historii w sposób pośredni, na przykład tylko poprzez zasugerowanie motywu z przeszłości czy nakreślenie nastroju ponadczasowości, opierały się wyłącznie na pejzażu i zabytkach norweskich. Świadczy o tym obraz *Scena wiejska* (1848) [Il. 16] namalowany przez Jørgena Sonnego (1801–1890), artystę silnie związanego z koncepcjami Høyena<sup>560</sup>. Płótno zawiera wszystko to, co przez pierwszego duńskiego historyka sztuki uznawane jest za najistotniejsze dla stylu narodowego: ukazana na pierwszym planie scena rodzajowa przedstawia chłopki, które po całym dniu pracy na polu wracają z dziećmi do domu, w tle zaś roztacza się nastrojowy krajobraz: róż zachodzącego słońca spowija łany złocistego zboża, a na spokojną taflę morza w zadumie patrzy jedna z kobiet. Zgodnie z Høyenowską doktryną obraz ewokuje przeszłość i odnosi się do teraźniejszości: zarówno scena rodzajowa przedstawiająca duński lud, jak i nostalgiczny pejzaż wiejski wpisywały się w narrację Duńczyka o umacnianiu tożsamości narodowej poprzez podróże do dotychczas nieznanych i odległych krain geograficznych. Obraz Sonnego rzeczywiście powstał w konsekwencji takiej podróży, jednak szczególnego znaczenia nabiera fakt, że malarz udał się do Jutlandii z duńskim wojskiem po wybuchu I wojny o Szlezwik w 1848 roku<sup>561</sup>. To właśnie podczas zwycięskiej dla Danii wojny powstała sentymentalna wizja jutlandzkiej wsi, dotychczas z perspektywy kopenhaskiej uznawanej za prowincję, ale „odkrywanej” przez Duńczyków na nowo właśnie za sprawą wojen o Szlezwik<sup>562</sup>. Wizja bezpowrotnej utraty tej części kraju spowodowała

---

<sup>558</sup> Por. „Within the realms of art, this prompted an increased awareness of the distinctive aspects of the landscapes of Denmark, but the former cultural affinity with the landscapes of Norway was not abandoned”, Grand, *Defining the Golden Age...*, s. 38.

<sup>559</sup> Szelańska, *Kraje nordyckie...*, s. 36.

<sup>560</sup> Łukasiewicz, *The Origins of the National Gallery of Denmark...*, s. 103.

<sup>561</sup> Sonne był przede wszystkim malarzem batalistycznym i podobnie jak Cederström, planował karierę wojskową. Po roku studiów na Królewskiej Duńskiej Akademii Wojskowej w Kopenhadze zrezygnował jednak na rzecz studiów artystycznych. Otrzymał stypendium kopenhaskiej Akademii Sztuk Pięknych, w 1828 roku wyjechał do Monachium, gdzie się uczył u Petera von Corneliusa (1783–1867), a potem, do 1841 roku przebywał w Italii. Po powrocie do Danii uczestniczył w obu wojnach o Szlezwik: w drugiej jako 60-latek, który pomimo zaawansowanego wieku szkicował działania wojenne na froncie, czego efektem były późniejsze obrazy, takie jak *Bitwa pod Dybbøl* (1871). Zob. Palle Lauring, *Billeder af Danmarks historie. Maleren, Danmarkshistorien og maleriet*, København 1972, s. 117.

<sup>562</sup> Jutlandią zainteresowano się wprawdzie początkowo ze względów ekonomicznych, gdyż porastające ją wrzosowiska i pola uprawne, a także lasy stały się nowym źródłem dochodu; jej intensywna eksploatacja wiązała się też z początkiem intensywnej industrializacji Danii. Rekultywacja licznych na półwyspie wrzosowisk i ich zagospodarowanie miało zwrócić Danii utracone w wyniku przegranej wojny z Prusami i Austrią w 1864 roku

wykreowanie Jutlandii na kolebkę „duńskości”, a więc nadanie jej symbolicznej roli w kształtowaniu tożsamości narodowej. Choć różniła się od reszty Dani typem krajobrazu, tradycjami i charakterem lokalnej ludności, właśnie ta wyjątkowość regionu świadczyła o jego autentyczności<sup>563</sup>. Stąd pomimo braku odniesienia do konkretnych wydarzeń historycznych *Scenę wiejską* można nazwać, zdaniem Petera Nørgaarda Larsena, obrazem historycznym, gdyż zamiast wielkich scen militarnych przedstawia przede wszystkim wspólnotę ludzi, rodzinę jako podstawową komórkę spajającą naród<sup>564</sup>. Co więcej, poprzez ukazanie na obrazie kobiet zaznaczona została ich rola w podtrzymaniu trwałości narodu – ich stroje utrzymane są w duńskich barwach narodowych – natomiast pracowitość i opieka nad dziećmi zdają się podkreślać równie ważną rolę żon i matek dbających o rodziny, gdy mężczyźni walczyli na froncie. Podobny wydźwięk miał obraz Elisabeth Jerichau-Baumann *Ranny duński żołnierz* (1865) powstały tuż po przegranej wojnie, w której Dania utraciła Szlezwik i Holsztyn. Tytułowy ranny młodzieniec, leżący w łóżku z opatrunkami na głowie i ręką na temblaku, przedstawiony został w towarzystwie młodej dziewczyny trzymającej go delikatnie za rękę i czytającej mu książkę. Zdaniem samej Jerichau-Baumann *Ranny żołnierz* był jej najlepszym obrazem o wydźwięku patriotycznym: symbolizował naród po przegranej wojnie, a scena pełna czułości i ciepła miała dać ukojenie po politycznej stracie<sup>565</sup>. Według Anny Schram Vejlbj to właśnie postać kobiety jako pocieszycielki i troskliwej opiekunki rannego nadawała tej scenie szczególną siłę, stając się symbolem wszystkich Dunek, które zapisały się w historii jako obrończynie narodowych cnót<sup>566</sup>.

Podczas gdy *Ranny żołnierz* Jerichau-Buamman w sposób jednoznaczny dotyczy współczesnych wydarzeń, *Scena wiejska* Sonnego zawiera subtelne detale odnoszące się do

---

ziemie. Zob. Szelałowska, *Dania...*, s. 39. Ważny dla rozwoju gospodarczego Danii w tym czasie był również wybudowany w jutlandzkim Esbjerg port, który „szybko przekształcił się w najważniejszy port eksportowy dla duńskiego rolnictwa.”, za: ibidem, s. 37.

<sup>563</sup> Jutlandię traktowano jako region, w którym odzwierciedlała się „ponadczasowa duńskość”, por. John Hutchinson, *Introduction. Denmark as a Zone of Conflict*, [w:] *Culture and Conflict...*, s. 9–23. O Jutlandii w kontekście orientalizmu pisze też: Nico Anklam, *The Pictorial Imaginary: Orientalism and Colonialism in Danish Visual Nation-Building of the Nineteenth Century*, [w:] *Culture and Conflict...*, s. 215–225.

<sup>564</sup> „Family and nation are brought forward as the main pillar holding up the edifice of National Romanticism”, por. Peter Nørgaard Larsen, *Backwards into the future. The late Golden Age*, [w:] *Danish Golden Age – World-class art between disasters...*, s. 298.

<sup>565</sup> Dzieło zostało zakupione do Królewskiej Galerii Obrazów (dzisiejsze Statens Museum for Kunst) na prośbę samej artystki. Wysyłając obraz do Galerii, malarka zarekomendowała swoje dzieło w taki sposób: „Ranny duński wojownik, któremu narzeczona czyta psalm, uważany jest przez artystów za moją najlepszą pracę, dlatego myślę, że właśnie ten obraz, także ze względu na temat, który każdego Duńczyka interesuje, winien reprezentować mnie w Królewskiej Galerii”. Cyt. za: Miśkiowiak, *Elisabeth...*, s. 90.

<sup>566</sup> Anna Schram Vejlbj, *Hiding in plain sight. History painting in the Golden Age*, [w:] *Danish Golden Ages – World-class art between disasters...*, s. 132. W podobny sposób interpretuje obraz Sine Krogh, por. „soldatens forlovede lyser af håb og omsorg for den tilskadekomne soldat, der symboliserer den danske nation”. Krogh, *Elisabeth Jerichau Baumann...*, s. 57.

dalekiej przeszłości. W prawym dolnym rogu dostrzec można dwa kamienie runiczne, natomiast na dalszym planie malarz przedstawił dolmen – materialne dowody obecności człowieka na duńskiej ziemi od czasów prehistorycznych<sup>567</sup>. Artysta mógł oglądać je na żywo w czasie swojego pobytu w Jutlandii, bowiem to właśnie w środkowej części półwyspu znajdują się kamienie runiczne dokumentujące początki państwa duńskiego<sup>568</sup>. Takie ich postrzeganie – jako świadectwa początków duńskiej państwowości – wynikało oczywiście ze wspomnianej już popularności zabytków najdawniejszej przeszłości, a w tym przypadku były one przykładem odrębności kulturalnej (poprzez inskrypcje pismem runicznym). Obecność krajobrazu Jutlandii w tle obrazu zyskuje tu więc dodatkowe znaczenie: pomimo braku bezpośredniego odniesienia do trwających tam wówczas działań wojennych obraz ten poprzez swoją treść i sentymentalny nastrój podkreślał wieczność duńskiej historii<sup>569</sup>. Taki zabieg miał niejako odwracać uwagę od prawdziwych zmian i strat terytorialnych, co – podobnie jak w przypadku Norwegii – przekładało się na zainteresowanie malarzy Duńskiego Złotego Wieku tymi terenami i włączenie ich do narodowego imaginarium. Utracone tereny – Norwegia oraz Szlezwik i Holsztyn – stanowiły ważny motyw sztuki Duńskiego Złotego Wieku połowy XIX wieku, co odzwierciedlało poczucie moralnej straty. Jednak zamiast na przegranych bitwach skupiano się na dawnej przeszłości, co miało doprowadzić do odrodzenia dumy narodowej i wzmocnienia morale. Zdaniem Davida Jacksona ówczesne malarstwo duńskie było „nostalgicznym odwrotem od ówczesnej teraźniejszości”<sup>570</sup>.

Norwegowie postrzegali w tym czasie wspólną przeszłość zgoła odmiennie. W norweskiej historiografii czasy panowania duńskiego określano mianem „400 straconych lat” (*svundne 400 år*), a nawet „400-letnią nocą” (*400-årsnatten*), podczas której uśpiony naród norweski czekał na ponowne odrodzenie<sup>571</sup>. Opisał to w swojej teorii dwóch ogniw (*halvringer*) Henrik

---

<sup>567</sup> Por. „As symbols of a national continuum it is understandable that these motifs were used to speak of a common ancestry embodied in the land, indicating the forebears who had shaped it”. Por. Jackson, *Danish Golden Age Painting...*, s. 160. O symbolice narodowej opartej na tego typu zabytkach, obecnej w kulturze duńskiej dzięki podróżom XIX-wiecznych artystów, zob. Robert William Rix, *Visiting the Nordic Past: Domestic Travels in Early Nineteenth-Century Denmark*, „Scandinavian Studies”, 90, 2, 2018, s. 211–236.

<sup>568</sup> Szczególnie istotne w tym kontekście są kamienie runiczne w Jelling. Są to dwa głazy z inskrypcjami pochodzącymi z X wieku, w których po raz pierwszy pojawia się nazwa „Dania”. Svanberg pisze o nich wręcz jako „the definite national monument of Denmark and central to the understanding of its national Viking Age”. Zob. Svanberg, *Decolonizing the Viking Age...*, s. 45.

<sup>569</sup> David Jackson zwraca uwagę na wspólnotę, traktując kamień runiczny w tle jako ważny symbol tożsamości narodowej, podkreślający wspólnych przodków wszystkich Duńczyków: „the past connecting empathetically with the present as a national continuance”. Por. Jackson, *Danish Golden Age Painting...*, s. 184.

<sup>570</sup> Jackson, *Danish Golden Age Painting...*, s. 15.

<sup>571</sup> Określenie „400-letnia noc” pochodzi z dramatu *Peer Gynt* Henrika Ibsena: „Firehundraarig Natten/rugged over Abekatten” (w polskim przekładzie Jana Kasprowicza wers ten brzmi „Noc czterystu długich lat! / A wiadomo, taka noc, narodową niszczy moc”, Henrik Ibsen, *Peer Gynt: poemat dramatyczny w pięciu aktach*, przeł. Jan Kasprowicz, Warszawa, 1923, s. 140). W istocie unia duńsko-norweska trwała dokładnie 434 lata.

Wergeland: dwie epoki – poprzedzające unię z Danią średniowiecze i następujące po jej rozpadzie czasy najnowsze – wzajemnie się uzupełniały jako okresy wolności i narodowego odrodzenia<sup>572</sup>. Wergeland twierdził, że norweski konstytucjonalizm miał głębokie korzenie historyczne i podobnie jak P.A. Munch podkreślał, że Norwegia przed unią kalmarską była potężnym i niezależnym państwem. Uchwalenie konstytucji w 1814 roku miało dla Norwegów szczególne znaczenie, a sam *annus mirabilis*, jak nazywano rok zakończenia symbolicznego letargu, stał się ważną datą w norweskim malarstwie historycznym<sup>573</sup>.

Najpopularniejszym malarskim wyobrażeniem wydarzeń z 17 maja 1814 roku jest obraz Oscara Wergelanda *Zgromadzenie Narodowe w Eidsvoll* (1885) [Il. 17. Oscar Wergeland pochodził z patriotycznej rodziny zasłużonych działaczy i poetów, co tłumaczy jego zainteresowanie przeszłością<sup>574</sup>. W 1869 roku uczył się malarstwa historycznego w Kopenhadze, w latach 1874–1876 w Monachium, gdzie mieszkał do 1889 roku. Obraz *Zgromadzenie Narodowe w Eidsvoll* powstał więc poza Norwegią, a mimo to Wergeland starał się stworzyć jak najbliższą prawdzie historycznej wizję tego przełomowego wydarzenia. Studiował zarówno portrety członków Zgromadzenia, jak i wnętrza rezydencji, gdzie zebrała się konstytuanta<sup>575</sup>. Na tym historycznym portrecie zbiorowym malarz przedstawił osiemdziesięciu czterech ze stu dwunastu członków Zgromadzenia, z których większość można zidentyfikować: w środku stoi Christian Magnus Falsen (1782–1830), autor ostatecznego tekstu konstytucji, a po jego prawej stronie siedzi Wilhelm Frimann Koren Christie (1778–1849), sekretarz Zgromadzenia. Malarz przedstawił na obrazie również swojego krewnego Nicolaia, stojącego w drzwiach w prawym rogu sali<sup>576</sup>.

Obraz Wergelanda wpisuje się w długą tradycję tego typu przedstawień: począwszy od *Pokoju westfalskiego* Gerarda Terborcha (1648) po namalowany w tym samym roku obraz *Proklamacja Wilhelma jako cesarza nowej Rzeszy Niemieckiej w Sali Lustrzanej w Wersalu 18 stycznia 1871* (1885) autorstwa Antona von Wernera (1843–1915). Pod względem

---

Więcej o micie „400-letniej nocy”: Knut Mykland, *Firehundreaarig natten*, „Historisk Tidsskrift”, 15, 1, 1986, s. 226–237.

<sup>572</sup> Szelągowska i Szelągowska, *Norwegia w XIX wieku...*, s. 168.

<sup>573</sup> W 2014 roku Narodowa Galeria w Oslo zorganizowała wystawę *Tidsbilder. Norge 1814* na 200-lecie uchwalenia konstytucji. Prezentowane tam dzieła sztuki i rzemiosła zebrano w towarzyszącym wystawie katalogu: *Norge 1814: Tidsbilder, Design og mote, Klassisk Christiania = Images of an era, Design and fashion, Classical Christiania*, red. Widar Halén i Ellen J. Lerberg, Oslo 2014.

<sup>574</sup> Wspomniany Henrik Wergeland był kuzynem jego ojca, malarz był też spokrewniony z Nicolaiem Wergelandem (1780–1848), członkiem konstytuandy, obecnym podczas tworzenia ustawy zasadniczej w 1814 roku. Zob. [https://snl.no/Oscar\\_Wergeland\\_-\\_maler](https://snl.no/Oscar_Wergeland_-_maler) (dostęp: 25.01.2025).

<sup>575</sup> Peter Larsen, *Eidsvold 1814 - Fra visuell interpellasjon til nasjonalt ikon*, „Konst og Kultur”, 3, 2014, s. 132.

<sup>576</sup> Za: <https://www.stortinget.no/no/Stortinget-og-demokratiet/Galleri/nettgalleri/?mid=STO.K.04779> (dostęp: 25.03.2024).

kompozycji najbardziej przypomina jednak obraz Johna Trumbulla (1756–1843) przedstawiający uchwalenie niepodległości Stanów Zjednoczonych (*Deklaracja Niepodległości*, 1819)<sup>577</sup>. To, że Wergeland zainspirował się obrazem amerykańskim, a nie twórczością popularnego wówczas Wernera, świadczy zapewne o próbie stworzenia ikonografii przełomowego dla historii narodowej wydarzenia, podczas którego władza monarsza zostaje zakwestionowana i wyparta przez nowe idee sprawiedliwego rządu, oparte na suwerenności ludu i prawach obywatelskich<sup>578</sup>. Dlatego Wergeland wprowadził do swojej kompozycji kilka istotnych szczegółów narzucających subiektywną interpretację wydarzeń z Eidsvoll. Dzieło powstało na zlecenie przedsiębiorcy Lorentza Ringa (1832–1904), który zamówił je w 1882 roku przed zbliżającymi się wyborami parlamentarnymi i towarzyszącą im dyskusją nad ewentualną zmianą konstytucji mającą umożliwić dopuszczenie ministrów do udziału w sesjach Stortingu (parlamentu). Zlecniodawca obrazu należał do obozu konserwatystów wypowiadającego się pod hasłem „Ochrona Konstytucji” przeciwko tym zmianom<sup>579</sup>. Przedstawiona na obrazie ustawa zasadnicza nieprzypadkowo więc otwarta jest na ostatnim ustępie, głoszącym, że konstytucja może zostać zmieniona jedynie większością kwalifikowaną, co oznaczało, że ówczesny Storting mógł zaproponować poprawkę, ale dopiero członkowie nowego parlamentu mogliby ją przegłosować. Ponadto Wergeland umieścił postaci na obrazie w taki sposób, że największych zwolenników konstytucji przedstawił na pierwszym planie, choć zgodnie z prawdą zasiadali w dalszych ławach Zgromadzenia. Ponadto wyeksponowanie w centrum wydarzeń Christiego, który jako jedyny z portretowanych patrzy wprost na widza, miało podkreślać jego rolę w negocjacjach unijnych ze Szwecją i aktualność walki o norweską niezależność<sup>580</sup>. Pomimo przegranej konserwatystów i ostatecznego okrzepnięcia parlamentaryzmu w Norwegii Ring podarował ukończone dzieło Stortingowi w maju 1885 roku, prosząc, aby umieszczono je w sali obrad jako symbol norweskiego

---

<sup>577</sup> Zob. <https://eidsvoll1814.no/ikoniske-nasjonalsymboler> (dostęp: 21.10.2024).

<sup>578</sup> Larsen, *Eidsvold 1814...*, s. 133.

<sup>579</sup> Propozycje dotyczące zmiany konstytucji pojawiły się już w 1880 roku, jednak wejście ustawy w życie zostało zablokowane przez królewskie weto. Mimo to Storting podjął uchwałę o wejściu w życie ustawy o ministrach, odrzucenia weta i zmianie konstytucji. Wybory parlamentarne w 1882 roku były okazją do podjęcia tej dyskusji na nowo. Przegrana konserwatystów i zdobycie władzy przez liberałów doprowadziło w 1884 r. do przyjęcia przez Norwegię rządów parlamentarnych. Szelałowska i Szelałowska, *Norwegia w XIX wieku...*, s. 253–254.

<sup>580</sup> Por. „Christies årvåke blick er en påminnelse om den forpliktende arven fra 1814 som de folke- valgte viderefører”. Por. <https://digitaltmuseum.no/021046768566/eidsvold-1814-maleri> (dostęp: 26.03.2024).



konstytucjonalizmu<sup>581</sup>. Dzieło stało się więc obiektem o narodowej randze, mimo, że było wówczas krytykowane przez środowiska liberalne<sup>582</sup>.

Wergeland był jedynym norweskim artystą podejmującym motywy z historii najnowszej, bowiem podobnie jak w Finlandii, wydarzenia z ostatnich dekad powodowały represje ze strony metropolii. Dlatego fińscy malarze odwoływali się również do historii współczesnej, na przykład dziejów wojny z lat 1808–1809 roku, o czym świadczyć może obraz Alberta Edelfelta *Gubernator* (1899). Przedstawia on gubernatora Olofa Wibeliusa (1752–1823), który na wieść o przegranej przez Szwecję wojnie, w obecności komendanta sił rosyjskich księcia Fredrika Wilhelma von Buxhoevdna (1750–1811) kładzie rękę na księdze praw, by podkreślić ich znaczenie. Podobnie jak w przypadku obrazu Wergelanda, malarz wybrał nie tyle spektakularne działania militarne, ile obronę praworządności<sup>583</sup>. Oczywiście wybór wydarzeń i bohaterów czasów najnowszych wynikał z sytuacji politycznej ówczesnych Norwegii i Finlandii: podległość względem silniejszych państw skandynawskich sprawiła, że Norwegowie i Finowie nie mieli nowożytnych królów i bohaterów narodowych, których mogliby przedstawiać<sup>584</sup>.

### 3. Malarstwo rodzajowe między biedermeierem a sztuką narodową

Choć malarstwo historyczne spełniało swoją rolę w kształtowaniu tożsamości narodu dzięki licznym reprodukcjom i wydawnictwom edukacyjnym, jako gatunek malarski traciło w drugiej połowie XIX wieku dominującą pozycję na wystawach i w środowisku krytyki artystycznej. Zarówno Høyen, jak i Dietrichson, dwaj główni teoretycy sztuki narodowej w tym czasie, zwracali uwagę na to, że wysublimowane malarstwo, wymagające od odbiorcy ugruntowanej wiedzy historycznej, nie może oddziaływać na szerszą publiczność w taki sposób jak motywy z życia codziennego<sup>585</sup>. Między innymi dlatego już w latach dwudziestych i trzydziestych XIX

---

<sup>581</sup> W liście skierowanym do parlamentu 14 maja 1885 roku pisał, że obraz upamiętniający wydarzenia z Eidsvoll będzie „strażnikiem przyjętej Konstytucji” („være et Værn om den Forfatning”). Cytat i wszystkie informacje o kontekście politycznym obrazu za: Monica Mørch, *Eidsvollsmennene – en utstilling om prosessen bak det berømte maleriet «Eidsvold 1814»*, „Museumbulletinen” 82, 3, Norsk Folkemuseum, 2016, s. 38.

<sup>582</sup> Jens Thiis określił je jako niewnoszące szczególnej atmosfery. Por. „Det er et klart komponeret og dygtig gjennemarbejdet billede, som anskuelig gjengir de kjendte Eidsvolds-mænds skikkelser, men det savner en bærende stemning”. Thiis, *Norske malere og billedhuggere...*, s. 128.

<sup>583</sup> Na ramie obrazu *Gubernator* znajduje się inskrypcja ze słowami „Här är vår vapenlösa trygghet än, Vår lag, vår stora skatt i lust i nöd” (Oto nasza bezbronna ochrona, Nasze prawo, nasz wielki skarb w potrzebie). To cytat pochodzący z poematu Johana Ludviga Runeberga *Landshövdingen*, opublikowanego w tomie *Fänrik Ståls sägner* (1860), o którego znaczeniu dla fińskiej tożsamości narodowej piszę więcej w rozdziale IV.2.3.

<sup>584</sup> Sinisalo, *Native Land, Art and Literature in Finland...*, s. 28.

<sup>585</sup> W swojej recenzji z wystawy w Charlottenborg w 1828 roku Høyen napisał: „Im skuteczniej artysta potrafi przedstawiać motywy z otaczającego go życia, które są dla widza łatwiejsze do zrozumienia i skłaniają do udziału, tym lepszy efekt przynosi jego malarstwo” („The more successfully the artist here knows how to choose such motifs from his surrounding life that are more easily understood by, and prompts participation by, the spectator, the greater will the effect be that he brings forth”). N.L. Høyen, *Nogle Bemærkninger over de paa Charlottenborg*

wieku malarstwo rodzajowe zyskiwało coraz większą akceptację na salonach Kopenhagi i Sztokholmu. Przyczyniły się do tego zmiany w najważniejszej grupie odbiorców. Bogacąca się klasa średnia chętniej oglądała scenki rodzajowe ze względu na ich współczesność, walory narracyjne i staranną dokumentację życia ludu<sup>586</sup>. Podobnie mieszczaństwo, odgrywające coraz bardziej znaczącą rolę w społeczeństwie, było bardziej zainteresowane XVII-wiecznymi scenami rodzajowymi, na przykład barokowego malarstwa holenderskiego, które prezentowano w otwieranych wówczas dla publiczności kolekcjach królewskich<sup>587</sup>. Nie było to jednak zjawisko wyróżniające Skandynawię na tle Europy, gdyż moralizatorski charakter dzieł autorstwa malarzy takich jak Adriaen van Ostade, Gerard Dou czy Jan Steen stanowił inspirację dla artystów niemieckich i austriackich, kładąc podwaliny pod malarstwo *biedermeieru*<sup>588</sup>.

Do cech charakterystycznych malarstwa rodzajowego *biedermeieru* należał realizm inspirowany nowożytnym malarstwem holenderskim oraz intymny charakter przedstawienia, w którym portretowane osoby najczęściej były ze sobą spokrewnione lub łączyły je więzy przyjaźni, a ukazane wnętrza były przede wszystkim przestrzenią domową<sup>589</sup>. Brytyjski badacz Tim Edensor uznał dom za jedną z przestrzeni narodowych, które poprzez możliwość wytaczania ich granic ułatwiają kształtowanie tożsamości: „[a]by przestrzeń narodowa zachowała swoją siłę, musi być udomowiona, powielona w kontekstach lokalnych, oraz musi być pojmowana jako część życia codziennego”<sup>590</sup>. Tym samym nastrojowe malarstwo „udomowionego” romantyzmu, jak Agnieszka Rosales Rodríguez nazywa *biedermeier*, mogło stanowić punkt wyjścia sztuki o charakterze narodowym, gdyż rosnąca pozycja mieszczaństwa odgrywała ważną rolę w procesie kształtowania tożsamości zbiorowej ówczesnych Niemiec

---

*udstillede Konstsager*, 1828, s. 61, cyt. za: Kasper Lægning, *The (Re)birth of Genre Painting during the Danish Golden Age. The Case of the Studio 'Portrait'*, „MDCCC”, 11, 2022, s. 55.

<sup>586</sup> „However, recent historiographical writing has expressed a greater understanding for this kind of painting because of its contemporaneity, narrative qualities, and careful documentation of folk life and the built environment and for being appreciated by a large audience in its time”. Jonsson, *Art and Society...*, s. 175.

<sup>587</sup> Takich jak Królewska Kolekcja Malarstwa w Kopenhadze, udostępniona publiczności częściowo już w 1827 roku, por. Lægning, *The (Re)birth of Genre Painting...*, s. 54.

<sup>588</sup> „Malarstwo holenderskie funkcjonowało od połowy XVIII wieku jako przykład i legitymizacja mieszczańskich tendencji w sztuce. Było podziwiane jako prawzór stojącego na ziemi, związanego z życiem realizmu”, Anna Kozak, *Biedermeier w sztuce i kulturze niemieckiej*, [w:] Anna Kozak i Agnieszka Rosales Rodríguez, *Biedermeier*, Warszawa 2017, s. 23.

<sup>589</sup> Anna Kozak wskazuje, że twórczość artystów związanych z Dreznem: Fiedricha, Carusa, Dahla i Runego zapowiadała bliski kulturze *biedermeieru* nastrój przyjaźni i wzajemnego zaufania, natomiast popularne w sztuce niemieckiej autoportrety malarzy z rodzinami tworzyły istotny dla *biedermeieru* *Sittenbild* – rodzaj portretu jako obrazu obyczajowego, podkreślającego rolę społeczne przedstawianych osób. Por. Kozak, *Biedermeier...*, s. 23.

<sup>590</sup> Edensor, *Geografia i krajobraz...*, s. 89.

i Skandynawii<sup>591</sup>. Miało to szczególne znaczenie w przypadku Danii, gdzie bodaj najlepiej wykształciło się malarstwo rodzajowe w duchu *biedermeieru*.

### 3.1. Duński Złoty Wiek i rozwój malarstwa „udomowionego” romantyzmu

Ważnym ośrodkiem malarstwa *biedermeierowskiego* w krajach skandynawskich była Kopenhaga, gdzie studiowali i tworzyli artyści niemieccy tacy jak Rudolph Friedrich Wasmann (1805–1886), Julius Oldach (1804–1830) oraz Georg Friedrich Kersting (1785–1847)<sup>592</sup>. Duńscy malarze pierwszej połowy XIX wieku również przyczynili się do rozwoju skandynawskiego *biedermeieru*, które stał się ważnym elementem sztuki Duńskiego Złotego Wieku<sup>593</sup>. To właśnie w ówczesnej Danii panowały – w porównaniu z resztą Skandynawii – najlepsze warunki do rozwoju sztuki opartej na kulturze domowej i potrzebie stworzenia odpowiedniego wzorca społecznego w nowej sytuacji geopolitycznej<sup>594</sup>. W Danii, podobnie jak w Niemczech, kultura *biedermeieru* nie obejmowała wyłącznie mieszczaństwa i klasy średniej, bowiem cieszyła się popularnością zarówno w domach szlachty, jak i nawet w salonach arystokratycznych<sup>595</sup>. To właśnie duńscy kupcy i inni przedstawiciele klasy średniej stawali się głównymi bohaterami scen rodzajowych i portretów stylizowanych na malarstwo rodzajowe. Eckersberg powróciwszy do Kopenhagi w 1818 roku z zagranicznych studiów w Paryżu i Rzymie, przejął katedrę malarstwa Królewskiej Duńskiej Akademii Sztuk Pięknych po swoim dawnym nauczycielu Abildgaardzie, stając się ważną osobistością w środowisku artystycznym

---

<sup>591</sup> Choć mieszczaństwo nie stanowiło w XIX-wiecznej Skandynawii zbyt licznej grupy, miało znaczny wpływ na rozwój spraw politycznych, kulturalnych i społecznych. Za: Ciesielski, *Dzieje kultury skandynawskiej...*, s. 117. Rosales Rodríguez pisała o patriotycznych obowiązkach klasy średniej: „Jeśli celem sztuki »udomowionego« romantyzmu miało być utrwalenie portretu awansującej, zadowolonej z siebie klasy średniej, to był to często wizerunek idealizowany, skonwencjonalizowany, sentymentalny, zgodny z wymogami tradycji, ówczesnymi pojęciami społecznego obowiązku (definiowanego przez klasę i płeć), obyczaju, patriotyzmu”. Agnieszka Rosales Rodríguez, *Romantyzm „udomowiony”. Biedermeier w malarstwie*, [w:] *Biedermeier...*, s. 32.

<sup>592</sup> „Pierwszym ośrodkiem, w którym wyklarowało się malarstwo *biedermeieru* była Kopenhaga”. *ibidem*, s. 37.

<sup>593</sup> Choć wielu badaczy uważa, że sztukę tego okresu można charakteryzować jako duński odpowiednik romantyzmu narodowego, obecnie zwraca się również uwagę na fakt, że malarstwo powstałe w tym okresie ma również cechy realizmu, a pod wieloma względami formalnymi bliskie jest również niemieckiemu *biedermeierowi*. Za twórcę przekonania o Złotym Wieku w Danii jako malarstwie o charakterze narodowym uchodzi Kasper Monrad, autor pierwszej monografii tej epoki: *The Golden Age of Danish Painting*, Los Angeles, 1993. Amerykański badacz sztuki duńskiej David Jackson wielokrotnie pisał o Złotym Wieku jako wyznaczającym kierunek tworzenia sztuki i kreowania tożsamości narodowej, por. David Jackson, *Danish Golden Age Painting...*, s. 191. Ale w najnowszych badaniach duńskich historyków sztuki nad Złotym Wiekim również często pada porównanie go do *biedermeieru*. Por. Grand, *Defining the Golden Age...*, s. 29–30.

<sup>594</sup> „The comfort and orderliness of the interior world became a paradigm and a dream for this immensely disordered period, in which the ideals of domestic comfort were expressed as a kernel of the nation itself”. Berman, *In another light...*, s. 124–126.

<sup>595</sup> Wynikało to głównie z tego, że w Danii połowy XIX wieku trudno jeszcze mówić o nowoczesnej klasie średniej: „Wobec wybitnie rolniczego charakteru duńskiego społeczeństwa i trwałości struktur społecznych z okresu absolutyzmu – jak choćby „stanu urzędniczego”, do którego zaliczano także przedstawicieli wolnych zawodów oraz intelektualistów – zaczęła ona się tworzyć dopiero pod koniec tego wieku. Jednocześnie właśnie w połowie XIX w. zaczęły się kształtować nowe grupy społeczne i zmieniać stare, w przyszłości stanowiące jądro klasy średniej”. Szelałowska, *Dania...*, s. 37–38.

stolicy. Wysoką pozycję zbudował dzięki licznym zamówieniom na portrety, głównie od kopenhaskich mieszczan, takich jak wspierający go od 1812 roku żydowski kupiec Mendel Levin Nathanson (1780–1868). W roku przyjazdu do Kopenhagi Eckersberg przedstawił rodzinę Nathansonów w bardzo dynamicznym, przypominającym scenę rodzajową portrecie *Rodzina Nathansonów* (1818) [Il. 18]. Kupiec wraz z żoną Esther wchodzi do domu pełnego dzieci (mieli ich dziewięcioro), które witają ich w trakcie zabawy, najprawdopodobniej tańca do muzyki wygrywanej przez jedną z córek na klawikordzie. Zarówno wystrój wnętrza, jak i ubrania portretowanych świadczą o wysokim statusie majątkowym rodziny, co potwierdza późniejszy portret najstarszych córek Nathansona (*Bella i Hanna, córki M.L. Nathansona*), na którym Eckersberg ukazał elegancko ubrane dziewczęta w bogato wyposażonym wnętrzu. Staranne wychowanie artystyczne dzieci (córka grająca na klawikordzie) oraz udekorowane drogimi dywanami i modnymi meblami mieszkanie podkreślają zarówno wysoką pozycję rodziny w klasowym społeczeństwie, jak i jej artystyczne zainteresowania (Nathanson był mecenasem wielu artystów)<sup>596</sup>. Co więcej, poprzez przedstawienie Nathansonów w konwencji stosowanej dla przedstawicieli duńskiej wyższej klasy średniej, ich żydowskie pochodzenie staje się nieistotne w porównaniu ze stylem życia, przez co portret jest także świadectwem postępującej asymilacji Żydów ze społeczeństwem duńskim<sup>597</sup>.

Portrety rodzinne Nathansonów można zaliczyć do malarstwa rodzajowego ze względu na ich dynamiczny charakter, wprowadzający element narracyjny<sup>598</sup>. W obu obrazach artysta odszedł od tradycji portretu nowożytnego, bo choć podkreślił pozycję portretowanych poprzez ich strój i wybrane atrybuty, kompozycje te nawiązują raczej do popularnego w oświeceniowym malarstwie portretowym konceptu obrazu obyczajowego (*Sittenbild*), którego bohaterzy wchodzi ze sobą w interakcję<sup>599</sup>. W przypadku *Rodziny Nathansonów* przedstawiona scenka

---

<sup>596</sup> Nathansonowie prowadzili dom otwarty, w którym spotykali się przedstawiciele duńskiej sztuki i literatury: poeci Jens Baggesen i Henrik Hertz, aktor Peter Thun Foersom, kompozytor Friedrich Kuhlau oraz malarze, w tym Eckersberg. Jak wskazuje Kasper Monrad, w portrecie rodziny Nathansonów z 1818 roku, Mendel Levin i Esther właśnie wrócili z audjencji u królowej Marii Zofii. Por. Kasper Monrad, *Eckersberg - En smuk løgn*, København 2016. Cyt. za: <https://open.smk.dk/artwork/image/KMS1241> (dostęp: 3.04.2024).

<sup>597</sup> O dalszym etapie asymilacji świadczy również to, że wszystkie dzieci Nathansonów zostały ochrzczone. Do zasług Nathansona należą również działania na rzecz integracji społeczności żydowskiej. Z jego inicjatywy powstała w 1805 roku w Kopenhadze Żydowska Wolna Szkoła dla Chłopców, a pięć lat później podobna szkoła dla dziewcząt. Zorganizował administrację gminy żydowskiej, sprzyjając ruchowi reformatorskiemu, i miał duży udział w wydaniu edyktu rządu duńskiego z 29 marca 1814 roku, przyznającego Żydom równe prawa. Jego zaangażowanie w tę dziedzinę najlepiej oddaje dzieło jego autorstwa *Historisk Fremstilling af Jødernes Forhold i Danmark, især i Kjøbenhavn* (1860). Zob. *Nordisk familjebok. Konversationslexikon och realencyklopedi. Ny, reviderad och rikt illustrerad upplaga*, red. Theodor Westrin, Stockholm 1913, s. 495–496.

<sup>598</sup> Na przykład papuga w klatce została zinterpretowana jako symbol bliskiej młodym dziewczętom sytuacji wejścia w małżeństwo. Za: Monrad, *Eckersberg - En smuk løgn...*

<sup>599</sup> Jak wskazuje Kasper Lægning, w połowie XIX wieku na kopenhaskim Salonie w Pałacu Charlottenborg coraz częściej pojawiały się portrety zbiorowe zamieniane w sceny rodzajowe. Tendencję tę można zaobserwować

rodzinna ma wyglądać naturalnie, a luźna atmosfera zabawy uwypukla silne więzy rodzinne w cieple domowego zacisza.

Kompozycje Eckersberga wypełnione są postaciami, lecz jego uczeń Wilhelm Bendz (1804–1832) poświęcał więcej miejsca wnętrzom domów. W *Portrecie rodziny Waagepetersen* (1830) postaci skupione są w centralnej części obrazu, zaś resztę wypełnia przytulnie urządzone mieszkanie, którego dalszą część widać dzięki otwartym na oścież drzwiom. Skromne wyposażenie domu jest charakterystyczne dla ówczesnego sposobu urządzania wnętrz, ale ma też podkreślać nieostentacyjny styl życia Waagepetersenów, czego oczekiwano po wyższej klasie średniej po wojnach napoleońskich<sup>600</sup>. Jednocześnie obraz jest przykładem fundamentalnych wartości mieszczańskich, dzięki którym Dania miała wydzwignąć się z kryzysu: rodziny jako podstawowej komórki społecznej oraz protestanckiego etosu pracy. Kochający rodzice ściskają z uczuciem swoje dzieci, symbol nowego pokolenia, ojciec nie wstaje jednak od biurka zastawionego książkami i dokumentami. Christian Waagepetersen (1787–1840), przedsiębiorca handlujący winem, był rzeczywiście przedstawicielem klasy średniej, przyczyniającej się do rozwoju duńskiej gospodarki<sup>601</sup>. Jego pracowitość jest tu zestawiona ze wsparciem rodziny, przede wszystkim żony, dzięki której dom staje się enklawą odpoczynku i wyciszenia. Używając określenia zapożyczonego od Jonasa Frykmana i Orvara Löfgrena, żona jest „sercem domu”, uosobieniem jego cech: miłości, opieki, bezpieczeństwa, ciepła, harmonii i przytulności<sup>602</sup>.

Ponieważ zgodnie z tradycyjnym podziałem ról społecznych kobiecie przypadało zajmowanie się domem, mężczyzna zaś większość czasu przebywał poza nim, szczególnie interesujące w tym kontekście są portrety artystów w pracowniach, przestrzeniach pozbawionych domowego ciepła, w których zamiast wartości rodzinnych ukazuje się więzi przyjaźni<sup>603</sup>.

---

poprzez brak podawania nazwisk przedstawianych osób w tytułach obrazów, co sprowadzało ich do bezosobowych modeli, por. Lægring, *The (Re)birth of Genre Painting...*, s. 58.

<sup>600</sup> Dania dopiero otrząsała się po serii niszczycielskich ciosów zadanych prestiżowi i potędze kraju, który stał się zdegradowany do niewielkiego państwa w Europie po bankructwie w 1813 roku i utracie Norwegii w 1814. Za: Vejlby, *Hiding in plain sight...*, s. 126–127.

<sup>601</sup> W Kopenhadze znany był również ze swojej szczodrości wspierającej sztukę i muzykę. Organizował u siebie wieczorki muzyczne, co zostało uwiecznione na obrazie Wilhelma Marstranda *Musiksoirée hos Waagepetersen* (1834, Frederiksborgmuseet). Por. Kim Minke, *Den borgerlige enhedskultur*, „Danmarks Nationallexikon”.

<sup>602</sup> Szwedzcy badacze powołują się na podział przeprowadzony przez Petera Cominosa na dwie role społeczne oparte na tradycyjnym podziale płci: *homo economicus* i *femina domestica*. Zgodnie z ówczesnymi zasadami społecznymi kobiecą przestrzenią był dom, zaś dla mężczyzny zarezerwowane było to, co publiczne i zewnętrzne, kobieta przypisana jest zaś do tego, co prywatne i wewnętrzne. Frykman i Löfgren, *Narodziny człowieka kulturalnego...*, s. 135.

<sup>603</sup> Podobnie jak w rodzinnych portretach zbiorowych, portrety artystów skupiały się przede wszystkim na wzajemnych relacjach między modelami i ich statusie społecznym. Wybrane przykłady zostały poddane analizie w: Lægring, *The (Re)birth of Genre Painting...*, s. 53–80.

Do tego typu portretów zaliczyć trzeba szczególnie obrazy powstałe na emigracji, takie jak *Grupa duńskich artystów w Rzymie* (1837), na którym Constantin Hansen (1804–1880) obok autoportretu przedstawił architekta Gottlieba Bindesbølla (1800–1856), Martinusa Rørbye, Wilhelma Marstranda (1810–1873), Alberta Küchlera (1803–1886), Ditleva Bluncka (1798–1853) i Jørgena Sonne. Mężczyźni zebrani w rzymskiej pracowni wspólnie piją kawę i palą fajki, a leżący na ziemi Bindesbøll opowiada o swoich greckich peregrynacjach (jego nakrycie głowy jest pamiątką z podróży). Reszta słucha go w skupieniu, a rozmieszczone w pracowni rekwizyty: antyczna figurka, szkice i rysunki świadczą o tym, że rozmawiają o sztuce<sup>604</sup>. Podkreślenie wspólnotowości *Grupy duńskich artystów w Rzymie* oddaje charakter wielu kolonii artystycznych, które za granicą poniekąd zastępowały malarzom rodziny.

Tworzenie poczucia wspólnoty było oczywiście w ówczesnej Danii szczególnie ważne w procesie budowania tożsamości narodowej. Jak już wspomniałam, malarstwo Złotego Wieku odzwierciedlało zachodzące wówczas zmiany społeczne, w tym między innymi powolną transformację z monarchii absolutystycznej w konstytucyjną, której podmiotem jest naród<sup>605</sup>. Mieszczańskie wnętrza odwoływały się do wartości jednej grupy społecznej, lecz malarze połowy XIX wieku podejmowali też wątki ich zdaniem bliższe wszystkim Duńczykom, ukazując sceny rodzajowe z udziałem przedstawicieli innych klas społecznych. Odwoływano się też do powszechnych symboli narodowych, takich jak duńska flaga. Wspominany już wielokrotnie Eckersberg w obrazie *Widok z Kronborgu* (1829) przedstawił twierdzę pod Helsingorem, z której rozpościera się widok na pogodne niebo i morze ze statkami, ale w centrum kompozycji powiewa Dannebrog, uważana w Danii za najstarszą flagę państwową w Europie<sup>606</sup>. Kronborg to siedziba królewska, a czerwono-biały sztandar zgodnie z ówczesnym prawem zarezerwowany był wyłącznie dla króla oraz reprezentujących go duńskiego wojska i floty wojennej<sup>607</sup>. Jednak w czasie, gdy powstawał ten obraz, podnosiły się głosy postulujące demokratyzację Dannebrogu, a wielu Duńczyków traktowało go już jako symbol całego narodu, o czym wspominał Grundtvig w przemówieniu z okazji urodzin

---

<sup>604</sup> Poważny charakter ich rozmowy sprawia, że młodzi artyści przedstawieni zostali jako intelektualiści, w odróżnieniu od popularnych w Kopenhadze swobodnych scen rzymskich, takich jak np. obraz Ditleva Bluncka *Duńscy artyści w rzymskiej tawernie La Gensola* (1837), na którym Blunck, Sonne, Bindesbøll, Hansen, Ernst Meyer i Albert Küchler skupieni są wokół Berthela Thorvaldsena. Por. <https://kataloget.thorvaldsensmuseum.dk/B199> (dostęp: 1.02.2025).

<sup>605</sup> Vejlbj, *Hiding in plain sight...*, s. 127.

<sup>606</sup> Zgodnie z narodowym mitem biały krzyż na czerwonym tle ukazał się królowi Waldemarowi II podczas bitwy pod Lyndanisse 15 czerwca 1219 roku, co zostało przedstawione przez Christiana Augusta Lorentzena (1749–1828) na obrazie z 1809 roku. Jak wskazuje jednak Inge Adriansen, pierwsze zmiany od Dannebrog pochodzą dopiero z XVI wieku. Zob. Inge Adriansen, *Nationale symboler i Det Danske Rige 1830–2000. Bind 1. Fra fyrstestat til nationalstat*, København 2003, s. 127–128.

<sup>607</sup> Za: ibidem, s. 129–130.

Christiana VIII we wrześniu 1842 roku<sup>608</sup>. Być może dlatego Eckersberg obok żołnierzy duńskich pod murami zamku umieścił praczki rozkładające pranie do suszenia, co w kontekście postulatów Grundtviga można byłoby uznać za próbę zaznaczenia, że flaga powinna być symbolem wszystkich Duńczyków, niezależnie od ich pochodzenia i statusu.

Znacznie silniejszy wydzźwięk egalitaryzmu ma zdaniem Davida Jacksona dzieło najbliższego ucznia Eckersberga, Christena Købkego (1810–1848) *Widok z Dosseringen w Sortedamssøen w kierunku Nørrebro* (1838) [Il. 19]<sup>609</sup>. Malarz ten bowiem na pierwszym planie przedstawił dwie kobiety w strojach ludowych stojące obok masztu z flagą, co może sugerować, że właśnie wywiesiły czerwono-biały sztandar. Z uwagi na obowiązujące wówczas prawo było to niemożliwe, dlatego kwestią sporną jest czy Købke, tak jak (zapewne) Eckersberg, postulował oddanie Dannebrogu całemu społeczeństwu duńskiemu, czy jednak pokazując chłopki stojące pod masztem podkreślał poddaństwo ludu wobec władzy królewskiej, zdradzając tym samym swoje rojalistyczne poglądy<sup>610</sup>. Niemniej pojawienie się w kompozycji symbolu monarchy i przedstawicielek ludu można uznać za próbę pogodzenia dwóch pozornie wykluczających się wizji narodu i propozycję nowoczesnego spojrzenia na duńskie państwo: należy tu przypomnieć, że w 1849 roku uchwalono w Danii konstytucję obalającą absolutyzm i wprowadzającą monarchię konstytucyjną.

Przesunięcie punktu ciężkości z malarstwa historycznego na rodzajowe w Danii pierwszej połowy XIX wieku pozostawało w relacji z ówczesną sytuacją w kraju. Malarstwo rodzajowe Duńskiego Złotego Wieku, skupione na domowych wnętrzach i relacjach rodzinnych pomiędzy przedstawianymi osobami, dawało poczucie względnego bezpieczeństwa i porządku w tym szczególnie burzliwym okresie wojen i utraty dawnej pozycji w regionie. Jednocześnie rodzina czy wąska grupa przyjaciół, temat często podejmowany przez malarzy *biedermeieru*, były kreowane w Danii na podstawowe komórki społeczne stanowiące o jedności całego narodu duńskiego. Te „udomowione” motywy spowodowały, że choć były oparte na wzorach obcych, zarówno dawnych (antyk, niderlandzka sztuka nowożytna), jak i współczesnych (sztuka niemiecka), malarstwo Duńskiego Złotego Wieku zachowało swój narodowy charakter. Upatruję w nich bowiem wczesnych przejawów zwizualizowania duńskiego autostereotypu

---

<sup>608</sup> Pisarz i poeta wyraził w nim nadzieję, że flaga duńska stanie się symbolem całego Królestwa i całego narodu, por. „Dannemænds Fæderneland”. Cyt. za: ibidem, s. 131.

<sup>609</sup> Szczególnie że, podobnie jak u Eckersberga, flaga ta ma kształt bandery wojennej, a więc sugeruje wyłączone użycie przez głowę państwa i wojsko. Jackson, *Danish Golden Age Painting...*, s. 168.

<sup>610</sup> Grand, *Defining the Golden Age...*, s. 60. Tadeusz Żuchowski pisał, że *biedermann* – typowy mieszczanin, który dał nazwę całemu kierunkowi w kulturze niemieckiej – to poczciwiec, ale też człowiek lojalny wobec władzy. Za: Rosales Rodríguez, *Romantyzm „udomowiony”...*, s. 32.

*hygge*, rozumianego za Linnetem w kategoriach kreowania poczucia ‘schronienia’. Ukazane w ówczesnym malarstwie duńskim bliskość portretowanych osób i przytulność przedstawianych wnętrz składają się bowiem na obraz intymnej przestrzeni, w której użytkownicy czują się bezpiecznie i swojsko, upewniając się w poczuciu przynależenia. Moim zdaniem malarstwo Duńskiego Złotego Wieku stworzyło więc wizualizację narodowego „mitu schronienia” rozumianego zarówno jako zacisze domowe, posiadające swoje fizycznie granice, jak i bardziej metaforycznie – jako państwo duńskie zapewniające poczucie wspólnoty opartej na tych samych wartościach i symbolach narodowych<sup>611</sup>.

### **3.2. Z Düsseldorfu na rodzimą wieś, czyli początki regionalizmu w malarstwie skandynawskim**

Duńska odmiana *biedermeieru* stała się punktem wyjścia dla przedstawień wnętrz przytulnie urządzonych mieszczańskich domów i spokojnych widoków miast, ale też scen rozgrywających się na wsi, bowiem, jak pisałam wcześniej, teoretyk sztuki narodowej Høyen zachęcał artystów do zapoznania się z życiem ludowym, jego sprawami i tradycjami<sup>612</sup>. Ponadto kopenhaska publiczność składająca się w głównej mierze z przedstawicieli klasy średniej lubiła scenki alegoryczne, których narracja odnosiła do wydarzeń bieżących<sup>613</sup>. Choć artyści przebywający w Rzymie chętnie podejmowali tworzenie idyllicznych scenek z udziałem włoskich chłopów, Høyen radził przecież, by wypracowany format osadzić w lokalnej, skandynawskiej rzeczywistości. Inspirację stanowiły znane malarzom XVII-wieczne holenderskie scenki rodzajowe, jednak za o wiele bliższy (i bardziej aktualny) wzór należy uznać malarstwo rozwijające się od lat trzydziestych XIX wieku w środowisku düsseldorfskim. Pionierami gatunku na Królewskiej Pruskiej Akademii Sztuk Pięknych (Königlich Preussische Kunstakademie) w Düsseldorfie byli Carl Friedrich Lessing (1808–1880) i Theodor Hildebrandt (1804–1874) zachęcający swoich uczniów do podejmowania scen z życia codziennego na długo przed otwarciem pierwszej klasy malarstwa rodzajowego w 1874 roku. Wprawdzie żaden z nich nie specjalizował się wyłącznie w scenach rodzajowych (Lessing malował głównie pejzaże, natomiast Hildebrandt zajmował się malarstwem historycznym),

---

<sup>611</sup> Motyw ‘schronienia’ w malarstwie Duńskiego Złotego Wieku omówił Peter Nørgaard Larsen w kontekście twórczości Vilhelma Hammershøia (1864–1916), pisząc o „udomowionej wzniosłości” (*the domesticated sublime*) duńskiego malarstwa romantycznego. Zob. Peter Nørgaard Larsen, *Hammershøi and homelessness*, [w:] *Hammershøi and Europe*, red. Konrad Monrad, Copenhagen 2012, s. 185.

<sup>612</sup> Høyen, *Om Betingelserne...*

<sup>613</sup> „The middle-class public was impressed by the novelty of the subject matter, such as anecdotal genre but particularly episodes from history (which often contained covert critiques of current governments inasmuch as cultural censorship was pervasive in the pre-March era)”. Marion Deshmukh, *Between Tradition and Modernity: The Düsseldorf Art Academy in Early Nineteenth Century Prussia*, „German Studies Review”, 6(3), 1983, s. 454.



uczący się pod ich kierunkiem skandynawscy malarze najczęściej rozwijali swoje kariery artystyczne właśnie jako malarze rodzajowi<sup>614</sup>.

Skandynawowie studiowali zarówno na Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie, jak i w prywatnych pracowniach artystów związanych ze szkołą düsseldorfską. Pierwszym skandynawskim artystą, który osiedlił się w Düsseldorfie na stałe, był Adolph Tidemand. Rozpoczął on studia malarskie na Akademii Sztuk Pięknych w Kopenhadze, a w 1837 roku przyjechał do Düsseldorfu, gdzie uczył się przede wszystkim w pracowni Hildebrandta<sup>615</sup>. Po ukończeniu studiów, w 1841 roku udał się w podróż do Italii, ale znacznie istotniejsza z punktu widzenia rozwoju jego zainteresowań malarstwem rodzajowym była podróż po norweskich regionach Østerdalen, Gudbrandsdalen, Sogn, Hardanger i Telemarku w latach 1842–1845. Powstały wówczas pierwsze obrazy ukazujące wnętrza wiejskich chat, podkreślające zarówno piękno architektury drewnianej (*Kąt izby chłopskiej w Bolkesjø*, 1844), jak i prostotę oraz skromność warunków życia w tych przestrzeniach (*Chłopskie wnętrza w Skjønne*, 1848). Artysta zainteresował się też życiem codziennym i zwyczajami norweskich chłopów, szukając inspiracji do większych scen grupowych. Malarz przedstawiał zarówno studia fizjonomii lub ciekawych „typów” postaci (*Siedzący chłop*, 1846), jak i malował portrety znanych z nazwiska mieszkańców i mieszkanki wsi (*Portret Anny Gulsvig*, 1848), skupiając się na bogactwie strojów ludowych z ich barwnie haftowanymi kaftanami, metalowymi elementami pasków i guzikami oraz dekoracjami nakryć głowy. Wierne odwzorowanie życia codziennego chłopów oraz dbałość o szczegóły były wielokrotnie przywoływane jako osiągnięcie przez Tidemanda doskonałości w zakresie malarstwa rodzajowego szkoły düsseldorfskiej<sup>616</sup>.

Obserwacja norweskich chłopów w ich świecie zaowocowała pełnymi szczegółów scenami rodzajowymi we wnętrzach chłopskich chat (*Opowiadaczka historii*, 1844) i kościołów (*Nabożeństwo w norweskim kościele wiejskim*, 1845) oraz odbywających się na świeżym powietrzu (*Tradycja świąteczna*, 1846). Malarstwo Tidemanda w idealizujący sposób prezentuje barwność norweskiej wsi, ale ukazuje też trud życia, gdzie codzienność podyktowana jest kapryсами pogody i dostępnością naturalnych surowców<sup>617</sup>. Kulminacją tej

---

<sup>614</sup> Zob. Thiis, *Norske malere og billedhuggere...*, s. 70.

<sup>615</sup> Solheim, *Kunst og nasjon...*, s. 226.

<sup>616</sup> Niemiecki krytyk sztuki Anton Springer (1825–1891) pisał w 1858 roku o Tidemandzie: „Jego wierne poczucie solidarności z ludźmi, z których pochodzi, jest cechą, która stawia go wysoko w szkole düsseldorfskiej”, cyt. za: Thiis, *Norske malere og billedhuggere...*, s. 82.

<sup>617</sup> Środki, którymi posługiwał się Tidemand, były typowe dla pokazywania folkloru w biedermeierowskim malarstwie rodzajowym. Dlatego późniejsza krytyka nazywała obrazy skandynawskich malarzy związanych z Düsseldorfem pejoratywnym określeniem „niedzielných chłopów” (*søndagsbønder*), ich zdaniem przedstawiały rzeczywistość nieprzystawalną do realnego stanu życia chłopów. Zob. Bengtsson, *Verklighetens poesi...*, s. 217.

idealizowanej opowieści o norweskich chłopach jest obraz *Powrót łowcy niedźwiedzi* (1862), w którym przedstawił ludzi uczestniczących w ważnym dla społeczności i dramatycznym wydarzeniu: ranny myśliwy, siedzący bez sił na krześle w centrum chaty otoczony jest kobietami gotowymi opatrzyć jego krwawiącą nogę, podczas gdy towarzysze polowania wnoszą do izby zabita niedźwiedzicę, a mały chłopiec przynosi do domu jej małe. Choć scena odbywa się we wnętrzu, ubrania bohaterów i zwyczaj polowania na niedźwiedzie zimą sugerują, że scena rozgrywa się o tej trudnej porze roku, co razem z ekspozycją rannego w centrum kompozycji służy heroizacji norweskiego chłopstwa i podkreślenia jego niezłomności w walce o przetrwanie<sup>618</sup>.

Jak już wielokrotnie podkreślałam, w romantyzmie norweskim funkcjonował ważny dla narracji narodowej archetyp chłopca. Chłopów traktowano jako tych, dzięki którym język i tradycje przetrwały w okresie „400-letniego snu”, byli też symbolem wolności i szczególnego zespolenia z naturą<sup>619</sup>. Dlatego w malarstwie norweskim obyczaje chłopskie zyskiwały wymiar symboliczny, o czym najlepiej świadczyć może obraz *Orszak weselny z Hardanger* (1848) [Il. 20], namalowany przez Tidemanda wspólnie z Hansem Gude (1825–1903), swoim rodakiem wykształconym w Düsseldorfie. Gude i Tidemand poznali się w 1843 roku w Norwegii, ale dopiero pięć lat później rozpoczęli współpracę nad pejzażami ze sztafażem, powstałymi w Düsseldorfie na podstawie szkiców wykonanych w ojczyźnie<sup>620</sup>. Pierwszym ze wspólnych obrazów był właśnie *Orszak weselny* składający się z pejzażu namalowanego przez Gudego oraz sceny rodzajowej pędzla Tidemanda. Wprowadzony przez Tidemanda sztafaż został przedstawiony z etnograficzną precyzją: panna młoda jest ubrana w *bunad*, strój ludowy, charakterystyczny dla regionu Hardanger, natomiast przedstawione na pierwszym planie rekwizyty i postaci mają istotne znaczenie dla lokalnych zwyczajów weselnych. Tytułowa procesja ślubna została ukazana już po ceremonii kościelnej: towarzyszący parze młodej drużby, drużbowie i muzycy w odświętnych strojach rozpoczęli już zabawę. Jeden z mężczyzn trzyma dzban z napitkiem, a drugi czeka z pistoletem na salwę honorową, przed którą kobiety

---

<sup>618</sup> Holger Koefoed, „A land there is, lying near far-northern snow...”. *Winter Scenes in the Romantic Period*, [w:] *Winter land: Norwegian visions of Winter*, red. Ulla Tarras-Wahlberg, Oslo 1993, 21–29, s. 28.

<sup>619</sup> „Through peasant uprisings and labor movements, Norwegian identity was advanced by peasants diving in close connection to the land and soil of their country. Norway’s social structure had always reflected its population’s close ties to agriculture since its origins in the Viking era”. Zob. Samios, *The Nordic Peasant Vision...*, s. 21.

<sup>620</sup> W kolejnych latach wykonali również wspólnie obrazy: *Łowienie ryb harpunami* (1851) oraz *Pogrzeb w Sognefjorden* (1853), a także obaj byli zaangażowani w realizację dekoracji wnętrza zameczku Oscarshall pod Christianią, dla którego Gude wykonał w latach 1850–1851 pejzaże przedstawiające region Sogn, zaś Tidemand stworzył serię obrazów *Życie chłopskie* (1852). Thiis, *Norske malere og billedhuggere...*, s. 117.

zakrywają uszy<sup>621</sup>. Łódź z parą młodą rozpoczyna orszak, gdyż za nią widać kolejnych weselników opuszczających łód, a w oddali dostrzec można kościół słupowy, gdzie odbył się ślub. Choć Gude nie przedstawił tu konkretnej budowli, umieszczenie kościoła słupowego w tle podkreśla znaczenie tego typu zabytku w konstruowaniu wyobrażenia o typowo norweskiej scenarii<sup>622</sup>.

Ze względu na przedstawione charakterystyczne elementy norweskiej kultury i pejzażu *Orszak weselny z Hardanger* cieszył się ogromną popularnością w Norwegii<sup>623</sup>. W innych krajach Skandynawii natomiast stał się wzorem dla wyrastającego z tradycji szkoły düsseldorfskiej malarstwa rodzajowego, podkreślającego cechy narodowe. W tym charakterze pokazywany był w ramach norweskiej prezentacji na Wystawie Sztuki Nordyckiej w Sztokholmie w 1850 roku<sup>624</sup>. Po wystawie wielu szwedzkich artystów zdecydowało się na studia w Düsseldorfie, wśród nich Bengt Nordenberg (1822–1902), Ferdinand Fagerlin (1825–1907) oraz Amalia Lindegren (1814–1891). Choć nie mogła oficjalnie studiować na akademii, jej pobyty w Düsseldorfie 1853 i 1854 roku spowodowały, że zainteresowała się scenami rodzajowymi, a widoczne w jej obrazach wpływy niemieckich artystów sprawiły, że ówczesna krytyka łączyła malarzkę ze szkołą düsseldorfską<sup>625</sup>.

Zwykle szwedzcy artyści nie pozostawali w Düsseldorfie zbyt długo, gdyż za przykładem Tidemanda i Gudego podróżowali po swoim kraju, eksplorując ludowe zwyczaje i lokalne krajobrazy. Głównym celem wyjazdów szwedzkich artystów stała się Dalarna, region mający szczególne znaczenie dla historii Szwecji i rozwoju tożsamości narodowej<sup>626</sup>. Amalia

---

<sup>621</sup> Zgodnie z tradycją ludową przed ślubem należało przygotować odpowiednie ilości piwa, aby wystarczyło na kilkudniową zabawę weselną. Wystrzał z broni palnej był nie tylko dźwiękowym sygnałem rozpoczęcia świętowania, ale też wiązał się z lokalnym zwyczajem skierowania srebrnej kuli ponad głowy nowo poślubionej pary w celu odstraszenia od niej wszelkiego zła. Informacje te pochodzą z wykładu Ellen J. Lerberg, kuratorki Nasjonalmuseet w Oslo. *Tett på: Tidemand og Gudes «Brudeferd i Hardanger»*, 15.05.2021. [On-line].

<sup>622</sup> O znaczeniu kościołów słupowych w kulturze narodowej Norwegii pisze Åshild Norhus, *Nasjonale Markører i Norsk Naturalistisk Maleri. En empirisk studie med hovedfokus på utvalgte verk av to sentrale kunstnere*, Oslo, 2012, s. 15.

<sup>623</sup> Już rok po namalowaniu *Orszak weselny z Hardanger* stał się inspiracją dla przedstawienia teatralnego w typie *tableau vivant*. W 1849 roku Tidemand i Gude przygotowali scenografię dla teatru w Christianii, na której tle aktorzy odegrali scenę z obrazu, a Norweski Studencki Związek Śpiewaczy (Den norske Studentersangforening) wykonał pieśni z tekstem Andreasa Muncha do muzyki skomponowanej przez Halfdana Kjerulfa. Szelągowska i Szelągowska, *Norwegia w XIX wieku...*, s. 179. O popularności *Orszaku* świadczy też to, że malarze wykonali przynajmniej pięć replik tego obrazu. Za: Koefoed, *A land there is...*, s. 27.

<sup>624</sup> O replice *Orszaku* obecnej na tej wystawie pisze Solheim, *Kunst og nasjon...*, s. 283.

<sup>625</sup> Julius Lange uważał ją za najlepszą reprezentantkę szwedzkiego malarstwa rodzajowego, por. *The Collection: Gothenburg Museum of Art*, red. Kristoffer Arvidsson, Per Dahlström i Anna Hyltze, Göteborgs 2014, s. 117. Lorentz Dietrichson był pod wielkim wrażeniem jej twórczości, podkreślając, że Szwedki zajmujące się malarstwem rodzajowym nie wiązały się z jednym miejscem, Za: Bergström, *The Nationalmuseum's First Exhibition...*, s. 195.

<sup>626</sup> „Some provinces were regarded as especially Swedish, e.g. Värmland as characterised by forests, ironworks, and manor houses and Dalecarlia with colourful folk costumes, naïve and expressive interior paintings and

Lindegren udała się w podróż do Dalarny w 1857 roku w towarzystwie malarki Jeanette Holmlund (1825–1872). Artystki zatrzymały się w miejscowości Rättvik, gdzie powstały dwa obrazy Lindegren: *Ostatni spoczynek malej* (1858) [Il. 21] oraz *Niedzielny wieczór w dalareńskiej chacie* (1860). Obrazy tematycznie się uzupełniają, przedstawiając dwa skrajne motywy: tragedię rodzinną i rodzinną idyllę. Na pierwszym z nich rodzice i starsza siostra oplakują zmarłe dziecko, nad kołyską pochyla się też z zadumą starszy mężczyzna. Na drewnianej podłodze chłopskiej chaty leżą porzucone zabawki, natomiast na krześle obok stoi czarna trumna przygotowana na ciało niemowlęcia. Ojciec tuląc do siebie kilkuletnią córkę, na kolanach trzyma księgę, być może modlitewnik, psalterz lub Biblię, szukając w słowie Bożym ukojenia. Drugi z obrazów ukazuje natomiast liczniejszą grupę, świętującą wolny dzień zabawą przy muzyce: ojciec przygrywa na skrzypcach starszym dzieciom tańczącym w kole, a przyglądają im się matka z młodszym dzieckiem na kolanach.

Pierwotne tytuły obrazów: *Bondfamilj i Dalarne, sörjande sitt döda barn* [Chłopska rodzina w Dalarnie oplakująca swoje zmarłe dziecko] i *Familjescen i Rättvik* [Scena rodzinna w Rättvik] sugerują, że Lindegren chciała podkreślić lokalny charakter przedstawionych scen, poprzez opisowość tytułu wyjaśniając je swojemu odbiorcy: sztokholmskiej publiczności mniej zorientowanej w zwyczajach dalareńskich<sup>627</sup>. Wnętrza chat, odświętne stroje i przedmioty zostały namalowane z dbałością o szczegóły; malarka nie pominęła na przykład przypiętego do paska starszej siostrzyczki dzwoneczka (*pinglan*), który w okolicach Rättvik zakładano małym dzieciom, aby się nie zgubiły<sup>628</sup>. Etnograficzna precyzja strojów i dekoracji chłopskich domostw zdaje się podkreślać często stosowany w szkole düsseldorfskiej zabieg przedstawienia sceny rodzajowej jako uchwyconego przez malarza lub malarkę autentycznego momentu, choć w istocie były to wystudiowane kompozycje z modelami pozującymi w najpiękniejszych, budzących zainteresowanie miejskiej publiczności strojach<sup>629</sup>.

---

memories of the time of national liberation during the Vasa period of the 16th century. The appreciation of domestic nature and culture was an important factor throughout the whole of the 19<sup>th</sup> century”. Jonsson, *Art and Society*..., s. 176.

<sup>627</sup> Dalarczycy zamieszkiwali jedrń z ostatnich regionów Szwecji, gdzie wciąż noszono tradycyjne ludowe stroje. Por. Frykman i Löfgren, *Narodziny człowieka kulturalnego*..., s. 63. Dla samej malarki było to powodem dużego zaskoczenia: „When Lindegren traveled to Rättvik in 1857, she found that the old-fashioned, picturesque clothing was still being worn”. Eva-Lena Bengtsson, *Amalia Lindegren: Aspects of a 19th-Century Artist*, „Woman's Art Journal”, 5, 2, 1984/1985, s. 19.

<sup>628</sup> „Dräkterna äro å denna liksom å föregående målning synnerligen troget återgivna. Särskilt är att märka *pinglan* som den lilla flickan bar hängande vid bältet. Det var i Rättvik allmän sed att hänga en pingla på smättingarna, så att man kunde höra, var de höllo till”. Gerda Cederblom, *Svenska folklivsbilder*, Stockholm 1923, s. 15.

<sup>629</sup> Eva-Lena Bengtsson zwraca uwagę, że sceny te przedstawione są na wzór rozgrywającej się w teatrze sztuki. Por. Bengtsson, *Amalia Lindegren*..., s. 19. Zabieg ten miał na celu walory estetyczne i miał swoje źródła w skierowanym do mieszczan biedermeierze, czego dowodzą także obrazy artystów spoza Skandynawii, takich

Wtórnie nadane obrazom Lindegren tytuły świadczyły już o moralizatorskim charakterze malarstwa rodzajowego, jaki przypisywano im w drugiej połowie XIX wieku. Zaprezentowana na sztokholmskiej wystawie w 1866 roku *Chłopska rodzina w Dalarnie oplakująca swoje zmarłe dziecko* była reprodukowana w prasie i tygodnikach ilustrowanych jako *Ostatni spoczynek malej*<sup>630</sup>. Obyczajowy charakter przedstawionej sceny i jej żałobny nastrój zdają się podkreślać uniwersalność tej tragedii, z którą mogli się utożsamiać przedstawiciele wszystkich klas społecznych<sup>631</sup>. Z kolei radosny *Niedzielny wieczór w dalekariańskiej chacie* wpisywał się w romantyczny ideał wolnego chłopca skandynawskiego, znany z poezji przedstawicieli Erika Gustafa Geijera, który w tym przedstawieniu upatrywał przykładu trwałości szwedzkiego ludu, zapewniającego ciągłość rodzimej tradycji i kultury<sup>632</sup>. Uśmiechnięte i zdrowe chłopskie dzieci można postrzegać jako świetlaną przyszłość narodu, a stroje i drewniane chaty reprezentowały przeszłość, w której odbija się to, co charakterystyczne dla Szwecji. W taki przynajmniej sposób chcieli zapewne się widzieć sami Szwedzi, bowiem obrazy Lindegren przedstawiające Dalarnę należały do pierwszych dzieł zakupionych przez Muzeum Narodowe w Sztokholmie i były później wysyłane na międzynarodowe wystawy<sup>633</sup>. Efektowność oraz edukacyjny charakter twórczości Lindegren zostały również docenione przez Artura Hazeliusa, twórcę pierwszego muzeum etnograficznego Skandynawii, który inspirując się kompozycją *Ostatni spoczynek malej* za pomocą ubranych w kostiumy ludowe lalek powtórzył układ postaci we wnętrzu sprowadzonej do Sztokholmu dalareńskiej chaty<sup>634</sup>.

---

jak Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865), który „stworzył modelową wizję lokalnego krajobrazu, barwnego ludu i jego obyczajów”, za: Rosales Rodríguez, *Romantyzm „udomowiony”...*, s. 33.

<sup>630</sup> W prezentacji dzieł z wystawy opublikowanej na łamach „Ny Illustrerad Tidning” 1 grudnia 1866 roku obraz Lindegren opatrzone tytułem *Lillans sista bädd*. Por. Bergström, *The Nationalmuseum's First Exhibition...*, s. 195. Całostronicowa reprodukcja umieszczona w periodyku „Svea folkkalender” z 1866 roku również podpisana jest tym tytułem, por. <https://runeberg.org/svea/1866/0141.html> (dostęp: 4.04.2024). Tak też tytułują obraz historycy sztuki w XX wieku: Cederblom, *Svenska folklivsbilder...*, s. 15, oraz Nordensvan, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet I...*, s. 46.

<sup>631</sup> Motyw był popularny w kulturze, o czym świadczy nie tylko częste reprodukowanie obrazu w prasie, ale też liczne wiersze inspirowane *Ostatnim spoczynkiem malej*, takie jak opublikowany w 1874 roku utwór anonimowego autora, por. *Lillans sista bädd*, „Svenska Familj-Journalen”, 13, 1874, s. 270, oraz późniejszy poemat *Trotjänarinnan* (Wierna służąca) napisany przez Sigrid Nordlund, którego tytułowa bohaterka oplakuje śmierć zmarłego dziecka nad *Ostatnim spoczynkiem malej*, por. „Hon faller bittra tårar/ Vid »lillans sista bädd»”, Sigrid Nordlund, *Trotjänarinnan*, [w:] *Bitar af Snorre*, Stockholm, 1902, s. 99.

<sup>632</sup> Zdaniem Britt Marie Lennersand, obrazy Lindegren nawiązują do wydanego w 1811 roku wiersza *Odalbonden* (Chłop pańszczyźniany). Za: Lennersand, *En spegling av tiden...*, s. 57.

<sup>633</sup> Te „typowo szwedzkie” scenki rodzajowe zostały zaprezentowane na wystawach światowych: w Filadelfii (1876), Paryżu (1878) i Chicago (1893), a ich liczne reprodukcje w czasopiśmie i relacje dziennikarskie z wystaw przyczyniły się do wielkiej popularności obrazów Lindegren w szwedzkiej opinii publicznej. Za: Carl-Johan Olsson, *Outside the mainstream – Anna Nordgren, Charlotte Wahlström and Elisabeth Warling*, „Art Bulletin of Nationalmuseum”, 26:2, 2019, s. 33.

<sup>634</sup> Artur Hazelius wykorzystał scenki z lalkami w strojach ludowych we wnętrzach autentycznych chłopskich chat sprowadzonych z różnych regionów Szwecji od 1873 roku, czyli rok po otwarciu *Zbiorów skandynawskiej etnografii* (dzisiejsze Muzeum Nordyckie, Nordiska Museet). Układ z *Chłopskiej rodziny w Dalarnie*

Dalarna jako region szczególnie ważny dla umocnienia szwedzkiej tożsamości narodowej była motywem popularnym wśród wielu artystów. Bengt Nordenberg skupiał się na charakterystycznych, czerwono-zielono-białych strojach Dalarczyków, przedstawiając ich zarówno w scenach religijnych (*Podróż do kościoła w Dalarnie*, 1854), jak i podkreślających prozę życia codziennego (*Martwa koza*, bez daty). Dla Johana Fredrika Höckerta (1826–1866) dalareńskie chaty były punktem wyjścia do scen rodzajowych, takich jak *Gustaw Waza i Tomt Margit* (1860), w których można dostrzec bezpośredni wpływ malarstwa holenderskiego (*Dziewczyna z Rättvik przy kominku*, 1860). Wyjątkowy charakter Dalarny jako regionu nietkniętego nowoczesną, industrialną cywilizacją przyciągał do regionu także artystów spoza Szwecji: Norwega Adolpha Tidemanda (*Wnętrze z siedzącą kobietą, Dalarna*, 1852) oraz Wilhelma Marstranda (1810–1873), który jako jeden z nielicznych Duńczyków podróżował do Dalarny dwukrotnie w 1850 i 1851 roku<sup>635</sup>.

Również w malarstwie Duńskiego Złotego Wieku powstawało wiele scen rodzajowych z udziałem chłopów, tak jak wspomniana już *Scena wiejska* Sonnego inspirowana lokalnym kolorytem Jutlandii. Zainteresowanie ówczesnych malarzy prowincjonalnym regionem wynikało z upatrywania w nim ostoju duńskości, bowiem Jutlandzycy zachowali oryginalny dialekt oraz trudzili się przede wszystkim rolnictwem i pasterstwem, stanowiących podstawę odradzającej się po czasach kryzysu duńskiej gospodarki<sup>636</sup>. Stąd ich malarskie przedstawienia były mieszczańskim fantazmatem o pocziwych i zapracowanych chłopach: w obrazie *Jutlandzki pasterz na wrzosowisku* (1855) Frederik Vermehren (1823–1910) przedstawił mieszkańca regionu jako prostego i ubogiego staruszka w połatanym stroju, który podczas doglądania owiec umila sobie czas robotką na drutach. Ciepła kolorystyka obrazu z barwami zachodzącego słońca, a także pocziwość prostego człowieka przy pracy, któremu na pustkowiu towarzyszy jedynie wierny pies pasterski, służy idealizacji jutlandzkiego chłopca jako odpowiedzi na typowy dla złotego wieku sentymentalizm, przy jednoczesnej egzotyzacji „innego”, czym dla mieszczańskiej i arystokratycznej publiczności w Kopenhadze byli

---

wykorzystano w ekspozycji w 1877 roku. Do dziś obraz Lindegren stanowi element wystawy stałej Muzeum, por. <https://digitaltmuseum.se/011023802055/tavla> (dostęp: 4.04.2024).

<sup>635</sup> Tematy etnograficzne ze Szwecji są nietypowe dla Duńskiego Złotego Wieku, a poza Marstrandem podejmował je także Niels Simonsen (1807–1885). Sam Marstrand udał się do Dalarny w ślad za Hansem Christianem Andersenem: „In *The Adventure of my Life*, Hans Christian Andersen says that it was his own verbal description of the Leksand church-goers arriving on the shores of Siljan Lake that gave Marstrand the idea of an expedition to Dalarna, which the painter and his newly-married bride made around midsummer in 1850 as their honeymoon”. Cyt. za: anonim, „Art Bulletin of Nationalmuseum”, 24–25, 2017–2018, s. 265.

<sup>636</sup> Por. „Against urban luxury and cosmopolitan ideologies, nationalists could portray as the essential Denmark remote regions, such as Jutland, and their peoples. Grundtvig’s movement and later political parties such as Venstre idealized a countryside of free peasantry”. John Hutchinson, *Introduction...*, s. 19.

wówczas chłopów<sup>637</sup>. W twórczości Christena Dalsgaarda (1824–1907), malarza związanego ze szkołą düsseldorfską, jutlandzcy chłopci podlegali idealizacji w mniej patetyczny sposób: ich barwne stroje i wnętrza pięknych w prostocie drewnianych chat również są efektem estetyzacji wsi widzianej z perspektywy mieszczańskiej. Jednak w tym przypadku chodziło o podkreślenie wartości takich jak pracowitość i schludność uznawanych za cechy charakteryzujące cały duński naród<sup>638</sup>. Bardziej beztroskie, a nawet rubaszne scenki rodzajowe tworzył natomiast inny malarz studiujący w Düsseldorfie Julius Exner (1825–1910), który w kompozycjach takich jak *Chłopska zabawa w Amager* (1854) najpewniej inspirował się popularnym wówczas w Danii malarstwem holenderskim XVII wieku<sup>639</sup>.

Skandynawskie malarstwo rodzajowe drugiej połowy XIX wieku cechowało się trwałym zainteresowaniem kulturą ludową i regionami, w których się zachowała, a także idealizacją ludu jako źródła narodu. Casus Dalarny pokazuje, że sceny wiejskie, chłopskie chaty oraz ludowe stroje i obrzędy wykorzystywano do konstruowania tożsamości narodowej, gdyż chłopów uważano za bezpośrednie ucieleśnienie „ducha narodu”. Taki idealizowany obraz ludu wynikał z romantycznego traktowania mieszkańców wsi jako egzotyczne „typy etnograficzne”, co wynikało głównie z dominacji klasy średniej i wyższej wśród publiczności. Instrumentalne traktowanie chłopów widoczne jest szczególnie w Norwegii, gdzie poprzez romantyzację norweskiej wsi i idealizację scen z życia codziennego próbowano podkreślić chłopski rodowód narodu norweskiego i podkreślić odrębność względem zarówno Danii, jak i Szwecji. Z kolei szwedzcy i duńscy malarze upatrywali w malarstwie rodzajowym okazji do przedstawiania scenek z życia chłopskiego mających rys moralizatorski.

W Finlandii, pomimo podobnych nastrojów, malarze połowy XIX wieku zdawali się nie upatrywać w chłopach specyfiki narodowej w takim stopniu jak Norwegowie. Zainteresowanie tematyką ludową widoczne było na przykład w twórczości wykształconego w Sztokholmie Alexandta Lauréusa (1783–1823). W tworzonych w Szwecji obrazach rodzajowych malarz ten wielokrotnie wracał do motywu tańców ludowych, jak w obrazie *Taniec fińskich chłopów* (1816), co jednak świadczyło nie tyle o romantyzacji chłopów celem umacniania fińskiej

---

<sup>637</sup> Podobnie jak mieszkańcy zamorskich kolonii duńskich. Por. „They [Danish West Indies] sprang from an imagination that needed a nebulous other to measure itself against, to keep at a distance, and protect the shrinking Danish empire and its expanding National Romantic and ‘oriental’ dreams”, Anklam, *The Pictorial Imaginary...* s. 225.

<sup>638</sup> „Diligent, literate, tidy, ethnographically specific and coupled with a rural landscape permeated with sunlight, the girl [przedstawiona na jednym z obrazów Dalsgaarda] represents the *folkelig* – the transcendent, collective, stable essence of the people”, por. Berman, *In another light...*, s. 128.

<sup>639</sup> Zob. Lennerstrand, *En spegling av tiden...*, s. 65.

tożsamości narodowej, ile ogólnym zainteresowaniu tematyką wiejską w środowisku akademickim Sztokholmu<sup>640</sup>. Także w twórczości malarzy wykształconych w Düsseldorfie, takich jak Magnus von Wright (1805–1868), sceny rodzajowe z udziałem fińskich chłopów pojawiały się rzadko (*Mieszkańcy Kurkijoki w strojach ludowych*, 1860–1865). Natomiast Gustaf Werner Holmberg (1830–1860) w obrazie *Dom chłopski w Kuru* (1859) zdaje się nie gloryfikować fińskich chłopów, a raczej zwraca na nich uwagę, wpisując ten motyw do repertuaru patriotycznych tematów, choć jeszcze nie symboli narodowych<sup>641</sup>. Również Robert Wilhelm Ekman w swojej późnej twórczości podejmował tematykę chłopską, a jego obrazy takie jak *Kreeta Haapasalo grająca na kantele w chłopskiej chacie* (1869) oraz *Łowienie ryb zimą przed Turku* (1872) zdradzają wiedzę o strojach ludowych i wyglądzie wnętrza fińskich chat chłopskich, ale i on raczej traktował podróż po Finlandii głównie jako inspirację do zilustrowania *Kalevali*<sup>642</sup>.

#### 4. Wykształcenie się tzw. pejzażu narodowego

Już pod koniec XVIII wieku w środowiskach inteligenckich całej Europy rozpoczął się zwrot ku naturze będący pochodną wzorców uczuciowego pojmowania przyrody za bohaterami sentymentalnych powieści takich jak *Nowa Heloiza* Jeana-Jacquesa Rousseau (1761) oraz filozoficznych kategorii malowniczości i wzniosłości (*picturesque* i *sublime*)<sup>643</sup>. Wynikająca z nich potrzeba poszukiwania indywidualnej relacji z naturą przełożyła się na popularyzację formacyjnych podróży, *voyages pittorresque*, podczas których zachęcano młodych przedstawicieli bogatych i dobrych rodzin nie tylko do spisywania relacji z zagranicznych wojaży, ale też malowania widoków przedstawiających odwiedzane miejsca<sup>644</sup>. Rodząca się

<sup>640</sup> Wówczas chodziło jeszcze nie o narodowy charakter tych tematów, ale modę na sielskie scenki w typie Claude'a Lorraina i Nicolasa Poussina. Za: Lennerstrand, *En spelning av tiden...*, s. 73.

<sup>641</sup> Symbolika narodowa pojawi się dopiero w sztuce fińskiej przełomu XIX i XX wieku. Z Düsseldorfem był początkowo związany także Adolf von Becker (1831–1909), twórca rozbudowanych scen rodzajowych z udziałem fińskich chłopów. Była to postać ważna dla kolejnego pokolenia, gdyż wykształcił wielu malarzy i malarki tzw. Fińskiego Złotego Wieku, o którym będzie mowa w CZEŚCI IV.

<sup>642</sup> Ekman oparł się na praktycznej wiedzy z podróży po Finlandii, którą odbył w 1846 roku. Zwiedzał wnętrza chłopskich chat, przyglądał się ludowym strojom, badał tradycje z intencją wykorzystania zdobytego materiału nie tylko w ilustracjach do *Kalevali*, ale też podczas pracy nad freskami do katedry w Turku. Zob. Reitala, *Ekman...* (dostęp 22.02.2024).

<sup>643</sup> Za: Agnieszka Ciska, *Romantyczna natura*, [w:] *Malarstwo niemieckie w XIX wieku. Obrazy ze zbiorów polskich*, red. Iwona Danielewicz i Agnieszka Ciska, Warszawa 2005, 21–32, s. 21.

<sup>644</sup> Wśród wykształconych młodzieńców, najczęściej udających się w takie podróże, wyróżnia się norweska malarka Catharine Hermine Kølle (1788–1859) ucząca się rysunku i malarstwa w Kopenhadze, a od 1826 roku stale podróżująca po Norwegii i Europie. Wykonywane w czasie letnich wypraw szkice stanowiły podstawę malowanych przez nią zimą akwareli. Zostawiła po sobie 250 dzieł malarskich oraz 1850 stron z relacjami z podróży, które po jej śmierci zostały przekazane Muzeum Historycznemu w Bergen. Tamtejsza biblioteka od 2017 roku prezentuje wybraną część kolekcji na wystawie stałej. Kølle była pierwszą norweską pejzażystką tak dogłębnie studiującą otaczającą ją rzeczywistość i pracującą w plenerze. Za: <https://marcus.uib.no/exhibition/chk> (dostęp: 12.04.2024).



w tych warunkach estetyka romantyzmu faworyzowała krajobrazy rustykalne i dzikie, najlepiej górskie. Częstym celem podróży stały się Alpy i słynąca z malowniczych krajobrazów Szwajcaria oraz inne górzyste kraje, także skandynawskie<sup>645</sup>.

Podobnie jak w przypadku malarstwa rodzajowego, zainteresowanie artystów krajobrazami góorskimi wynikało z tradycji malarstwa niderlandzkiego, które znane było dzięki udostępnianym studentom zbiorom królewskim na przykład w Kopenhadze czy Dreźnie. Za holenderskimi mistrzami takimi jak Jacob van Ruisdael, Aert van der Neer i Allaert van Everdingen wprowadzano do malarstwa pejzażowego elementy budujące nastrój, takie jak wodospady, ruiny, nokturny, pochmurne nieba i skaliste, dramatyczne zbocza górskie<sup>646</sup>. Malarze kopenhascy, choć w ślad za Holendrami doceniali widoki wiejskich dróg i płaskich pól obecnych w rodzimym krajobrazie, w poszukiwaniu malowniczych górskich panoram wyjeżdżali do Norwegii złączonej wówczas jeszcze unią z Danią. Pierwsze wizerunki romantycznego norweskiego krajobrazu stworzyli zatem Duńczycy tacy jak Erik Pauelsen (1749–1790), który odwiedził Norwegię w 1788 i 1792 roku dzięki stypendium wypłaconym przez króla duńskiego<sup>647</sup>. Częste podróże po Norwegii rozpoczął w 1819 roku również Johannes Flintoe (1787–1870), urodzony i wykształcony w Kopenhadze, a od 1811 roku tworzący w Christianii<sup>648</sup>. Inspirowane przykładem holenderskim i krajobrazem skandynawskim malarstwo pejzażowe uprawiali także Jens Juel (1745–1802) oraz Christian August Lorentzen (1749–1828), u których uczyli się malarze związani ze środowiskiem drezdeńskim: Caspar David Friedrich i Johan Christian Clausen Dahl. To właśnie Drezno stało się najważniejszym ośrodkiem wykształcenia pejzażu romantycznego, w czym szczególną rolę odegrali wspomniani Friedrich i Dahl<sup>649</sup>.

W twórczości Friedricha ważniejsza od topograficznej dokładności jest wzniosłość nastroju, czym różni się od bardziej realistycznego postrzegania natury obecnej w malarstwie pejzażowym Dahla. Wynikało ono między innymi z kontynuowania przez norweskiego malarza

---

<sup>645</sup> Andrzej Pieńkos wspomina o niemieckich malarzach podróżujących do Skandynawii już w latach dwudziestych XIX wieku, byli to m.in. Christian Ezdorf z Saksonii, Christian Morgenstern, Louis Gurlitt, Gustav Adolf Boenisch, Wilhelm Krause oraz Friedrich Preller (którego obraz *Krajobraz norweski* znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie), por. Pieńkos, *Poszukiwanie tożsamości kraju...*, s. 234.

<sup>646</sup> „The seventeenth century classical ideal landscape of Italian art and the realistic landscape of Dutch art were the two main sources for northern and European landscape painting at the turn of both the eighteenth and nineteenth centuries”. Pennonen, *In search of scientific and artistic landscape...*, s. 113.

<sup>647</sup> Gunnarsson, *Nordic Landscape Painting...*, s. 80.

<sup>648</sup> Ten artysta pochodzenia norweskiego większość swojego życia artystycznego i działalności pedagogicznej spędził w Norwegii. Zatrudnił się jako nauczyciel w otwartej w 1819 roku Norweskiej Narodowej Akademii Rzemiosła i Sztuki (Statens håndverks- og kunstindustriskole), a od 1842 do 1851 roku należał do zarządu Muzeum Narodowego w Christianii. Thiis, *Norske malere og billedhuggere...*, s. 61.

<sup>649</sup> Zob. Vaughan, *German Romantic Painting...*, s. 74–77.

wyniesionych z Kopenhagi praktyk malowania na świeżym powietrzu oraz zainteresowania nowinkami naukowymi, przed którymi opierał się Friedrich<sup>650</sup>. Dahl przedstawiał przede wszystkim widoki Norwegii, choć większość życia spędził poza ojczyzną (urodził się w Bergen, w 1811 roku rozpoczął studia w Kopenhadze, a w Dreźnie osiedlił się w 1818 roku, gdzie mieszkał do śmierci). Romantyczną wizję „uduchowionej natury” i potrzebę ukazania szczegółów znanych mu miejsc można traktować jako przejaw patriotyzmu, przez co określany jest pierwszym malarzem narodowego pejzażu<sup>651</sup>.

Ten zbliżony do realizmu sposób przedstawiania natury, niepozbawiony jednak dramatyzmu, a niekiedy idealizacji, stanowił punkt wyjścia malarstwa pejzażowego wykształconego w następnych dekadach na Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie. Tamtejsi nauczyciele, przede wszystkim Schirmer i Lessing, zachęcali studentów do pracy w plenerze, a ponieważ w ówczesnym środowisku niemieckim twórczość Dahla była bardzo popularna, młodzi malarze wzorem Norwega udawali się w podróże po Skandynawii. Ich celem były oczywiście przede wszystkim norweskie góry, ale też obfitująca w lasy i jeziora Szwecja oraz Finlandia. Andreas Achenbach (1815–1910) odbył podróże do Szwecji w 1835 roku oraz Norwegii w 1839 roku, gdzie nawet miał okazję spotkać przebywającego akurat w ojczyźnie Dahla<sup>652</sup>. W norweskiej podróży towarzyszył Achenbachowi norweski malarz Thomas Fearnley (1802–1842), po epizodzie düsseldorfskim silnie inspirujący się twórczością Dahla, oraz polski malarz Christian Breslauer (1802–1882), który w latach 1851–1852 udał się do Finlandii<sup>653</sup>.

Pierwszym Skandynawem podejmującym studia pejzażowe w Düsseldorfie był wspomniany już w poprzednim podrozdziale Hans Gude. Po wstępnej edukacji u Johanna Flintoe w Królewskiej Szkole Rysunkowej w Christianii w latach 1838–1841 wyjechał na dalsze studia do niemieckiej Akademii za namową norweskiego poety Welhavena pozostającego pod wrażeniem twórczości Tidemanda i opowiadającego się za sztuką polegającą na szczerzej obserwacji przyrody i kultury ludowej<sup>654</sup>. Gude początkowo pobierał prywatne lekcje od Andreasa Achenbacha, a gdy dostał się na Akademię, w latach 1842–1844 kontynuował naukę

---

<sup>650</sup> Można to prześledzić choćby na przykładzie podejścia obu malarzy do studiów chmur. Gdy Luke Howard wydał w 1803 roku swój *Esej o modyfikacji chmur*, Goethe zachęcał niemieckich malarzy do zilustrowania tego dzieła, będącego podstawą meteorologii. Friedrich odrzucił tę propozycję, natomiast Dahl z zainteresowaniem zapoznał się z naukową rozprawą Howarda. Szerzej piszę o tym w: Emiliana Konopka, „*Chmurobrazy*”. *Interpretacje motywu chmury w pejzażu 1820–1920*, Warszawa 2018, s. 18–20.

<sup>651</sup> Przekonanie to zostało upowszechnione dzięki historyczno-artystycznej działalności Andreasa Auberta, który nazwał Dahla ojcem malarstwa norweskiego, por. Lange, *Sannhet og sunnhet...*, s. 38.

<sup>652</sup> Pennonen, *In search of scientific and artistic landscape...*, s. 103.

<sup>653</sup> Ibidem, s. 164.

<sup>654</sup> Solheim, *Kunst og nasjon...*, s. 217.

w pejzażystów Johanna Wilhelma Schirmera oraz Karla Friedricha Lessinga<sup>655</sup>. Podobnie jak Dahl, Gude wielokrotnie wracał do Norwegii, by szkicować krajobrazy, ale większość pejzaży malował już w swojej düsseldorfskiej pracowni<sup>656</sup>. Dlatego obrazy malowane na podstawie szkiców wykonanych w różnych lokalizacjach są jedynie wyobrażeniem Hansa Gudego o typowym krajobrazie norweskim, tak jak w przypadku *Orszaku ślubnego w Hardanger*, którego pejzaż składa się z charakterystycznych elementów norweskich krajobrazów: fiordów, pokrytych śniegiem szczytów górskich, wody i lasów<sup>657</sup>. Wybór poszczególnych motywów krajobrazowych, uznanych za reprezentatywne, nie był jednak autorskim zestawieniem Gudego, ale wynikał z funkcjonującej już w północnoeuropejskiej tradycji postrzegania pejzażu norweskiego. Do stworzenia tej tradycji przyczynili się düsseldorfscy nauczyciele Gudego, co możemy wywnioskować z faktu, że Achenbach często podejmował te same motywy w swojej twórczości<sup>658</sup>.

Odkrywanie krajobrazu nordyckiego następowało w tym samym czasie zarówno w Skandynawii, jak i poza nią, co stanowi istotny punkt wyjścia do rozważań nad traktowaniem pejzażu jako gatunku narodowego. Północne krajobrazy, pełne wodospadów i gór, traktowane były przez niemieckich malarzy jako odzwierciedlenie ich romantycznego wyobrażenia o przyrodzie, w Skandynawii jednak zyskiwały dodatkowy, narodowy aspekt, czego dowodzi sukces pejzaży Gudego na Wystawie Sztuki Nordyckiej w Sztokholmie w 1850 roku. Po tym wydarzeniu wielu artystów skandynawskich zdecydowało się na podjęcie studiów w Düsseldorfie, a obecność Gudego jako późniejszego profesora Akademii (1854–1862) przyciągała wielu malarzy, których twórczość opisano poniżej<sup>659</sup>.

---

<sup>655</sup> Thiis, *Norske malere og billedhuggere...*, s. 145–146.

<sup>656</sup> Studia z natury były istotnym elementem edukacji w zakresie malarstwa pejzażowego na Kunstakademi, zob. Pennonen, *In search of scientific and artistic landscape...*, s. 164.

<sup>657</sup> Tore Kirkhold przywołuje opinię Jensa Thiise, że *Orszak weselny z Hardanger* reprezentował pejzaż funkcjonujący też w wyobraźni zbiorowej Norwegów. Koefoed, „*A land there is...*”, s. 102.

<sup>658</sup> Rudolf Theilmann pisał o przejściu od idealizmu Schirmera do naturalizmu Andreasa Achenbacha i umieścił malarstwo Hansa Gudego pomiędzy nimi. Zob. Rudolf Theilmann, *Schirmer und die Düsseldorfer Landschaftsmalerei*, [w:] *Die Düsseldorfer Malerschule*, red. idem, Düsseldorf 1979, s. 139. Za: Pennonen, *In search of scientific and artistic landscape...*, s. 36. Obrazy Achenbacha namalowane w Norwegii lub pod wpływem norweskiego pejzażu to m.in. *Sztorm u wybrzeży Norwegii* (1837) i *Norweskie wybrzeże w blasku księżyca* (1848).

<sup>659</sup> Byli to m.in. fińscy pejzażyści Magnus von Wright, Gustaf Werner Holmberg i Victoria Åberg, a także opisani w drugiej części pracy pejzażyści norwescy: Anders Askevold, Kitty Lange Kielland, Amaldus Nielsen i *Eilif Peterssen*. Twórczość Gudego i jego norweskich studentów była tematem wystawy *Along the Coast. Gude and his Students around 1870* w Nasjonalmuseet, Oslo (19.02–8.05.2016), kurator: Frode Haverkamp. Zob. <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/exhibition/no00061561561> (dostęp: 15.04.2024).

#### 4.1. Poszukiwanie cech charakteryzujących skandynawski krajobraz

Zanim pejzaż stał się popularnym gatunkiem malarskim w Skandynawii, a lokalny krajobraz inspiracją dla poetów i pisarzy, specyfikę rodzimej przyrody ukazywali rodakom badacze przyrody i historii. Henrich Steffens, o którym wspomniałam we Wprowadzeniu, że wprowadził do Skandynawii romantyzm, przyczynił się również do rozwoju przyrodoznawstwa. Jako uczeń niemieckiego geologa Abrahama Gottloba Wernera (1749–1817) i twórcy filozoficznego naturalizmu Friedricha Schellinga (1775–1854) po powrocie do Kopenhagi w 1802 roku wygłosił serię wykładów, prezentując swoją wizję świata jako organicznego połączenia wszelkich części, od minerałów przez rośliny i zwierzęta po ludzi tworzące jedną całość<sup>660</sup>. Choć takie panteistyczne spojrzenie na otaczającą rzeczywistość stało się popularne wśród artystów skandynawskich dopiero na przełomie XIX i XX wieku, przyrodoznawstwo żywo ciekawiło wielu malarzy połowy XIX wieku, co było konsekwencją oświeceniowego zainteresowania naturą i wywodzącego się jeszcze z XVIII wieku modelu artysty-uczonego, który musi w pełni rozumieć otaczający go świat, aby należycie przedstawić go w sztuce<sup>661</sup>.

Jak już nadmieniałam, ważnym aspektem poznawania lokalnego krajobrazu przez skandynawskich artystów były podróże i wycieczki górskie, które na początku XIX wieku ze względu na koszty i skromne możliwości komunikacyjne dostępne były tylko nielicznym. Niemniej wielu artystów otrzymywało stypendia na podróże artystyczne nie tylko do Rzymu czy ośrodków akademickich w Niemczech, ale też do odleglejszych obszarów krajów skandynawskich w celach naukowych. Jednym z nich był wspomniany już Johannes Flintoe, którego podróże po Norwegii w 1819 roku i kolejne wyprawy podejmowane w latach dwudziestych pozwoliły mu poznać przede wszystkim centralną i zachodnią część kraju. Podróże te miały charakter naukowy: malarzowi towarzyszył duński architekt królewski Hans von Linstow (1787–1851) oraz botanik Matthias Numsen Blytt (1789–1862), a itineraria powstawały we współpracy z kartografem, pułkownikiem Gerhardem Munthem (1795–1876). Eksplorowanie Norwegii zaowocowało serią dzieł o wyraźnie edukacyjnym charakterze: reprodukowanymi w albumach rysunkami przedstawiającymi norweskie stroje regionalne oraz szkicami do późniejszych pejzaży malowanych gwaszem, a także panoramami ukazującymi

---

<sup>660</sup> Stougaard-Nielsen, *Nordic Nature: From Romantic Nationalism to the Anthropocene...*, s. 168.

<sup>661</sup> Nicholas Green opisał zmianę tożsamości XIX-wiecznego artysty z posiadającego „perspektywę wielkomięską” (*metropolitan gaze*) na interesującego się naturą (*environmentalist eye*). Zob. Nicholas Green, *The Spectacle of Nature: Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-century France*, Manchester 1990. Za: Wängdahl, *En natur for man att grubbla i...*, s. 137.

szerszej publiczności przyrodę mniej znanej Norwegii<sup>662</sup>. Pierwotnie częścią takiej panoramy miał być obraz *Widok na Jotunheimen* (1837) prezentujący z naukową precyzją pasmo górskie Jotunheimen<sup>663</sup>. Artysta przedstawił ośnieżone szczyty z lodowcem w oddali i grupą badaczy na pierwszym planie, dystansując się od przedstawianego krajobrazu: to nie osobisty kontakt z naturą jest tutaj najważniejszy, ale uczeni odkładający narzędzia i robiący sobie przerwę w pracy<sup>664</sup>. Naukowe spojrzenie Flintoe widoczne jest w wykonanej w latach 1841–1843 dekoracji malarskiej tak zwanej Ptasiej Komnaty (*Fugleværelset*), przedpokoju przed salą audiencyjną króla w Pałacu Królewskim w Christianii, gdzie wykazał się nie tylko znajomością krajobrazu, ale i miejscowej ornitologii, przedstawiając czterdzieści trzy rodzaje rodzimych gatunków ptaków. Co więcej, w dekoracji Komnaty wykorzystał ornamenty zaczerpnięte z kościołów słupowych, które odwiedzał podczas swoich podróży po Norwegii<sup>665</sup>.

Na początku XIX wieku to właśnie badania przyrodników szczególnie oddziaływały na zainteresowania artystów, czego przykładem może być wysoka pozycja Zachariasa Topeliusa, profesora geografii, wśród członków Fińskiego Towarzystwa Artystycznego. Topelius zachęcał fińskich artystów do wiernego naśladownictwa natury, która miała opierać się na solidnej wiedzy z zakresu nauk przyrodniczych, w tym – poza geografiami i geologią – na meteorologii oraz zoologii<sup>666</sup>. Odpowiedzią na ten postulat była twórczość trzech braci von Wright. Magnus von Wright, nauczyciel Szkoły Rysunkowej Uniwersytetu w Helsinkach, zdobył wykształcenie na Królewskiej Szwedzkiej Akademii Sztuk Pięknych w Sztokholmie, podobnie jak jego młodsi bracia Wilhelm (1810–1887) oraz Ferdinand (1822–1906). Wszyscy trzej znani są przede wszystkim z przedstawień fińskiej przyrody zarówno w formie ilustracji do publikacji naukowych, jak i swobodniejszych scen animalistycznych, a nawet pejzaży. Będąc przyrodnikami amatorami zgłębiali wiedzę na temat anatomii zwierząt, zjawisk atmosferycznych i geografii Finlandii<sup>667</sup>. Magnus von Wright był też członkiem kilku

---

<sup>662</sup> Panoramy i kosmorama były popularne w Norwegii od lat dwudziestych, a jak podaje Andrzej Pieńkos, Flintoe miał tworzyć pejzaże głównie z myślą o tej nowej rozrywce masowej. Pieńkos, *Poszukiwanie tożsamości*, s. 240.

<sup>663</sup> Flintoe opierał się na studiach i rysunkach Balthazara Mathiasa Keilhau (1797–1858), norweskiego geologa, który w 1820 roku po raz pierwszy opisał naukowo to pasmo górskie i nazwał je Góry Olbrzymów (Jotunfjeldene), w 1862 roku zamienione na Jotunheimen. Zob. <https://snl.no/Jotunheimen> (dostęp: 1.02.2025).

<sup>664</sup> Z uwagi na zainteresowanie norweskimi górami i popularyzację krajobrazu w panoramach twórczość Flintoe uznana została za przykład preromantyzmu norweskiego. Za: Gunnarsson, *Nordic Landcape Painting...*, s. 87.

<sup>665</sup> Flintoe wykorzystał motyw smoczey wstęgi znany mu z kościoła w Urnes. Zob. Lange, *Stavkirker...*, s. 25. Zob. też. Jens Christian Eldal, *Fugleværelset på Slottet - Norsk nasjonalromantikk i europeisk lys*, „Kunst og kultur”, 2015, s. 220–232.

<sup>666</sup> Uwagę na rolę Topeliusa w umacnianiu fińskiej tożsamości narodowej zwraca jego biograf: Allan Tiitta, *Harmaakiven maa. Zacharias Topelius ja Suomen maantiede*, Helsinki 1994. Za: Pennonen, *In search of scientific and artistic landscape...*, s. 33.

<sup>667</sup> Torstein Gunnarsson wskazuje, że barwne przedstawienia ptaków na tle krajobrazu są przykładem zatarcia granicy między dwoma gatunkami malarskimi: malarstwem animalistycznym oraz pejzażem. Badacz twierdzi, że

organizacji zajmujących się naukami ścisłymi oraz tworzył publikacje z przedstawieniami fińskiej i szwedzkiej fauny<sup>668</sup>. Do jego największych osiągnięć należy praca przy publikacji zbiorowej *Finland framstäldt i teckningar* [Finlandia w rysunkach], wydawanej w latach 1849–1850 z inicjatywy Zachariasa Topeliusa. Było to pierwsze wydawnictwo traktujące o przyrodzie Finlandii z myślą o samych Finach, a także o potencjalnych turystach<sup>669</sup>. Publikacja składała się ze stu dwudziestu plansz, częściowo barwnych, autorstwa fińskich i fińsko-szwedzkich artystów. Magnus von Wright wykonał siedemnaście ilustracji, w tym panoramiczne ujęcia fińskiego krajobrazu z zabytkami architektonicznymi, takimi jak ruiny późnośredniowiecznego zamku Hakoinen (*Hakoisten linna*, 1845) czy XVI-wieczny kościół w Sääksmäki (*Sääksmäen kirkko*, 1845).

Naturalistyczne podejście do sztuki mogło być zatem – jak pokazuje fiński przykład – motywowane pobudkami patriotycznymi. Twórczość Magnusa von Wrighta i jego braci stanowiła wkład artystów w rozwój wiedzy na temat ojczystego kraju i zaczęła pełnić rolę sztuki wzmacniającej poczucie tożsamości narodowej, co jest o tyle interesujące, że pozostawała ona pod wpływem szwedzkim i rosyjskim, a animalistyczne scenki von Wrightów miały w pierwszej kolejności odpowiadać popytowi na popularne wśród sztokholmskich i petersburskich elit tematy myśliwskie. Twórczość von Wrightów dowodzi jednak, że nowy, wynikający z fascynacji naukami przyrodniczymi sposób malowania zaczynał wypierać cieszące się wciąż dużą popularnością w środowiskach akademickich widoki włoskie, powstałe podczas wyjazdów do Rzymu, głównego, jak już wspomniałam, celu podróży młodych artystów skandynawskich pierwszej połowy XIX wieku.

W takiej konwencji tworzyli też malarze szwedzcy związani z Akademią: Gustaf Söderberg (1799–1875) i Gustaf Wilhelm Palm (1810–1890). Pejzaże ich autorstwa, choć powstałe już po powrocie do Szwecji, ukazują krajobraz szwedzki stylizowany na widoki charakterystyczne dla Italii. Postaci w lokalnych strojach ludowych przypominają bardziej włoskich pasterzy, zaś sam

---

zintegrowanie ptaków z fińskim krajobrazem miało na celu nadanie szczególnej pozycji faunie i florze, a jednocześnie pozwala na stwierdzenie, że Magnus von Wright uważał się bardziej za rysownika-przyrodnika niż malarza. Por. Gunnarsson, *Nordic Landcape Painting...*, s. 125.

<sup>668</sup> Jeszcze jako uczeń gimnazjum w Åbo został członkiem naukowego towarzystwa Societas pro Fauna et Flora Fennica założonego przez przyrodnika Carla Reinholda Sahlberga na tamtejszym uniwersytecie. Natomiast podczas studiów w Sztokholmie miał dostęp do kolekcji ornitologicznej Królewskiej Szwedzkiej Akademii Nauk, której kopiowanie stało się podstawą wielu późniejszych ilustracji i obrazów, takich jak publikacje *Otava albo fińskie rozrywki* (1828) oraz *Ptaki Szwecji* (1828). W pracy towarzyszył mu młodszy brat Wilhelm, który przyjechał do Sztokholmu w 1823 roku. Zob. Tiitta, *Artists to Topelius's taste...*, s. 93–96.

<sup>669</sup> Z uwagi na swoją treść *Finlandia w rysunkach* uznawana jest za wydawnictwo ważne dla fińskiego ruchu narodowego, ale powstała ona z myślą o młodych artystach, aby zainteresować ich pejzażem jako gatunkiem malarskim. Por. „A collection of plates, *Finland framstäldt i teckningar* (Finland in Drawings), can also be regarded as a contribution to the national movement”. Gunnarsson, *Nordic Landcape Painting...*, s. 123.

krajobraz więcej ma z pejzażu południowego niż skandynawskiego<sup>670</sup>. Tę manierę widać w twórczości Eliasa Martina (1739–1818), artysty wykształconego w Paryżu, Rzymie i Londynie, a po powrocie do Sztokholmu działającego na dworze Gustawa III (1746–1792). Choć w malarstwie pejzażowym Martina pobrzmiewają jeszcze echa stylu późnego rokoko charakteryzującego sztukę epoki gustawiańskiej, zdaniem Mikaela Ahlunda malarz świadomie podejmował motywy ze szwedzkiej natury i życia chłopów, przez co dokonywał „unarodowienia” szwedzkiego krajobrazu<sup>671</sup>. Zainteresowanie Martina szwedzką topografią i wiejskimi zwyczajami mogło wynikać zarówno ze znanych mu z pobytów za granicą podobnych kompozycji, jak i mecenatu królewskiego skupionego na umocnieniu poczucia wspólnoty w oświeconej Szwecji. Z drugiej strony późne obrazy malarza, takie jak *Pejzaż romantyczny ze świerkami* (1768–1780), świadczą o nowym, bardziej emocjonalnym podejściu do obrazowania szwedzkiej natury. Kontynuowana przez jego ucznia Carla Johana Fahlcrantza (1774–1861) próba uchwycenia charakterystyki szwedzkiego krajobrazu, wyrażała się w wyborze znaczących zabytków i budowli historycznych takich jak zamek w Kalmarze (*Zamek w Kalmarze w blasku księżyca*, 1835). Na tym przykładzie można więc zaobserwować, że o ile Martin i Fahlcrantz opierali się jeszcze na zagranicznych, głównie brytyjskich wzorcach, to jednak ich twórczość wyznaczała w Szwecji początek świadomego kreowania przedstawianego krajobrazu z podkreśleniem jego lokalnego kolorytu<sup>672</sup>.

Również wczesne pejzaże Eckersberga, uchodzącego skądinąd za twórcę duńskiego pejzażu narodowego, miały swoje korzenie w obcym, bo włoskim malarstwie. Malarz przebywał w Rzymie w latach 1813–1816, gdzie namalował obraz *Widok przez trzy luki w trzeciej kondygnacji Koloseum* (1815/1816), a po powrocie do Danii stosował wypracowane we Włoszech efekty światła w przedstawieniach lokalnego krajobrazu. Jako profesor kopenhaskiej Akademii Sztuk Pięknych zachęcał swoich uczniów do kontynuowania nauki w Rzymie, był też zwolennikiem unowocześnienia uczelni i jej metod dydaktycznych, wprowadzając do programu między innymi studia plenerowe<sup>673</sup>. W malarstwie pejzażowym Eckersberg przejawiał zainteresowanie naukami przyrodniczymi, o czym świadczy napisany przez niego

---

<sup>670</sup> Za: Gunnarsson, *Nordic Landscape Painting...*, s. 77.

<sup>671</sup> Zob. Mikael Ahlund, *Det nationella landskapet Om upptäckten av den svenska naturen i Elias Martins bilder*, [w:] *Nationalism och nationell identitet i 1700-talets Sverige*, red. Åsa Karlsson i Bo Lindberg, „Opuscula Historica Upsaliensia”, 27, 2002, 17–33.

<sup>672</sup> Ahlund wśród inspiracji Martina wymienia *A Prospect of Britain: The Town Panoramas* z grafikami braci Samuela i Nathaniela Buck (1753). Ibidem, s. 22. Jak wskazuje Hedvig Brander Jonsson, Martin wprowadził do szwedzkiego pejzażu motyw niedostępnej, wiejskiej osady, który pojawia się często w późniejszym malarstwie romantycznym. Zob. Jonsson, *Art and Society in the 19th century...*, s. 186.

<sup>673</sup> Gunnarsson, *Nordic Landscape Painting...*, s. 84.

traktat o perspektywie oraz dogłębne studia chmur i nieba, którego zmiany odnotowywał regularnie w swoich notatnikach, a ta wnikliwa obserwacja natury o naukowym charakterze przekładała się na realistyczny, pełen szczegółów sposób przedstawiania duńskiej natury<sup>674</sup>. Naukowe zainteresowania duńskiego malarza przejawiają się głównie w jego przedstawieniach nieba będących efektem gruntownych studiów<sup>675</sup>. Chmury były istotnym elementem malowanych przez Eckersberga marin, bowiem obok morza skłębione obłoki zdają się stanowić dominantę rodzimego krajobrazu, podkreślając monumentalność duńskich okrętów, tak jak w przypadku kompozycji *Rosyjski okręt liniowy „Azow” i fregata na kotwicy na drogach Elsinore* (1828). Pomimo niezaprzeczalnie naukowego podejścia Eckersberg wielokrotnie stosował zabieg idealizacji duńskiego krajobrazu. Omawiany wcześniej obraz *Widok z Kronborg* oraz wiele innych dzieł tego malarza z lat dwudziestych i trzydziestych ukazują Danię – kraj w głównej mierze pochmurny i deszczowy – jako pogodny, obłany złotym, typowym dla południa Europy światłem. Co więcej, nawet malowane przez Eckersberga obrazy marynistyczne ukazują spokojne morze, którego woda jest niemal nieruchoma. Taka idealizacja rodzimego kraju mogła być, podobnie jak wspomniane w poprzednim podrozdziale biedermeierowskie wnętrza, odpowiedzią na niespokojną sytuację polityczną i próbą stworzenia malarskiej wizji kraju jako bezpiecznego schronienia, a słoneczne, harmonijne krajobrazy można uznać za wizję „nieskończonego lata”. David Jackson twierdzi, że wyraża to chęć zatrzymania upływu czasu i skupienia się na beztróskim i radosnym okresie, jakim był Duński Złoty Wiek<sup>676</sup>. Peter Nørgaard Larsen interpretuje ten zabieg uzyskania pozornej wieczności jako wyraz podkreślenia wieczności narodu duńskiego, który istniał i istnieje niezależnie od zawirowań historycznych<sup>677</sup>.

Połączenie wiernego przedstawiania przyrody z ukazaniem jej w sposób sugerujący odpowiednią interpretację krajobrazu pojawiło się u uczniów Eckersberga i widoczne jest między innymi u specjalizujących się w malarstwie marynistycznym Frederika Theodora Klossa (1802–1876), Emanuela Larsena (1823–1859) oraz Carla Frederika Sørensen (1818–1879). Wszyscy trzej dzięki licznym podróżom poświęcili się malowaniu morskich pejzaży, a ich obrazy są świadectwem wnikliwego obserwowania wody i stanu pogody. Istotnym

---

<sup>674</sup> Grand, *Defining the Golden Age...*, s. 53.

<sup>675</sup> Eckersberg prowadził dziennik meteorologiczny, w którym notował wszelkie zmiany na niebie, a swoje obserwacje prowadził głównie z dachu pałacu Charlottenborg. Kasper Monrad poświęca studiom chmur cały ustęp monograficznej publikacji poświęconej malarzowi. Kasper Monrad, *Christoffer Wilhelm Eckersberg*, København 2015, s. 41. Za: Konopka, „*Chmurobrazy*”. *Interpretacje motywu chmury w pejzażu...*, s. 22.

<sup>676</sup> Jackson, *Danish Golden Age Painting...*, s. 156.

<sup>677</sup> Larsen, *Backwards into the future...*, s. 299.



elementem ich twórczości są obrazy z Islandii powstałe podczas oficjalnych ekspedycji zleczanych przez króla. Frederik Theodor Kloss odwiedził wyspę w 1834 roku jako członek orszaku duńskiego księcia koronnego Chrystiana Fryderyka (1786–1848). Marynista namalował wówczas obrazy przedstawiające duńskie okręty u wybrzeży Islandii (*Okręt Liniowy „Dronning Marie” i korweta „Najaden” zarzucają kotwicę w zatoce Faxa niedaleko Reykjavíku, Islandia, 1836*), uwiecznił też kilka widoków z lądu, na przykład charakterystyczne dla krajobrazu islandzkiego gejzery (*Wielki Geysir na Islandii podczas erupcji w 1834 roku, 1835*). Również Larsen poza marinami wykonał na Islandii (dokąd popłynął na duńskim okręcie wojennym w 1845 roku) szkice i rysunki przedstawiające pola geotermalne i kopalnie siarki w Krýsuvíku (*Kopalnia siarki w Krýsuvíku na Islandii, 1846*). Z perspektywy odległej Kopenhagi obrazy zlecone przez dwór królewski można postrzegać jako prace o charakterze ilustracji naukowej, gdyż stanowiły malarskie ujęcie terenu podległego Danii, ale nieznanego większości Duńczyków<sup>678</sup>.

Ponieważ malarskie przedstawienia tych ekspedycji koncentrowały się na morzu, można założyć, że ich funkcją było też podkreślenie obecności monarchii (Chrystian Fryderyk był następcą tronu) u wybrzeży Islandii, przez co w sposób symboliczny potwierdzały one przynależność Islandii do Danii<sup>679</sup>. Świadczyć o tym może obraz Sørensen *U wybrzeży Islandii* (1878) [Il. 22], który powstał w trakcie odwiedzin wyspy przez króla Christiana IX w 1874 roku. Podczas tej oficjalnej wizyty król nadał Islandii ograniczoną konstytucję, dającą jej pierwsze nadzieje na autonomię. Obrazy Sørensen, oparte na szkicach z tej wyprawy, koncentrują się na duńskich okrętach dominujących nad islandzkim krajobrazem, co można interpretować jako manifestację zwierzchności politycznej i militarnej. Niezależnie od nadanej konstytucji i względnej samorządności Islandia nadal podlegała Danii, a potężne okręty królewskiej marynarki wojennej podkreślały władzę duńskiego monarchy nad pozornie niepokornym islandzkim krajobrazem<sup>680</sup>. Kloss, Larsen oraz Sørensen tworzyli więc obrazy na chwałę Danii – podkreślanie jej potęgi było o tyle symboliczne, że wówczas Dania

---

<sup>678</sup> Christian VIII umieścił obrazy Klossa i Larsena w królewskiej kolekcji, natomiast litografie na podstawie ich obrazów rozpowszechniano w celu spopularyzowania krajobrazu Islandii. Dzieła Larsena były w latach 1852–1856 reprodukowane w albumie zatytułowanym *Danmark fremstillet i Billeder*, serii wydawanej przez kopenhaskie wydawnictwo Em. Barentzen & Co w latach 1837–1874. Zob. Statens Museum for Kunst: <https://open.smk.dk/artwork/image/KKSgb12894> (dostęp: 12.02.2025).

<sup>679</sup> Zob. Emiliana Konopka, *Landscape Painting and the Construction of „Icelandicness”: Icelandic Modern National Art vis-à-vis its Danish Origins*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 85(1), 2023, s. 100–102.

<sup>680</sup> Gremaud twierdzi, że statki przyćmiewają góry i inne elementy islandzkiej krainy, co wskazuje na potęgę Królestwa Duńskiego Por. Nielsen Gremaud, *Kryptokoloniales landskaber...*, s. 107.

traciła dawną pozycję wśród państw kolonialnych, szczególnie po klęsce w wojnie o Szlezwik i Holsztyn w 1864 roku.

#### 4.2. Początki „unarodowienia” pejzażu

Omówione wyżej przykłady duńskiego malarstwa marynistycznego pokazują, że pejzaż malowany w drugiej połowie XIX wieku mógł powstawać na zlecenie władcy, zyskując funkcję bliską malarstwu historycznemu i innym reprezentatywnym gatunkom malarskim wykorzystywanym do legitymizacji władzy. Jednak dzięki popularyzacji podróży i zainteresowaniu lokalnym krajobrazem wśród mieszczan, inteligencji i klas wyższych pejzaż stał się dominującym gatunkiem na salonach, często zamawianym przez mecenat z klasy średniej<sup>681</sup>. Jak już wcześniej wspomniałam, artyści podróżowali po kraju w poszukiwaniu malowniczości i wzniosłości, a malarskie efekty ich peregrynacji przyczyniały się nierzadko do „odkrywania” ojczystego krajobrazu przez publiczność wystawową, co z kolei wzmacniało poczucie wspólnoty i tożsamości narodowej. Wydaje się jednak, że ich patriotyzm przejawiał się głównie w częstym przedstawianiu rodzimego krajobrazu oraz akcentowaniu jego wyjątkowych i charakterystycznych elementów. W tym świetle należy uznać twórczość pejzażową Johana Christiana Clausena Dahla za pierwszą próbę wypracowania formuły przedstawiania norweskiego krajobrazu nawet jeśli, a może właśnie dlatego, że malarz spędził większość dorosłego życia poza Norwegią<sup>682</sup>. Casus jego przyjaciela Caspara Davida Friedricha, niemal maniakałnie malującego w Dreźnie pejzaże przedstawiające jego pomorską ojczyznę, są tu trafną analogią<sup>683</sup>.

Twórczość Dahla początkowo była inspirowana sztuką włoską (po studiach w Kopenhadze spędził lata 1820–1821 w Italii), a gdy w 1818 roku przeprowadził się do Dreżna, pozostawał pod wpływem twórczości Friedricha<sup>684</sup>. Głównym tematem malarstwa pejzażowego Dahla pozostawała jednak Norwegia: w czasie pobytu w Dreźnie malował ją z pamięci, ale w roku 1826 – po piętnastu latach nieobecności w kraju – udał się w dłuższą podróż do ojczyzny, by szkicować krajobrazy Telemarku, Vestland i fiordów zachodniej Norwegii. Wracał do

---

<sup>681</sup> „Niewątpliwą zasługą artystów biedermeierowskich był rozwój malarstwa topograficznego, związanego z zainteresowaniem określonym regionem, z racji zamieszkania, bądź częstych w tym czasie podróży”, Anna Kozak, *Biedermeier w sztuce i kulturze niemieckiej*, [w:] *BIEDERMEIER...*, s. 22.

<sup>682</sup> Zdaniem Charlotte Ashby rola Dahla jako malarza narodowego wykracza poza samą Norwegię, a jego twórczość poświęcona przedstawianiu ojczystego krajobrazu była czymś wyjątkowym w całej Skandynawii, a może nawet Europie. Charlotte Ashby, *Modernism in Scandinavia: Art, Architecture and Design*, London 2017, s. 17.

<sup>683</sup> Zob. Detlef Stapf; *Caspar David Friedrich – eine Biographie*, w: *Caspar David Friedrich und die Vorboten der Romantik...* op. cit., s. 27–43.

<sup>684</sup> Na którego malarstwo sam zresztą miał znaczny wpływ. Gunnarsson, *Nordic Landscape Painting...*, s. 89.

Norwegii jeszcze pięć razy, a powstałe wtedy szkice i notatki wykorzystywał do pracy nad obrazami w swoim drezdeńskim atelier<sup>685</sup>.

Choć zainteresowanie Dahla Norwegią można traktować jako efekt powszechnej w ówczesnym środowisku drezdeńskim tendencji, nie sposób nie zauważyć, że czuł się on emocjonalnie związany z ojczystym krajem, czemu dawał wyraz w prywatnych zapiskach i korespondencji. W liście do przyjaciela Lydera Sagena pisał:

Pejzaż musi przedstawiać nie tylko konkretny region, ale musi mieć też cechę kraju i jego natury, musi przemawiać do wrażliwego widza w poetycki sposób – musi, że tak powiem, opowiadać mu o naturze kraju – sposobie budowania – jego ludziach i jego zwyczajach – często idylliczne, często historyczne – melancholijne, ale jak było i jak jest...<sup>686</sup>

Receptą Dahla na stworzenie sztuki narodowej było więc wykorzystanie konkretnych elementów rodzimego krajobrazu dla zilustrowania najważniejszych składników norweskiej tożsamości z wykorzystaniem wiedzy etnograficznej i historycznej, co miało się przyczynić do wzmocnienia poczucia wspólnoty. Dlatego w jego pejzażach dominowały góry, fiordy i wodospady, komponenty romantycznego *sublime*, oraz motywy odnoszące do nordyckiej przeszłości, takie jak menhiry. W obrazie *Zima w Sognefjord* (1827) na przyprószonych śniegiem skałach Sognefjordu wyróżnia się wysoki *bautastein* – menhir pozbawiony inskrypcji runicznych, jeden z kilkudziesięciu tego typu ponadtysiącletnich zabytków w regionie<sup>687</sup>. Umieszczenie głazu w samym środku kompozycji oraz wyeksponowanie go za pomocą światła jest zabiegiem zmierzającym do szczególnego wyróżnienia tego obiektu, często uznawanego za symbol ciągłości narodu (tak jak kamienie runiczne w Jutlandii, o których pisałam w rozdziale II. 2.3). Symbolikę tę podkreśla wybór lokalizacji: Sognefjord to najdłuższy fiord w Norwegii (i w Europie), znany z powodu konotacji historycznych. Ukazany przez Dahla widok z Nornes na Fimreite po drugiej stronie fiordu nawiązuje do miejsca bitwy z 1184 roku, bardzo ważnej dla kształtowania się norweskiej państwowości w średniowieczu<sup>688</sup>. Sognefjord

---

<sup>685</sup> Zdaniem Torstena Gunnarssona, włoskie doświadczenie pracy w plenerze i „fotograficzna pamięć” artysty sprawiły, że dzieła powstałe w ten sposób dają efekt podobny do obrazów malowanych bezpośrednio z natury. Ibidem, s. 90.

<sup>686</sup> John Christian Dahl, „Letter to Sagen of 6 April 1841”, za: Marie Lødrup Bang, *Johan Christian Dahl, 1788–1857: life and works. Vol. 1*, Oslo 1988, s. 250–51. Cyt. za: Charlotte Ashby, *The North, National Romanticism, and the Gothic*, [w:] *The Idea of North...*, s. 60.

<sup>687</sup> Ingvild Austad i Leif Hauge, *«Fjordscape» of Inner Sogn, Western Norway*, [w:] *Nordic Landscapes...*, s. 392.

<sup>688</sup> Bitwa pod Fimreite była decydującym starciem w wojnie domowej pomiędzy siłami królewskimi Magnusa V oraz rebeliantami (Birkebeinerami) pod przewodnictwem Sverrego Sigurdssona. Opisana w *Sadze o Sverrem* (*Sverris saga*) zakończyła się zwycięstwem tytułowego bohatera, co miało istotne znaczenie dla późniejszego zjednoczenia Norwegii. Zob. Huvaere, *The Wild Hunt for Norway...*, s. 12. O miejscu Sognefjord w kulturze norweskiej zob. Austad i Hauge, *«Fjordscape» of Inner Sogn...*, s. 372–400.

staje się więc na obrazie Dahla miejscem pamięci (*lieu de memoire* według Pierre’a Nory), gdzie zapisały się istotne wydarzenia ze wspólnej przeszłości narodu. Co więcej, zimowa pora roku, tradycyjnie kojarzona ze śmiercią czy uśpieniem, również może podkreślać aspekt upływu czasu, była jednak interpretowana jako przejaw nadziei na „przebudzenie” się norweskiego narodu z poddańczego letargu<sup>689</sup>.

Obraz *Zima w Sognefjord* powstał Dreźnie bezpośrednio po powrocie z wyprawy po Norwegii w 1826 roku. Wiele z wykonanych w jej trakcie szkiców i rysunków artysta wykorzystał nawet dwie dekady później, tak jak w przypadku *Widoku ze Stalheim* (1842) [Il. 23]. Dlatego – pomimo topograficznej dokładności przedstawienia doliny z jej słynnymi wodospadami Stalheimsfossen – pejzaż był kompilacją zanotowanych bądź zapamiętanych widoków z Norwegii i projekcją własnej wyobraźni artysty<sup>690</sup>. Świadczy o tym szczególnie motyw podwójnej tęczy, dowodzący skądinąd zainteresowania Dahla zjawiskami atmosferycznymi (znane są bowiem jego liczne studia chmur i inne przedstawienia nieba)<sup>691</sup>. U podłoża wykorzystania tego motywu mogło leżeć oczywiście zaobserwowanie takiego zjawiska w naturze, jednak mógł on stanowić też znak obecności pierwiastka boskiego, często pojawiający się w twórczości Friedricha<sup>692</sup>. Być może nawet Dahl sugerował w ten sposób rodzaj boskiej opieki nad Norwegią jako „ziemią wybraną” czy ukazywał ją jako miejsce idealne, wręcz rajske, gdzie ludzie żyją w zgodzie z (boską) naturą<sup>693</sup>. Przedstawiony przez niego krajobraz nie jest żadnym ‘miejscem znaczącym’ dla Norwegów, to raczej podkreślenie potęgi przyrody i wyraz romantycznej wzniosłości. Umieszczony bezpośrednio pod łukiem

---

<sup>689</sup> Według Bodila zabieg ten miał przynosić nadzieję w zestawieniu z ośnieżonym krajobrazem symbolizującym przeszłość i śmierć (na śniegu dostrzegamy również kilka wron i pozbawione liści gałęzie), co Sørensen postrzega jako wpływ malarstwem Caspara Davida Friedricha. Por. „The monolith also helps set the mood, as does the snow with its associations to the past and death, while the light from the morning sun on the monolith’s apex has been interpreted as a ray of hope; this fusion of form and content is something the painting has in common with Caspar David Friedrich’s symbolic landscapes”. Za: Bodil Sørensen, *Fra „Høydepunkter. Kunst fra antikken til 1945*, Nasjonalmuseet 2014. [On-line]. Solheim nawiązuje natomiast do metaforyki „400-letniego snu”, która była jednak popularna dopiero pod koniec XIX wieku. Solheim, *Kunst og nasjon...*, s. 200.

<sup>690</sup> „He also stated that nature could not simply be ‘copied’ in any direct way; pure naturalism would be artistically abortive, because what the artist paintings is not nature, but his own feelings”. Por. Gunnarsson, *Nordic Landscape Painting...*, s. 94.

<sup>691</sup> Bogatą kolekcję studiów chmur Dahla posiada Muzeum Sztuki w Göteborgu, część z nich była opracowana w publikacjach dotyczących chmuromalarstwa, np.: Kurt Badt, *Johan Christian Clausen Dahl, Karl Ferdinand Blechen, Johann Geor von Dillis, Johann Jacob Ulrich*, [w:] *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik*, idem, Berlin 1960, s. 45–56. Za: Konopka, „*Chmurobrazy*”. *Interpretacje motywu chmury w pejzażu...*, s. 20–22.

<sup>692</sup> Friedrich namalował *Krajobraz górski z tęczą* (1809–1810), w którym zarówno umieszczenie łuku tęczy w ciemnym krajobrazie (niemożliwe z fizycznego punktu widzenia tworzenia się zjawiska), jak i postać podziwiałego tęczę wędrowca wskazują na boską symbolikę. Zob. Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, München 1975, s. 88. Szerzej o symbolice tęczy zob. Raymond L. Lee i Alistair B. Fraser, *The rainbow bridge: rainbows in art, myth, and science*. Alistair B. Fraser. University Park, 2001, s.111–112.

<sup>693</sup> Bodil Sørensen pisze nawet o hołdzie złożonym młodemu narodowi norweskiemu, por. „As an homage to the young Norwegian nation”, Bodil Sørensen, *Highlights. Art from Antiquity to 1945*, Oslo 2014 [On-line].

tęczy sztafaż – sylwetki postaci w ludowych strojach norweskich – odwoływał się z pewnością do jednej z narodowych cnót stanowiących fundament formującej się norweskiej tożsamości narodowej, a mianowicie spokojnego życia w zgodzie z naturą. Obraz ten można zatem interpretować jako uchwycenie „ducha narodu”<sup>694</sup>. Co interesujące dla dalszych rozważań, postrzeganie Dahla jako malarza narodowego Norwegii rozpowszechniło się dopiero pod koniec XIX wieku. To wówczas *Widok ze Stalheim* przyczynił się do popularyzacji tego miejsca jako kwintesencji narodowego pejzażu we wspólnej wyobraźni Norwegów<sup>695</sup>. Anthony D. Smith podsumował rolę Dahla w tworzeniu norweskiej sztuki narodowej, stawiając tezę, że malarz ten jak nikt inny pojął znaczenie jej roli w podkreślaniu „starożytnej wielkości i nieprzeniknionej tajemniczości nordyckiego krajobrazu, szczególnie w Norwegii”<sup>696</sup>.

O znaczeniu roli Dahla w procesie ukształtowania się sztuki norweskiego pejzażu świadczy fakt, że młodzi artyści z Norwegii wyjeżdżali do Dreżna, by studiować pod jego kierunkiem. Najwierniejszym kontynuatorem jego wizji norweskiego pejzażu był Thomas Fearnley, który poznał Dahla, gdy ten przebywał w Norwegii w 1826 roku i po studiach w Kopenhadze oraz Sztokholmie pobierał u niego nauki w Dreźnie (1829–1830), a potem podróżował po Europie. Fearnley przedstawiał te same miejsca, które uwieczniał Dahl, na przykład w kompozycji *Stara brzoza w Sognefjordzie* (1839) nawiązał do namalowanego rok wcześniej przez Dahla obrazu *Stara brzoza w Sognefjordzie zimą* (1838). Jednak gdy nauczyciel przedstawił kurhan Hydneshaugen, na którym rośnie nagie, stare drzewo uginające się pod siedzącym na nim stadem wron, w tle zaś rozciąga się widok na fiord z osadą pogrążoną w śniegu, Fearnley namalował krajobraz o innej porze roku, z obniżoną perspektywą, stosując barwną kolorystykę zachodzącego słońca i wykorzystując towarzyszący mu nastrój, przez co całość bliższa jest raczej twórczości Friedricha niż Dahla<sup>697</sup>. Niezależnie od stylistycznej odmienności malarstwa Fearnleya sama treść jego norweskich obrazów jest wynikiem lekcji udzielonej mu przez Dahla: kilkusetletnia brzoza oraz kurhan z IV wieku należały do repertuaru narodowo-romantycznych symboli, podkreślających starożytny rodowód Norwegii, zaś wysokie góry Sognefjordu

---

<sup>694</sup> Gunnarsson, *Nordic Landscape Painting...*, s. 94.

<sup>695</sup> Dzieło cieszyło się popularnością już w XIX wieku i przyczyniło się turystycznej popularności doliny, co doprowadziło nawet do budowy hotelu w 1885 roku dokładnie w miejscu, z którego rozpościera się widok przedstawiony na obrazie, por. Susanne Wittekind, *Natur, Volk und Geschichte. Die künstlerische Konstruktion Norwegens in der Landschaftsmalerei Johan Christian Claussen Dahls (1788–1857)*, [w:] *Die Lesbarkeit der Romantik: Material, Medium, Diskurs*, red. Erich Kleinschmidt, Berlin 2009, s. 328.

<sup>696</sup> Smith, *The Northern Sublime*. [w:] *The nation made real...*, s. 103.

<sup>697</sup> Świadczy o tym również przedstawienie dwóch postaci odwróconych tyłem. Motyw Rückenfigur nie był stosowany przez Dahla, ale częstego pojawiał się w twórczości Friedricha, na co zwrócił uwagę Gunnarsson, *Nordic Landscape Painting...*, s. 100. Obraz Fearnleya ze względu na podobieństwo nastroju i kompozycji mógł być też bezpośrednio inspirowany z obrazem Friedricha *Drzewo kruków* (*Krähenbaum*, 1822, Luwr, Paryż).

i kolorystyka nieba pokrytego chmurami wpisywały się w kategorię romantycznej wzniosłości<sup>698</sup>.

Warto dodać, że w 1822 roku uczniem Dahla przez krótką chwilę był Nils Lauritz Høyen; kontakt z Dahlem uważa się za główną inspirację do sformułowania przez niego programu sztuki narodowej w 1844 roku<sup>699</sup>. Manifest artystyczny Høyena zachęcał bowiem duńskich artystów do podróży po kraju i poszukiwania inspiracji w rodzimym krajobrazie. Malarstwo pejzażowe Dahla, podobnie jak obrazy Friedricha, w sposób pośredni oddziaływało na romantyczno-narodową twórczość malarzy duńskich. Świadczą o tym pejzaże malowane przez młodsze pokolenie Duńskiego Złotego Wieku, a więc przede wszystkim uczniów Eckersberga: Johana Thomasa Lundbye'ego (1818–1848), Petera Christiana Skovgaarda (1817–1875), Vilhelma Kyhna (1819–1903) oraz Dankvarta Dreyera (1816–1852). Przykładem drezdeńskiego wpływu na ich twórczość jest obraz Skovgaarda *Bukowy las w maju przy rezydencji Iselingen* (1857), w którym malarz użył motywu buku jako symbolu Danii, odnosząc się do wykreowanego przez Friedricha symbolu dębu jako wyznacznika niemieckości lub germańskości<sup>700</sup>. To dzieło stanowiło preludium do malarstwa kreującego poczucie duńskiej tożsamości narodowej opartej na tworzonych przez malarzy symbolach narodowych, a także wykreowanej już przez Eckersberga opisaną powyżej idealizacji rodzimego krajobrazu.

O popularności malarstwa krajobrazowego wśród duńskich malarzy świadczyć może fakt, że w latach 1807–1875 wśród wszystkich dzieł wystawianych w Pałacu Charlottenborg aż jedną czwartą stanowiły pejzaże<sup>701</sup>. Idąc za radą Høyena, uczniowie Eckersberga opuszczali Kopenhagę i wędrowali po kraju. Celem tych peregrynacji była głównie duńska wieś, lecz malarze poszukiwali też oddalonych od stolicy obszarów leśnych, wrzosowisk, pastwisk i innych miejsc podkreślających sielankowość, spokój i „bezczasowość” krajobrazu Danii.

---

<sup>698</sup> Zdaniem Anthony'ego Smitha nie miało znaczenia, czy rzeczywiście istniał etniczny związek między twórcami tych megalitów a nowoczesnymi mieszkańcami tych terenów, por. Smith, *Nation...*, s. 12. Natomiast David Jackson o znaczeniu zabytków prehistorycznych w budowaniu norweskiej tożsamości narodowej pisze: „frequently hailed as national symbols of cultural importance and the subject of state collecting activity, the implausibility of these prehistoric artefacts being intrinsically outside the very concept of nationhood, was overlooked in favour of a sentimental deployment in the arts”. David Jackson, *Nordic Romantic Landscape: A Double Helix*, [w:] *Romanticism in the North...* s. 33.

<sup>699</sup> Gunnarsson, *Nordic Landscape Painting...*, s. 102.

<sup>700</sup> O motywie dębu w twórczości Friedricha pisze Tadeusz Żuchowski, *Patriotyczne mity i tropy...*, s. 62. Buk jako symbol Duńczyków został wykreowany przez Narodowych Liberalistów, por. Jackson, *Golden Age Painting...*, s. 167. Skovgaard, Lundbye i Kyhn należeli zresztą do malarzy, u których przedstawiciele tej partii często zamawiali obrazy, por. Grand, *Defining the Golden Age...*, s. 60.

<sup>701</sup> Jackson, *Danish Golden Age Painting...*, s. 156.

Właśnie tam odnajdywali kwintesencję duńskości, co podkreślał Lundbye, autor bodaj największej liczby pejzaży w okresie Duńskiego Złotego Wieku:

Jako malarz postawiłem sobie za życiowy cel malowanie mojej ukochanej Danii, ale z całą prostotą i skromnością, które są dla niej charakterystyczne. Czy jest coś piękniejszego od wyrazistych linii naszych wzgórz, tak czarująco falistych, że wydają się wyrastać z morza, potężnego morza, na którego brzegach wśród naszych lasów, pól i wrzosowisk wznoszą się strome, żółte klify? Ale tylko Duńczyk może to namalować<sup>702</sup>.

Gloryfikacja duńskiego pejzażu i podkreślanie przekonania, że tylko prawdziwy Duńczyk jest w stanie docenić piękno ojczystej natury były dowodem na przyjęcie apelu Høyena, który w swoim manifestie dotyczącym sztuki narodowej zwracał uwagę na potrzebę dogłębnego eksplorowania ojczystej przyrody<sup>703</sup>. Pejzaże Lundbye'go, Kyhna i Drejera nacechowane były więc romantycznym indywidualizmem przejawiającym się w emocjonalnym stosunku malarzy do ojczyzny ukazywanej za pomocą idealizowanego skrawka rzeczywistości. Dzięki stosowaniu efektów świetlnych, specyficznemu kadrowaniu oraz przedstawianiu natury na płótnach coraz większego formatu pejzaż stał się czymś więcej niż sugestywnym wyborem charakterystycznego wycinka krajobrazu – stał się symbolem narodowym. Słowa Lundbye'go sygnalizują zmianę, jaka nastąpiła w wyobrażeniu Duńczyków o ich „dumnym, małym państwie”. Co prawda, jak wskazywałam wcześniej, maryniści koncentrowali się na zamorskich terenach Danii, uwieczniając ostatnie momenty wielkości duńskiej potęgi morskiej, a jeszcze na początku XIX wieku malarze poszukiwali romantycznych inspiracji w norweskich górach<sup>704</sup>. Natomiast w drugiej połowie XIX wieku większość pejzażystów zareagowała na transformację Danii z potęgi kolonialnej w spokojne państwo rolnicze, doceniając piękno płaskiego krajobrazu (nie bez inspiracji nowożytnym malarstwem holenderskim), a sam Lundbye znany był z przedstawiania wcześniej niedocenianych, mniej zaludnionych i dzikich terenów Danii, na przykład północnej Zelandii<sup>705</sup>. Nowe pokolenie pejzażystów duńskich

---

<sup>702</sup> Cyt. za: ibidem, s. 172

<sup>703</sup> „In Høyen's perspective, Danish artists should seek inspiration within their own country, rather than venturing southward to Germany or Italy as was commonplace. He propounded an iconography that incorporated Danish nature, rural communities, and maritime landscapes, remaining deeply rooted in a robust Danish identity”. Łukasiewicz, *The Origins of the National Gallery of Denmark...*, s. 6.

<sup>704</sup> Stougaard-Nielsen zwraca uwagę, że obecność motywów górskich w pejzażu duńskim mogło być wyrazem nostalgii za utraconą Norwegią: „Perhaps it was the loss of Norway with its sublime mountainous wilderness that inspired a degree of mountain envy in Danish painters in the nineteenth century”. Stougaard-Nielsen, *Nordic Nature: From Romantic Nationalism to the Anthropocene...*, s. 171.

<sup>705</sup> Jakob Stougaard-Nielsen wskazuje jednak, że po utraceniu Norwegii duńscy malarze poszukiwali górzystych elementów w rodzinnym krajobrazie, co skłoniło Lundbye'a do fascynacji geologicznymi formacjami zelandzkich klifów, najbliższych majestatycznym fjordom norweskim, por. „Lundbye's 'En Dansk Kyst. Motiv fra Kitnæs ved Roskilde Fjord' (A Danish Coast. View from Kitnæs on Roskilde Fjord, Zealand, 1843), picks up the fascination for geological formations and majestic cliffs in a monumental painting that seeks out a more common Danish motif

skupiało się na widokach spoza stołecznej Kopenhagi (przedstawianej często przez Eckersberga i Købkego). To przeniesienie punktu ciężkości malarstwa pejzażowego na prowincję można rozumieć jako próbę pokazania, że Dania to znacznie więcej niż stolica i siedziba monarchii, ale naród, który tworzą głównie mieszkańcy reszty kraju, a im łatwiej było utożsamić się z wiejskimi krajobrazami niż widokami miasta. Wyeksponowanie spokojnych, świetlistych krajobrazów w kontraście do dramatycznych widoków z Norwegii przyczyniło się do stworzenia obrazu Danii jako niewielkiego, ale dumnego kraju. Wizerunek ten wykorzystywany był zarówno na arenie międzynarodowej, jak i przede wszystkim jako autokreacja służąca samemu Duńczykom<sup>706</sup>.

Norwegowie mieli Dahla, Duńczycy Eckersberga i Høyena, w Finlandii zaś koncept pejzażu narodowego wykształcił się za sprawą wspominanych już braci von Wright, przede wszystkim najmłodszego Ferdinanda. Po studiach w Sztokholmie i Turku wyjechał on do Drezna, gdzie uczył się u animalisty Johanna Siegwalda Dahla (1827–1902), jednak zdaje się, że większe wrażenie na Ferdinandzie zrobiło malarstwo ojca jego nauczyciela. Pejzaże Ferdinanda mają bowiem cechy narodowego romantyzmu, przedstawiając naturę Finlandii w sposób przepełniony nastrojowością i uczuciem do rodzimego krajobrazu. Przykładem *Widok z Haminalahti* (1853) [Il. 24] namalowany w miejscowości narodzin braci von Wright<sup>707</sup>. Rozległa panorama z sosnami i różowawą poświatą zachodzącego słońca, odbijającą się w tafli jeziora jest romantyczną wizją surowej i dziewiczej przyrody, stanowiącej refugium dla ludzi z zatłoczonych miast i będącą wyrazem sentymentu malarza do krainy dzieciństwa<sup>708</sup>. W pejzażu tym Ferdinand skupił się niemal wyłącznie na naturze: stado owiec na pierwszym planie i cienka smuga dymu z drewnianej chaty po drugiej stronie jeziora nie dominują kompozycji, a zdają się jedynie sygnalizować, że w tym surowym krajobrazie jest miejsce dla człowieka i cywilizacji. Ferdinand von Wright przyczynił się do zmiany myślenia o własnej ojczyźnie: wcześniej Finlandię postrzegano jako jałowy i brzydki bagnisty kraj, jednak dzięki

---

from the island nation's long stretches of coast line". Stougaard-Nielsen, *Nordic Nature: From Romantic Nationalism to the Anthropocene...*, s. 171.

<sup>706</sup> Grand, *Defining the Golden Age...*, s. 27–28.

<sup>707</sup> Obraz ten jest zdaniem Timo Huusko jednym z najwcześniejszych malarskich przedstawień fińskiego krajobrazu z jeziorem ujętym w perspektywie ptasiej. „Ferdinand von Wright's (1822–1906) *View from Haminalahti* is one of the first paintings in which the interior Finnish lake landscape is depicted as seen from above”. Timo Huusko, <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/392139> (dostęp: 10.02.2023).

<sup>708</sup> Nie inaczej jest w przypadku obrazu *W ogrodzie w Haminalahti* (1856–1857), choć tutaj natura zderzona jest z kulturą: siedzące na pierwszym planie postaci (siostra malarza wraz z jej synami) są zespolone z przyrodą, podobnie jak niewzruszone obecnością człowieka gołębie, które przysiadły tuż obok dzieci karmiących dziką gęś. Ogród zdaniem Torstena Gunnarssona jest reinterpretacją motywu *hortus conclusus*, symbolu bezpieczeństwa i porządku skontrastowanego ze światem zewnętrznym. Zob. Gunnarsson, *Nordic Landscape Painting...*, s. 126.



romantycznemu malarstwu wizję tę przekuto w patriotyczny zachwyt nad naturalnym pięknem bagien, jezior i lasów Finlandii<sup>709</sup>.

Zmiana ta nastąpiła dzięki działalności popularyzatorskiej Topeliusa. Jego wykłady i publikacje docierały przede wszystkim do młodszych malarzy i malarek, którzy rozwijali swoją twórczość w ramach szkoły düsseldorfskiej. Topelius tak jak Høyen zachęcał Finów do skupiania się na przyrodzie Finlandii, ale na popularyzację fińskiego krajobrazu wśród studentów wpłynęły również podróże niemieckich malarzy z Düsseldorfu<sup>710</sup>. Wśród wielu fińskich malarzy i malarek związanych ze szkołą düsseldorfską, takich jak Victoria Åberg (1824–1892), Gustaf Werner Holmberg (1830–1860) i Fanny Churberg (1845–1892), większość nie ukończyła pełnego programu studiów na ówczesnej akademii<sup>711</sup>. Jednak, jak wskazuje Anne-Maria Pennonen, nie tyle zajęcia na akademii düsseldorfskiej, ile wszystkie aktywności związane z lokalnym środowiskiem artystycznym miały istotne znaczenie dla rozwoju fińskiego malarstwa<sup>712</sup>. W Düsseldorfie powstały więc pejzaże zawierające charakterystyczne dla krajobrazu fińskiego elementy: jezioro, sosnowy las, niebo pokryte chmurami. Czasem krajobraz ten urozmaicony był historycznymi zabytkami, tak jak w przypadku obrazu Victorii Åberg *Widok z Olavinlinna* (1864), przedstawiającym XV-wieczny zamek zbudowany za panowania szwedzkiego i oblegany podczas wojen szwedzko-rosyjskich. Choć jest to konkretny obiekt stanowiący ‘miejsce pamięci’, w pejzażu tym wciąż najważniejsza jest natura, a ściślej zestawienie jej najbardziej charakterystycznych (w oczach dziewiętnastowiecznych Finów) motywów<sup>713</sup>. Jednym z nich był sosnowy las, dlatego te drzewa te pojawiają się na pierwszym planie w obrazie Berndta Lindholma *Pejzaż z Savo* (1868) oraz jako pojedyncze, a jednak zajmujące centralne miejsce w kompozycji na obrazach Fanny Churberg, na przykład w *Pejzażu fińskim latem* (1879). Popularność motywu fińskiej sosny wynikała ze

---

<sup>709</sup> O *Widoku z Haminalahti* Zacharias Topelius pisał jako uosobieniu kraju: „To jest Finlandia” (por. „Denna tafla är Finland”). Cyt. za: Pennonen, *In search of scientific and artistic landscape...*, s. 187.

<sup>710</sup> „They claimed that Finnish nature could offer them qualities they were not able to find in Germany, and it was in Finland that they could find the originality that was required in Dusseldorf”. Za: Pennonen, *In search of scientific and artistic landscape...*, s. 180.

<sup>711</sup> Holmberg nie dostał się na zajęcia w Akademii, ale uczęszczał na prywatne lekcje do Gude’go w latach 1855–1856, podobnie jak Victoria Åberg, która nie studiowała na Akademii ze względu na swoją płęć, tak samo jak Fanny Churberg, która uczyła się u Carla Ludwiga. Za: ibidem, s. 114–115.

<sup>712</sup> Ibidem, s. 115. Szkoła düsseldorfska zajmowała ważne miejsce w świadomości fińskich artystów i twórców sztuki narodowej, a tamtejsza Akademia stała się dla Finów bardzo ważnym centrum edukacji wyższej, traktowanej priorytetowo względem uczelni skandynawskich, Akademii w Petersburgu, nawet wtedy, gdy centrum świata sztuki przeniosło się już do Paryża. Za: Gunnarsson, *Nordic Landcape Painting...*, s. 127.

<sup>713</sup> Maunu Hayrynen nazywa je ‘przeciętnymi pejzażami narodowymi’ (‘average national landscape’), które w sposób metaforyczny poprzez jedno miejsce odnoszą się do idei fińskiego krajobrazu. Zob. Maunu Hayrynen, *Kuvitettu maa. Suomen kansallisen maisemakuvaston rakentuminen*, Helsinki, 2005, s. 34. Za: Pennonen, *In search of scientific and artistic landscape...*, s. 188.

spopularyzowanej przez Topeliusa symboliki tego drzewa jako uosobienia Finlandii i fińskiego ludu w odróżnieniu od brzoź, które uznawał za symbol szwedzkojęzycznych Finów<sup>714</sup>.

Wyobrażenie o specyfice krajów takich jak Norwegia i Finlandia brało się z kanonu wypracowanego przez artystów z zewnątrz, szczególnie niemieckich, natomiast odizolowana Islandia była znana malarzom głównie za sprawą wspomnianych już marynistów duńskich oraz z rysunków i relacji brytyjskich inteligentów udających się tam w ramach *voyages pittoresques*. Pierwszą osobą z Islandii podejmującą temat rodzimego pejzażu, była Þóra Pjetursdóttir Thorodsen. Jesienią 1873 roku malarka wyjechała do Kopenhagi i rozpoczęła naukę w prywatnej szkole rysunkowej Vilhelma Kyhna, którego idealizujący styl malowania krajobrazu z podkreśleniem jego nastrojowości i jasnej kolorystyki wykorzystała do stworzenia własnej wizji otaczającego ją krajobrazu po powrocie do Islandii<sup>715</sup>. Z kopenhaskiej szkoły zaczerpnęła zwyczaj podróżowania po kraju w poszukiwaniu odpowiednich motywów, takich jak mającą szczególne znaczenie historyczne Dolina Zgromadzeń (*Pingvellir*, 1883) oraz inne ważne dla Islandczyków miejsca (*Bessastaðir i Keilir*, 1881). Jej pejzaże przyczyniały się niewątpliwie do wykreowania pejzażu narodowego Islandii, nawet jeśli w pełni gatunek ten rozkwitł dopiero po 1900 roku<sup>716</sup>.

#### **4.3. Wzniosłość, dramatyzm i gotycyzm: wspólne cechy pejzażu nordyckiego**

Manifest Høyena, choć najczęściej interpretowany jako nadający ramy duńskiej sztuce narodowej<sup>717</sup>, dotyczył w gruncie rzeczy idei stworzenia wspólnej, skandynawskiej sztuki. Jak wskazują wyżej wymienione przykłady, malarze połowy XIX wieku starali się skupiać na tych elementach rodzimego krajobrazu, które uznawano za rozpoznawalne i symboliczne dla danego narodu. Z drugiej strony repertuar motywów sugerujących specyfikę norweskiego, duńskiego czy fińskiego krajobrazu w gruncie rzeczy często wynikał z zewnętrznego spojrzenia, przede wszystkim artystów niemieckich (i działających, jak Dahl, w Niemczech) na ogólnie przyjęte wyobrażenie krajobrazu skandynawskiego. Nierzadko egzaltowane wyobrażenie Północy jako krainy odmiennej i wyjątkowej, a szczególnie fascynacja jej nieposkromionym krajobrazem

---

<sup>714</sup> Tiitta, *Harmaakiven maa...*, s. 146–148. Za: Pennonen, *In search of scientific and artistic landscape...*, s. 190.

<sup>715</sup> Jej pejzaże islandzkie różnią się jednak od duńskiego spojrzenia na wyspę choćby dlatego, że poza samym krajobrazem interesowały ją również zabudowa i lokalne zabytki, które pomijali malarze z Danii. Za: Júlíana Gottskálksdóttir i Ólafur Kvaran, *Íslensk listasaga: frá síðari hluta 19. aldar til upphafs 21. Aldar*, Reykjavík 2011, brak paginacji.

<sup>716</sup> Niestety, najczęściej jej wkład w islandzką historię sztuki opisuje się przede wszystkim z perspektywy bycia nauczycielką Þórarinnna Benedikta Þorlákssona. Za: Gottskálksdóttir i Kvaran, *Íslensk listasaga...*, brak paginacji.

<sup>717</sup> Martyna Łukasiewicz swoją rozprawę doktorską opiera na duńskiej tradycji badawczej, od pierwszego biografa Høyen Johana Louisa Ussinga po badaczy współczesnych. Zob. Łukasiewicz, *The Origins of the National Gallery of Denmark...*, s. 6–11.

wynikały z geograficznej peryferyjności tego regionu względem reszty Europy. Zainteresowanie malarzy romantycznych obszarem arktycznym można traktować jako zwrócenie uwagi na „egzotyczne” rubieże kontynentu, zaś nietypowa natura i zjawiska atmosferyczne tego regionu odpowiadały estetycznej kategorii wzniosłości (*sublime*). Dodatkowo akcentowane w malarstwie romantycznym dramatyzowanie przyrody opierało się w dużym stopniu na środkach wyrazu zaczerpniętych ze stylistyki grozy spopularyzowanej wówczas w Europie dzięki nowemu gatunkowi powieści gotyckich pisanych przez Charlotte Brontë czy Mary Shelley<sup>718</sup>. Popularność estetyki grozy, którą z braku odpowiedniego określenia w języku polskim nazywam po prostu gotycyzmem, wynikała z fascynacji nieznaną i daleką Północą, podsycaną ciekawością, której nie zaspokajała już literatura przygodowa. Charlotte Ashby zalicza do składników gotyckości nawet wzniosłość, opierająca się na kategoriach takich jak ‘niesamowitość’ (*das Unheimliche/ uncanny*), tajemniczość i mroczność<sup>719</sup>.

Dahl inspirował młodych malarzy do podejmowania tematyki pejzażu mieszczącego się w kategoriach malowniczości i wzniosłości. Dzięki niemu stały się popularne wśród skandynawskich malarzy i malarek podróże studyjne i malowanie z natury. Niektórzy uczniowie towarzyszyli mu w podróżach po Norwegii, stając się inspiracją do podejmowania dalszych, odleglejszych wypraw. Jednym z najczęściej podróżujących malarzy norweskich młodszego pokolenia był Peder Balke (1804–1887), który latem 1830 udał się w pieszą podróż przez Telemark, Rjukan, Vestfjordalen, Røldal i Kinsarvik do Bergen i z powrotem przez Vossevangen, Gudvangen, Filefjell i Valdres do Hallingdal, podczas całej tej wyprawy przygotowując szkice do późniejszych kompozycji. W czasie studiów na Akademii w Sztokholmie (1829–1833), w 1832 roku udał się w swoją pierwszą podróż na północ Norwegii, do Nordkappu i Finnmarku. W 1836 roku, po ukończeniu studiów w Christianii i Sztokholmie wyjechał na dalszą naukę do Drezna, gdzie podjął studia u Dahla, z którym w 1844 roku podróżował po Norwegii<sup>720</sup>.

Wszystkie te podróże, szczególnie na najdalszą północ, zaowocowały licznymi pejzażami malowanymi w pracowni artysty w Sztokholmie. Obrazy przedstawiające nieobecne dotąd

---

<sup>718</sup> Ashby, *The North, National Romanticism, and the Gothic...*, s. 51.

<sup>719</sup> Por. „In cultural history terms, the Sublime and the Gothic represent the desire of essentially ordered societies and individuals who did not live in daily fear of survival, to probe at the atavistic fears that continue to exist in the shadows; to enrich the mundane everyday world with a connection to things marvelous and unconquerable”. Ibidem, s. 61.

<sup>720</sup> Thiis, *Norske malere og billedhuggere...*, s. 62.

w malarstwie europejskim krajobrazy cieszyły się dużym zainteresowaniem<sup>721</sup>. Motywy białych nocy, zorzy polarnych, górskich szczytów pokrytych wiecznym śniegiem, oraz Saamów, rdzennej ludności północy Skandynawii, tworzyły wizerunek całkowitych peryferii Europy względem Paryża, a nawet Sztokholmu. W przypadku dzieł takich jak *Z Nordkapp* (1840) Balke jako pierwszy europejski artysta stworzył wyobrażenie Przylądka Północnego, a w przeciwieństwie do malarzy tworzących kilka dekad wcześniej nie stosował naukowego, geograficznego spojrzenia na krajobraz<sup>722</sup>. Przedstawieni na obrazie ludzie w łodzi to nie – jak u Flinto – badacze robiący pomiary, ale turyści, którzy tak jak malarz nie należą do tego świata, lecz podziwiają jego malowniczość.

Większość pejzaży Balkego pozbawiona jest jednak sztafażu, a jeśli na tle krajobrazu pojawia się człowiek, jest on zdominowany przez wysokie góry lub wzburzone morze. Wyjątek stanowić może *Krajobraz Finnmarku z Saamem i reniferem* (1850) [Il. 25], którego bohaterem jest rdzenny mieszkaniec norweskiej Laponii, odwrócony tyłem do widza, a przodem do oblanego blaskiem księżyca fiordu. Być może to zbliżenie na Saama i dwa renifery wynika z potrzeby ukazania szczegółów jego stroju, egzotycznego zarówno dla skandynawskiego, jak i europejskiego odbiorcy. Tajemniczy, samotny bohater wyłaniający się z ciemności patrzy na roztaczający się przed nim krajobraz, przez co pejzaż zyskuje niemal mistyczny nastrój bliski pracom Friedricha. Anonimowość Saama sugeruje, że Balkego nie interesowała popularyzacja etnograficznej wiedzy na temat rdzennej ludności dalekiej Północy, raczej traktował go jak barwny ornament, podkreślający „egzotyczność” Arktyki. Podobnie jak Dahl, Balke zmieniał proporcje malowanych obiektów, aby uzyskać wysublimowany efekt, jednak w jego przypadku intencją odejścia od realizmu i naturalistycznego studium natury było nie tyle stworzenie symbolicznego pejzażu narodowego z ludowym sztafażem, ile uchwycenie misterium natury w szerszym kontekście<sup>723</sup>.

Północne pejzaże Pedera Balkego miały przede wszystkim charakter poznawczy, a przedstawianie przez niego północne rubieże Skandynawii stanowiły widoki obce dla większości publiczności, co czyniło je niesamowitymi w sensie kategorii estetycznych przywoływanych przez Ashby. Ten tajemniczy, gotycyzujący sposób ujęcia natury miał w drugiej połowie XIX wieku zwolenników w Skandynawii, szczególnie wśród młodego

---

<sup>721</sup> Część z tych obrazów Balke sprzedał królowi Szwecji i Norwegii Karolowi XV już w latach trzydziestych, natomiast w 1846 roku otrzymał od króla Francji Ludwika Filipa I zamówienie na kolejne trzydzieści obrazów.

<sup>722</sup> Ashby, *The North, National Romanticism...*, s. 59.

<sup>723</sup> Por. „Balke exaggerated the proportions to create a sublime effect – more an idea projected through the landscape than a credible study of Nature”, Arvidsson, Dahlström i Hyltze, *The Collection...*, s. 110.

pokolenia artystów szkoły düsseldorfskiej: Augusta Cappelena (1827–1852), Johana Fredrika Eckersberga (1822–1870) i Larsa Herteviga (1830–1902). W ich dziełach pojawiały się motywy ojczystej Norwegii (wszyscy trzej uczyli się u Hansa Gudego) ukazane w dramatycznym świetle, a natura przedstawiona była głównie jako nieposkromiony żywioł oddziałujący destrukcyjny na człowieka. Na obrazach Augusta Cappelena postaci ludzkie były całkowicie zdominowane przez naturę, tak jak w przypadku dzieła *Wodospad w dolnym Telemarku* (1852), na którym sylwetki trzech flisaków są ledwie dostrzegalne wśród spienionej i powalonych konarów drzew. Jesienny krajobraz z powyginanymi od wiatru i uschniętymi sosnami oraz mgłą nad lasem wpisywał się w przyjętą przez malarza estetykę gotycyzmu: nastrój grozy i towarzyszący przyrodzie naturalny charakter destrukcji widoczny jest przede wszystkim w *Umierającym pierwotnym lesie* (1852). Kikuty drzew na horyzoncie, gnijące drewno na pierwszym planie i porastający skały mech jawią się jako resztki prastarej puszczy będącej figurą nieodgadnionych tajemnic przyrody<sup>724</sup>. Suche lub obumarłe drzewa mogą w tym kontekście być też metaforą obumierającego narodu: albo w pesymistycznym przedstawieniu nieodwracalnego stanu rzeczy, albo jako przestroga, w której mieści się jeszcze nadzieja na wskrzeszenie narodowego ducha<sup>725</sup>.

Pejzaże Cappelena były prezentowane na Wystawie Sztuki Nordyckiej w Sztokholmie w 1850 roku. Jak już pisałam, obrazy Norwegów obecne na tej ekspozycji zrobiły ogromne wrażenie, szczególnie na artystach szwedzkich, którzy nastrojowe pejzaże i sceny rodzajowe uznawali za niezwykle nowoczesne w zestawieniu ze znanymi im i popularnymi dotychczas w szwedzkim malarstwie rzymskimi i włoskimi idealizowanymi pejzażami<sup>726</sup>. Sukces norweskiego malarstwa i wysoka pozycja Tidemanda oraz Gudego w Düsseldorfie sprawiły, że wielu absolwentów sztokholmskiej Akademii zamiast Włoch zaczęło wybierać Niemcy za miejsce kontynuowania nauki<sup>727</sup>. Jednym z pierwszych szwedzkich artystów, którzy wyjechali do

---

<sup>724</sup> Dodatkowej dramaturgii obrazowi nadaje fakt, że Cappelen zmarł podczas jego tworzenia, w wieku zaledwie dwudziestu pięciu lat. Pieńkos nazywa obraz „artystycznym testamentem” norweskiego malarza, który „nie zdążył rozwinąć swojej koncepcji melancholijnego pejzażu, w pełni jednak ukształtował go na wzorach sentymentalnej sztuki” typowej dla szkoły düsseldorfskiej. Zob. Pieńkos, *Poszukiwanie tożsamości kraju...*, s. 241.

<sup>725</sup> W ikonografii protestanckiej na wpół uschłe drzewo symbolizuje zarówno śmierć, jak i nadzieję na zmartwychwstanie, tak jak w motywie Tablicy Prawa i Łaski, gdzie związane ze Starym Testamentem Prawo wiązano ze śmiercią, zaś nowotestamentową Łaskę – ze zbawieniem dzięki ofierze Chrystusa. Zob. Barbara Niemczyk, *Słowo i obraz – sztuka w świecie protestanckim*, „ARTykuły”, 1, 2009, s. 30.

<sup>726</sup> Pennonen, *In search of scientific and artistic landscape...*, s. 48.

<sup>727</sup> Decyzją Oskara I Królewska Akademia Sztuk Pięknych w Sztokholmie oferowała również stypendia na wyjazd i studia w Düsseldorfie. Za: Nils-Olof Olsson, *Sverige genom konstnärens öga*, Malmö 2020, s. 135. Jednak już w latach sześćdziesiątych z uwagi na konflikt z Prusami Karol XV postanowił zakończyć finansowanie studiów w Niemczech. Gunnarsson, *Nordic Landscape Painting...*, s. 122; Pennonen, *In search of scientific and artistic landscape...*, s. 49.

Düsseldorfu po obejrzeniu norweskiego malarstwa na wystawie sztokholmskiej był Marcus Larson (1825–1864). Co prawda nie dostał się na tamtejszą akademię, ale pozostał w Nadrenii przez trzy lata (1852–1855), gdzie uczył się prywatnie u Andreasa Achenbacha, a podczas późniejszego pobytu w Paryżu studiował XVII-wieczne holenderskie malarstwo pejzażowe<sup>728</sup>. W twórczości Larsona widać przede wszystkim podobieństwo do pejzaży Cappelena. Motywy statków rozbijających się o skały (*Sztorm u wybrzeżu Bohuslän*, 1857) albo płonących na wzburzonym morzu (*Płonący parowiec*, 1858) przywołują charakterystyczny dla tego norweskiego pejzażysty nastrój gotycyzmu<sup>729</sup>. Podobnie jak Cappelen, Larson często malował krajobraz targany żywiołami, pozostający poza kontrolą człowieka, którego obecność sygnalizują pozostające na uboczu kompozycji latarnie morskie albo drewniane chaty i młyn, jak w obrazie *Wodospad w Smålandii* (1856) [Il. 26]. Teatralne operowanie światłem przedzierającym się przez gęste chmury i korony drzew potęgowało romantyczne *sublime* i wpisywało się w wykreowany przez norweskich malarzy düsseldorfskich nurt wzbudzania patriotycznych uczuć poprzez pokazanie piękna rodzimego krajobrazu. *Wodospad w Smålandii* został zaprezentowany w pawilonie szwedzkim na wystawie światowej w 1855 roku w Paryżu, dzięki czemu cieszył się ogromną popularnością w Szwecji<sup>730</sup>. Szwedzka krytyka chwaliła Larsona przede wszystkim za wybór lokalnego krajobrazu Smålandii znanej ze starych lasów i granitowych skał. Niemal fotograficzny realizm charakterystyczny dla malarstwa pejzażowego szkoły düsseldorfskiej połączony z dramatyzmem i wzniosłością romantyzmu pozwalały oglądającym na wręcz sensualne odczuwanie przedstawianych krajobrazów i poczucie łączności z przedstawioną przyrodą, symbolizującą ojczyznę, a jednocześnie reprezentującą konkretny region, z którym mogli się utożsamiać oglądający obraz<sup>731</sup>. Nawet jeśli Larson posiłkował się dramatyzowanym wyobrażeniem Północy, wykreowanym przez Achenbacha, i odwoływał do stałego repertuaru motywów szkoły düsseldorfskiej (znany był mu inspirujący tych malarzy krajobraz norweski, który oglądał podczas letniej wyprawy w 1849 roku<sup>732</sup>), trzeba zauważyć, że w swoich pejzażach często odwoływał się do szwedzkich

---

<sup>728</sup> Szczególnie fascynowały go obrazy Jacoba Isaakszona van Ruysdaela, które oglądał w Luwrze. Za: Gunnarsson, *Nordic Landscape Painting...*, s. 116.

<sup>729</sup> Więcej o gotycyzmie w twórczości Marcusa Larsona, *Skrackromantikens landskap. Fran Marcus Larson till Goth*, red. Kristoffer Arvidsson, Göteborg 2014, s. 29–52.

<sup>730</sup> „In 1855, he had a break-through at the world exhibition in Paris, showing the painting *Waterfall in Småland (Vattenfall i Småland)*. It was later sold to a collector in England, but soon after the artist made a replica for Sweden, which now hangs in the Nationalmuseum in Stockholm”. Zob. Jonsson, *Art and Society...*, s. 185–186.

<sup>731</sup> Olsson, *Sverige genom konstnärens öga...*, s. 138.

<sup>732</sup> Pennonen, *In search of scientific and artistic landscape...*, s. 48–39.

krajobrazów, w tym po raz pierwszy przedstawiał dotąd pomijane w szwedzkim malarstwie regiony takie jak Bohuslän czy wspomniana Smålandia.

W ślad za Larsonem kolejni malarze szwedzcy zainteresowali się krajobrazem południowej Szwecji, podkreślając wyjątkowe cechy poszczególnych regionów kraju: Smålandii, Bohuslän, Östergötland oraz okolic Sztokholmu. Coraz rzadziej sięgali jednak po wzorowane na norweskim pejzażu motywy „górzystej Północy”, wybierając mniej dramatyczne kompozycje niż stosowane przez Larsona. Edvard Bergh (1828–1880) przedstawiał spokojne krajobrazy szwedzkich jezior (*Widok na Ulriksdal*, 1862) i pastwisk (*Letni pejzaż*, 1877), a Alfred Wahlberg (1834–1906) porośnięte drzewami skały (*Szwedzki pejzaż*, 1866) lub spokojne osady nad morzem (*Pejzaż z Vaxholm*, 1872). Mimo to słowa młodego Augusta Strindberga poświęcone twórczości Wahlberga podkreślają, jak ważna w kreowaniu obrazu Szwecji była dzikość krajobrazu wynikająca z estetyki romantycznej:

To jest szwedzki obraz szwedzkiej przyrody, który przedstawia tę naszą skąpą, ale dziką i piękną krainę w całej jej porywającej nagości i brutalności; nie ma godzącego, wszechjednoczącego powietrza, które mogłoby zagnieździć się między różnymi płaszczyznami i połączyć je; na ziemi jest szorstki i nierówny, na drzewach krzaczasty i sękaty, w powietrzu postrzępiony i ciężki. Wierzmy, że w tym obrazie szwedzki krajobraz znalazł swój najwierniejszy i najprawdziwszy wyraz; że nie jest piękniejszy, to wyłącznie wina natury<sup>733</sup>.

Obrazy Gudego i Cappelena zaprezentowane na Wystawie Sztuki Nordyckiej w 1850 roku w Sztokholmie miały istotne znaczenie dla rozwoju szwedzkiego malarstwa pejzażowego opartego na lokalnym krajobrazie, ale wzbudziły też zainteresowanie tematyką fińskich malarzy<sup>734</sup>. Gustaf Werner Holmberg udał się nawet w podróż do Norwegii, jednak nastrojowości typowej dla szkoły düsseldorfskiej szukał przede wszystkim w lokalnym, fińskim krajobrazie. Dlatego w obrazie *Wodospad Kyrö* (1856) pojawiają się ostre skały i spienione wody kaskady, które – podobnie jak w obrazie Cappelena *Wodospad w dolnym Telemarku* – zestawione są z bezradnością flisaków zdominowanych przez potęgę żywiołu. Ciemna kolorystyka, cienie na pierwszym planie obrazu oraz dramatyzm zbudowany za pomocą ciężkich chmur wiszących nad gęstym lasem przywodzą zabiegi stosowane przez Larssona. Podobieństwo motywów i dramaturgia stylistyczna wzorowane na malarstwie norweskim wywodzącym się ze szkoły düsseldorfskiej prowadziły więc do powstania wielu

<sup>733</sup> August Strindberg, *Alfred Wahlberg, Förr och Nu*, Sept, 1879, [w:] *August Strindbergs samlade verk: Nationalupplaga*, vol. 4, *Ungdomsjournalistik*, Stockholm 1991, s. 376. Za: ibidem, s. 122.

<sup>734</sup> Pennonen, *In search of scientific and artistic landscape...*, s. 170.

romantycznych pejzaży, w których ważniejsza od narodowej topografii okazywała się ich nastrojowość. W wielu przypadkach o „norweskości”, „szwedzkości” czy „fińskości” przedstawionego krajobrazu świadczy jedynie zawarta w tytule nazwa geograficzna, natomiast w przypadku obrazu Fanny Churberg *Pejzaż w blasku księżyca* (1878) z dramatycznie malowanym niebem trudno nawet umieścić ukazany tu krajobraz w Finlandii, bo nawiązujący do wysublimowanego wyobrażenia Północy nokturn mógł tak naprawdę powstać niemal w każdym kraju skandynawskim.

Powtarzalność motywów wpisujących się w ogólne wyobrażenie o krajobrazie północnym pozwala więc na wyciągnięcie wniosku, że malarze związani ze szkołą düsseldorfską nie zawsze dążyli do tworzenia obrazów przedstawiających wyłącznie specyfikę rodzimego krajobrazu. Ze względu na ogromne znaczenie malarstwa norweskiego, które zaprezentowane na Wystawie Sztuki Nordyckiej stało się impulsem dla szwedzkich i fińskich artystów do podjęcia tematyki pejzażowej inspirowanej lokalną przyrodą, należy rozważyć możliwość, że artystom i artystkom romantycznym przyświecała wówczas także idea stworzenia wspólnego, skandynawskiego pejzażu „narodowego”. Panskandynawski rys malarstwa pejzażowego był przecież podkreślany w manifestie Høyena, a intensywne wówczas jeszcze dążenie do tworzenia skandynawskiej jedności miało swój wyraz w poezji romantycznej. Najlepszym tego przykładem był opublikowany w 1844 roku wiersz Richarda Dybecka zaczynający się od słów „Du gamla, du friska, du fjällhöga Nord” (Przestara, zdrowa, górzysta Północy), które z drobną modyfikacją (słowo „friska” zastąpiono na „fria” – wolny)” stały się tekstem pieśni patriotycznej, a potem hymnu narodowego Szwecji. W tekście nie pada jednak słowo „Szwecja”, lecz „Północ” podkreślające unijny charakter Szwecji-Norwegii i popularny w tym czasie skandynawizm polityczny<sup>735</sup>. Należy jednak przypomnieć, że z uwagi na brak wsparcia Danii ze strony unii szwedzko-norweskiej w wojnie o Szlezwik, w 1864 roku idea politycznej współpracy państw skandynawskich legła w gruzach, tym samym również nastroje panskandynawskie uległy znacznemu osłabieniu. Mimo to rozwijająca się wśród malarzy i malarek szkoły düsseldorfskiej idea skandynawskiego pejzażu stanie się fundamentem do wykształcenia wspólnego stylu w ostatnich dekadach XIX wieku.

---

<sup>735</sup> Lennersand, *En spelning av tiden...*, s. 67.



### III: NOWOCZESNY PRZEŁOM W SZTUCE KOŃCA XIX WIEKU

W latach siedemdziesiątych XIX wieku doszło do istotnych zmian w sztuce skandynawskiej. Z jednej strony intensywny proces tworzenia sztuki narodowej opartej na estetyce romantycznej zdawał się osiągać już swoje apogeum. Z drugiej strony z przyczyn politycznych (przede wszystkim w wyniku wojny o Szlezwik) coraz więcej artystów zamiast do miast niemieckich (i tak popularnego dotąd Düsseldorfu) zaczęło obierać kierunek na Paryż<sup>736</sup>. Tam natomiast zakorzeniły się już lub rodziły nowe koncepcje artystyczne: realizm, impresjonizm i naturalizm, które zdawały się lepiej odpowiadać zmianom zachodzącym w modernizującej się Europie. To właśnie w takim kontekście wykrystalizowały się założenia skandynawskiego Nowoczesnego Przełomu (*det moderne gennembrud*), określenia wprowadzonego przez Georga Brandesa w serii wykładów wygłaszanych w Kopenhadze od 1871 roku<sup>737</sup>. Duński krytyk nie tylko głośno odrzucał w nich romantyzm, idealizm i sentymentalizm, ale postulował, by literatura stała się narzędziem do analizy i komentowania rzeczywistości społecznej, politycznej i moralnej. Zainspirowani wystąpieniami Brandesa pisarze duńscy i norwescy, odrzucając tradycyjne formy i konwencje literackie, zaczęli eksperymentować z nowymi formami literackimi i tematami, w sztuce zaś poglądy duńskiego krytyka znalazły odzwierciedlenie w zwróceniu się ku tematyce nierówności społecznych, a także psychologicznym aspektom postaci i ich relacji z otoczeniem<sup>738</sup>.

Nowoczesny Przełom charakteryzował się odejściem od wątków podkreślających poczucie zbiorowej tożsamości, dlatego z perspektywy moich badań mogłoby się wydawać, że okres ten był tylko „wyrwą” między romantycznym a neoromantycznym postrzeganiem roli artysty w kreowaniu sztuki narodowej. Tymczasem nawet w tym pozornie kosmopolitycznym malarstwie Nowoczesnego Przełomu widoczne są elementy świadczące o zaangażowaniu

---

<sup>736</sup> Za sprawą wojny duńsko-pruskiej Duńczycy i Szwedzi zasadniczo zrezygnowali z podróży do Niemiec, choć jeszcze do lat osiemdziesiątych wielu malarzy norweskich kontynuowało studia w Düsseldorfie i Monachium. Propagowanie Francji jako nowego kierunku artystycznych podróży było szczególnie widoczne w Szwecji ze względu na pokrewieństwo dynastyczne z Napoleonem III. Król Karol XV, jako malarz również związany ze szkołą w Düsseldorfie, sam zachęcał rodaków do zerwania kontaktów z Niemcami po wojnie z 1864 roku. Za: Lindwall, *Artistic Revolutions in Nordic Countries...*, s. 39.

<sup>737</sup> Grønnow, *Det moderne gennembrud...*, s. 1–2.

<sup>738</sup> Wykłady Brandesa i jego wezwanie do poddawania problemów pod dyskusję wywarły głęboki wpływ na literaturę i dyskurs intelektualny w całej Skandynawii. Powstało w tym okresie wiele dzieł literackich poruszających tematy takie jak prawa kobiet, niesprawiedliwość społeczna i rola religii, czyniąc Nowoczesny Przełom dominującym ruchem w ówczesnej kulturze skandynawskiej, ale też znacząco oddziałującym na kształt literatury europejskiej. Zob. Kristensen, *Georg Brandes...*, s. 53–56; Grønnow, *Det moderne gennembrud...*, s. 35.

artystów w kwestie społeczne i tym samym tworzenie podstaw pod sztukę nordycką lat dziewięćdziesiątych i początku XX wieku<sup>739</sup>. Należy podkreślić, że artyści i artystki debiutujący w czasach Nowoczesnego Przełomu należeli do nowego pokolenia, które w większości przypadków kładło podwaliny pod późniejszą sztukę narodową. Na podstawie omówionych tutaj przykładów pokażę więc, że bez zwrócenia się ku nowoczesnej sztuce francuskiej w latach osiemdziesiątych malarstwo skandynawskie przełomu XIX i XX wieku nie wykształciłoby w takim stopniu neoromantycznego zainteresowania tożsamością i potrzebą podkreślenia cech narodowych i nordyckich.

### 1. Heroizacja ludu, czyli nowoczesna reinterpretacja archetypów chłopca i wikinga

Nowoczesny Przełom wyrażał nadzieję na ukształtowanie się nowoczesnego społeczeństwa zbudowanego na zasadach sprawiedliwości, równości i wolności poglądów. Z inspiracji Brandesa młodzi artyści skandynawscy zainteresowali się problemami społecznymi, w tym warunkami życia najbiedniejszych<sup>740</sup>. Zyskujące w tym czasie na popularności realizm i naturalizm przyczyniły się do widocznej zmiany stylu i tematyki sztuki skandynawskiej w późnych latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Młodzi malarze i malarki wyjeżdżający do Paryża uczyli się u barbizończyków pracujących w plenerze i podejmujących tematykę wiejską, takich jak Jules Breton (1827–1906). Szczególnie popularnym wśród Skandynawów francuskim malarzem był Jules Bastien-Lepage (1848–1884), którego styl *juste-milieu*, stanowiący kompromis między bezwzględnością realizmu i naturalizmu a wnoszącym lekkość i szczególną atmosferę impresjonizmem, przemawiać do artystów, którzy nie byli gotowi całkowicie sprzeciwić się zasadom akademickim<sup>741</sup>. Obrazy Bastien-Lepage'a charakteryzowały się stonowaną kolorystyką i mistrzowskim użyciem światła, był też ceniony

---

<sup>739</sup> Jak zauważył Kirk Varnedoe: „This cosmopolitan experience had the paradoxical effect of fueling a new appreciation of the virtues of the North and preparing the way for a return to insular nationalism”. Varnedoe, *Nationalism, Internationalism...*, s. 15.

<sup>740</sup> Jego wpływ można dostrzec m.in. we wczesnej twórczości Henrika Ibsena oraz Augusta Strindberga, którzy w swoich dramatach często ukazywali przedstawicieli najniższych klas społecznych jako tych, którzy tworzą fundament zdrowego funkcjonowania całego społeczeństwa. Zob. Ciesielski, *Dzieje kultury skandynawskiej...*, s. 139.

<sup>741</sup> Choć znali, a do pewnego stopnia inspirowali się też twórczością bardziej „radikalnych” Maneta, Renoira, Moneta i Cézanne’a, „[n]a swych nauczycieli i wzorzec do naśladowania wybierali jednak raczej tych, którzy zyskiwali poklask na Salonie i popularność wśród mieszczańskiej publiczności, jak Jules Bastien-Lepage i Pascal Dagnan-Bouvert (...), a także portrecista Léon Bonnat”. Patrik Steorn, *Twórcze wymiany. Artyści nordyccy we Francji, [w:] Przesilenie...*, s. 47–48. Zob. też: Margareta Gynning, *De franska juste milieu konstnärernas betydelse för nordiskt 1880-tal*, „Konsthistorisk tidskrift”, 2, 56, 1987, s. 53–56.

za umiejętność uchwycenia emocji i charakteru swoich modeli, przede wszystkim ludności wiejskiej<sup>742</sup>.

Wpływ Bastiena-Lepage'a (zarówno dzięki bezpośrednim lekcjom u malarza, jak i studiowaniu jego dzieł na Salonie paryskiej Akademii) widoczny jest we wczesnej fazie twórczości wielu artystów, którzy znacząco przyczynili się do wykształcenia stylów narodowych w Skandynawii przełomu XIX i XX wieku. Inspirację kompozycjami Bastiena-Lepage'a, takimi jak *Sianokosy* (1877) oraz *Biedna dzika dziewczynka* (1881), widać w obrazach Akselego Gallena-Kalleli *Chłopiec z krukiem* (1884) oraz *Stara kobieta i kot* (1885)<sup>743</sup>. Również porównując obraz Carla Larssona *Październik* (1882) z obrazem Bastiena-Lepage'a o tym samym tytule (1878), można zauważyć nie tylko powtórzenie tematu (jesiennych zbiorów), ale przede wszystkim podobieństwo przygaszonych barw i matowego światła, tworzące impresję jesienno-ziemnego dnia, gdzie niebo zasłonięte jest szarymi chmurami, a ziemia pokryta opadłymi liśćmi i wypłowiałą trawą<sup>744</sup>. Styl Bastiena-Lepage'a miał szczególne znaczenie dla wykształcenia się charakterystycznego, nastrojowego malarstwa skandynawskiego w latach osiemdziesiątych (o czym szerzej piszę w kolejnym podrozdziale).

Śladem barbizończyków młodzi Skandynawowie w poszukiwaniu odpowiednich tematów i motywów wyjeżdżali na prowincję: najpierw do popularnych kolonii artystycznych we Francji, a potem zakładali podobne u siebie, na przykład w duńskim Skagen<sup>745</sup>. Ta najdalej wysunięta na północ Jutlandii osada rybacka przyciągała wielu malarzy wykształconych we Francji, takich jak Michael Ancher, Laurits Tuxen, Christian Krohg, Oscar Björck i Peder Severin Krøyer, uwieczniających proste życie jej mieszkańców i ich codzienną pracę na morzu. Jako pierwszy, bo już w 1872 roku, przyjechał do Skagen Michael Ancher, który zachwyciwszy się prostym życiem mieszkających tam rybaków, namalował obraz *Czy da radę na skałach?* (1879) [Il. 27] zaprezentowany na salonie kopenhaskiej Akademii w 1879 roku. Zarówno tytuł,

---

<sup>742</sup> Knut Berg opisując styl Bastien-Lepage'a używa nawet określenia „école rustique”, zob. Knut Berg, *Norges malerkunst. Bind I. Fra høymiddelalderen til 1900*, Oslo 1993, s. 400.

<sup>743</sup> W obu kompozycjach widać charakterystyczne dla twórczości Bastien-Lepage'a spłylenie perspektywy i podwyższenie linii horyzontu, przez co niebo zajmuje tylko wąski pasek kompozycji. *Chłopiec z krukiem* jest lustrzanym odbiciem kompozycji *Biedna dzika dziewczynka*, choć Gallen-Kallela całkowicie zrezygnował z ukazania horyzontu, tworząc z impastowo malowanej trawy monochromatyczne tło. Wąska gama barwna została powtórzona w drugim obrazie, gdzie fiński artysta, podobnie jak Bastien-Lepage, nie idealizuje swojej modelki, a może nawet uwypukla jej starość i zmęczenie, pokazując spracowane ręce i twarz, wyróżniające się precyzją malarską wobec bardziej szkicowo i szybko namalowanego tła. Za: Ahtola-Moorhouse, Monrad i Sidén, *Nordiskt sekelskifte...*, s. 96.

<sup>744</sup> „October is painted from an aspect that looks up towards the subject using a typically muted Grez palette, enlivened by the touches of orange for the pumpkins. As we know, the depiction of rural peasantry in conjunction with vegetable or cereal crops was a favourite motif for Naturalist artists”. Cox, *The Impact of Nordic Art...*, s. 288.

<sup>745</sup> Dzieje skandynawskich kolonii artystycznych opisuję w rozdziale I.2.2. Kolonie artystyczne.

jak i różne reakcje widocznych na obrazie osób budują napięcie, przez co widz domaga się dopowiedzenia tej historii do końca: malarz sugeruje, że poza ramami rozgrywa się jakiś dramat, najpewniej ważą się losy jednego z rybaków zmagającego się ze wzburzonym morzem, lecz nie wiemy, co dokładnie się stało. Emocje malujące się na niektórych twarzach zdają się jednak zapowiadać tragiczny finał, a spokój i bierność rybaków świadczą najprawdopodobniej o zaufaniu do umiejętności tych, których obserwują, lub po prostu pogodzeniu z losem, gdyż wypadki na morzu nie były przecież w tej profesji rzadkością. Namalowany cztery lata później obraz *Łódka ratownicza ciągnięta przez wydmy* (1883) pokazuje natomiast, że gdy ratunek jest jeszcze możliwy, zaangażowana jest cała społeczność rybaków, której rozmiar artysta spotęgował dzięki otwartej kompozycji i umieszczeniu na jej skraju mężczyzny wołającego o wsparcie. Tytuły obrazów Anchera oraz zastosowane przez niego zabiegi kompozycyjne są przykładem zdaniem Petera Nørgaarda Larsena typowej dla malarzy ze Skagen konwencji narracyjnej, nadającej zwykłemu życiu prostych ludzi rangę bohaterów wielkich obrazów historycznych<sup>746</sup>. To zainteresowanie ludem było w pewnym sensie kontynuacją tematyki podejmowanej przez malarzy związanych ze szkołą düsseldorfską, jednak w odróżnieniu od romantycznej wizji chłopów, artyści w Skagen skupiali się na codziennych czynnościach prostych ludzi, ukazując ich bez idealizacji i nadmiernego patosu<sup>747</sup>.

W podobny sposób zwykłe życie chłopów przedstawiali inni artyści wykształceni w Paryżu, tacy jak Albert Edelfelt w obrazie *Kondukt z trumną dziecięcą* (1880) oraz Erik Werenskiöld w kompozycji *Pogrzeb chłopski* (1883–1885) [Il. 28]. Obraz Werenskiölda, choć bez wątplenia inspirowany *Pogrzebem w Ornans* (1849–1850) Gustave’a Courbety<sup>748</sup>, przedstawia pogrzeb w jednej z norweskich wiosek, o czym świadczy zarówno pejzaż w tle, jak i wygląd postaci zgromadzonych wokół świeżo wykopanego grobu<sup>749</sup>. Kobieta po lewej stronie ubrana jest w szal z frędzlami, charakterystyczny dla tego regionu Norwegii, natomiast mężczyźni – z wyjątkiem tego, który odczytuje psalm – ubrani są w odświętne chłopskie stroje z białymi

---

<sup>746</sup> W swoim eseju przekonująco punktuje „nienowoczesne” elementy skandynawskiej sztuki lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, podając m.in. przykład snucia opowieści bliższych malarstwu historycznemu niż modernistycznej „impresyjności” widocznej w sztuce francuskiej. Peter Nørgaard Larsen, *Poza impresjonizmem. Nie całkiem modernistyczna reakcja artystów nordyckich na modernizm*, [w:] *Przesilenie...*, s. 70.

<sup>747</sup> M.in. za: Voss, *Skagenmålarna...*, s. 61 oraz Alsen i Landmann, *Nordic Painting...*, s. 151.

<sup>748</sup> Choć Jan Deryck Cox w szczegółowej analizie obrazu Werenskiölda zwraca uwagę na znacznie bliższe pokrewieństwo *Pogrzebu chłopskiego* z *Nabożeństwem pogrzebowym w Highlands* szkockiego malarza Jamesa Guthriego (1881–1882), a także na wpływ monachijskiego nauczyciela artysty Wilhelma Leibla (1844–1900). Zob. Cox, *The Impact of Nordic Art...*, s. 17, 24–26.

<sup>749</sup> Werenskiöld namalował obraz w Gvarv w Telemarku, dokąd przyjechał latem 1883 roku po powrocie z Francji. Było to związane z otrzymaniem zlecenia na ilustracje do pierwszego bogato ilustrowanego wydania zbioru norweskich baśni *Norske Folke- og Huldre-Eventyr i Udvalg* Asbjørnsena (1879). Za: Cox, *The Impact of Nordic Art...*, s. 25.

koszulami i stojącymi kołnierzykami, niekiedy podwiązanymi halsztukami<sup>750</sup>. Pogrzeb odbywa się zapewne na mało uczęszczanym cmentarzu, a ocieranie potu z czoła przez mężczyznę po prawej i równomierne rozproszenie światła świadczą o tym, że scena rozgrywa się w środku gorącego, letniego dnia. To właśnie sposób przedstawienia światła świadczy o tym, że obraz powstał w plenerze lub na podstawie szkiców tworzonych na świeżym powietrzu, gdyż zarówno przyroda, jak i warunki pogodowe są przedstawione tutaj z największą precyzją, przez co krajobraz w tle sceny można łatwo zidentyfikować<sup>751</sup>. Jak jednak słusznie zauważa Åshild Norhus, to nie malarstwo pejzażowe sprawiło, że Werenskiold został uznany za norweskiego malarza narodowego, ale jego nowoczesna wizja chłopów i oddanie charakteru „narodowego ducha”<sup>752</sup>. Współczesny malarzowi krytyk Andreas Aubert pisał, że jest to na wskroś norweskie dzieło, mając na myśli właśnie to, że Werenskiold potraktował chłopów nie tyle jako spracowanych i utrudzonych biedaków w połatanych strojach, ile jako szlachetnych obywateli w czystych koszulach<sup>753</sup>. Werenskiold zdystansował się więc od tradycji romantycznego przedstawiania chłopów w malarstwie norweskim (widocznego na przykład w twórczości Adolpha Tidemanda), podchodząc do nich nie tylko z szacunkiem, ale wręcz z podziwem i niejako nadając swoim bohaterom podmiotowość – co było wyznacznikiem ich ówczesnej nowej pozycji w społeczeństwie norweskim. Jako wolni chłopcy, właściciele swoich gospodarstw, mieli w sobie, zdaniem ówczesnych ideologów ruchu narodowego w Norwegii, naturalną godność, która stała się głównym tematem tego obrazu<sup>754</sup>. Werenskiold kontynuował zatem wątek chłopów jako archetypu norweskiego społeczeństwa, będącego symbolem niezależności i samostanowienia. Podkreślenie ich godności można zestawić z przedstawieniami rybaków malowanymi przez Christiana Krohga w Skagen. Ten norweski malarz koncentrował się bowiem na podkreśleniu ich brawury i gotowości do poświęceń.

---

<sup>750</sup> Artysta uwiecznił tu zmiany w modzie zachodzące w Telemarku w drugiej połowie XIX wieku. Tradycyjne stroje ludowe zostały zastąpione lżejszą i cieńszą odzieżą popularną w całej Europie, co wskazuje na modernizację norweskiej wsi. Por. Åshild Norhus, *En bondebegravelse – romantikk eller politikk?*, „Kunst og kultur” 2, 2016, s. 78.

<sup>751</sup> Przedstawiony przez Werenskiolda krajobraz pochodzi z Vågå i Gudbrandsdalen, dokąd artysta udał się w podróż w 1878 roku. Malarz przedstawił tu przede wszystkim krajobraz wschodniej Norwegii, który w zestawieniu z romantycznymi pejzażami Dahla skupionymi głównie za zachodniej części kraju, wydaje się szczególnie spokojny. Zdaniem Knuta Berga stanowi syntezę norweskiej natury. Por. Berg, *Norges malerkunst...*, s. 438.

<sup>752</sup> Norhus, *En bondebegravelse...*, s. 72.

<sup>753</sup> Aubert określił je mianem „ważnego dzieła naszej młodszej sztuki narodowej”, w recenzji z Jesiennego Salonu pisząc o „energicznej miłości Werenskiolda do ludu i charakteru jego ojczyzny”, Andreas Aubert, *Kunstneres fjerde høstutstilling*, „Nyt Tidsskrift”, 4, 1885, s. 592. Cyt. za: Kirkholt, *Nationality and Community...*, s. 28.

<sup>754</sup> “Instead of showing the rural classes engaged in toil, it was intended by Werenskiold to portray rural Norwegians as strong and noble citizens, inside the orbit of European culture, at exactly the time that rural landowning farmers were gaining political power in Norway. The discussion of Werenskiold is therefore based around this key picture” Cox, *The Impact of Nordic Art...*, s. 13.

W obrazach takich jak *W lewo ster* (1879) oraz *Do zwrotu przez sztag* (1882) stworzył apoteozę pracy na morzu, o czym świadczą nawet tytuły obrazów wskazujące na znajomość praktyk żeglarskich<sup>755</sup>. W obu przypadkach skrócenie perspektywy i umieszczenie głównej postaci na pierwszym planie podkreśla jego siłę i heroizuje go, szczególnie w obrazie *Do zwrotu przez sztag*, gdzie obniżona perspektywa monumentalizuje postać rybaka. Natomiast w kompozycji *W lewo ster* o wytrwałości i umiejętnościach bohatera może świadczyć przekrzywienie halsującej łodzi, co nadaje kompozycji dynamikę i podkreśla trud poruszania się po wzburzonym morzu<sup>756</sup>. W obu przypadkach malarz nadaje rybakom rysy heroiczne, a pełne skupienie i naturalność wykonywanych zadań czyni z nich sprawnych nawigatorów, wzór odwagi, męstwa i wolności, tak cenionej w norweskiej wyobraźni zbiorowej<sup>757</sup>. Taki sposób przedstawienia rybaków przez Krogha pozwala wysnuć tezę, że malarz nie tylko heroizował ich codzienną pracę, ale wskazywał na podobieństwo do wikingów jako silnych, witalnych mężczyzn stawiających czoło morzom w niewielkich łodziach. Choć artyści Nowoczesnego Przełomu rzadziej sięgali po tematykę zaczerpniętą z przeszłości, szukając raczej inspiracji w otaczającej ich teraźniejszości, to jednak nawet realiści i naturaliści patrzyli na rzeczywistość przez pryzmat wykształconego w romantyzmie archetypu wikingów jako dzielnych i kochających wolność przodków współczesnych Skandynawów<sup>758</sup>. Ponowne zainteresowanie wspólną przeszłością wśród artystów i artystek nordyckich związane było bowiem paradoksalnie z ich pobytem we Francji: z jednej strony zmierzili się bowiem ze stereotypowym postrzeganiem Skandynawii przez krytykę artystyczną (o czym piszę szerzej w następnym podrozdziale), a z drugiej z ożywającym na zachodzie Europy mitem wikingów, do czego przyczyniły się licznie odnajdywane w tamtym czasie w Normandii pamiątki po czasach wikingów<sup>759</sup>. U Norwegów ten francuski region wzbudzał szczególnie patriotyczne skojarzenia. Przyczyną była ożywiona przez norweskich historiografów teoria utożsamiająca Rollo, legendarnego założyciela Normandii, z Gange-Rolfem (Göngu-Hrólfr), norweskim

---

<sup>755</sup> Krogh sam był żeglarzem, bowiem jak wspominał, przyplłynął do Skagen własną łódką. Za: Voss, *Skagenmålarna...*, s. 212.

<sup>756</sup> W biografii malarza Oscar Thue napisał o obrazie, że „tu ukazany jest uparty, nieustraszony marynarz, który swoją męską odwagą pokonuje morskie kaprysy” (por. „her fremstilles den staute, uforferdede sjømann som med sitt mannsnot mestrer havets luner”). Oscar Thue, *Christian Krogh*, Oslo 1997, s. 124. Cyt. za: Åshild Norhus *Nasjonale markører...*, s. 69.

<sup>757</sup> Ingrid Lydersen Lystad zwraca uwagę, że w twórczości Krogha przejawia się obraz Norwegii jako „żeglarskiego narodu” i to właśnie ten malarz „jako pierwszy wszedł na pokład szkunera i pokazał życie na morzu”. Zob. Ingrid Lydersen Lystad, *På sporet av det norske. Om kunstnere og kunst*, Oslo 1996, s. 16.

<sup>758</sup> Oba obrazy były zaprezentowane na Salonie Jesiennym w Kristianii w 1882 roku.

<sup>759</sup> Zob. Laurent Mazet-Harhoff, *The Incursion of the Vikings into the Natural and Cultural Landscape of Upper Normandy*, [w:] *Viking Trade and Settlement in Continental Western Europe*, red. Iben Skibsted Klæsøe, Copenhagen 2010, s. 81–122.

wikingiem znanym z XII-wiecznych sag<sup>760</sup>. Rzekomy nordycki rodowód dynastii normańskiej odegrał znaczącą rolę w wyborach norweskich malarzy takich jak Krohg, którzy chętnie udawali się na plenery właśnie do Normandii, traktując ten region Francji niemal jak własną ojczyznę<sup>761</sup>. Zainteresowanie Krohga rybakami i scenami rodzajowymi związanymi z morzem oraz wybrzeżem widocznie było już we wcześniejszych obrazach powstałych w czasie pobytu we francuskich koloniach artystycznych Cernay-la-Ville oraz Concarneau. Pracę nad obrazem *Strona portu!* rozpoczął jeszcze podczas pobytu w Berlinie, gdzie kontynuował studia od 1875 roku, natomiast *Do zwrotu przez sztag* powstało równoległe z *Widokiem na wiejską drogę w Normandii* (1882). Można więc uznać, że w Skagen szukał motywów interesujących go już wcześniej, ale to właśnie w Skandynawii odnalazł modeli, których uznał za potomków wikingów<sup>762</sup>.

Kulminacją kreacji „nowoczesnego wikinga”, opartej na obserwacji współczesnych artyście norweskich rybaków i wprawnych żeglarzy, jest późniejszy obraz Christiana Krohga, *Leif Eriksson odkrywa Amerykę* (1893) [Il. 29]. Co ciekawe, to jedyny obraz tego norweskiego realisty odwołujący się do historyzmu, choć mocno osadzony w realizowanej dotychczas tematyce, bowiem – choć odniesienie do wikingów jest bezpośrednie (kostiumy i obiekty z epoki, na przykład tarcze) – widoczne są tu zabiegi zastosowane we wcześniejszych obrazach<sup>763</sup>. Przekrzywienie burty statku, podkreślające siłę morskiego żywiołu i umiejętności żeglarskie, a nawet strój Erikssona składający się z żółtej tuniki i nakrycia głowy przypominającego kształtem kaptur budzą skojarzenia z wcześniej malowanymi przez Krohga rybakami. Skojarzenie to jest o tyle uderzające, gdy porównać obraz Krohga z kompozycją Hansa Dahla o tym samym tytule (*Leif Eriksson odkrywa Amerykę*, 1892/1893) [Il. 30], w której tytułowy bohater przedstawiony jest według ustalonego w dobie romantyzmu kanonu: jako wojownik z hełmem i tarczą, a nie trzymający ster żeglarz. Oba obrazy powstały na konkurs organizowany w 1891 roku przez Stowarzyszenie Upamiętnienia Leifura Eriksona (Leif Erikson Memorial Association) w Chicago, komitet składający się z Amerykanów norweskiego pochodzenia, którzy z okazji wystawy światowej w 1893 roku chcieli przypomnieć opinii

---

<sup>760</sup> Znanym w sagach jako Hrólfr Rögnvaldsson (ok. 860–932). Taka interpretacja faktów pochodzi już od Snorriego Sturlusona, który w XIII-wiecznych sagach utożsamiał Göngu-Hrólfra z pierwszym władcą Normandii, a określenie „Rollo” miało wynikać z francuskiego sposobu wymawiania jego imienia. Zob. Steven S. Green, *Rollo the Viking his origin among the Norwegians of the Atlantic islands*, Limerick 2018, s. 17–18.

<sup>761</sup> Por. „Norman peasants were believed to contain an aspect of Norwegian nationality. Norwegian artists perceived in them a hint in their own nature soil and thought of them as their spiritual kin. (...) Being completely confident with the Norwegian position, Skredsvig, Krogh, Werenskiöld were followed in the footsteps of Gange Rolf”, Sheffield, *The Lysaker Circle...*, s. 60.

<sup>762</sup> Zob. Voss, *Skagenmålarna...*, s. 160–162.

<sup>763</sup> Zob. [https://snl.no/Leiv\\_Eiriksson\\_oppdager\\_Amerika](https://snl.no/Leiv_Eiriksson_oppdager_Amerika) (dostęp: 1.02.2025).

publicznej, że pierwszymi Europejczykami w Nowym Świecie byli norwescy wikingowie<sup>764</sup>. Gdy Hans Dahl przedstawił wikingów stawiających swoje pierwsze kroki w Winlandii (tak bowiem w sagach określano odkrytą wówczas krainę), Krohg skupił się na trudnej drodze przez ocean, podczas której członkowie załogi dopiero zauważają nowy ląd. Wzorując postaci średniowiecznych wikingów na norweskich chłopach i rybakach, Krohg nadał im więc bardziej współczesny rys, a samych przedstawicieli ludu poddał swoistej heroizacji. Kreowanie rybaków na „współczesnych wikingów” pasowało do ówczesnej narracji narodowej i prawdopodobnie to właśnie dlatego obraz Krohga wygrał konkurs i został zaprezentowany w Chicago obok „Vikinga”, repliki wikingijskiej łodzi z Gokstad, przedstawianej jako taka, którą Norwegowie dopłynęli do wybrzeży Ameryki<sup>765</sup>.

Skandynawskie malarstwo rodzajowe powstałe w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku – gdy w kręgach artystycznych panował powszechny odwrót od narodowego romantyzmu – w istocie pod wieloma względami odnosiło się do wypracowanych w poprzedniej epoce dwóch archetypów: chłopca i wikinga. Choć Nowoczesny Przełom punktował przede wszystkim malarstwo poświęcone prostym ludziom, w ówczesnej sztuce skandynawskiej można zauważyć przejaw heroizacji mieszkańców Północy. Choć najbardziej czytelnie jest to w przypadku malarstwa norweskiego, szacunek dla pracy zwykłych ludzi i ich dostosowania się do życia w trudnych warunkach widoczny jest w pracach większości malarzy studiujących w Paryżu i debiutujących pod koniec lat siedemdziesiątych oraz w latach osiemdziesiątych. Na popularność tej tematyki wpłynęły z pewnością wzorce francuskie, takie jak malarstwo barbizończyków. Jednak z uwagi na zakorzenioną już w sztuce skandynawskiej obecność romantycznych toposów chłopca i wikinga należy uznać, że w oczywisty sposób artyści Nowoczesnego Przełomu podejmowali te wątki, choć reinterpreterowali je według zasad realizmu i naturalizmu.

---

<sup>764</sup> Podczas Wystawy Światowej w Chicago w 1893 roku świętowano 400-lecie odkrycia Ameryki przez Kolumba. Jednak jak wskazuje Johnni Langer, już w latach czterdziestych XIX wieku skandynawscy i amerykańscy historycy publikowali badania potwierdzające prekolumbijską obecność Europejczyków w Nowym Świecie. W związku z tym amerykański kolekcjoner Edward Lawrence Carey zamówił u Emanuela Leutzego obraz *Przybycie Wikingów do Ameryki* (*Die Landung der Wikinger in Amerika*, 1845). Zob. Langer, *Horned, barbarian, hero...*, s. 161–163.

<sup>765</sup> Zarówno „Viking”, jak i statek z obrazu Krohga nie są dokładnymi replikami łodzi, którą Leif Erikson i jego załoga przepłynęli Atlantyk. To nieporozumienie wynikało jednak z faktu, że łódź z Gokstad, na której wzorowano oba pojazdy, również była przeznaczona do żeglugi dalekomorskiej, a główną atrakcją Wystawy w 1893 roku było przypłynięcie „Vikinga” do brzegów Ameryki trasą, którą mieli pokonać wikingowie. Obraz Krohga cieszył się popularnością, gdyż dawał namiastkę atrakcji tym, którzy nie zdążyli zobaczyć przybycia „Vikinga” do Chicago. Zob. Eleanor Rosamund Barraclough, *The Great Viking Fake-Off: The Cultural Legacy of Norse Voyages to North America*, [w:] *The Vikings Reimagined: Reception, Recovery, Engagement*, red. Tom Birkett i Roderick Dale, Berlin 2020, s. 252.



Podobne do opisanych powyżej w dziełach Krohga przykłady eksponowania męstwa rybaków znaleźć można u Alberta Edelfelta w obrazie *Na morzu* (1883). Fiński malarz uwiecznił na nim nie tylko codzienną pracę rybaka, ale też hardość towarzyszącej mu młodej dziewczyny, która opierając ręce w zakasanych rękawach o biodro i łódź, z zaciśniętymi brwiami wpatruje się w morze, wyrażając gotowość do pracy przy połowie. Obraz ten jest niewątpliwie wizualnym oddaniem *sisu*, fińskiego autostereotypu określającego wytrwałość, hardość, adaptację do trudnych warunków pogodowych oraz dumę i determinację w dążeniu do celu<sup>766</sup>. W podobnym tonie Edelfelt namalował wcześniejszy obraz *Kondukt z trumną dziecięcą*, w którym przedstawił sześćoosobową grupę postaci wiozącą łodzią niewielką trumienkę na uroczystości pogrzebowe po drugiej stronie jeziora. Choć twarze wszystkie postaci wyrażają głęboki żal, to właśnie smutek dziewczynki zdaje się w pełni oddawać tragizm tej sytuacji. W obrazie tym artysta połączył częsty w malarstwie naturalizmu motyw pogrzebu wiejskiego z charakterystyczną dla impresjonizmu lekkością pędzla i świetlistością. Dzieło to, malowane w Finlandii i przedstawiające fińskich chłopów, badacze uznają za jeden z przykładów Nowoczesnego Przełomu w malarstwie fińskim, zapowiadający odświeżenie rodzimej tradycji akademickiej nurtami popularnymi w ówczesnej stolicy sztuki<sup>767</sup>. Edelfelt stał się zresztą prekursorem ważnych zmian w życiu artystycznym w Finlandii (o czym wspominałam we podrozdziale I.2.1) i artystą, który znacząco przyczynił się do wykształcenia fińskiego stylu narodowego, choć w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych reprezentował w Paryżu cały region nordycki.

## 2. „Ecole scandinave”, czyli wykształcenie się nordyckiej tożsamości artystycznej

Wspomniany powyżej Albert Edelfelt był pierwszym skandynawskim artystą odnoszącym sukcesy w Paryżu: jego *Kondukt z trumną dziecięcą* otrzymał medal trzeciej klasy na Salonie w 1880 roku, a za zaprezentowany w 1886 roku portret Louisa Pasteura (1885) fiński malarz został uhonorowany Legią Honorową<sup>768</sup>. Paryskie sukcesy Edelfelta w naturalny sposób zachęcały innych skandynawskich artystów do podjęcia studiów we Francji, bowiem samo przyjęcie obrazów na Salon Paryski zwiększało szansę na zbudowanie kariery w ojczyźnie.

---

<sup>766</sup> Wybrzmiewa to jeszcze mocniej, zważywszy na fakt, że tradycyjnie kobiety związane były z pracami w domu, a mimo to według Emilia Lahti fińskie „[k]obiety mają *sisu* – są nieustępliwe, uparte i biorą na siebie wiele obowiązków. W Finlandii ma to historyczne uzasadnienie – mężczyźni szli do lasów, żeby pracować lub wojować, a kobiety zostawały w domu i musiały zajmować się mnóstwem spraw: pracami gospodarskimi, prowadzeniem rodzinnych firm po prace domowe i opiekę nad dziećmi”. Cyt. za: Pantzar, *Odnaleźć *sisu*...*, s. 33.

<sup>767</sup> „Although it still bears clear vestiges of the genre painting of the ‘idealistic’ Düsseldorf School, it pointed the way for a new direction in Finnish art”. Za: Loothouse, Monrad i Sidén, *Nordiskt sekelskifte...*, s. 72.

<sup>768</sup> Podobne sukcesy odnosił w Paryżu duński malarz P.S. Krøyer: debiut w 1979 roku, medal trzeciej i drugiej klasy (1881, 1884) oraz Legię Honorową w 1887 roku. Braun, *Scandinavian Painting and the French Critics...*, s. 69.

Świętowanie wspólnych sukcesów przedstawił szwedzki malarz Hugo Birger (1854–1887) na obrazie *Artyści skandynawscy podczas śniadania w Café Ledoyen – Dzień wernisażu* (1886) [Il. 31], gdzie szwedzcy i fińscy malarze piją toast za pomyślność w czasie rozpoczynającego się Salonu<sup>769</sup>. W centrum obrazu Birger przedstawił między innymi stojącego z kieliszkiem Alberta Edelfelta, zaś przy ławie siedzą: Carl Larsson, Georg Pauli, Ernst Josephson oraz August Hagborg, a także sam Birger namalowany przez Edelfelta<sup>770</sup>. Według Alexandry Herlitz obraz nie tylko jest portretem zbiorowym artystów robiących kariery w Paryżu, ale dokumentuje też wspólnotowość Skandynawów za granicą<sup>771</sup>. Ta atmosfera wzajemnego wsparcia wynikała być może z pragmatyzmu: posługując się podobnymi językami i pochodząc z obszaru jednolitego kulturowo, z pewnością łatwiej było im wspólnie odnaleźć się za granicą (a na pewno taniej wynająć pokój czy pracownię)<sup>772</sup>. Możliwe, że wyjazdy do Francji i zderzenie się ze sztuką nowoczesną pokazywaną na tamtejszym Salonie wzmagало w malarzach nordyckich poczucie „peryferyjności”, a stworzenie spójnej, widocznej grupy skandynawskiej zwiększało jej szansę na sukces, do czego zachęcał Georg Brandes<sup>773</sup>. Być może zatem właśnie poczucie peryferyjności i konieczność udowodnienia swojej (indywidualnej, ale też nordyckiej) wartości artystycznej w centrum sztuki takim jak Paryż sprawiało, że Skandynawowie trzymali się razem, przez co francuska krytyka artystyczna traktowała ich jako jednolitą grupę, określając mianem *école scandinave*.

Zdaniem Nicholasa Parkinsona już w połowie XIX wieku w europejskiej (głównie francuskiej) krytyce artystycznej pojawiła się idea wspólnej „szkoły skandynawskiej”, która odnosiła się do sukcesu szwedzkich, duńskich i norweskich artystów na wystawie światowej w Paryżu w 1855 roku<sup>774</sup>. Niemniej przez większość XIX wieku francuscy krytycy opisywali sztukę Europy Północnej zbiorczym określeniem *les écoles du Nord* lub łączyli kraje nordyckie z bardziej

---

<sup>769</sup> Oprócz malarzy na obrazie widoczny jest również fiński rzeźbiarz Ville Vallgren (1855–1940), którego Birger zdaniem Georga Nordensvana przedstawił jako prawdziwego bohatera Salonu (siedzi na końcu stołu i to ku niemu wznoszony jest toast, gdyż jego prace były wyróżnione na wystawie). Zob. Nordensvan, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet II...*, s. 274. Za: Steorn, *Twórcze wymiany...*, s. 49.

<sup>770</sup> Na pierwszym planie siedzą przedstawiciele starszego pokolenia, w tym szwedzki malarz Hugo Salmson (1843–1894) z nieznanymi z nazwiska paryskimi modelkami. Zob. Plansa z reprodukcją obrazu opublikowana na łamach „*Ord och Bild*”, 14, 1905, s. 129.

<sup>771</sup> Por. „Although the group portrait is affected by academic characteristics of composition, the artists’ self-perception remains recognisable in its composition and content. The painting pretends to give us a documentary inside view of the joyful and harmonious Scandinavian colony in Paris, but it is at the same time expressive concerning the way in which the Opponents wanted themselves to be seen”. Alexandra Herlitz, *From ‘The Paris Boys’ to the Artists’ Union. A Swedish secession in the late 19th century and its art history*, [w:] *Swedish Art History...*, s. 232.

<sup>772</sup> Szczególnie dotyczyło to artystek, zob. Carina Rech, *Becoming Artists: Self-Portraits, Friendship Images and Studio Scenes by Nordic Women Painters in the 1880s*, Stockholm 2021, s. 33.

<sup>773</sup> Zob. Nygård, *Georg Brandes and Fin de Siècle Scandinavia...*, s. 9–19.

<sup>774</sup> Parkinson, *From Enlightenment to École...*, s. 214–215.

znanymi we Francji tradycjami Rembrandta lub Dürera, przypisując artystów skandynawskich do *l'école hollandaise* lub *l'école allemande*. Krytyk sztuki Edmond Duranty jeszcze w 1878 roku twierdził, że nie ma odrębnego malarstwa duńskiego, szwedzkiego czy norweskiego<sup>775</sup>. Gdy jednak dzięki rozwojowi społeczności skandynawskiej w Paryżu skandynawscy artyści zyskali większą widoczność we Francji, postrzeganie ich zaczęło się zmieniać i na początku lat osiemdziesiątych coraz częściej w prasie francuskiej zaczęły się pojawiać określenia *l'école scandinave* i *l'art scandinave*<sup>776</sup>. W 1888 roku w kilku czasopismach ukazał się cykl artykułów poświęconych sztuce skandynawskiej, co było pierwszym systematycznym omówieniem sztuki tego obszaru we Francji. Umożliwiło to ustalenie punktu odniesienia dla krytyki artystycznej i przyczyniło się do lepszego zrozumienia „szkoły skandynawskiej”<sup>777</sup>. Dlatego już rok później, na wystawie światowej w 1889 roku francuscy krytycy szeroko wychwalali indywidualność i wrażliwość artystów skandynawskich, co tworzyło uderzający kontrast z brakiem zainteresowania na wcześniejszej ekspozycji w 1878 roku.

Wielu skandynawskich artystów skłaniało się w tym czasie ku naturalizmowi, w różnych postaciach popularnemu wówczas w Paryżu. Sprawilo to, że dzieła skandynawskie zdobywały pozytywne recenzje i były lepiej doceniane. To zatem właśnie w czasach Nowoczesnego Przełomu wyartykułowała się idea skandynawskiej szkoły malarstwa, charakteryzująca się wyjątkową mieszanką naturalizmu i mistycyzmu, przez co odróżniała się zdaniem krytyków od twórczości malarzy z innych krajów. W tym dość pojemnym i nie do końca jednoznacznym terminie usiłowano zawrzeć dotychczasowe skojarzenia z Północą, mające swe źródła w epoce romantyzmu: surowymi i zimnymi krajobrazami Skandynawii. Za Tainem sugerowano, że czynniki środowiskowe ukształtowały emocjonalne i estetyczne walory dzieł sztuki wykonywanych przez Skandynawów, które znacznie wyróżniały się na tle francuskich czy nawet niemieckich przykładów malarstwa<sup>778</sup>. Zdaniem Parkinsona traktowanie krajów

---

<sup>775</sup> Edmond Duranty, *Exposition universelle: Les Écoles étrangères de peinture; Allemagne (fin), Suède, Norvège, Danemark, Russie, Hollande*, „Gazette des Beaux Arts”, XVIII, 1.08.1878, s. 160–161. Cyt. za: Tanguy Le Roux, *L'apparition de l'École du Nord. L'émergence des artistes scandinaves dans la critique d'art française dans les années 1880*, „Deshima. Revue d'histoire globale des Pays du Nord”, 12, 2018, s. 155. Wtórowali mu inni krytycy francuscy, np. Charles Blanc, *Les Beaux-arts à l'exposition universelle de 1878*, Paris, 1878, s. 341–346. Za: Braun, *Scandinavian Painting and the French Critics...*, s. 67.

<sup>776</sup> Frank Claustat za twórcę tego terminu uznaje Charlesa Ponsonailhe'a (1855–1915). Zob. Claustat, *L'invention de l'École scandinave en 1889...*, s. 16–25.

<sup>777</sup> Na przykład: Maurice Hamel, *La Peinture du Nord à l'exposition de Copenhague*, „Gazette des Beaux-Arts”, XXXVIII, 1.11.1888, 388–404; Anonim, *L'Exposition scandinave*, „Le Temps”, 12.06.1888; Johannes Østrup, *L'Exposition de Copenhague et la Peinture scandinave*, „L'Indépendant littéraire”, 15.08.1888, 73–74. Za: Le Roux, *L'apparition de l'École du Nord...*, s. 162.

<sup>778</sup> Parkinson podaje przykład recenzji obrazu Fritsa Thaulowa *Sekwana zimą* (1893), w której Georges Lafenestre odwołuje się do cechującego malarzy nordyckich wycucia tematyki zimowej: „On sait combien les peintres du Nord excellent dans ces études blanches de gelées et dégels, neiges et verglas, et c'est un plaisir pour nous de voir,

skandynawskich jako jeden twór artystyczny miało charakter polityczny i, podobnie jak cała idea panskandynawizmu, mogło podkreślać odmienność Skandynawii od Niemiec<sup>779</sup>.

Zainteresowanie malarstwem nordyckim w Paryżu stanowiło dla Skandynawów realną szansę na włączenie ich sztuki, dotąd peryferyjnej, do głównego nurtu artystycznego<sup>780</sup>. Uwidocznili się to najlepiej w przypadku międzynarodowej kolonii artystycznej Grez-sur-Loing, w której – według narracji utrwalonej głównie w szwedzkiej historii sztuki – dominowali właśnie Skandynawowie i to oni decydowali o kształtującym się tam sposobie malowania<sup>781</sup>. Niezaprzeczalnie w tej podparyskiej miejscowości bywało wielu Skandynawów. Szczególnie widoczna była reprezentacja szwedzka: jako pierwszy, bo już w latach 1876–1877, malował tam Oscar Törnå (1842–1894), czego dowodem jest wykonany w plenerze *Pejzaż z Grez-sur-Loing* (1876) charakteryzujący się impresjonistycznym uchwyceniem roli światła i stosowaniem stonowanych barw, co nadaje krajobrazowi lekkość i nastrojowość<sup>782</sup>. Po Törnå do wioski nieopodal Fontainebleau ruszyli młodszy artyści, w tym Carl Larsson, który powracał do Grez-sur-Loing w latach 1882–1888, a także Georg Pauli (1855–1935), Karl Nordström i Richard Bergh, bywający tam regularnie od lata 1882 roku. Obrazy namalowane przez tych artystów w Grez, takie jak wspomniane wcześniej *Październik* i *Listopad* Carla Larssona, *Ogród w Grez* Pauliego (1884) czy *Zbierająca kwiaty* (1884) Bergha łączą nie tylko pleneryzm i nastrojowość obecne w pejzażach Törnå, ale też pionowy format, wysoki horyzont i zwężenie pola widzenia<sup>783</sup>.

Poza Szwedami w Grez-sur-Loing malowali przedstawiciele innych krajów nordyckich (szczególnie Norwegowie i Finowie), a także artyści wielu innych narodowości: Anglicy,

---

cette année, le virtuose le plus habile en ce genre d'exercice, M. Fritz Thaulow, appliquer son extraordinaire sûreté d'observation à des effets d'hiver dans notre pays. On pouvait craindre que, suivant la fatalité ordinaire, il ne se trouvât un peu dérouté et troublé, et que nos hivers parisiens ne prissent entre ses mains des aspects d'hivers norvégiens". Georges Lafenestre, *Le Salon de 1893. La peinture au Champ-de-Mars*, „La Revue des Deux Mondes”, 1.08.1893, s. 170–171. Cyt. za: Parkinson, *From Enlightenment to École...*, s. 216.

<sup>779</sup> Por. „The idea of a pan-national Scandinavian art – called *l'art scandinave*, *l'école scandinave* or *les écoles scandinaves* – spread within French literature during the 1870s as a response to both anti-Germanism along with growing Nordic artistic interest in French naturalist painting techniques”, Parkinson, *Imagining the North...*, s. 135.

<sup>780</sup> Peter Nørgaard Larsen podkreśla, że w ówczesnej narracji skandynawskich krytyków i historyków sztuki „związek artystów z międzynarodowym naturalizmem podkreślano z narodową dumą i bez utyskiwań”. Larsen, *Poza impresjonizmem...*, s. 63.

<sup>781</sup> O szwedzkim wymiarze Grez-sur-Loing pisał m.in. Sixten Strömbom, natomiast Viggo Loos w studium *Friluftsmåleriets genombrott i svensk konst* (1949) skupił się wyłącznie na skandynawskich artystach działających we francuskiej kolonii, pomijając jej międzynarodowy charakter. Za: Herlitz, *Grez-sur-Loing revisited...*, s. 51.

<sup>782</sup> Artysta studiował na sztokholmskiej Akademii Sztuk Pięknych (1868–1870), a potem chwilowo w Düsseldorfie (1873), jednak już rok później wyjechał do Paryża. Oglądane na Salonie dzieła malarzy francuskich i tworzących we Francji zaprowadziły go poza miasto, aby eksplorować naturę i malować w plenerze. Nordensvan, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet II...*, s. 236.

<sup>783</sup> Steorn, *Twórcze wymiany...*, s. 51.

Szkoci, Amerykanie, a nawet Japończycy<sup>784</sup>. Popularność Grez jako kolonii artystycznej zapoczątkował najpewniej francuski malarz Jean-Baptiste Camille Corot (1796–1875), który odwiedzał tę miejscowość w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX wieku, malując obrazy takie jak *Widok na rzekę Loing w Grez* (1850–1860). W latach sześćdziesiątych do Grez przyjeżdżali też inni francuscy i włoscy malarze, jednak stałą kolonię artystyczną urządzili tu studiujący w Paryżu w latach siedemdziesiątych Amerykanie i Brytyjczycy<sup>785</sup>. W latach osiemdziesiątych stała się jedną z najpopularniejszych kolonii we Francji; przyjezdni malarze za swoimi francuskimi nauczycielami podejmowali na miejscu podobną tematykę: sceny rodzajowe z udziałem miejscowej ludności oraz pejzaże, w których powtarzały się te same elementy krajobrazu: rzeka Loing i średniowieczna zabudowa miasteczka, w tym XIV-wieczny most uwieczniony przez Corota. Obrazy malowane przez artystów bywających w tej kolonii łączy stonowana kolorystyka i melancholijna nastrojowość. Alexandra Herlitz podsumowuje „styl Grez” jako charakteryzujący się tonalnością, melancholią, wzmożonym zainteresowaniem aspektami dekoracyjnymi w zakresie kompozycji i struktury oraz estetyzacją natury inspirowaną malarstwem japońskim<sup>786</sup>. Poza modą na japońszczyznę i oczywistym wpływem francuskiego impresjonizmu na styl kolonii składały się też indywidualne poszukiwania artystów, jednak trudno jednoznacznie stwierdzić, czy to akurat Skandynawowie najbardziej kształtowali język artystyczny tej kolonii.

Pomimo międzynarodowego charakteru kolonii w Grez-sur-Loing Skandynawowie, tak jak w Paryżu, mieli raczej tendencję do skupiania się we własnym, „nordyckim” kręgu<sup>787</sup>. Zarówno

---

<sup>784</sup> Z 119 artystów związanych z kolonią w okresie jej największego rozkwitu (lata osiemdziesiąte XIX wieku), 33% stanowili Skandynawowie (23% Szwedzi), 30% Amerykanie, 21% Brytyjczycy, 7% Irlandczycy, 1% Francuzów. Za: Lübbren, *Rural Artists' Colonies in Europe...*, s. 170.

<sup>785</sup> Do najważniejszych amerykańskich artystów w Grez należeli Lowell Birge Harrison (1854–1929), Francis Brooks Chadwick (1850–1943), Theodore Robinson (1852–1896) i Robert Vonnoh (1858–1933), zaś z Wielkiej Brytanii szczególnie istotna była reprezentacja szkocka, w tym małżeństwo Abigail May Alcott Nieriker (1840–1879) i Robert Alan Mowbray Stevenson (1847–1900), brat pisarza Roberta Louisa Stevensona (1850–1894), również często bywającego w Grez. Zob. William H. Gerds, *The American artists in Grez*, [w:] *Out of Context: American artists abroad*, red. Laura Felleman Fattal i Carol Salus, Praeger 2004, s. 35–68.

<sup>786</sup> Alexandra Herlitz podsumowuje „styl Grez” jako charakteryzujący się tonalnością, melancholią, wzmożonym zainteresowaniem aspektami dekoracyjnymi w zakresie kompozycji i struktury oraz estetyzacją natury inspirowaną malarstwem japońskim. Zob. Herlitz, *Grez-sur-Loing revisited...*, s. 326.

<sup>787</sup> August Strindberg, który razem z żoną Siri von Essen i dziećmi we wrześniu 1883 roku dołączyli do kolonii w Grez, zanotował, że „Skandynawowie i anglojęzyczni [artyści] nie zwracali na siebie uwagi”. Cyt. w języku angielskim za: Torsten Gunnarsson, *Swedish and Scandinavian Painters at Grez-sur-Loing*, [w:] *The Painters at Grez-sur-Loing*, red. idem, Tokyo, 2000, s. 264. Jak słusznie zauważa również Jan Deryck Cox, ograniczona integracja pomiędzy artystami różnych narodowości mogła być spowodowana faktem, że większość Skandynawów nie mówiła wówczas po angielsku. Zob. Cox, *The Impact of Nordic Art in Europe...*, s. 69. Mimo to dochodziło do integracji z przedstawicielami innych narodowości, które zaowocowały mieszanymi małżeństwami, jak w przypadku szwedzkiej malarki Emmy Löwstädt-Chadwick (1855–1932), która poślubiła amerykańskiego artystę Francis Brooksa Chadwicka (1850–1943), oraz szwedzkiej rzeźbiarki Caroliny Benedicks-Bruce (1856–1935), która wyszła za kanadyjskiego malarza Williama Blaira Bruce’a (1859–1906).

w przekazach samych artystów, jak i przychylnych im krytyków sztuki podkreślano izolacjonizm skandynawskiej społeczności, co miało dowodzić jej niezależności od obcych wpływów i naturalny rozwój własnego stylu<sup>788</sup>. W ówczesnej narracji zauważalne jest już zresztą budowanie mitu, że Grez-sur-Loing była przede wszystkim szwedzką kolonią artystyczną, choć – pomimo liczebnej przewagi Szwedów – zdaniem Alexandry Herlitz równie ważną rolę pełnili w niej Norwegowie: Frederik Collett (1839–1914), Erik Werenskiöld i Christian Skredsvig<sup>789</sup>. Szczególne miejsce Grez-sur-Loing w szwedzkiej narracji o genezie stylu narodowego mogło wynikać z kilku aspektów. Po pierwsze, obecność w Grez nie tylko malarzy, ale też postaci bardzo znaczących dla ówczesnej szwedzkiej kultury: takich jak Strindberg czy poeta Verner von Heidenstam, cementowało znaczenie tej kolonii artystycznej jako miejsca znaczącego dla docenienia ojczyzny na obczyźnie i poczucia potrzeby powrotu do domu<sup>790</sup>. Po drugie, w latach osiemdziesiątych Duńczycy mieli Skagen, a Norwegowie – Fleskum, Szwedzi zaś pozbawieni byli „formującej” ich styl narodowy kolonii artystycznej; tę lukę zappełniło więc Grez<sup>791</sup>. Po trzecie (i najważniejsze), większość szwedzkich artystów należących do tej kolonii powróciło do ojczyzny w 1884 roku jako Przeciwnicy (zob. wcześniej, s. 105), manifestujący Nowoczesny Przełom w sztuce<sup>792</sup>. Obrazy zaprezentowane przez nich na wystawie *Znad wybrzeży Sekwany* w 1885 roku w Sztokholmie nie pochodziły co prawda wyłącznie z plenerów malarskich w Grez, niemniej zwiastowały dominację pleneryzmu w szwedzkim malarstwie pejzażowym późnych lat osiemdziesiątych i początku lat dziewięćdziesiątych<sup>793</sup>.

Na podstawie zachowanych źródeł dość łatwo prześledzić wykształcenie się idei „szkoły skandynawskiej” we francuskiej krytyce artystycznej, lecz o wiele trudniejszym zadaniem jest zbadanie, w jakim stopniu ta zewnętrzna opinia o wyjątkowości i spójności języka artystycznego krajów nordyckich odcisnęła piętno na ukształtowaniu się wspólnej, nordyckiej

---

<sup>788</sup> Oprócz Strindberga i Siri von Essen w 1883 roku w Grez przebywał również szwedzki krytyk sztuki Johan Christian Janzon (1853–1910), pseudonim „Spada”, który szeroko pisał o skandynawskim charakterze kolonii w Grez. Zob. Johan Christian Janzon, *An Artists' Colony in Grez*, 1883, „Art In Translation”, 9(2), 2017, s. 230–238. W swojej rozprawie Alexandra Herlitz cytuje głównie wypowiedzi Carla Larssona i Georga Pauliego. Ten drugi zarzekał się, że nie był zainteresowany „Szkołą w Grez” rozumianą jako sposób malowania stosowany przez Brytyjczyków i Amerykanów. Za: Herlitz, *Grez-sur-Loing revisited...*, s. 50.

<sup>789</sup> Cytowany przez Herlitz Spada pisał: „The honour of having discovered the village and recommended it to our compatriots ought to be due to the Norwegian Christian Skredsvig”. Herlitz, *Grez-sur-Loing revisited...*, s. 156.

<sup>790</sup> Zob. Herlitz, *The significance of place*, [w:] *Grez-sur-Loing revisited...*, s. 225–246.

<sup>791</sup> Odpowiednio skomentowane przez historyków sztuki. Herlitz, *Grez-sur-Loing revisited...*, s. 69.

<sup>792</sup> O czym pisałam w rozdziale I.2.1. Zob. też: Lindwal, *Artistic Revolution in Nordic Countries...*, s. 39.

<sup>793</sup> „Some of these formal approaches (sentiment, typical subject matters, compositional features, technique) were still employed by the painters during their National Romantic phase in the 1890s”. Herlitz, *Grez-sur-Loing revisited...*, s. 262.

tożsamości malarzy i malarek w tym czasie. Artyści skandynawscy zrzeszający się w Paryżu istotnie stworzyli jednolitą grupę ponad podziałami państw narodowych, korzystając z idei nordyckiej wspólnoty kulturowo-językowej<sup>794</sup>. Jednak podobne kolonie artystyczne powstawały już wcześniej – choćby w Rzymie czy Düsseldorfie – a ich członkowie tworzyli sztukę opartą na tamtejszych wpływach, znajdującą nawet poparcie lokalnych publiczności. Niemniej uznanie, którym cieszyli się w Paryżu, oraz promowanie artystów i artystek skandynawskich ze względu na „wyjątkowość” ich stylu mogły mieć istotne znaczenie w ustaleniu ich odrębnej tożsamości artystycznej, pomagając zdystansować się od dominujących wcześniej wpływów francuskich i niemieckich. Zainteresowanie „szkołą skandynawską” pozwoliło artystom nordyckim postrzegać siebie jako integralną część szerszego krajobrazu artystycznego, a nie naśladowców obcych wzorów. Co więcej, pochwały zachęciły ich do odkrywania i potwierdzania własnego stylu, przez co chętniej czerpali inspirację z własnego dziedzictwa kulturowego i nordyckich krajobrazów. Pozwoliło to tym artystom rozwinąć tożsamość artystyczną, odzwierciedlającą nie tylko ich pochodzenie, ale własne wartości i tematy, takie jak przyroda, światło i życie codzienne w krajach nordyckich. Zachodnioeuropejscy krytycy sztuki, zwłaszcza ci, którzy stali się zwolennikami artystów skandynawskich, odegrali kluczową rolę w tworzeniu sieci wsparcia. Na przykład Charles Ponsonailhe (1855–1915) stał się zdecydowanym zwolennikiem artystów skandynawskich, co pozwoliło im skorzystać na zwiększonej widoczności na salonach i innych wystawach. Wsparcie to umocniło ich pozycję i przyczyniło się do powstania silnej skandynawskiej reprezentacji artystycznej we Francji<sup>795</sup>.

### 3. „Zbyt francuskie” i problematyczne. Artyści i artystki „trzeciej kultury”

Mimo uznania dla skandynawskiego malarstwa w Paryżu nie brakło w samej Skandynawii głosów dystansujących się od nadmiernego naśladownictwa sztuki francuskiej. Christian Krohg pisał, że norwescy artyści, choć znają impresjonizm i teoretycznie wiedzą, jak malować w ten sposób, dalecy są od tworzenia w tym stylu<sup>796</sup>. To przekonanie mogło być spowodowane poczuciem peryferyjności albo – wręcz przeciwnie – przeświadczeniem, że na rodzimym

---

<sup>794</sup> Świadczy o tym wiele zapisków artystów z tamtego czasu, np. relacja Villego Vallgrena ze wspólnych obchodów świąt Bożego Narodzenia w paryskiej pracowni Carla Larssona. Zob. Salme Sarajas-Korte, *The Scandinavian Artists' Colony in France*, [w:] *Northern Lights...*, s. 60.

<sup>795</sup> Podobne wnioski przedstawia Le Roux, *L'apparition de l'École du Nord...*, s. 164–166.

<sup>796</sup> „Vi, denna generation av norska målare, som jag hör till, vi är inte impressionister – dessvärre, vi kan bara stå på berget och se in i det förlovade landet. Nej då – vi är inte impressionister. Långt ifrån”, Christian Krohg w artykule poświęconym impresjonistom dla czasopisma „Impressionism” założonego w 1882 przez środowisko Cyganerii Kristianii. Cyt. za: Gunnarsson i Hedström, *Impressionism och Norden...*, s. 219.

gruncie może powstać coś specyficznie nordyckiego lub narodowego<sup>797</sup>. Wspomniany przeze mnie w podrozdziale I.3.3.2 konflikt między Aubertem a Dietrichsonem dotyczący wpływu sztuki francuskiej na kształtowanie sztuki narodowej w Norwegii końca XIX wieku był przecież echem pojawiającego się już w połowie XIX wieku niepokoju o nadmierne „niemiecki” charakter skandynawskiego romantyzmu i wskazywał na obecną w ówczesnej krytyce artystycznej niemożność uchwycenia kompromisu między tym, co międzynarodowe, a tym, co narodowe<sup>798</sup>. Problem ten polegał przede wszystkim na różnicy zdań dotyczących pożytku, jaki artyści wykształceni poza Skandynawią mogli przynieść rozwojowi sztuki narodowej. Vibeke Røstorp nazwała ich ‘artystami trzeciej kultury’ (*third culture artists*), wskazując, że przebywanie we Francji przez dłuższy czas lub przez całą swoją karierę powoduje, iż ich twórczość stanowi wypadkową rodzimej tradycji malarstwa i francuskiego środowiska artystycznego. Podczas gdy Francuzi postrzegali ich jako „egzotycznych” ze względu na kraj pochodzenia, w Skandynawii uważano ich za zbyt „francuskich”. Te sprzeczne oceny, wynikające z różnych perspektyw i oczekiwań, prowadziły do pomijania ‘artystów trzeciej kultury’ w rodzimej krytyce artystycznej oraz narodowej narracji historyczno-artystycznej, natomiast za granicą utrudniały integrację, choć dawały większe szanse na międzynarodowy sukces<sup>799</sup>.

Według Røstorp przykładem artystki ‘trzeciej kultury’ jest Julia Beck (1853–1935), która jako emigrantka w szczególnie udany sposób zintegrowała się z paryską sceną artystyczną końca XIX i początku XX wieku. Beck studiowała na sztokholmskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1872–1878 jako jedna z pierwszych kobiet po otwarciu tej uczelni dla studentek w 1864 roku<sup>800</sup>. Na dalsze studia wyjechała do Académie Julian w Paryżu (1883–1884), gdzie uczyła

---

<sup>797</sup> Zwraca na to uwagę: Larssen, *Poza impresjonizmem...*, s. 63.

<sup>798</sup> *Impressionism och Norden. Det sena 1800-talets franska avantgardekonst och konsten i Norden 1870–1920*, red. Torsten Gunnarsson i Per Hedström, Stockholm 2002, s. 153.

<sup>799</sup> Por. „Attitudes toward expatriated Scandinavian artists in France were contradictory. They were considered exotic and innovative by the French while being condemned as conservative and ‘Frenchified’ by their compatriots who had returned home. The conflicting nature of these judgements supports the idea that those who stayed in France for a certain number of years, or for an entire career, developed what can be described as a ‘third culture’, neither recognized as wholly Scandinavian nor as French. Not only did this ‘third culture’ unite them as a community in Paris, but it also seems to have contributed to their commercial achievements both in France and internationally. Without disavowing their own cultural heritage, cosmopolitan Scandinavian artists of the 1890s were more successful in integrating themselves into their host country than those who had returned home”. Vibeke Røstorp, *Third Culture Artists: Scandinavians in Paris*, [w:] *Imagined Cosmopolis: Internationalism and Cultural Exchange, 1870s–1920s*, red. Charlotte Asby i Grace Brockington, Oxford, 2019, s. 176.

<sup>800</sup> Szwedzka Królewska Akademia Sztuk Pięknych w 1847 roku dopuściła cztery kobiety jako „studentki dodatkowe”, natomiast w 1864 roku uruchomiono tam Wydział Kobiet (Fruentimmersavdelningen), stając się pierwszą w Europie uczelnią artystyczną umożliwiającą kobietom edukację. Dla porównania, francuska École des Beaux-Arts otworzyła się dla kobiet w 1897 roku, a niemieckie akademie były dostępne dla studentek dopiero od 1919 roku. Por. Rech, *Becoming Artists...*, s. 30.



się malarstwa pod okiem Léona Bonnata i Jean-Léona Gérôme'a. Współdzieliła studio z innymi skandynawskimi artystkami przebywającymi w Paryżu, między innymi Harriet Backer, Hildegard Thorell (1850–1930) i Anną Munthe-Norstedt (1854–1936), była też w składzie skandynawskiej kolonii artystycznej Grez-sur-Loing. Wykonany tam obraz *Jesienny dzień* (1883) przypomina wiele innych nastrojowych kompozycji malowanych przez członków tej kolonii artystycznej, odnoszących się do częstej w malarstwie francuskim sceny rodzajowej dziejącej się na świeżym powietrzu, na przykład w ogrodzie<sup>801</sup>. Ta nastrojowość, oparta na ziemistych barwach jesieni, powtarzała się w wielu pejzażach, na przykład *Gréz par nemours (Seine et Marne)* (1885) [Il. 32], ale z czasem malarka zaczęła stosować jaśniejsze barwy i więcej refleksów świetlnych prawdopodobnie zainspirowana kompozycjami Claude'a Moneta oraz sztuką japońską<sup>802</sup>. Francuskie tytuły obrazów Beck świadczą o przeznaczeniu ich niemal wyłącznie na wystawy w Paryżu, gdzie rozwijała karierę artystyczną i ostatecznie zyskała znaczną popularność, pozostając we Francji do końca życia<sup>803</sup>. Jednym z powodów tej decyzji było z pewnością tętniące życiem środowisko kulturalne Paryża, bardziej sprzyjające praktyce artystycznej niż jej rodzinny Sztokholm, w którym, jak uważała, brakowało warunków do podjęcia pracy zawodowej przez artystki<sup>804</sup>. Nie jest jednak prawdą, że całkowicie zerwała stosunki z ojczyzną, bowiem angażowała się w ówczesne działania w szwedzkim środowisku artystycznym, takie jak wystąpienie Przeciwników w 1885 roku oraz utworzenie Nowej Idun (Nya Idun), stowarzyszenia dla kobiet w Szwecji, do którego dołączyła w 1886 roku<sup>805</sup>.

W skandynawskiej krytyce artystycznej drugiej połowy lat osiemdziesiątych pojawił się mit „powrotu do domu”, opierający się na przekonaniu, że skandynawscy artyści i artystki opuszczali Francję wiedzeni misją przełożenia wyuczonych tam umiejętności na stworzenie stylu narodowego<sup>806</sup>. Zazwyczaj decyzja powrotu do domu podyktowana była względami

---

<sup>801</sup> Również wśród artystów związanych z Grez-sur-Loing, takich jak Lowell Birge Harrison (1854–1929) oraz Carl Larsson. Zob. Carina Rech, *Julia Beck's Painting Autumn Day and 19th-Century Transnational Naturalism*, „Art Bulletin of Nationalmuseum”, 28:1, 2021, s. 53–58.

<sup>802</sup> Steorn, *Twórcze wymiany...*, s. 52.

<sup>803</sup> Aktywnie uczestniczyła w wystawach, w tym prestiżowych Salonach, gdzie prezentowała swoje prace obok artystów takich jak Maurice Denis i Henri de Toulouse-Lautrec, a zwieńczeniem jej kariery we Francji było nagrodzenie jej Legią Honorową w 1934 roku. Zob. Carina Rech, *Julia Beck's Internationalism*, [w:] *Becoming Artists...*, s. 92–98.

<sup>804</sup> Claës Lundin, *Julia Beck*, „Idun”, 6.07.1894, s. 800. Istotnie, pomimo otwarcia się Akademii Sztokholmskiej na artystki, w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych kobiety wciąż miały ograniczone możliwości podjęcia pracy zawodowej w ojczystym kraju. Zob. Röstorp, *Third Culture Artists...*, s. 173.

<sup>805</sup> „Nya Idun, [was – przypis E.K.] a cultural association for educated women founded in 1885 in Stockholm”. Carina Rech, *„A spiritual interplay and faithful companionship”. Studying the Romantic Friendships of Swedish Women Sculptors at the Turn of the Twentieth Century*, [w:] *Nordic Women Sculptors at the Turn of the 20th Century. Formation, Visibility, Self-Creation*, red. Linda Hinners, Stockholm 2022, s. 251.

<sup>806</sup> Zob. Vibeke Röstorp, *Le mythe du retour: Les artistes scandinaves en France de 1889 à 1908*, Stockholm 2013.

ekonomicznym, jednak wielu artystów faktycznie argumentowało powrót do domu pobudkami patriotycznymi, jak Richard Bergh, który w latach dziewięćdziesiątych stał się głównym piewcą narodowego romantyzmu w sztuce szwedzkiej<sup>807</sup>. Przywoływani przeze mnie Andreas Aubert i Georg Nordensvan, zaprzyjaźnieni z byłymi emigrantami, przyczynili się do umocnienia mitu „powrotu do domu” w tworzeniu kanonów norweskiej i szwedzkiej sztuki narodowej<sup>808</sup>. Powodem wyłączenia Beck z głównego nurtu narodowej historii sztuki szwedzkiej był więc jej nadmierny kosmopolityzm i „francuski styl”, któremu nie oparła się do końca swojej twórczości, w przeciwieństwie do rodaków i rodaczek powracających do ojczyzny. W podobny sposób dyskryminowano twórczość Pera Ekströma (1844–1935), artysty wykształconego na akademii sztokholmskiej w latach 1865–1872, ale po wyjeździe do Francji tworzącego pod silnym wpływem szkoły z Barbizon, a szczególnie Camille’a Corota. Początkowo jego pejzaże oparte na wrażeniowości i nastroju przedstawianych wschodów i zachodów słońca były cenione w Szwecji, o czym świadczy wysłanie jego obrazów na wystawę światową w 1889 roku, gdzie otrzymał złoty medal<sup>809</sup>. Jednak mimo że wrócił do Szwecji w 1890 roku, jego nastrojowe pejzaże Ölandii i okolic Sztokholmu wkrótce uznano za monotonne i wtórne względem francuskiego impresjonizmu, przez co nie reprezentował Szwecji przy okazji kolejnej wystawy światowej w 1900 roku. W tym czasie oczekiwano już od szwedzkich artystów innego rodzaju wrażeniowości, która według Richarda Bergha miała odwzorowywać związek artysty z jego ojczyzną, a jego zdaniem ten ładunek emocjonalny był uchwytany nie w malarstwie naśladowującym impresjonizm, ale jedynie symbolistycznym neoromantyzmie<sup>810</sup>.

---

<sup>807</sup> W 1887 roku Bergh napisał do Georga Pauliego, że chce stać się Szwedem, ale obawia się, że nigdy nie stanie się bardziej Szwedem niż „gants de Suède”, których skóra może i miała szwedzkie pochodzenie, ale przecież otrzymywała ostateczny kształt rękawiczek we Francji. Zob. Georg Pauli, *Konstnärsbrev*, Stockholm 1988, s. 49. Za: Röstorp, *Third Culture Artists...*, s. 168.

<sup>808</sup> Robili to nie tylko poprzez poświęcanie swoich tekstów artystom, którzy kontynuowali karierę w ojczyźnie, ale też sugerowanie wyboru ich prac na wystawy światowe. Zob. rozdziały I.3.3.2 oraz I.3.3.3.

<sup>809</sup> Nordensvan, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet II...*, s. 241.

<sup>810</sup> Więcej o poglądach Bergha w rozdziałach I.3.3.3 oraz IV.2.

## IV: NEOROMANTYCZNE OBRAZOWANIE TOŻSAMOŚCI W SZTUCE NORDYCKIEJ PRZEŁOMU XIX I XX WIEKU

Choć od lat siedemdziesiątych w malarstwie skandynawskim dominowała sztuka Nowoczesnego Przełomu, w Skandynawii nie zaniknęła tradycja romantyczna. Wręcz przeciwnie, była istotnym czynnikiem stymulującym rozwój sztuki w krajach skandynawskich przez całą ostatnią ćwierć XIX wieku. Pomimo fascynacji naturalizmem i częściowego odejścia od tematyki narodowo-romantycznej w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, przełom XIX i XX wieku przyczynił się do powrotu treści podkreślających specyfikę narodową w Skandynawii. Jak pisałam na wstępie, w tym czasie we wszystkich pięciu krajach nordyckich narodotwórcze elity formułowały postulat redefiniowania narodu i narodowości. W Danii, po intensywnej działalności na rzecz odbudowania dumy narodowej po klęskach z trzeciej ćwierci XIX wieku, z dystansem spoglądano na narodowo-romantyczne treści<sup>811</sup>. W Szwecji, najbardziej zindustrializowanym i unowocześnionym wówczas państwie nordyckim, pojawiła się szczególna potrzeba odwoływania się do tradycyjnych wartości i wiejskiego modelu życia, który na nowo scementuje wspólnotę narodową<sup>812</sup>. W Norwegii, na skutek zerwania unii personalnej ze Szwecją w 1905 roku i odzyskania pełniej niepodległości odżył mit wczesnego średniowiecza jako złotego wieku tego kraju<sup>813</sup>. Nawiązania do średniowiecza pojawiły się również w Islandii, gdzie po raz pierwszy sztuka stała się narzędziem do obrazowania narodowych wartości<sup>814</sup>. Natomiast w Finlandii sztuka i kultura, obok zadania skonstruowania tożsamości kształtowanego na nowo narodu, pod koniec XIX wieku stały się głównym narzędziem walki z rusyfikacją<sup>815</sup>.

Podobnie jak w innych krajach dążących do niepodległości lub potrzebujących umocnienia swojej tożsamości, takich jak Polska, Węgry czy Irlandia, nordyccy artyści i artystki nowego pokolenia na powrót zainteresowali się tematyką narodową, skupiając się na pejzażu, folklorze

---

<sup>811</sup> „Young Danes rebelled against overly oppressive national bonds and directed their interests to the goals of modern French painting”. Varnedoe, *Nationalism, Internationalism...*, s. 38. Zob. też: Krohg, Mednick i Lykke Grand, *Culture and Conflict...*, s. 120.

<sup>812</sup> „The increased national and historical consciousness can be perceived as an effort to maintain traditions and to create a sense of belonging in a rapidly changing society characteristic by the industrialization, urbanization and increased communication”. Jonsson, *Art and Society...*, s. 198.

<sup>813</sup> Solheim, *Kunst og nasjon...*, s. 38.

<sup>814</sup> Bera Nordal, *The Early Years of Icelandic Art*, [w:] *Scandinavian Modernism: Painting in Denmark, Finland, Iceland, Norway, and Sweden, 1910–1920*, red. Serge Fauchereau, Gothenburg 1989, s. 43–48.

<sup>815</sup> Por. „under rigid censorship art became the medium through which feelings and ideas could be expressed”. Soili Sinisalo, *Dreamers and Heroic Artists*, [w:] *Now the light comes from the North. Art Nouveau in Finland*, red. Ingeborg Becker, Berlin 2002, s. 40.

i mitologii<sup>816</sup>. Czerpanie inspiracji z tradycji i lokalnego dziedzictwa szło jednak w parze z poszukiwaniem nowoczesnego sposobu ukazywania narodowych treści, w odniesieniu do współczesnych trendów artystycznych. Kwestia nowoczesności Skandynawii była, obok pytania o cechy dystynktywne poszczególnych narodów skandynawskich, ważnym elementem sztuki przełomu XIX i XX wieku. Już Nowoczesny Przełom przyspieszył odejście od konserwatywnych treści i przekonań, zarówno w kwestiach społecznych, jak i artystycznych, jednak najistotniejszym wyznacznikiem tej zmiany było rozpowszechnienie się w sztuce europejskiej symbolizmu<sup>817</sup>. Odnoszenie się do mitologii, religii, snów, wierzeń ludowych oraz natury – tak ważnych przecież w sztuce skandynawskiej od czasów romantyzmu – wykorzystywane było przez symbolistów jako pretekst do wywołania określonych emocji i skłonienia do refleksji. To dążenie do wyrażenia emocji, duchowych doświadczeń i innych trudnych do przedstawienia rzeczy pozwoliło na wykształcenie nowego języka metafor i symboli umożliwiających uchwycenie tego, co niewypowiedziane<sup>818</sup>. Skandynawscy malarze i malarki przebywający w różnych miastach europejskich znali sztukę prekursorów symbolizmu, takich jak Pierre Puvis de Chavannes, James McNeill Whistler czy Arnold Böcklin i współtworzyli ten nurt, czego najlepszym przykładem może być twórczość Edvarda Muncha i wielu innych artystów przedstawionych w tym rozdziale.

Skandynawski neoromantyzm, choć często utożsamiany z ogólnoeuropejskim symbolizmem, był jednak nurtem szerszym i stawiającym sobie nieco inne cele. Przykładowo, w odróżnieniu od popularnej na przełomie XIX i XX wieku idei „sztuki dla sztuki”, artyści i teoretycy skandynawscy opowiadali się raczej za wykorzystywaniem sztuki do umocnienia poczucia tożsamości narodowej, a także wytworzenia uniwersalnej estetyki w duchu demokratycznego egalitaryzmu<sup>819</sup>. Symbolistyczne skupienie się na przeżyciach duchowych, poszukiwanie nastrojowości w naturze i powrót do źródeł były więc w Skandynawii traktowane przede wszystkim jako punkt wyjścia do wykształcenia narodowej tożsamości. Jak już zasygnalizowałam w poprzednim rozdziale, artystom skandynawskim powracającym z Paryża

---

<sup>816</sup> „Nationalists in Central and Eastern Europe created often, out of myths of the past and the dreams of the future, an ideal fatherland, closely linked with the past, devoid of any immediate connection with the present, and expected it to become a political reality”. Zob. Facos, *Nationalism and the Nordic imagination...*, s. 28.

<sup>817</sup> Torsten Gunnarsson, *Impressionismen och Norden*, [w:] *Impressionismen och Norden. Det sena 1800-talets franska avantgardekonst och konsten i Norden 1870–1920*, red. idem i Per Hedström, Stockholm 2002, s. 37–38.

<sup>818</sup> Hans H. Hofstätter, *Symbolism*, tłum. Sławomir Błaut, Warszawa 1980, s. 185.

<sup>819</sup> „For National Romantics the aesthetic sense was universal and intrinsic, Richard Bergh insisted that it is »one of humanity’s most general, important, and basic qualities«. This populist conviction, tied to social democratic ideology, distinguished National Romanticism from Symbolism”, Facos, *Nationalism and the Nordic imagination...*, s. 118. Warto podkreślić, że w ówczesnej Szwecji wykształcił się również koncept „sztuki dla wszystkich” zaproponowany przez Ellen Key. Por. Ellen Key, *Skönhet för alla*, Stockholm 1899.

na przełomie XIX i XX wieku ówczesna krytyka zarzucała nadmierne inspirowanie się zagranicznymi wzorcami, oczekując od nich sztuki wyrażającej ducha narodowego w sposób dotąd praktykowany, o czym pisał między innymi Richard Bergh<sup>820</sup>. Pobyt we Francji uzmysłowił Skandynawom, że pomimo przekonania o swojej peryferyjności mogli chcieć przekuć tę „inność” w sztukę docenianą przez paryską krytykę. Tym samym u progu XX wieku wyzwaniem dla malarzy i malarek skandynawskich było niejako pogodzenie oczekiwań płynących z dwóch kierunków. Dla publiczności skandynawskiej ważne było stosowanie tematów, wątków i do motywów podkreślających dumę z własnego dziedzictwa oraz zaimplementowanie swojej odrębności na arenie międzynarodowej, co będzie szczególnie widoczne na wystawach światowych. Dla odbiorców spoza Skandynawii istotne było natomiast zachowanie cech „szkoły skandynawskiej”, która dała artystom nordyckim rozpoznawalność w Paryżu.

W tej części pracy omawiam nowe podejście do kwestii nakładających się na siebie tożsamości: narodowej i nordyckiej, skupiając się przede wszystkim na próbie wytworzenia nowoczesnych stylów narodowych opartych na wspólnej, skandynawskiej spuściźnie. Podzieliwszy materiał na te same kategorie tematyczne, którymi się posłużyłam, analizując malarstwo romantyczne (mitologia, lud i natura), podejmę próbę przedstawienia wzajemnego przenikania się tego, co narodowe, nordyckie i lokalne w sztuce skandynawskiej przełomu XIX i początku XX wieku. Część tę zamykam rozdziałem poświęconym nowemu spojrzeniu na malarstwo historyczne, które poprzez monumentalizm formy i odniesienia do najważniejszych toposów jest przykładem zamknięcia procesu poszukiwania tego, co specyficznie narodowe i nordyckie w sztuce skandynawskiej.

### **1. Nowoczesne państwa, starzy bohaterowie. Reinterpretacja motywów staronordyckich w malarstwie neoromantycznym**

Jak wykazałam w rozdziale II.1, mitologia nordycka i sagi stanowiły ważne źródło inspiracji dla skandynawskich artystów doby romantyzmu. Sceny mitologiczne, tradycyjnie zaliczane jeszcze do malarstwa historycznego, traciły jednak popularność w latach siedemdziesiątych na rzecz rosnącej w ówczesnej sztuce roli realizmu. W głównym nurcie sztuki skandynawskiej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych motywy staronordyckie (tak wynikające z mitologii, jak i sag) były właściwie nieobecne. Poza wielkimi ekspozycjami, takimi jak wystawa światowa w 1872 roku, dzieł o tematyce mitologicznej właściwie nie pokazywano, a stosowanie

---

<sup>820</sup> Bergh, *Om konst och annat...*, s. 156.

motywów staronordyckich w roli narodowych zanikło na niemal dwa dziesięciolecia<sup>821</sup>. Renesans tematyki mitologicznej w całej Skandynawii nastąpił dopiero w latach dziewięćdziesiątych, do czego przyczynił się wzrost nastrojów nacjonalistycznych i skandynawskich, a także zainteresowanie średniowieczem w europejskim symbolizmie. Również w Skandynawii ponownie zainteresowano się literaturą średniowieczną, a wznowienia publikacji tych tekstów, z bogatymi ilustracjami, stworzyło okazję dla młodych artystów do zwizualizowania motywów staronordyckich na nowo. Nowe wydanie *Eddy prozaicznej* Snorriego Sturlasona w opracowaniu Nilsa Fredrika Sandera (1828–1900) z 1893 roku zaangażowało oprócz artystów znanych z tematyki staronordyckiej, takich jak Mårten Eskil Winge, przedstawicieli młodego pokolenia, na przykład Carla Larssona, Jenny Nyström (1854–1946) i Andersa Zorna<sup>822</sup>. W Norwegii zainteresowanie rodzimym folklorem w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych całkowicie nie zniknęło (o czym świadczy zaangażowanie artystów w ilustrowanie kolejnych wydań *Baśni norweskich* Asbjørnsena), a w pracach nad pierwszym szeroko ilustrowanym zbiorem baśni *Norske Folke- og Huldre-Eventyr i Udvalg* Asbjørnsena z 1879 roku obok artystów należących jeszcze do poprzedniego pokolenia, takich jak Peter Nicolai Arbo, Adolph Tidemand i Hans Gude, do współpracy zaproszono debiutujących wówczas Erika Werenskiolda i Eilifa Petersena (1852–1928)<sup>823</sup>. Młodzi malarze: Erik Werenskiold, Christian Krohg, Eilif Peterssen, Gerhard Munthe i Halfdan Egedius (1877–1899) oraz Wilhelm Wetlesen (1871–1925) wykonali również ilustracje do nowego wydania *Heimskringli* z 1899 roku<sup>824</sup>. Natomiast w Finlandii przełomu wieków wielu młodych artystów, takich jak Sigfrid Keinänen (1841–1914), Joseph Alanen (1885–1920) czy Pekka Halonen zainteresowało się *Kalevalą*. Szczególnie często motywy z fińskiego eposu narodowego podejmował Akseli Gallen-Kallela, który też pracował nad wydaniem w pełni ilustrowanej wersji eposu<sup>825</sup>.

---

<sup>821</sup> „The Romantic tradition was still alive – but not for long. (...) At this stage, Realism had become the dominant force of art and literature. Within the boundaries of the new movement’s ideals, there was little or no room for the Late Romantics’ imaginary depictions of the Norse myths”. Ljøgodt, *‘Northern Gods in Marble’...*, s. 161.

<sup>822</sup> Por. <http://www.germanicmythology.com/works/SANDERSART.html> (dostęp: 28.06.2024)

<sup>823</sup> Jak podaje Anna Prorok, Asbjørnsen od początku zakładał, że zebrane przez niego baśnie ukażą się w wersji ilustrowanej i sam wybrał artystów, którzy mieli przygotować ilustracje. Byli to Adolph Tidemand, Hans Gude, Peter Nicolai Arbo, Vincent Stoltenberg Lerch (1837–1892), Eilif Peterssen, August Schneider (1851–1929), Otto Sinding (1842–1909). Anna Prorok, *Przedstawienia trolla w ilustracjach Erika Werenskiolda i Theodora Kittelsena do baśni norweskich Petera Christena Asbjørnsena i Jorgena Moe, Tygiel Skandynawistyczny 2. Antologia Studencko-Doktorancka Instytutu Skandynawistyki i Fennistyki Uniwersytetu Gdańskiego*, red. eadem, Anna Klimont, Paulina Przywuska, Gdańsk 2003, s. 69–70.

<sup>824</sup> Chodzi o wydanie z 1899 roku. Zob. Snorre Sturluson, *Heimskringla*, Oslo 1899.

<sup>825</sup> Od lat dziewięćdziesiątych XIX wieku artysta pracował nad projektem rozbudowanego wydania *Kalevali* (*Suur-Kalevala*) mającego składać się z 700 pergaminów pokrytych 450 kolorowymi ilustracjami. Do ukończenia projektu jednak nie doszło, natomiast w 1922 roku wydano uproszczoną wersję z czarno-białymi winietami (*Koru-*

Szczególnym kontekstem popularyzowania motywów mitologicznych w Skandynawii przełomu XIX i XX wieku było upowszechnienie kolorowego druku w wydawnictwach przeznaczonych dla masowego odbiorcy. Postaci z nordyckiego folkloru pojawiały się więc na kartach pocztowych, w kalendarzach oraz w ilustrowanych czasopismach i książkach dla dzieci, szczególnie w Szwecji<sup>826</sup>. Jednym z poczytniejszych tego typu wydawnictw okolicznościowych było wychodzące w okresie bożonarodzeniowym czasopismo dla dzieci „Jultomten”, które zapraszało wielu twórców do projektowania okładek<sup>827</sup>. Ilustratorzy i ilustratorki często wykorzystywali w swojej twórczości postaci z folkloru ludowego, nierzadko konstruując własne wyobrażenia, a nawet niezależne historie dopasowane dla najmłodszych odbiorców.

Powszechność stosowania motywów mitologicznych w dziełach o charakterze masowym stała się punktem wyjścia nowej interpretacji narodowych toposów. W tym rozdziale podejmuję kwestię potencjalnego przedawnienia się wykształconych w romantyzmie symboli i badam, czy w nowoczesnych państwach nordyckich u progu XX wieku kreowano wyłącznie nowoczesnych bohaterów, dalekich od archaicznych wzorców ze średniowiecza. Z uwagi na ich szczególne znaczenie dla tworzenia nowoczesnej ikonografii narodowej i skandynawskiej przywołuję tu zarówno malarstwo i rzeźbę, jak i grafikę ilustracyjną.

### 1.1. Nowa formuła mitu wikinga

Wspomniany w rozdziale II.1 „Nordycki renesans” wpłynął na zainteresowanie się artystów motywami staronordyckimi, a wielu malarzy starego pokolenia, takich jak Peter Nicolai Arbo, Robert Ekman, Mårten Eskil Winge czy August Malmström podejmowało te motywy również w ostatnich dekadach stulecia. Arbo w latach dziewięćdziesiątych malował obrazy historyczne oparte na motywach z sag, takie jak *Śmierć Hervör* (1891), natomiast Malmström wykonał

---

Kalevala). Zob. Anne Lindström, *Kalevalaromantiken i Akseli Gallen-Kallelas konst*, [w:] *Finskt sekelskifte. En konstbok från Nationalmuseum*, red. Eva Nordenson, Stockholm 1971, s. 95.

<sup>826</sup> „Pierwsze szwedzkie książki dla dzieci – publikowane w niewielkich ilościach – miały charakter dydaktyczno-obyczajowy, ich treści oscylowały wokół tematów i tekstów związanych z historią, tradycją oraz codziennością Szwecji. (...) W wieku dziewiętnastym zaczęto wszczepiać w tkankę tekstów adresowanych do dzieci bogate tradycje ludowe, barwne opowiadania folklorystów szwedzkich, rozliczne legendy, przygody i baśnie ludowe mające umacniać dziedzictwo kulturowe Szwecji oraz poszerzać wiedzę i wyobraźnię dzieci”, Paweł Wojciechowski, *Ilustracja i słowo. Bilderbok – szwedzka książka obrazkowa przełomu XIX i XX w.*, „Bibliotekarz Podlaski”, 1, 2018, s. 105.

<sup>827</sup> Współpracując z czasopismem Jenny Nyström (1854–1946) spopularyzowała postać tytułowego świątecznego skrzata w spiczastej czapce i z białą brodą. Bogata twórczość Jenny Nyström (wykonała około 3000 kartek bożonarodzeniowych oraz około 2500 obrazów i rysunków o tematyce nawiązującej do szwedzkiego folkloru) miała szczególny wpływ na wyobrażenie postaci *jultomten* w szwedzkiej wyobraźni zbiorowej. Za: Jultomtens brokiga bakgrund | Institutet för språk och folkminnen (dostęp: 12.02.2025).

w tym czasie zbiór ilustracji do *Sagi o Njálu* (1897)<sup>828</sup>. Dzięki nowym odkryciom archeologicznym i krzepnięciu mitu wikingów jako ucieleśnienia cech narodowych oraz nordyckich na przełomie XIX i XX wieku nastąpił jednak drugi „nordycki renesans”, gdy tematyką wikińską zainteresowali się młodzi malarze i malarki<sup>829</sup>. Poza realizacjami ilustracji do nowych wydawnictw literatury staronordyckiej artyści tacy jak Carl Larsson podejmowali motywy inspirowane aktualną wiedzą historyczną również w innych realizacjach malarskich<sup>830</sup>. Odwoływanie się do „złotego wieku”, utożsamianego przez skandynawskich historiografów z epoką wikingów, ponownie stało się narzędziem budowania mitów narodowych, a spór o to, kto ma większe prawo do tej spuścizny powrócił do debaty kulturowo-artystycznej u progu XX wieku<sup>831</sup>.

Nawiązywanie do wikingów jako symbolu narodowego było ważne w Norwegii końca XIX i początku XX wieku, a sagi pełniły ważną funkcję w kształtowaniu norweskiej wspólnoty kulturowej, o czym świadczyły przywoływane już przykłady, choćby obrazy Christiana Krohga. Jednak u progu XX wieku szczególnie miejsce w tym imaginarium zajęła *Heimskringla*, zbiór średniowiecznych sag autorstwa Snorriego Sturlusona, traktowany jako źródło opowieści o początkach skandynawskich państw: Danii, Szwecji, a przede wszystkim Norwegii<sup>832</sup>. Wspomniane wyżej ilustrowane wydanie z 1899 roku było wyrazem nie tylko szczególnej popularności *Heimskringli* w tym czasie, ale okazją do zwizualizowania mitu założycielskiego Norwegii. Wśród ilustracji znalazły się więc liczne wyobrażenia bohaterów narodowych, takich jak Olaf Tryggvason – postrzegany jako dzielny wiking, który jako król doprowadził do chrystianizacji Norwegii; oraz święty Olaf – patron kraju i jeden z symboli jego zjednoczenia<sup>833</sup>. Wyróżniającą cechą ilustracji była, poza oczywistą treścią, ich forma:

---

<sup>828</sup> Nieopublikowana za życia artysty seria ilustracji Malmströma do *Sagi o Njálu* składała się z 19 obrazów olejnych i wielu szkiców. Zob. August Malmström (1829–1901), *Hingsthetsningen på Lidarände. Illustration till Njals saga*, kap. 59. „Nationalmuseum” [On-line].

<sup>829</sup> Jak słusznie podkreśla Anna Wallette, „epoka wikińska nie funkcjonowała jako idea myślowa, zanim archeologia nie nadała temu czasowi chronologicznego utrwalenia i kontekstualizacji w muzeach” (por. „Vikingatiden inte fungerat som tankefigur innan arkeologin gett tiden dess kronologiska fixering och dess kontextualisering pa museerna”), Wallette, *Sagans svenskar...*, s. 38.

<sup>830</sup> Chodzi m.in. o fresk *Wikinka* wykonany przez Carla Larssona dla Nya Elementarläroverket för flickor w Göteborgu w latach 1890–1891, na którym artysta przedstawił kamień runiczny inspirowany tego typu obiektami znanymi z terenu Szwecji (np. okolic Uppsali), natomiast stroje i akcesoria kobiety oraz dzieci przypominają artefakty ze zbiorów archeologicznych. Zob. Facos, *Educating A Nation of Patriots...*, s. 233.

<sup>831</sup> Np. w Norwegii za nowe spojrzenie na sagi i wikingów miały pisma historyka Gustava Storma. Zob. Hans-Olof Boström, *Den nationella konsten i unionsländerna*, [w:] *Nation och Union...*, s. 52.

<sup>832</sup> Napisana ok. 1230 roku przez islandzkiego skrybę działającego wówczas na dworze norweskiego króla skupia się na dziejach norweskich monarchów i strukturze tamtejszej władzy królewskiej. Zob. *Heimskringla Snorriego Sturlusona. Wstęp*, red. Anna Waśko i Jakub Morawiec, Kraków 2019, s. 97.

<sup>833</sup> Kult świętego Olafa w Norwegii rozwinął się w drugiej połowie XIX wieku. Zob. Dag Thorkildsen, *Norwegian National Myths and Nation Building, Mythen – nationale Grenzen – Religionen / Myths – National Borders – Religions*, „Kirchliche Zeitgeschichte”, 27, 2, 2014, s. 273. O szczególnym miejscu *Heimskringli* w norweskim



oszczędne czarno-białe kompozycje nazwano od autora *Heimskringli* „stylem Snorriego” opartym na motywach zaczerpniętych ze sztuki średniowiecznej i wikingów. Ważną inspiracją dla ówczesnych artystów była tkanina z Baldishol (1040–1190), odkryta w 1879 roku, która stała się podstawą do wyobrażeń hełmów, broni i strojów wikingów przedstawionych na ilustracjach do *Heimskringli*<sup>834</sup>. Użycie jej jako źródła form służyło podkreśleniu ciągłości tradycji narodowej, podobnie jak ówczesne odkrycia archeologiczne i ich naukowe opracowania, dzięki którym poszerzono wiedzę na temat sztuki wikingów<sup>835</sup>. Ze względu na treściowe i formalne związki z norweską przeszłością „styl Snorriego” można więc uznać za próbę stworzenia norweskiego stylu narodowego<sup>836</sup>.

Inspirację obiektami znajduwanymi w pochówkach łodziowych na terenie Norwegii widać na przykład w ilustracji autorstwa Halvdana Egediusa *Król Magnus i Kalv Arnesson w Stiklestad* (1899), gdzie wikingskie drakkary zakończone są smoczymi łbami przypominającymi statki zrekonstruowane na podstawie wykopalisk w Gokstad w 1880 roku<sup>837</sup>. Ornamentyka zaczerpnięta z tych łodzi wikingów, a także znana z dekoracji kościołów słupowych przyczyniła się do wykształcenia „smoczego stylu” (*dragenstil*)<sup>838</sup>. Stosowany przede wszystkim w ówczesnej architekturze widoczny był w malarstwie tego okresu, czego najlepszym przykładem jest twórczość Gerharda Munthe. Już tworząc ilustracje do *Heimskringli*, Munthe wykorzystywał ornamentykę „smoczego stylu”, inspirując się plecionkami i motywem chwytających bestii. W czarno-białych winietach i bordiurach z tytułami poszczególnych sag widoczne są bezpośrednie zapożyczenia z wikingów, w większych kompozycjach malarskich Munthe rozwijał jednak inspirację sztuką

---

procesie budowania tożsamości narodowej lat dziewięćdziesiątych zob. Sandra Straubhaar, *Gustav Storm's Heimskringla as a Norwegian Nationalist Genesis Narrative*, „Tijdschrift voor Skandinavistiek”, 20, 2, 1999, s. 101–126.

<sup>834</sup> Tkanina została zakupiona do zbiorów powstałego w tym czasie Kunstindustrimuseum w 1887 roku. Wiadomo, że Erik Werenskiöld posługiwał się także motywami wikingowymi z tkaniny z Bayeux. Za: Jan Kokkin, *Gerhard Munthe. En norsk designpioner*, Oslo 2018, s. 98.

<sup>835</sup> Takie jak odkrycie szczątków łodzi wikingów w Borre (1852), Tune (1867), Gokstad (1880) oraz Oseberg (1904). Zob. Svanberg, *Decolonizing the Viking Age...*, s. 46.

<sup>836</sup> O „Snorrestilen” jako stylu ilustracji, który dzięki oszczędności współgra z treścią sag, pisał: Boström, *Den nationella konsten...*, s. 52.

<sup>837</sup> Chodzi o wspomniany już wielokrotnie statek „Viking”, replikę łodzi z Gokstad, który wypłynął do Chicago na wystawę w 1893 roku. Zob. rozdział III.1. Heroizacja ludu, czyli nowoczesna reinterpretacja archetypów...

<sup>838</sup> Jak pisze Małgorzata Omilanowska: „Styl ten, wykreowany na podstawie form drewnianej architektury wernakularnej oraz rozwiązań konstrukcyjnych i zdobniczych średniowiecznych kościołów słupowych [słupowych – EK], na krótko stał się w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku norweskim stylem narodowym. Największym popularyzatorem tych form był Holm Hansen Munthe. Jego realizacje, przede wszystkim drewniane pawilony restauracyjne i wypoczynkowe w okolicach Oslo, wyróżniały się solidną konstrukcją z bali układanych na zrąb, stromymi dwupołaciowymi dachami, drewnianymi galeriami arkadkowymi, bogatą, tradycyjną szybką i najważniejszym wyróżniającym elementem – smoczymi głowami na zakończeniach kalenic”. Omilanowska, *Odrobina Norwegii w Puszczy Rominckiej...*, s. 233. Zob. również: Miller Lane, *National Romanticism...*, s. 76–77.

średniowiecza poprzez stopniowe uproszczenie i geometryzację formy<sup>839</sup>. Malarz dążył do stworzenia nowoczesnego stylu narodowego opartego na wiedzy o formach dzieł z okresu „złotego wieku” sztuki norweskiej i na sztuce ludowej<sup>840</sup>. Zainspirowawszy się tradycyjnym tkactwem oraz lokalnymi przykładami *rosemaling*, dekoracyjnego malarstwa ludowego, znanego w Skandynawii od XVII wieku, Munthe stworzył repertuar ornamentów oraz paletę kolorów najlepiej jego zdaniem oddających charakter Norwegii<sup>841</sup>.

Łączenie inspiracji sztuką wikińską i folklorem najpełniej uwidoczniło się w wykonywanych przez Munthego od lat dziewięćdziesiątych XIX wieku kompozycjach opartych na połączeniu treści mitologii nordyckiej, baśni ludowych i XIX-wiecznej poezji. Różnorodność inspiracji artysty znalazła swój wyraz już w przełomowym cyklu jedenastu akwareli zaprezentowanych w 1893 roku w Kristianii, o których Knut Ljøgødt napisał: „W tych obrazach nie ma wyraźnego podziału na mitologię, legendy czy średniowiecze, zamiarem jest raczej stworzenie atmosfery ogólnej, mitycznej przeszłości”<sup>842</sup>. Przykładem jest *Piekielny koń. Podróż do Walhalli* (1892) [Il.33] inspirowany motywem z mitologii nordyckiej (konie pełniły w niej funkcję psychopompów<sup>843</sup>). Jego forma odnosi się jednak do norweskiej sztuki ludowej, co widać głównie w kolorystyce i powtarzalności ornamentów. Z kolei w kompozycji *Zalotnicy*, znanej też pod tytułem *Córy Zorzy Polarnej* (1892) widoczna jest odwrotna zależność: artysta zaczerpnął temat najprawdopodobniej z opowieści ludowej, natomiast przedstawiona na obrazie komnata została urządzona w „smoczym stylu”, co widać szczególnie w dekoracji ściany motywem przypominającym wikińskie łodzie zwieńczone smoczymi łbami<sup>844</sup>. W obu przypadkach styl artysty charakteryzuje się odejściem od naturalizmu i nieortodoksyjnym

<sup>839</sup> Zob. Niels Messel, *Fra realistisk virkelighetskildring til dekorativ form. Lysaker-kretsen og den den 'norske' tradisjon*, „Kunst og kultur”, 65, 3, 1982, s. 152–161.

<sup>840</sup> Niels Messel wśród głównych inspiracji Munthego wymienia nie tylko sztukę wikingów, ale też średniowieczną tkaninę i sztukę ludową, zob. ibidem, s. 157.

<sup>841</sup> Do najbardziej norweskich barw zaliczał jasną czerwień, zieleń, błękit indygowy i intensywną żółć. Zob. Gerhard Munthe, *Lidt om Farvetradisjonen i Norge*, 14.11.1895, oraz Gerhard Munthe, *Om norsknationalt Farvevalg*, Christiania, 1896. Za: Widar Halén, *The Fairytale World of Gerhard Munthe*, [w:] *Kiss the Frog – The Art of Transformation*, red. Kari J. Brandtzæg, Erika Fyrand i Marianne Yvenes, Oslo 2005, s. 56–57.

<sup>842</sup> Por. „I disse bildene skilles det ikke klart mellom mytologi, sagn eller middelalder, målet er snarere å skape en stemning av en almen, mytisk fortid”. Knut Ljøgødt, *Gerhard Munthe mellom naturalisme og fantasikunst*, [w:] *Nation och Union...*, s. 120. Obok motywów z mitologii nordyckiej i norweskiego folkloru Munthe zaprezentował również kompozycję inspirowaną wierszem Welhavena (*Den friske Sang*) oraz dramatem Maurice’a Maeterlincka (*Mørkræd*).

<sup>843</sup> Jak wiadomo Wikingowie wierzyli, że najodważniejsi wojownicy dostaną się do Walhalli, gdzie u boku Odyna będą przygotowywać się do Ragnaröku, ostatecznej bitwy bogów. Dlatego konieczne było pochowanie wojownika z jego bronią i koniem, które będą mu niezbędne w życiu po śmierci. Zazwyczaj martwych wojowników przenosiły do Walhalli walkirie, a ich ciała układały właśnie na „piekielnych koniach”. Taki motyw pojawił się również np. w *Sadze o Njálu* oraz *Sadze o Hákonie Dobrym*. Zob. Peter Shenk, *To Valhalla by Horseback? Horse Burial in Scandinavia during the Viking Age*, Oslo 2002, s. 78.

<sup>844</sup> Zwróciła na to uwagę: Samios, *The Nordic Peasant Vision...*, s. 57.

ujęciem „ogólnej, mitycznej przeszłości” Norwegii przy uwzględnieniu najbardziej autentycznych źródeł stylu narodowego<sup>845</sup>. Spłaszczenie form aż po dwuwymiarowość i uproszczenia typowe dla wczesnośredniowiecznych północnoeuropejskich tapiserii (takich jak wspomniana tkanina z Baldishol), a także dekoracyjność uzyskana dzięki inspiracji sztuką ludową (na przykład geometryczne kwiaty, przywodzące na myśl zdobienia wykonane ostrym cięciem w drewnie), sprawiły, że akwarele Munthego stały się wzorem dla odradzającego się w Norwegii tkactwa artystycznego<sup>846</sup>.

Inspiracje sztuką ludową i dekoracyjność akwareli Munthego przywodzą na myśl sztukę angielskiego ruchu Arts&Crafts, ich dekoracyjność jest bliska secesji, zapowiadając artdécowską stylizację zaczerpniętą ze starożytnej sztuki egipskiej i sumeryjskiej<sup>847</sup>. Podobny efekt uzyskał Joseph Alanen (1885–1920), który w swoich wizjach *Kalevali* odwoływał się do tradycji fińskiego włókiennictwa i łączył go z nowoczesną dekoracyjnością. Co jednak znamienne, Alanen umieszczał na swoich obrazach również elementy nawiązujące do tradycji wikińskiej, takie jak długie łodzie i runy, widoczne na przykład w *Obronie Sampo* (1910–1912). Zważywszy na swenomeńsko-fennomański konflikt, o którym pisałam we Wprowadzeniu, wszelkie odwołania do kultury skandynawskiej można byłoby interpretować jako przejaw szwedzkiej tendencji<sup>848</sup>. Dlatego wspomniany przeze mnie w rozdziale II.1 obraz Rudolfa Åkerbloma *Väinämöinen gra na kantele* nawiązywał bardziej do sztuki antycznej niż skandynawskiej. Jednak w przypadku Alanena, tworzącego w dobie intensywnej rusyfikacji, motywy wikińskie nabrały nowego znaczenia. Umieszczając fińską *Kalevalę* w wikińskim kontekście, malarz dążył do podkreślenia związków ze Skandynawią, dystansując się tym samym wobec bardziej wrogiej w tym czasie Rosji. Ponieważ największym zagrożeniem stała się presja ze strony caratu, elementy dziedzictwa skandynawskiego stały się narzędziem pomagającym podkreślać przynależność Finlandii do świata zachodniego, który dla dążących

---

<sup>845</sup> Munthe uważał się za symbolistę, który poszukiwał inspiracji w formach i tematach zaczerpniętych od artystów ludowych, dotąd niedocenianych w akademiach. Swoje poglądy na sztukę opublikował we wspomnieniach: Gerhard Munthe, *Minder og meninger: Fra 1850-årene til nu*, Kristiania 1919. Zob. też: Waallann Hansen, *Encounters between Art and Folk Art...*, s. 285–314.

<sup>846</sup> Już współcześni artyści sądzili, że jego dzieła to kartony do projektów tapiserii, ale choć nie były tworzone z tą intencją, faktycznie stały się podstawą do tego typu realizacji. Zob. Hansen, *Encounters between Art and Folk Art...*, s. 295.

<sup>847</sup> Zob. Kokkin, *Gerhard Munthe. En norsk designpioner...*, s. 48.

<sup>848</sup> Anna-Maria von Bonsdorff, *Inspiration from the Kalevala: Style and Complete Work of Art*, [w:] *The Kalevala in Images...*, s. 95. Ville Lukkarinen twierdzi nawet, że poza motywami wikińskimi do „szwedzkich” tematów w sztuce fińskiej należą również treści z poezji Runeberga oraz skandynawskiego folkloru oraz obrazy z rybakami i sceny z archipelagu. Ville Lukkarinen, *Art and national identity. Finland in the turn of the nineteenth and twentieth centuries*, [w:] *Northern Stars and Southern Lights: The Golden Age of Finnish Art, 1870–1920*, red. Adriaan E. Waiboer, Dublin 2008, s. 14.

do niepodległości Finów był symbolem nowoczesności<sup>849</sup>. Ponadto obecność motywów staronordyckich może być, jak u Åkerbloma, wyrazem podkreślenia starożytnego rodowodu narodu.

Również w Islandii, gdzie u progu XX wieku zaczęła się krystalizować nowoczesna sztuka narodowa, szczególnie miejsce w jej tworzeniu zajęło nowe ujęcie mitu wikingów. Choć staronordyckie kroniki były dla Islandczyków ważnym źródłem tożsamości narodowej przez cały XIX wiek, tematem malarskim stały się stosunkowo późno<sup>850</sup>. Artystą islandzkim, który jako pierwszy w szeroki sposób zobrazował tematykę wikingów był Ásgrímur Jónsson (1876–1958). Wykształcony na Królewskiej Duńskiej Akademii Sztuk Pięknych w Kopenhadze po powrocie do Islandii w 1903 roku zadebiutował przede wszystkim jako pejzażysta, a starając się o stypendium na dalsze studia za granicą, przedstawił Alþingowi akwarelę *Z Sagi o Njálu*. *Gunnar i Kolskegg* (1903) [Il. 34]<sup>851</sup>. Kompozycja podejmuje motyw z *Sagi o Njálu Spalonym* (*Brennu-Njáls saga*), przedstawiając scenę pożegnania Gunnara (skazanego na banicję za zabójstwa) z jego bratem Kolskeggiem<sup>852</sup>. Malarz przedstawił braci przede wszystkim jako wojowników: w hełmach, z tarczami i włóczniami, którzy zatrzymali się podczas konnej przejażdżki tak, jakby robili sobie przerwę w drodze na bitwę lub na wiking. Ich braterska relacja jest ukazana jedynie poprzez serdeczny uścisk dłoni, zainicjowany przez stojącego na ziemi Kolskegga, który pierwszy podaje rękę bratu. Gunnar odwraca głowę ku Kolskeggowi, jednak jego uwaga skupiona jest na otaczającym ich krajobrazie, gdyż zgodnie z treścią sagi Gunnar żegnał się wówczas również z ojczyzną:

---

<sup>849</sup> Jednocześnie Lukkarinen twierdzi, że Finowie czuli się wyżsi kulturowo w porównaniu z rzekomo barbarzyńskim Wschodem, ale też w porównaniu z Zachodem, którego cywilizacja postrzegana była przez nacjonalistów fińskich jako chyląca się ku upadkowi z powodu nadmiernej modernizacji. Zob. ibidem, s. 11.

<sup>850</sup> Gylfi Gunnlaugsson twierdzi, że Islandię ominął Nordycki Renesans, gdyż wątki mitologiczne były powszechnie znane i nie musiały zostać ponownie odkryte, stąd brak szczególnego zainteresowania mitologią w czasach romantyzmu. Zob. Gylfi Gunnlaugsson, *Norse Myths, Nordic Identities: The Divergent Case of Icelandic Romanticism*, [w:] *Northern Myths, Modern Identities...*, s. 74.

<sup>851</sup> Zachowało się kilka akwarel Ásgríma Jónssona przedstawiających ten motyw, z których większość pochodzi z lat 1915–1930. Por. <https://www.sarpur.is/Adfang.aspx?AdfangID=1450322> (dostęp 25.06.2024). Jednak wiadomo, że zwracając się o stypendium o wysokości 600 koron na dwuletnie studia w Kopenhadze, artysta przedstawił islandzkiemu parlamentowi akwarelę właśnie z tym motywem, gdyż komisja debatowała nad sposobem przedstawienia konia bez uzdy, a ostatecznie nagrodziła malarza wsparciem pieniężnym. Zob. G.S., *Ásgrímur Jónsson áttæður*, „Samvinnan”, 3. Tölublað, 1.03.1956, 21–22, s. 22.

<sup>852</sup> *Saga o Njálu Spalonym*, powstała pod koniec XIII wieku, ale opisująca wydarzenia z lat 960–1020, jest najdłuższą sagą islandzką. Gunnar jest przyjacielem tytułowego Njála, ale w odróżnieniu od tego znanego z mądrości i prawości chrześcijanina jest poganinem. Wielokrotnie wdaje się w konflikty i spory, które dzięki swojej pozycji i autorytetowi kończy Njál. Pomimo wstawiennictwa tak ważnej osoby Gunnar dopuszcza się zabójstwa, przez co zostaje skazany na banicję. Zob. Thorsteinn Gylfason, *Njál's Saga*, Hertforshire 1998, XI–XXX.

Wtem potknął się koń Gunnara, a Gunnar zeskoczył z siodła. Wtedy wzrok jego padł na stok górski i na jego włość Hlídarendi. Powiedział wtedy:

– Piękny jest mój stok. Nigdy tak pięknym nie wydawał mi się przedtem, płowe pola i świeżo pokoszone łąki. Chcę wrócić do domu i nie wyjeżdżać stąd nigdy<sup>853</sup>.

Wybrana przez malarza scena to przede wszystkim symboliczny moment, w którym Gunnar uświadamia sobie szczególny związek z otaczającą go przyrodą i postanawia pozostać w kraju, mimo że zgodnie z panującym wówczas prawem odmowa udania się na wygnanie powodowała wyjęcie spod prawa. Umieszczenie postaci na tle barwnego krajobrazu islandzkiego, składającego się z gór, rzeki i roślinności o zielonkawo-żółtych odcieniach ma więc podkreślać odwagę wikinga, któremu milsze jest podjęcie ryzyka w ukochanym kraju niż opuszczenie ojczyzny. Jak wspominał malarz, sagi islandzkie należały do jego ulubionych lektur dzieciństwa, a *Saga o Njálu* była mu wyjątkowo bliska właśnie ze względu na to, że jej akcja rozgrywała się w miejscach, które dobrze znał<sup>854</sup>. Motyw Gunnara i Kolskegga był wielokrotnie przywoływany w twórczości malarza, a lokalizacje występujące w sagach stanowiły istotny determinant wyboru tematyki jego malarstwa pejzażowego<sup>855</sup>.

Poza pejzażami odwołującymi się do sag Jónsson szczególnie interesował się motywem banitów i wyjętych spod prawa<sup>856</sup>. Drugą często ilustrowaną przez malarza sagą była bowiem *Saga o Grettirze* (*Grettis saga Ásmundarsonar*) opisująca dzieje banity wygnanego do Norwegii<sup>857</sup>. W serii *Z sagi o Grettirze* (1909, 1916–1918) Ásgrímur Jónsson zobrazował przede wszystkim wydarzenia odbywające się już poza Islandią, takie jak *Grettir w Norwegii* (1909), *Grettir zabija berserka w Norwegii* (1916–1918) oraz *Grettir i Glámur* (1916–1918). Malarz przedstawił bohatera jako mężczyznę o umięśnionej sylwetce, z łatwością pokonującego nawet najbardziej nieustraszonych wrogów, zarówno berserka, który wpadając w wojenny szal stawał się niezwyciężony, jak i *drauga* (żywego trupa), którego ponowne zabicie uważano za niemożliwe<sup>858</sup>. Jónsson zaznaczył więc fizyczną tężyznę bohatera,

<sup>853</sup> *Saga o Njálu*, Poznań 1968, s. 156.

<sup>854</sup> Por. „The impression of my imagination was not lessened by the fact that I had before my eyes the sites of action in the saga”, Tómas Guðmundsson, *Ásgrímur Jónsson. Myndir og minningar*, Reykjavík 1962, s. 100.

<sup>855</sup> Były to, jak sam wspominał, przede wszystkim majestatyczne góry: Prihyrningur, Eyjafjallajökull oraz region Goðaland. Zob. ibidem, s. 100. Na szczególną uwagę zasługuje też cykl obrazów Jónssona *Z Þingvellir* (*Frá Þingvöllum*), który opisuję w podrozdziale IV.2. Nowa rola pejzażu.

<sup>856</sup> We wspomnieniach mówił, że od dzieciństwa fascynowały go postaci wyjętych spod prawa, opublikował nawet w lokalnej gazecie serię tekstów poświęconych tej tematyce. Guðmundsson, *Ásgrímur Jónsson...*, s. 98

<sup>857</sup> Spisana w połowie XIV wieku saga opisuje dzieje Grettira Ásmundarsona zwanego Silnym, który żył prawdopodobnie w latach 996–1031. Zob. *Saga o Grettirze Wyklętym*, Zgorzelec 2017.

<sup>858</sup> „W niektórych historiach [útilegumaðr – banici] stają się z czasem więksi od innych ludzi, a co za tym idzie – obrastają w nadnaturalną siłę”. Anna Pietrkiewicz, *Główne motywy w islandzkich opowieściach ludowych*, [w:] *Islandia...*, s. 107.

cechującego się także odwagą, niezłomnością i gotowością podejmowania pozornie niemożliwych do zrealizowania zadań, przez co – choć był rozbójnikiem wyjętym spod prawa, a może właśnie dzięki temu – stanowi w repertuarze malarza przykład męstwa wikińskich przodków Islandczyków<sup>859</sup>. W kulturze islandzkiej banici, a szerzej dzielni wikingowie, traktowani byli bowiem jako bohaterowie narodowi, będąc przykładem przeciwstawienia się narzuconym zasadom, często kojarzonym z zewnętrzną władzą okupującej Islandię Danii<sup>860</sup>. Świadczyć o tym może chociażby sukces Einara Jónssona, którego rzeźba *Wyjęci spod prawa* (1898–1901) została zakupiona przez islandzki parlament w 1904 roku jako pierwsze dzieło islandzkiego artysty do zbiorów Galerii Narodowej w Reykjavíku<sup>861</sup>.

Choć w repertuarze tego islandzkiego rzeźbiarza dominowały motywy z mitologii oraz folkloru islandzkiego, wykonane przez niego pomniki podkreślały dokonania islandzkich wikingów na świecie. Obok wspomnianego we Wprowadzeniu pomnika Ingólfa Arnarssona, Einar Jónsson zrealizował zamówienie na rzeźbę Þorfinnura Karlsefniego (1915–1918), który według sag osiedlił się w odkrytej przez Leifa Erikssona Winlandii<sup>862</sup>. Zestawienie tego pomnika z przywoływanym już obrazem Krohga *Leif Eriksson odkrywa Amerykę* (1893) pokazuje, że na przełomie XIX i XX wieku kwestia obecności wikingów w Nowym Świecie stanowiła ważny element tożsamości Islandii i Norwegii, dwóch narodów dążących do niepodległości i próbujących podkreślić ciągłość swojej kultury, a także swój dorobek cywilizacyjny, dowodzący gotowości do bycia niezależnymi państwami<sup>863</sup>.

---

<sup>859</sup> Zachowały się XVII-wieczne manuskrypty z ilustracjami do wybranych sag, jednak autorzy tych przedstawień są najczęściej anonimowi. Trudno potwierdzić, czy ilustrując *Sagę o Grettirze* (*Gunnlaugs saga ormstungu*), Ásgrímur Jónsson znał przedstawienie Grettira Ásmundarsona zachowane w rękopisie AM 426 fol., datowanym na lata 1670–1682. On-line: <https://handrit.is/manuscript/view/is/AM02-0426/0#mode/2up> (dostęp 30.04.2023).

<sup>860</sup> Por. „The Viking as a signifier of Icelandic – and metonymically Old Norse – identity has been central in negotiations with Denmark over Iceland’s political status”. Ann-Sofie Nielsen Gremaud, *The Vikings are coming! A modern Icelandic self-image in the light of the economic crisis*, „NORDEUROPAforum”, 20, 1–2, 2010, s. 93. Motyw wyjętych spod prawa pojawił się również w sztuce *Útilegumanninn* Matthíasa Jóhannssonar, która miała premierę w Reykjavíku w 1862 roku, ale na fali nastrojów patriotycznych w Islandii została wznowiona w 1898 roku pod nazwą *Skugga-Sveinn*. Guðrún Lilja Kvaran, *Þjóðsagnamyndir Ásgríms Jónssonar. Orðræðan um Þjóðerni og myndlist*, Reykjavík 2013, s. 9.

<sup>861</sup> Wystawiona na wiosennym salonie kopenhaskiej Akademii Sztuk Pięknych Charlottenborg w 1901 roku rzeźba nawiązuje do historii ludowej o Fjalla-Eyvindurze i jego żonie Halli żyjących w XVIII wieku. Ze względu na motyw zaczerpnięty z islandzkiego folkloru dzieło to było chwalone w ojczystej Islandii, zob. Jón Helgason, *Íslensku listamannaefnin erlendis*, „Ísafold”, 19.05.1901, za: Kvaran, *Þjóðsagnamyndir...*, s. 9.

<sup>862</sup> Oryginalna wersja stoi w Ellen Phillips Samuel Memorial w Filadelfii, a inskrypcja na cokole jasno głosi, że jeden z pierwszych Amerykanów europejskiego pochodzenia pochodził właśnie z Islandii. Por. *The Icander Thorfinn Karlsefni Who Visited the Western Hemisphere in 1007*, red. Joseph Bunford Samuel, 1922, s. 26.

<sup>863</sup> Więcej na ten temat zob. Ann-Marie Long, *Iceland’s Relationship with Norway c.870–c.1100: Memory, History and Identity*, London 2017.

## 1.2. Nowocześni bohaterowie ludowi

Na fali ponownego zainteresowania folklorem w Norwegii i Finlandii pod koniec XIX wieku pojawiły się próby wykreowania nowych bohaterów ludowych, wzorowanych na postaciach z sag. Modernizujące się i demokratyzujące na przełomie XIX i XX wieku społeczeństwa nordyckie potrzebowały nowych wzorców, z którymi utożsamiałby się cały naród, szczególnie klasa ludowa. Średniowieczni królowie i służący na ich dworach wikingowie, nierzadko sami wywodzący się z wielkich rodów, nie zawsze nadawali się do tej roli<sup>864</sup>. Dlatego z dwóch romantycznych archetypów społeczeństwa skandynawskiego, wikinga i chłopca, właśnie ten drugi zyskał dodatkowe znaczenie w demokratyzujących się społeczeństwach. Nie tylko neoromantyczne utożsamianie narodu z ludem, ale też rzeczywiste historyczne znaczenie chłopów w społeczeństwach skandynawskich pozwoliło na wykorzystanie narodowo-romantycznej narracji o chłopskim pochodzeniu narodów, w której postaci z opowieści ludowych mogły się stać alternatywą – wobec wywodzących się z wyższych sfer wikingów – przy tworzeniu narodowych mitów.

Odkrywane, kolekcjonowane i opracowywane w XIX wieku opowieści ludowe były podstawą do kreowania mitów narodowych, gdyż zgodnie z romantycznym wyobrażeniem kulturę chłopską traktowano jako rezerwuar treści i form ucieleśniających istotę ducha narodu. Jej znaczenie ujawniało się ze szczególną mocą tam, gdzie tożsamość narodową trzeba było rekonstruować bądź nawet konstruować na nowo. W Finlandii artyści i pisarze (na przykład omawiany tu wcześniej Topelius) odegrali znaczącą rolę w popularyzacji fińskiego folkloru i propagowania go jako źródła tożsamości narodowej<sup>865</sup>. Wielu bohaterów narodowych i wiele symboli fińskiej jedności wywodziło się z wierzeń i podań ludowych. Podobnie w Norwegii – poza bohaterami sag takimi jak Olaf Tryggvason czy Haakon Dobry, korzystając z bogactwa folkloru wykreowano bohaterów ludowych odzwierciedlających ideę niepodległości, a także cechy uznawane za narodowe. Wszystko to miało przyczynić się do wzmocnienia poczucia jedności narodu w czasach postępującej modernizacji. Dobrym tego przykładem były przywoływane przeze mnie w rozdziale II.2 alegorie narodowe, przyjmujące w romantycznej tradycji zazwyczaj kształt kobiet o cechach wikińskich wojowniczek. Tymczasem najbardziej rozpowszechnionym wizerunkiem Finlandii była Suomi-neito (Fińska Dziewica)

---

<sup>864</sup> W wyniku politycznej słabości norweskiej szlachty, która nie była w stanie w pełni sprzeciwić się unii z Danią w średniowieczu, to właśnie chłopstwo zyskało na znaczeniu narodowotwórczym. Por. „Den norske adelens motstand mot unionen har derfor kommet helt i bakgrunnen. I stedet har den norske odelsbonden fått en nærmest mytisk rolle i den norske nasjonale historieskrivningen”. Solheim, *Kunst og nasjon...*, s. 14.

<sup>865</sup> Jak podaje Gallen-Kallela-Sirén, Topeliusa w Finlandii nazywano „father of Finnish fairytales and historical novels”. Por. Gallen-Kallela-Sirén, *Axel Gallén and the constructed nation...*, s. 32.

przedstawiona jako młoda, blondwłosa dziewczyna, ubrana w białą-błękitny strój nawiązujący do barw fińskiej flagi. Fińska Dziewica stała się popularnym symbolem szczególnie w czasach wzmożonej rusyfikacji, czego przykładem jest obraz Edvarda Isto *Atak (Fińska Dziewica)* (1899) [Il. 35]. Przedstawił na nim dziewczynę w białej sukni z błękitną szarfą, trzymającą w rękach księgę praw wyrywaną jej przez dwugłowego orła. Orzeł to oczywiście symbol imperialnej Rosji odbierającej Finlandii jej prawa, w tym oczywiście prawo wolności, bowiem obraz powstał po wydaniu przez cara Mikołaja II manifestu lutowego, pozostawiającego parlamentowi Finlandii jedynie rolę doradczą w uchwalaniu ustaw (co Finowie potraktowali jako zamach stanu)<sup>866</sup>. Obraz stał się symbolem walki z rusyfikacją i był szeroko reprodukowany w całym kraju, przez co wszedł na stałe do wyobraźni zbiorowej, w prosty i jednoznaczny sposób przedstawiając fińskiemu ludowi jego największego wroga<sup>867</sup>.

W przypadku Finlandii nadrzędnym źródłem symboliki narodowej na przełomie XIX i XX wieku była jednak przede wszystkim *Kalevala*, która pod koniec stulecia zyskała „nowe życie”. Szczególnie ważna dla nowoczesnej reinterpretacji fińskiego eposu narodowego była działalność Akselego Gallena-Kalleli, wielokrotnie powracającego do motywów i postaci z *Kalevali*. Pierwszą próbą zobrazowania przez artystę fińskiej mitologii był tryptyk *Mit Aino* (1891) przedstawiający trzy sceny z mitu o siostrze Joukahainena, która wolała zginąć w toni jeziora niż zostać żoną Väinämöinena, co miało zażegnać spór między jej bratem a potężnym starcem. Trzy kwatery tryptyku przedstawiają kolejne sceny mitu: zaloty Väinämöinena (po lewej), próbę ucieczki Aino i szukanie przez nią pomocy u boginki wodnej Vellamo (po prawej) oraz ostateczne wyswobodzenie się z sieci Väinämöinena, gdy zmieniła się w rybę<sup>868</sup>. Całość oprawiona jest w pozłacaną ramę projektu Gallena-Kalleli, w której artysta zawarł wykaligrafowane fragmenty czwartej i piątej runy *Kalevali* opisujące wydarzenia przedstawione na płótnie. Takie „komentujące” obraz ramy były w XIX wieku stosunkowo częste w całej Europie (o czym piszę w podrozdziale IV.2.3), jednak u Gallena-Kalleli interesujące jest konsekwentne rozciągnięcie na ramę właśnie motywów ludowych.

---

<sup>866</sup> Valkonen, *A national style at last...*, s. 74.

<sup>867</sup> Tworzone przez inteligentów sztuka i symbole narodowe często opierały się na uproszczonym przekazie, w którym wspólnotowość opierała się na kreowaniu ‘wspólnego wroga’, nawet jeśli ludność wiejska mogła czuć się bardziej zagrożona przez przedstawicieli wyższych klas społecznych niż okupanta politycznego. Zob. Klekot, *Wprowadzenie: inteligencki fantazmat...*, s. 9–19.

<sup>868</sup> Joukahainen po przegranym pojedynku z potężnym Väinämöinenem obiecał mu rękę swojej siostry. Aino nie chciała starca za męża, dlatego uciekła nad jezioro, aby poprosić Vellamo o pomoc. Gdy Aino wpadła do wody i zaczęła tonąć, Väinämöinen ruszył jej na pomoc i zarzucił sieć, aby ją wyłowić, jednak wówczas Vellamo zamieniła ją w rybę. Zob. Lönnrot, *Kalevala...*, s. 49–73.



Przedstawienie sekwencji wydarzeń pozwala na częściowe streszczenie mitu, natomiast towarzyszący malarskiemu przedstawieniu fragment literackiego źródła świadczy o próbie jak najwierniejszego zilustrowania treści *Kalevali*<sup>869</sup>. Obraz został wykonany na zlecenie fińskiego Senatu i powstał po pobycie Gallena-Kalleli latem 1890 roku w Karelii – regionie tradycyjnie uważanym za kolebkę kultury narodowej – gdzie artysta poszukiwał inspiracji do lepszego zrozumienia eposu. W porównaniu z wcześniejszą wersją obrazu, namalowaną jeszcze w czasie pobytu malarza w Paryżu (*Mit Aino*, 1889), w dziele z 1891 roku widać bezpośrednie nawiązanie do Karelii: sceny mitologiczne rozgrywają się na tle kareliańskiego krajobrazu, zaś tytułowa bohaterka ma na sobie charakterystyczny dla tego regionu strój ludowy. Ponadto połączona rama dekorowana jest ornamentami zapożyczonymi z kareliańskiej sztuki ludowej, którą Gallen-Kallela miał okazję w tym regionie podziwiać<sup>870</sup>. Wykorzystanie zarówno krajobrazu, jak i tradycji ludowej Karelii było najwcześniejszą manifestacją narodowego romantyzmu w Finlandii definiowanego przez zjawisko karelianizmu<sup>871</sup>. Sam malarz wielokrotnie wracał do Karelii, zbudował tam dom, zaś jego zmienione, sfińszczone nazwisko odwoływało się do tego regionu. Większość badaczy zgodna jest, że to właśnie Gallen-Kallela zapoczątkował karelianizm w sztuce i stylu życia wielu artystów fińskich, przedstawicieli Młodej Finlandii, między innymi Pekki Hallonena czy Jeana Sibeliusa<sup>872</sup>.

Gallen-Kallela był więc autorem mitu Karelii w fińskim procesie tworzenia tożsamości narodowej i w nowatorski sposób wykorzystał wywodzącą się stamtąd mitologię. Używając formy tryptyku malarz poddał sakralizacji zarówno bohaterów i treść eposu narodowego, jak i naturę Finlandii oraz jej kulturę ludową<sup>873</sup>. Równoległość narracyjna uzyskana poprzez trzy następujące po sobie sceny i cytaty z *Kalevali* tworzy formę dynamiczną, a nawet dramatyczną, przez co obrazowanie Gallena-Kalleli odróżnia się od wcześniejszych, alegorycznych przedstawień eposu opisanych przeze mnie w rozdziale II.1. Gallen-Kallela nawiązuje co prawda do romantycznej tradycji przedstawiania Väinämöinen, ukazując go z białą brodą, w chłopskim stroju fińskim i z charakterystycznym nakryciem głowy, jednak to nie wielki

---

<sup>869</sup> Por. „Until the advent of Gallen’s first *Aino*-triptych in 1889, Finnish *Kalevala* art remained remarkably non-Finnish in appearance and mood”. Gallen-Kallela-Sirén, *Axel Gallén and the constructed nation...*, s. 247.

<sup>870</sup> Lindström, *Kalevalaromantiken i Akseli Gallen-Kallelas konst...*, s. 85. Więcej o znaczeniu ram piszę w pozrodziale IV.2.3. „Krajobrazy gatunkowe” i sakralizacja krajobrazu jako strategię unarodowienia natury.

<sup>871</sup> Zob. ibidem, s. 81. „Gallen-Kallelas triptych woke people up to the fact that Finnish national themes could be successfully treated in the visual arts”. Timo Huusko, *Legends and Myths, [w:] Northern Stars and Southern Lights...*, s. 74.

<sup>872</sup> Pieńkos, *Dom sztuki...*, s. 252.

<sup>873</sup> Alsen i Landmann, *Nordic Painting...*, s. 139.

mędrzec jest głównym bohaterem tryptyku, przeciwnie – staje się nawet antybohaterem przedstawienia<sup>874</sup>.

Choć postać Väinämöinen często się pojawiała w twórczości Gallena-Kalleli, malarz chętniej skupiał się na innych bohaterach *Kalevali*, takich jak Joukahainen, Lemminkäinen oraz Kullervo. W obrazach *Zemsta Joukahainena* (1897), *Matka Lemminkäinena* (1897) oraz *Przekleństwo Kullervo* (1899) [Il. 36] te trzy postaci pojawiają się w swoich najmniej chlubnych momentach, przez co malarz podkreśla ich „antybohaterstwo”, są to bowiem zgodnie z treścią eposu postaci noszące cechy negatywne, pozbawione cech heroiczych. Joukahainen planuje pomścić zmarłą Aino i zabić Väinämöinen, Lemminkäinen umarł w wodach rzeki Tuonela po nieudanej próbie wykonania zadania zleconego mu przez Luohi, zaś Kullervo przeklina swoją panią, która podarowała mu kamień zapieczony w chlebie<sup>875</sup>. Wybrane przez malarza momenty porażki, a nawet hańby, zostały jednak przekute w sukces i przedstawione tak, aby antybohaterowie *Kalevali* stali się szlachetnymi nosicielami najlepszych cnót. Na przykład Joukahainen – choć tchórzliwie zasadził się na Väinämöinen, ostatecznie chybił celu i zamiast swojego rywala trafił jego konia – stał się symbolem waleczności i próby rozprawienia się z wrogiem niezależnie od przekonania o możliwości porażki<sup>876</sup>. W tym samym duchu Pekka Halonen przedstawił tę scenę w obrazie *Oczekiwanie na wroga* (1897), pokazując, że przy nierównej walce zasadzka może być przejawem pomysłowości i sprytu, a nie tchórzostwa. Jak zauważa bowiem Ville Lukkarinen, ten antybohater w czasach intensywnej rusyfikacji stał się symbolem walki, a jego chęć zemsty była w pełni usprawiedliwiona w kontekście ówczesnej politycznej sytuacji Finlandii<sup>877</sup>.

Choć Gallen-Kallela często wybierał jako temat swoich obrazów porażki bohaterów *Kalevali*, jednocześnie zaznaczał ich oddanie, odwagę i poświęcenie dla sprawy. Aby podkreślić

---

<sup>874</sup> Zakusy Väinämöinen, by zdobyć młodszą i wyraźnie niechętną mu Aino, były szeroko komentowane z perspektywy feministycznej historii sztuki. Zob. Bart Pushaw i Sini Mononen, *Aino Myth, #MeToo, and Reframing the Representation of Violence*, *Mustekala Kulttuurilehti*, 7.02.2018.

<sup>875</sup> Joukahainen za odwet na Väinämöinen został przeklęty przez własną matkę. Lemminkäinen został zabity przez Nasshuta, a jego ciało pocięte na kawałki i wrzucone do rzeki Tuonela (granica między krainą żywych i umarłych) gdy próbował zastrzelić łabędzia pływającego po rzece (było to jedno z niemożliwych do wykonania zadań, by otrzymać rękę córki Louhi). Młody Kullervo zostaje osierocony przez Untamo, po czym zostaje poddany Ilmarinena. Gdy żona kowala podaje mu kamień w chlebie, ten rzuca urok na jej stado i przyczynia się do jej śmierci. Zob. Lönnrot, *Kalevala...*, s. 37–80; 129–191; 424–483.

<sup>876</sup> Joukahainen był przekonany, że zabił Väinämöinen, jednak wypuszczona przez niego strzała przebiła lewą łopatkę starca, przez co Väinämöinen wpadł w nurt rzeki i zniknął z oczu wroga, ale później odzyskał siły. Joukahainen nie pojawia się jednak w dalszych runach *Kalevali*. Zob. Lönnrot, *Kalevala...*, s. 37–80.

<sup>877</sup> Oba obrazy są przez Lukkarinena rozumiane jako „expression of late 19th century and early 20th century defiance of the oppression from the East – despite the fact that Kalevala describes Joukahainen as engaging in a cowardly and vengeful ambush against Väinämöinen, a bellicose character is perceived as positive in this national framework”. Lukkarinen, *Art and national identity...*, s. 12.

symboliczne znaczenie tych ludowych bohaterów, malarz nie wahał się korzystać z ikonografii chrześcijańskiej, by z jej pomocą ująć mitologiczne tematy. W obrazach *Matka Lemminkäinena* i *Przekleństwo Kullervo* nagie męskie ciała tytułowych bohaterów przypominają przedstawienia Chrystusa: na pierwszym obrazie starsza kobieta pochylająca się nad zmarłym synem stanowi nawiązanie do Piety, natomiast wyprężona sylwetka Kullervo z rozpostartymi rękami na tle powalonych drzew budzi skojarzenia z wyobrażeniem ukrzyżowanego Chrystusa<sup>878</sup>. Zarówno lekkomyślny Lemminkäinen, jak i nieszczęsny Kullervo poprzez wizualne skojarzenie z Chrystusem stają się nie tyle ofiarami, ile przezwytyczającymi swoją porażkę zwycięzcami; Lemminkäinen dzięki magicznemu wyleczeniu ran przez matkę wrócił do żywych, natomiast źle potraktowany Kullervo dzięki szamańskim zdolnościom pomścił swoją udrękę i doprowadził do śmierci swojej oprawczyni<sup>879</sup>. W ten sposób obaj stają się symbolem walki z Rosją i nadziei na ponowne odrodzenie Finlandii jako wolnego kraju<sup>880</sup>.

W czasach wzmożonej rusyfikacji obrazowanie motywów z *Kalevali* było więc odpowiedzią na potrzebę patriotycznych treści w trudnych czasach, dlatego twórczość Gallena-Kalleli z czasem nabrała politycznego charakteru. Szczególną aktem przeciwstawienia się fińskich artystów rusyfikacji w latach 1898–1905 były dzieła wykonane na wystawę światową w Paryżu w 1900 roku. Zaprojektowane przez Gallena-Kallelę malowidła zdobiące sufit pawilonu fińskiego miały jasny, antyrosyjski przekaz, co widać szczególnie w kompozycjach *Obrona Sampo* oraz *Ilmarinen orze pole żmij* (1900)<sup>881</sup>. Pierwsza była powtórzeniem obrazu z 1896

<sup>878</sup> „Moreover, as a mythical hero who can defeat death, Lemminkäinen is both Christ and Orpheus. Like Orpheus, he is cut into pieces, and in the painting's composition that follows the model of a Christian pietà his dead body bears a close resemblance to the body of dead Christ – particularly the famous one painted by Hans Holbein the Younger (The Body of the Dead Christ in the Tomb, 1520–1522, Öffentliche Kunstsammlung, Basel)”. Fowle i Lahelma, *Introduction: Conceptualising the North at the Fin de Siècle...*, s. 15. O skojarzeniach *Matki Lemminkäinena* z Pieta pisała Lindström, podobnie jak o podobieństwie kompozycyjnym z obrazem Arnolda Böcklina *Tryton i nereida* (1877), zob. Lindström, *Kalevalaromantiken i Akseli Gallen-Kallelas konst...*, s. 88. Natomiast w przypadku *Przekleństwo Kullervo* trudno zignorować podobieństwo z kompozycją Williama Holmana Hunta *Cień śmierci* (1873). Można postawić tezę, że Gallen-Kallela znał ten obraz, jednak nie udało mi się tego potwierdzić.

<sup>879</sup> *Matka Lemminkäinena* otrzymawszy znaki od natury o śmierci syna, udaje się nad rzekę Tuonela, gdzie grabiami zgarnia kawałki jego ciała, składa je w całość i przywraca do życia za pomocą zaklęć i modlitw. Zob. Lönnrot, *Kalevala...*, s. 175–191. Kullervo po opuszczeniu domu Ilmarinena próbuje odszukać swoją rodzinę na Północy, jednak nieświadomie uwodzi własną siostrę, która po odkryciu ich pokrewieństwa zabija się. Przeklęty Kullervo ostatecznie mści się na Untamo, jednak na koniec sam popełnia samobójstwo. Väinämöinen w śmierci Kullervo dostrzega spełniającą się przepowiednię: „Nie oddawaj, przyszły ludu, / Działw swęj na wychowanie / Nierozsądnym karmicielkom, / Obcym ludziom na garnuszek! / Dziecko niedbale chowane, / Syn głupio wypiastrwany, / Nie dorośnie do rozsądku, / Nie zyska mądrości męża, / Chociażby się zestarzało, / Osiągnęło moc osiłka”. Lönnrot, *Kalevala...*, s. 483.

<sup>880</sup> W taki sposób pisał o Kullervo Timo Huusko: „Finnish preservance even though he fails at everything he does”. Huusko, *Legends and Myths...*, s. 75; oraz: „Kullervo reflects the mood of the Finnish people in years with political difficulties”. Timo Huusko, Riitta Ojanperä i Soili Sinisalo, *Tracing the sources*, [w:] *Nordic Dawn...*, s. 50.

<sup>881</sup> Rosja zgodziła się na oddzielny pawilon fiński, bowiem chciano w ten sposób podkreślić geograficzną i kulturową różnorodność imperium. Gdy okazało się, że Finowie planują wykorzystać tę niepowtarzalną okazję

roku [Il. 37], w którym przedstawiono zjednoczenie sił głównych bohaterów *Kalevali* w celu odebrania Sampo wiedźmie Louhi. W mitologii fińskiej Sampo to magiczny przedmiot symbolizujący dostatek i samowystarczalność, który zdradziecko został odebrany przez Louhi, uosobienie zła i przemocy. Sampo dość szybko został w Finlandii interpretowany jako wzór ideowy niepodległości, o którą należy walczyć<sup>882</sup>. W kompozycji Gallena-Kalleli wiedźma została przedstawiona jako kostucha o orlich skrzydłach, przez co budziła skojarzenie z carskim orłem. Podobny wydźwięk miała druga kompozycja, w której plewione przez Ilmarinena żmije są białe, niebieskie i czerwone, co ma budzić skojarzenia z barwami Rosji<sup>883</sup>. Malowidła te w śmiały sposób manifestowały więc niezależność Finlandii i bunt wobec carskiej władzy, ale – być może w mniej oczywisty sposób – identyfikację nowoczesnych Finów z Zachodem w opozycji do Wschodu, jednoznacznie utożsamianego z okupantem: Louhi w *Obronie Sampo* zdaniem Barta Pushawa nie bez powodu została umieszczona po prawej stronie kompozycji<sup>884</sup>. Stojący po przeciwnej stronie Väinämöinen jest tu przedstawiony nie tylko jako waleczny obrońca fińskiej niezależności. Badacze niekiedy uważają, że jego rozwiane włosy, długa broda i uniesiony wysoko miecz budzą skojarzenia z walecznymi wikingami, ale też Odyseuszem, Jazonem czy królem Arturem, przez co Zachód według Gallena-Kalleli zaczyna się w sąsiedniej Skandynawii i rozciąga na resztę Europy<sup>885</sup>.

W fińskim malarstwie antybohaterowie z narodowej mitologii zostali przedstawieni tak, by symbolizować nieugiętość Finów i opór wobec opresji, natomiast znajdująca się w odmiennej sytuacji politycznej Norwegia potrzebowała innego rodzaju wzorców. Obok wikingów i innych postaci z sag opisywanych w poprzednim podrozdziale częstym motywem norweskiego malarstwa przełomu XIX i XX wieku stał się Askeladden, bohater baśni i opowieści ludowych, którego imię można przetłumaczyć jako „chłopak-popiół”<sup>886</sup>. W wielu baśniach przedstawiany

---

do zmanifestowania swojej narodowej tożsamości, Rosjanie, pomimo zgody na odrębny pawilon, celowo opóźniali przyjazd niektórych fińskich dzieł na wystawę. Timo Huusko, *The 1900 World Fair...*, [w:] *Nordic Dawn...*, s. 193.

<sup>882</sup> Huusko, *The Paris World Fair of 1900...*, s. 194.

<sup>883</sup> Szczególnie że jedna z nich ma na głowie koronę dla podkreślenia imperialnej władzy cara i fińskich aspiracji do stworzenia niezależnej republiki. Smeds, *Helsingfors – Paris...*, s. 287.

<sup>884</sup> Zgodnie z powszechnie przyjętą tradycją ukazywania kierunków świata na mapie Wschód znajduje się po prawej stronie. Zob. Bart Pushaw, *Our Country Has Never Been as Popular as It Is Now! Finland at the 1900 Exposition Universelle*, [w:] *Expanding Nationalisms at World's Fairs: Identity, Diversity, and Exchange, 1851–1915*, red. David Raizman i Ethan Robey, London 2017, s. 137.

<sup>885</sup> Fowle i Lahelma, *Introduction: Conceptualising the North at the Fin de Siècle...*, s. 16.

<sup>886</sup> W starszych wersjach baśni pojawiają się imiona Oskefisen lub Askefis, w pierwszym wydaniu z 1843 bohater ten pojawia się pod imieniem Askepott, natomiast imię Askeladden wprowadził Moltke Moe. Zob. Jan Brunvand, *Norway's Askeladden, the Unpromising Hero, and Junior-Right*, „The Journal of American Folklore”, 72, 283, 1959, s. 15. Podobne postaci znaleźć można również w folklorze niemiecki, szkockim i francuskim, a jego odpowiednikiem może być też Głupi Jaś. Zob. Nina Witoszek, *Najlepszy kraj na świecie*, Wołowiec 2017, s. 25.

jest jako leniwy i gnuśny, zajmujący się marzeniami i grzebaniem w popiele, przez co jest pogardliwie traktowany przez wykazujących się odwagą i męstwem starszych braci. Choć Askeladden może wydawać się antybohaterem, w wielu opowieściach odznacza się sprytem i pomysłowością, osiągając sukces tam, gdzie pozornie bardziej utalentowani i dzielniejsi od niego bohaterowie polegli<sup>887</sup>.

Postać Askeladdena przedstawiali między innymi Otto Sinding (1884) oraz Werenskiöld (1896), ale artystą w sposób szczególny uwzględniającym go jako głównego bohatera swoich dzieł był Theodor Kittelsen (1857–1914) zajmujący się ilustrowaniem baśni norweskich, spopularyzowanych w drugiej połowie XIX wieku dzięki zbiorom Asbjornsen i Moe. Poza rysunkami i grafikami namalował w 1900 roku serię obrazów olejnych ilustrujących baśń *Zamek Soria Moria*. Jest to opowieść o chłopcu z biednej rodziny, który udaje się w podróż pełną przygód: wybiera się na morze, pokonuje trolle, uwalnia uwięzione przez olbrzymy księżniczki, a w wielu tych sytuacjach wykazuje się pomysłowością, za którą zostanie wynagrodzony<sup>888</sup>. Choć w najpopularniejszym wariancie baśni bohater ten nosi imię Halvor, w tytułach obrazów Kittelsena z serii *Soria Moria slott. Eventyrserie i 12 bilder* [Zamek Soria Moria. Baśń w dwunastu obrazach] widnieje właśnie imię Askeladden (*Askeladdens eventyr*). Malarz opatrywał swoje ilustracje do baśni cytataми z Asbjornsen i Moe, tak jak w przypadku kompozycji *Nigdy nie chciał nic robić, tylko leżeć i grzebać w popiele* (1900). Otwierający serię obraz prezentuje chłopca opartego o kominek i bawiącego się dogaszaniem ognia, a bierność bohatera i atmosferę sielanki podkreśla kot leniwie przeciągający się na fotelu<sup>889</sup>. Prezentacja Askeladdena jako bezczynnego i nieprzydatnego chłopaka służy podkreśleniu jego wyjściowego położenia i biedy, skłaniających go do opuszczenia domu w poszukiwaniu lepszego życia, w trakcie którego przemienia się w dzielnego pogromcę trolli i niestrudzonego podróżnika<sup>890</sup>. Na pozostałych obrazach Kittelsena Askeladdenowi towarzyszą wydarzenia

---

<sup>887</sup> „Antropolodzy przyjęli dla nich miano »tricksterzy«, czyli spryciarze z nizin wspinający się szybko na szczyty dzięki swej przemyślności i współczuciu dla słabych”. Witoszek, *Najlepszy kraj na świecie...*, s. 26. Szersza analiza „mitu o Kopciuchu-Askeladdenie” w odniesieniu do norweskiej tożsamości w: ibidem, s. 26–28.

<sup>888</sup> „Eventually, however, he surprises and comes out ahead of everyone because of his cleverness; efficient, low-status handling of problems; and/or unexpected courage. In the end, the king must give him the princess and (half) the kingdom because he passes impossible tests, or he gains a fortune by outsmarting and killing a troll”. Eldar Heide, *Loki, the Vätte, and the Ash Lad: A Study Combining Old Scandinavian and Late Material*, „Viking and Medieval Scandinavia”, 7, 2011, s. 68.

<sup>889</sup> Por. „...niczego on nie umiał i niczego nie robił, tylko jak kot siedział na brzegu otwartego paleniska, grzebał w popiele i strugał łuczywa”. Peter Christen Asbjornsen, *Norske Folke- og Huldreeventyr i udvalg af P. Chr. Asbjornsen*, Kjobenhavn 1879, s. 287. Cyt. za: Anna Prorok, *Ilustrowane baśnie Asbjornsen i Moe. W poszukiwaniu ducha narodowego, czyli jak ilustracje „opowiadają” tekst*, Gdańsk 2024, s. 56.

<sup>890</sup> Według baśni odcina im głowy ich własnym mieczem, który był w stanie unieść dopiero po wypiciu magicznego napoju znalezionej w chacie trolli. Zob. Brunvand, *Norway's Askeladden...*, s. 17.

pełne zjawisk nadprzyrodzonych i magii, co przejawia się w nastrojowości i niesamowitości niektórych obrazów: mroczne sceny spotkania z wilkiem (*Askeladden i wilk*, 1900) lub smokiem (*Na zewnątrz spał ogromny smok*, 1900) są pełne grozy. Jednocześnie w kompozycjach takich jak *Daleko, daleko, zamek Soria Moria lśnił jak złoto* (1900) oraz *Był tam zamek Soria Moria* (1900) pojawiają się pełne romantycznej wzniosłości pejzaże z wysokimi szczytami spowitymi mgłą, które można traktować jako odwołanie do tradycji romantyzmu (szczególnie malarstwa Dahla i Friedricha)<sup>891</sup>.

Przygody Askeladdena zilustrowane przez Kittelsena w serii malarskiej oraz w cyklu grafik z 1907 roku pokazują potrzebę wykreowania nowego bohatera narodowego, odpowiadającego zmieniającemu się społeczeństwu Norwegii, definiującemu się na nowo po odzyskaniu niepodległości w 1905 roku. Sztuka wyrastająca z tradycji ludowych i uniwersalizująca jej wątki stanowiła remedium na kompleks niższości wobec Danii i Szwecji, dawnej i obecnej metropolii. Askeladden, który jest regularnie poniżany przez starszych braci, a ostatecznie okazuje się najsprytniejszym z nich, przez co otrzymuje wyjątkową nagrodę, może być rozumiany właśnie jako uosobienie Norwegii względem jej skandynawskich braci<sup>892</sup>. Warto przypomnieć, że w dobie wzmożonego skandynawizmu połowy XIX wieku Duńczycy i Szwedzi chętnie powoływali się na braterstwo trzech krajów skandynawskich, jednak Norwegia była przeciwna dążeniu do odnowienia unii kalmarskiej. Tym samym „nagrodą” Norwegii uosabianej w postaci Askeladdena byłaby upragniona wolność, którą – tak jak bohater ludowy – otrzyma w końcu po długiej i żmudnej podróży. Askeladden zasłużył na miano bohatera nie dzięki bogactwu czy wysokiemu urodzeniu, ale poprzez czyny, przez co łatwiej było się z nim utożsamić społeczeństwu norweskiemu mającemu wyraźnie chłopskie korzenie, a pod koniec XIX wieku doświadczającemu wyraźnego awansu cywilizacyjnego<sup>893</sup>.

---

<sup>891</sup> Marja Lahelma, *Symbolism in Norway and Finland*, [w:] *Det magiske nord: finsk og norsk kunst omkring 1900*, red. Timo Huusko, Vibeke Waallann Hansen i Anna Luhtala, Oslo, 2015, s. 28.

<sup>892</sup> Por. „Askeladden comes from the same source as Cinderella; both are the put-upon youngest of three children. Though their menial job is to tend the cinders or ashes of the family hearth, they triumph where their siblings fail. Norwegians are happy to claim this as a metaphor in respect of its older brothers, Sweden and Denmark”, Cox, *The Impact of Nordic Art in Europe...*, s. 45.

<sup>893</sup> Jak wskazuje dogłębna analiza Anny Prorok, w norweskiej tradycji ilustracyjnej bohater ubierany jest przez artystów najczęściej w strój ludowy, np. Erik Werenskiöld przedstawił go w stroju typowym dla regionu Telemarku. Zob. Prorok, *Ilustrowane baśnie Asbjørnsena i Moe...*, s. 136.

### **1.3.       Zamiast wielkiej mitologii. Stworzenia antropomorficzne z folkloru i mitologii skandynawskiej w malarstwie przełomu XIX i XX wieku**

Symbolizm spowodował wzrost zainteresowania się artystów istotami fantastycznymi ze skandynawskiego folkloru. Choć zwrot ku ludowości i poszukiwaniu korzeni narodu spowodował, że tego rodzaju motywy pojawiały się również w malarstwie spoza regionu skandynawskiego, na przykład w sztuce młodopolskiej, niemieckiej czy brytyjskiej, powszechność tej tematyki w ówczesnej twórczości skandynawskiej zasługuje na oddzielne omówienie. W świetle przedstawionej wcześniej symboliki opartej na mitologii i motywach wikingów, szczególnie ważne jest pytanie, dlaczego ta „wysoka”, czyli odnosząca się do głównych bóstw mitologia (nordycka, fińska) nie wystarczała jako podstawa do tworzenia tożsamości narodowych i nordyckiej identyfikacji. W tej części pracy skupię się więc na specyfice skandynawskich przedstawień istot nadprzyrodzonych i ich roli w kształtowaniu tożsamości narodowej i skandynawskiej.

W rozdziale II.1.2. pisałam o tym, że szwedzki romantyk Nils Blommér malował elfy i wodniki, jednak w swojej próbie zobrazowania tych istot odwoływał się raczej do popularnych w niemieckim romantyzmie efemerycznych wróżek i duszków niż istot odpowiadających ich opisom w nordyckiej mitologii. Natomiast u progu XX wieku malarze i malarki, nawet jeśli przedstawiali postaci obecne w folklorze pozaskandynawskim, sięgali przede wszystkim po rodzime zbiory podań i baśni cieszące się dużą popularnością dzięki wznowieniom i kolejnym wydaniom. Podobnie jak sagi, stały się dla malarzy i malarek zarówno źródłem zamówień na zlecenia ilustratorskie, jak i inspiracją do tworzenia niezależnych kompozycji luźno opartych na postaciach z nordyckiego folkloru: elfach, trollach czy wodnikach. W okresie symbolizmu antropomorficzne stworzenia z baśni i podań ludowych traktowano jako uosobienie sił i tajemnic natury, nieuchwytnych okiem nauki. Łączenie folkloru z mistycznymi siłami natury wynikało z samej treści baśni i podań, ale malarze przełomu XIX i XX wieku adaptowali swoją interpretację tych motywów do uwypuklenia – poza nastrojowością i mistycyzmem – ich symboliki narodowej i nordyckiej<sup>894</sup>.

---

<sup>894</sup> Zainteresowanie antropomorficznymi istotami nadprzyrodzonymi z jednej strony wyrażało potrzebę powrotu do natury, a z nim poszukiwania tego, co pierwotne. Z drugiej strony folklor ludowy w uniwersalny sposób mieszał mistycyzm przyrody z indywidualnym, psychologicznym jej postrzeganiem. Zob. „the trolls as integral part of how Norway indigenous population understood the landscape and explained natural phenomena”. Vibeke Waallann Hansen, *Symbolism and National Identity*, [w:] *Det magiske nord: finsk og norsk kunst omkring 1900*, red. Timo Huusko, Vibeke Waallann Hansen i Anna Luhtala, Oslo, 2015, s. 63–64.

Podobnie jak w czasach romantyzmu, w skandynawskim symbolizmie nadprzyrodzone stworzenia z baśni i podań najczęściej ulegały antropomorfizacji. W malarstwie europejskim przełomu XIX i XX wieku często pojawiały się istoty znane z wierzeń ludowych, najczęściej pod postacią żeńską: rusalki, nimfy wodne, znane choćby z malarstwa młodopolskiego, jak i twórczości prerafaelitów<sup>895</sup>. W malarstwie skandynawskim natomiast pokrewny tym istotom wodnik przedstawiany był jako mężczyzna, najczęściej grający na jakimś instrumencie. Wspomniany już Blommér przedstawił wodnika jako grającego na harfie starca z brodą, lecz już w wizji Ernsta Josephsona *Strömkarlen* (1884) [Il. 38] ta sama postać ze szwedzkiego folkloru – *näcken* – to nagi chłopiec z wiankiem na głowie, zmysłowo prężący ciało podczas gry na skrzypcach. W przeciwieństwie do tradycji romantycznej, w której wodnik kojarzył się ze starszym mężczyzną, symbolizującym surowość żywiołu morskiego, *Strömkarlen* Josephsona reprezentuje wizję natury bardziej oswojonej i zrozumiałej pod postacią młodego, elficko wyglądającego chłopca<sup>896</sup>. Widoczna jest tu tendencja do łączenia wierzeń ludowych z siłami witalnymi i naturalnymi instynktami: wodnik został przedstawiony na tle wodospadu, co oczywiście wiąże się z żywiołem, którego jest uosobieniem, ale z drugiej strony niepohamowany pęd wody potęguje wrażenie zmysłowości<sup>897</sup>. Inspiracją do namalowania obrazu miała być wycieczka po górach w Norwegii, którą szwedzki malarz odbył latem 1872 roku, dlatego przedstawiona tu kaskada jest wzorowana na jednym z wodospadów okolic Eggedal<sup>898</sup>.

W kontekście poszukiwania tożsamości narodowej i nordyckiej istotne jest to, że malarz rozpoczął pracę nad tym motywem już w czasie pobytu w Rzymie. Dlatego Michelle Facos interpretuje postać samotnego wodnika jako wyraz tęsknoty za ojczyzną<sup>899</sup>. Emocjonalna relacja artysty z prezentowaną w tle, ale równoprawną przyrodą, której częścią zdaje się być wodnik, stanowiłaby więc przejaw jego złożonego patriotyzmu. Z jednej strony Josephson wykorzystał

---

<sup>895</sup> Np. w malarstwie Johna Williama Waterhouse'a wodne nimfy, syreny i inne postaci związane z wodą przedstawiane są jako *femmes fatales*, dla podkreślenia ich „dangerous power of beauty”. Peter Trippi, *Myth, poetry, nature*, [w:] J. W. Waterhouse, idem, London/New York 2004, s. 107.

<sup>896</sup> Alsen i Landmann, *Nordic Painting...*, s. 163.

<sup>897</sup> Pierwsza wersja obrazu, namalowana w 1882 roku, oburzyła sztokholmską publiczność właśnie ze względu na erotyczny charakter dzieła, dlatego artysta wykonał tę kompozycję po raz drugi. Oprócz sensualnej nagości bohatera obrazu obraz Josephsona nie podobał się również ze względu na oczywiste inspirowanie się malarza Rembrandtem i innymi mistrzami baroku, co w środowisku Przeciwników wydawało się po prostu nienowoczesne. Zob. Michelle Facos, *A Controversy in Late Nineteenth Century Painting: Ernst Josephson's „The Water Sprite”*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 56, 1, 1993, s. 70.

<sup>898</sup> Johannesson, *Konst och visuellt kultur i Sverige...*, s. 84.

<sup>899</sup> Por. „The emergence of the *Sprite* during Josephson's Rome visit is easily understandable. As a familiar figure in Nordic folklore, the *Sprite* represented a tie to the homeland. As Knut Hagberg observed «the normal case is that one discovers one is Swedish while abroad. Even if one has never considered himself much of a patriot, one becomes one when homesickness begins to set in while in a foreign country»”. Facos, *A Controversy...*, s. 64.



motyw wodnika jako muzyka, znany ze szwedzkiego malarstwa romantycznego. Z drugiej – tłem sceny jest Norwegia, a skrzypce w rękach wodnika to lokalna odmiana instrumentu z Hardanger, namalowana przez Tidemanda w ważnym dla norweskiego romantyzmu obrazie *Procesja ślubna*<sup>900</sup>. Folklor zdaje się być dla artysty wspólną wartością ponad podziałami – jak zauważyła Facos, a skrzypce – częsty w kulturze ludowej instrument – artysta pokrył prawdziwym złotem, niejako uświęcając w ten sposób zarówno magiczną funkcję muzyki wodnika, jak i sam obiekt lokalnego rękodziela<sup>901</sup>. To połączenie może być symbolem zespolenia Szwecji i Norwegii, które złączone unią personalną szczególnie przez szwedzkie elity traktowane były wówczas jako jedno państwo<sup>902</sup>. Trudno jednak stwierdzić, że obraz Josephsona miał być programowym przedstawieniem idei *amalgamasjon*, ponieważ moim zdaniem nie ma on jasnego wydźwięku politycznego. Josephson najpewniej traktował motyw wodnika jako wspólny, pannordycki element kultury ludowej, którą można traktować jako dowód ciągłości historycznej narodu (lub dwóch połączonych narodów).

Widoczne w twórczości Josephsona łączenie istot nadprzyrodzonych z siłami natury i specyfiką folkloru może więc być przykładem dzieła o wspólnym, nordyckim charakterze. Choć wiele postaci skandynawskiego folkloru jest wspólnych dla całego obszaru kulturowego Północy, niektórym z nich przypisywano wyjątkowo narodowe cechy, co można dostrzec również w Islandii. W przypadku Ásgrímura Jónssona, który pozostawił po sobie ponad 2000 wyobrażeń islandzkich elfów i trolli, szerokie zainteresowanie rodzimym folklorem miało przede wszystkim charakter patriotyczny<sup>903</sup>. Malarz opierał większość swoich przedstawień na opisach zawartych w zbiorze *Baśnie i podania islandzkie* wydany przez Jóna Árnasona w 1864 roku, przyczyniając się do przekonania o ważnej dla tożsamości narodowej roli islandzkiego folkloru<sup>904</sup>. Według Árnasona *huldufólk* (ukryci ludzie), jego zdaniem błędnie nazywani elfami, od postaci z mitologii nordyckiej różnią się tym, że przypominają Islandczyków z dawnych czasów, bowiem ich stroje i obyczaje odnoszą się do tego, jak ubierali się i żyli mieszkańcy islandzkiej wsi przed wiekami (w domyśle: przed okresem dominacji duńskiej)<sup>905</sup>. Dlatego w twórczości Jónssona ukryci ludzie, podobnie jak zwykli śmiertelnicy,

---

<sup>900</sup> „Hardanger fiddle developed into an instrument for Norwegian music tradition”. Austad i Hauge, *«Fjordscape» of Inner Sogn...*, s. 395.

<sup>901</sup> Ibidem, s. 72–75.

<sup>902</sup> Lindblom, *Svenskerne var vi halvveis i krig med...*, s. 25.

<sup>903</sup> Wystawa prac Jónssona w 1905 roku w Góðtemplarahús w Reykjavíku była pierwszą prezentacją dzieł nawiązujących do lokalnego folkloru stworzonych przez Islandczyka. Por. Lilja Guðrún Kvaran, *Þjóðsagnamyndir Ásgríms Jónssonar. Orðræðan um þjóðerni og myndlist*, Reykjavík 2013, s. 11.

<sup>904</sup> Ibidem, s. 94.

<sup>905</sup> Hołownia, *O islandzkich elfach w mitologii, sagach i podaniach ludowych...*, s. 61–63.

mają swoje kościoły (*Kościół elfów*, 1905), a w kompozycjach takich jak *Taniec elfów* (1908) malarz przedstawił ich w barwnych i lekkich strojach, skupiając się na muzykalności i upodobaniu do rozrywek, przez co w jego wizji *huldufólk* stają się wzorem dla współczesnych mu Islandczyków<sup>906</sup>.

By obrazować sceny z islandzkiego folkloru, Jónsson najczęściej posługiwał się techniką akwarelową, ale też powtarzał wiele motywów w rysunkach ołówkiem i kredkami oraz na niedokończonych szkicach<sup>907</sup>. Jego wybór można tłumaczyć z jednej strony chęcią uzyskania efektu lepiej oddającego efemeryczność i tajemniczość przedstawianych postaci, ale też nieoficjalnym charakterem tych prac: malarz ilustrował folklor raczej na swój użytek (jako notatki rysunkowe) niż z przeznaczeniem do wystawiania lub publikacji<sup>908</sup>. Spora część tych dzieł jest ukończona i odwołuje się do konkretnej historii związanej z elfami i innymi islandzkimi wierzeniami. Tak jest w przypadku akwareli *Elfy w Tungustapi* (1914) [Il. 39], na której malarz przedstawił scenę z wnętrza kościoła ukrytych ludzi: rząd postaci z wyprostowanymi rękami wydaje się pogrążonych w transie, o czym wspomina ludowa opowieść<sup>909</sup>. Widocznych na pierwszym planie *huldufólk* rozpoznać można po smukłych, szlachetnych sylwetkach i barwnych, bogatych strojach, bliższych raczej ówczesnym wyobrażeniom ubrań z czasów wikingów niż odzieniu noszonym na przełomie XIX i XX wieku na islandzkiej wsi. Ten historyczny kostium ma podkreślić ponadczasowości ukrytych ludzi, a więc też długiego rodowodu samych Islandczyków<sup>910</sup>.

Znaczenie folkloru w budowaniu islandzkiej tożsamości narodowej brało się również z przekonania o silnych związkach *huldufólk* z naturą. Istoty zamieszkujące jaskinie, kamienne doliny i charakterystyczne dla islandzkiego krajobrazu, pokryte mchem pola lawowe

---

<sup>906</sup> „And it was no less remarkable what high standards of beauty the elves had in regard to clothing and furnishing, standards which the common people could by no means satisfy, and they were undoubtedly the finest people in the country, both democratic and aristocratic at the same time. I never actually saw any elves (...) but in my world of ideas they lived a happy and colourful life”. Guðmundsson, *Ásgrímur Jónsson...*, s. 96.

<sup>907</sup> Więcej na ten temat zob. Derek Karl Mundell, *Ásgrímur Jónsson. The early watercolours 1904–1914*, Reykjavík 2011.

<sup>908</sup> Po raz pierwszy opublikowano większą część tych prac w 1959, rok po śmierci autora. Zob. *Þjóðsagnabók Ásgríms Jónssonar: myndir frá síðari árum: Íslenskar þjóðsögur*, red. Einar Sveinsson, Reykjavík 1959.

<sup>909</sup> Opowieść dotyczy dwóch braci: Sveinna, który był skryty i wolał spędzać czas w samotności, oraz Arnóra, duszy towarzystwa, często głośno zabawiającego się z licznymi kolegami. Gdy Sveinn poprosił go, aby nie bawili się w pobliżu Tungustapi, o której wierzono, że jest świętym miejscem elfów, brat zadrwił z niego i ukrytych ludzi. Pewnego dnia Sveinn zniknął, a Arnór szukając go przy wzgórzu, dostał się do wnętrza góry i tym samym znalazł się w kościele elfów. Zobaczył tam swojego brata, jakby w transie, i w przerażeniu zaczął wołać jego imię. Obecność nieproszonego gościa zdenerwowała elfickiego biskupa, który wygnał obu braci i zagroził Sveinnowi, że jeśli znów go zobaczy, to go zabije. Zob. *The elf church in Tungustapi*, [w:] Jón R. Hjálmarson, *25 Icelandic folk and fairy tales*, Reykjavík 2019, s. 16–21.

<sup>910</sup> Kvaran, *Þjóðsagnamyndir Ásgríms Jónssonar...*, s. 22.

symbolizowały Islandczyków dostosowujących się od tysiąca lat do trudnych warunków życia na wyspie<sup>911</sup>. W podobny sposób w norweskiej wyobraźni zbiorowej kształtowało się przekonanie o tym, że trolle są zjawiskiem specyficznym norweskim. Wspomniany już Kittelsen przedstawiał zarówno narracyjne sceny z udziałem tych istot (*Askeladden odcina głowę trollowi*, 1900), jak i samodzielne przedstawienia różnego rodzaju trolli. W przedstawieniach jego autorstwa trolle są ucieleśnieniem przyrody, bo pojawiają się w wśród najbardziej charakterystycznych elementów norweskiego krajobrazu: gór, mórz i lasów<sup>912</sup>. Wizerunki wielu z nich, takich jak *Troll morski* (1881), *Umierający troll górski* (1892) oraz *Leśny troll* (1906) opierały się na wizji mitycznych olbrzymów, niebezpiecznych stworzeń, co współgrało z ludowym przekonaniem o ich głębokim zespoleniu z naturą<sup>913</sup>. Przeróżająca wizja trolli była przede wszystkim podyktowana funkcją rysunków i grafik – jako ilustracje baśni miały oddawać tajemniczy nastrój poszczególnych historii i uwidaczniać pierwotny związek opowieści ludowych z naturą, co wpisywało się w neoromantyczny symbolizm skandynawski<sup>914</sup>.

Ilustrowane wydania *Baśni norweskich* przyczyniły się nie tylko do spopularyzowania samych historii ludowych, ale też przyniosły wyobrażenia wyglądu najbardziej fantastycznych stworzeń. Poza Kittelsenem szczególne zasługi miał na tym polu Erik Werenskiöld, wykonujący ilustracje do pierwszego wydania baśni dla dzieci *Eventyrbog for Børn. Norske Folkeeventyr* (1882–1887). Wypracował w nich nowoczesne spojrzenie na postaci z norweskiego folkloru, nadając im szczególnie norweski charakter<sup>915</sup>. Narysowane przez niego trolle noszą ubrania przypominające regionalne stroje ludowe Norwegii, a ich włosy i brody zaplecione są w warkocze przypominające ówczesne wyobrażenia na temat fryzur wikingów<sup>916</sup>. Ilustracje przeznaczone dla dzieci miały mieć wymiar edukacyjny i rozrywkowy, dlatego Werenskiöld nadawał trollom humorystyczny charakter, na przykład w serii *Zamek Soria Moria* (1884) podstarzały troll z trzema głowami mozolnie przeciska się przez drzwi, nie spodziewając się rychłego ciosu mieczem („*Huttetu! Tutaj pachnie krwią chrześcijanina*”, powiedział troll,

---

<sup>911</sup> Ibidem, s. 94.

<sup>912</sup> W norweskim folklorze pojawiają się wręcz odrębne kategorie trolli morskich, górskich i leśnych, tak też w tytułował swoje przedstawienia artysta. Np. *Troll morski* (1881), *Umierający troll górski* (1892), *Leśny troll* (1906). Zob. Hodre, *Norsk nasjonalkultur...*, s. 92. Hansen, *Symbolism and National Identity...*, s. 63.

<sup>913</sup> Zgodnie ze skandynawskim folklorem wiele skał i ostrych górskich szczytów to zaklęte w kamień ciała olbrzymów, które zamieniły się w głaz pod wpływem światła słonecznego. Zob. Bikowska, Eysturland, Konopka i Prorok, *Trolle i olbrzymy*, [w:] *Nordyckie opowieści...*, s. 81.

<sup>914</sup> Por. Alsen i Landmann, *Nordic Painting...*, s. 164.

<sup>915</sup> Bjarne Hodre pisze, że był to pierwszy artysta, który umieścił istoty nadprzyrodzone w norweskiej naturze. Por. Hodre, *Norsk nasjonalkultur...*, s. 92.

<sup>916</sup> Zwróciła na to uwagę Anna Prorok, *Przedstawienia trolla w ilustracjach...*, s. 86.

1884). Podkreślanie głupoty i naiwności trolli miało potęgować spryt i odwagę walczącego z nimi Askeladdena, a nadto, ponieważ ilustracje miały się znaleźć w publikacji przeznaczonej dla najmłodszych czytelników, ważny był aspekt umoralniający<sup>917</sup>.

Wydawnictwa skierowane do młodych czytelników zawierały przyjaźniejszą wizję trolli i innych istot z folkloru skandynawskiego. Ich popularność w publikacjach dla dzieci była szczególnym zjawiskiem w Szwecji, gdzie artyści nie tyle podejmowali się zobrazowania legend i podań z połowy XIX wieku, ile na ich podstawie tworzyli nowe treści. W taki właśnie sposób pracował John Bauer (1882–1918), który przede wszystkim ilustrował bajki i baśnie napisane przez współczesnych mu pisarzy i pisarki<sup>918</sup>. W publikacji *Bland tomtar och troll* [*Wśród krasnoludków i trolli*], wydawanej w latach 1907–1910 oraz 1912–1915, Bauer stworzył charakterystyczną postać trolla o przysadzistej, ciężkiej posturze i długim nosie (*Wśród trolli*, 1915). Co jednak szczególne, o ile norweskie trolle Werenskiolda ubrane są w chłopskie stroje regionalne, o tyle szwedzkie trolle Bauera noszą się po saamsku. W przedstawieniach z ilustracji do *Chłopiec, który niczego się nie bał* (1912) [Il. 40] trolle mają na sobie skórzane kamizelki i spodnie oraz koraliki we włosach. Tego rodzaju elementy stroju artysta szkicował podczas wyprawy do Laponii w 1904 roku<sup>919</sup>. Z uwagi na popularyzację kultury Saamów w ówczesnej Szwecji, w czym malarz brał udział, można traktować te odwołania jako pomysł na włączenie tych motywów do repertuaru szwedzkiego malarstwa narodowego<sup>920</sup>, szczególnie że w twórczości Bauera pojawiają się również inne elementy regionalne: miejscem akcji namalowanych przez artystę historii są lasy Smalandii, rodzinnego regionu artysty<sup>921</sup>. Na przełomie XIX i XX wieku Smalandia porośnięta była lasami, przez co stała się ważnym regionem dla szwedzkiego przemysłu drzewnego, paradoksalnie więc wiązała się z procesem modernizacji kraju<sup>922</sup>.

<sup>917</sup> „Ponadto jednym z głównych odbiorców baśni były dzieci (na co wskazuje zwłaszcza tytuł drugiego wydania), którym chciano ukazać postaci występujące w baśniach w sposób, który nie budziłby przerażenia”. Ibidem, s. 87.

<sup>918</sup> Byli to m.in. Helena Nyblom (1843–1926), Anna Wahlenberg (1858–1933), Harald Östenson (1874–1931) oraz Vilhelm Nordin (1874–1949). Por. John Bauer, *Bland tomtar och troll*, Stockholm 1907–1911.

<sup>919</sup> Wyprawa była związana z powstaniem publikacji: *Lappland, det stora svenska framtidslandet*, red. Olaf Bergqvist i Fredrik Vilhelm Svenonius, Stockholm, 1908), której celem było zaprezentowanie regionu oraz zwyczajów lokalnej ludności. Por. JoAnn Conrad, *Illustrating the future Representations of Swedish „Lappland” in early 20th century publications*, „Lychnos Årsbok för idé- och lärdoms historia”, 2023, s. 116–121.

<sup>920</sup> Claes Corin, *I John Bauers fotspår*, Halmstad 2013, s. 20. Szczególnie stroje saamskie stały się popularne w ówczesnej Szwecji, zob. „Promoted in touristic imagery, the South Sámi costume saturated mediated material, including photographs and postcards. The costume became a fashionable form of cultural appropriation, generally supplementing the cult of the natural, outdoors life. Images in circulation at this time in popular cultural forms contributed to the South Sámi aesthetic in the Swedish imagination”. Conrad, *Illustrating the future...*, s. 120.

<sup>921</sup> Corin, *I John Bauers fotspår...*, s. 8.

<sup>922</sup> Rozwijające się od pierwszej połowy XIX wieku tartaki, papiernie, huty szkła i zakłady produkcyjne, takie jak otwarta w 1857 roku Fabryka Zapalek w Jönköping (Jönköpings Tändsticksfabrik), miały istotne znaczenie dla

## 2. Nowa rola pejzażu: pejzaż nastrojowy, wewnętrzny, narodowy

Ukazywanie istot z folkloru nordyckiego na tle rodzimego krajobrazu z jego najbardziej charakterystycznymi cechami stanowiło element szerszego procesu kształtowania nowej roli pejzażu w Skandynawii przełomu XIX i XX wieku. Podobnie jak mitologia, również idea skandynawskiego krajobrazu musiała zostać w dużej mierze wymyślona na nowo, gdyż wizja wykształcona w połowie XIX wieku powstała na podstawie wzorców pozaskandynawskich, a przede wszystkim nie była adekwatna wobec nowych koncepcji sztuki narodowej. Romantyczna wizja Północy opierała się bowiem na postrzeganiu natury przez kategorie wzniosłości i niesamowitości, podczas gdy naturalizm i pleneryzm Nowoczesnego Przełomu prezentowały krajobraz zmierzony na ludzką miarę, proponując nowy rodzaj wrażeniowości i nastrojowości. Wywodzące się z romantycznego motywu *paysage-état d'âme* (pejzaż-stan duszy) przekonanie o tym, że przedstawiany krajobraz może być nośnikiem uczuć i budzić określony nastrój w odbiorcy, stało się punktem wyjścia do powstania nowego gatunku pejzażu, uwzględniającego osobistą interpretację natury<sup>923</sup>. Pejzaż wewnętrzny, nazywany subiektywnym, sugestywnym, poruszającym albo nastrojowym, był popularny w symbolizmie europejskim<sup>924</sup>. W sztuce, podobnie jak w literaturze symbolistycznej ewokatywny sposób przedstawienia krajobrazu stał się wyrazem uczuć artysty, jego stanu emocjonalnego<sup>925</sup>. Malarze często posługujący się zabiegiem psychologizacji przyrody, tworzyli pejzaż wewnętrzny najczęściej pozbawiony sztafażu, a jeśli na jego tle pojawiały się postaci, były to najczęściej postaci fantastyczne, jak np. w twórczości Pierre'a Puvisa de Chavannesa, którą inspirowało się wielu malarzy i malarek nordyckich<sup>926</sup>.

Symbolistyczne ujęcie pejzażu wewnętrznego było praktykowane również przez skandynawskich literatów takich jak Strindberg, Ibsen czy Hjalmar Söderberg (1869–1941), natomiast w malarstwie skandynawskim najpełniej rozwinęło się w twórczości Edvarda Muncha (1863–1944) oraz Eugène'a Janssona (1862–1915). Munch w swoich pejzażach

---

rozwoju Szwecji. Zob. Michael Jones i Jens Christian Hansen, *The Nordic Countries: A Geographical Overview*, [w:] *Nordic Landscapes...*, s. 560.

<sup>923</sup> Zacerpniętym ze słów szwajcarskiego filozofa Henriego-Frédérica Amiela: „Un paysage quelconque est un état de l'âme” („Każdy krajobraz jest stanem duszy”). Za: Henri-Frédéric Amiel, *Fragments d'un journal intime*, Genève 1908, s. 62.

<sup>924</sup> Wywodzący się przede wszystkim z poezji Maurice'a Maeterlincka i Charlesa Baudelaire'a stanowił inspirację również dla pejzażyistów młodopolskich. Zob. Elżbieta Charazińska, *Nastrojowe krajobrazy Młodej Polski*, [w:] *Koniec wieku: Sztuka polskiego modernizmu, 1890–1914*, red. Łukasz Kossakowski, Warszawa 1996, s. 223–226.

<sup>925</sup> Zdaniem Michelle Facos neoromantyczne malarstwo skandynawskie cechowało się podkreśleniem indywidualizmu artysty i możliwościami wyrażenia jego uczuć poprzez sztukę. Por. „authentic personal expression”, Facos, *Nationalism and the Nordic imagination...*, s. 118.

<sup>926</sup> Larssen, *Poza impresjonizmem...*, s. 69.

ukazywał targające człowiekiem emocje, lęk przed samotnością, wyizolowaniem i śmiercią. W wielokrotnie podejmowanych przez niego motywach *Zazdrość* (1890), *Melancholia* (1892) oraz *Niepokój* (1894) pejzaż stanowił nie tylko tło rozterek bohaterów, ale odwzorowywał ich stan emocjonalny, co najlepiej pokazuje jego najbardziej znany obraz, *Krzyk* (1893)<sup>927</sup>. Jansson (1862–1915) tworzył natomiast ekspresyjne widoki Sztokholmu uchwyconego w wieczornej i nocnej poświacie, tworząc sugestywne nokturny śpiącego miasta. W pozbawionych ludzi krajobrazach takich jak *Świt nad Riddarfjärden* (1899) oraz *Hornsgatan nocą* (1902) wyraźniej rysują się nastroje artysty, w tym jego poczucie osamotnienia i indywidualne zmierzenie z tajemnicą natury<sup>928</sup>.

Twórczość Muncha i Janssona, podobnie jak i pokrewna im ówczesna literatura, są przykładem popularnego wówczas w Skandynawii nurtu kulturowego nazywanego dekadentyzmem<sup>929</sup>, zdominowanego przez negatywne, a nawet destrukcyjne emocje i uczucia. Skandynawski pejzaż wewnętrzny prezentował jednak również bardziej pozytywne uczucia, w tym patriotyczne. Przywoływany tu już wielokrotnie szwedzki malarz i teoretyk Richard Bergh zmanifestował narodowo-romantyczne podejście do pejzażu jako „odbicia duszy” artysty<sup>930</sup>. Bergh odnosił się w ten sposób do metafory wprowadzonej przez Amiela, ale ważnym źródłem inspiracji dla szwedzkiego teoretyka były pisma Hippolyte’a Taine’a. Twierdził w nich, że rozwój historii i kultury zależy od środowiska, otoczenia (*milieu*), w którym artysta tworzy<sup>931</sup>. Bergh uważał, że sztuka powinna powstawać w narodowym, a najlepiej lokalnym kontekście i dlatego odżegnywał się od sztuki francuskiej, którą uważał za zbyt kosmopolityczną<sup>932</sup>.

---

<sup>927</sup> Często przywoływane w kontekście tego obrazu słowa malarza: „Poczułem nieskończony krzyk przepływający przez naturę”, to jeden z wielu przykładów potrzeby pełnego przedstawiania emocji w jego sztuce. Już w tzw. manifestie z St. Cloud, napisanym w latach 1889–1890, Munch pisał: „Nie można już malować ludzi, którzy czytają, i kobiet robiących na drutach. Powinni być żywymi ludźmi, którzy oddychają i czują, cierpią i kochają. (...) Ciało powinno mieć objętość, a kolory – żywość”. Edvard Munch, *Zapiski*, 1929, Oslo. Cyt. za: Nils Ohlsen, *Edvard Munch i ekspresyjna przestrzeń w sztuce nordyckiej*, [w:] *Przesilenie...*, s. 91.

<sup>928</sup> Tego typu ujęcie miejskiego pejzażu odnaleźć można również we współczesnej literaturze, o czym może świadczyć przykład opisu sztokholmskiej dzielnicy Djurgårdsbrunn w powieści *Doktor Glas* (1905) Hjalmara Söderberga: „Krajobraz posiekany na gulasz. Małe wysepki, mało wody, małe pagórki i małe powykręcane drzewka. Błady, ubogi krajobraz, w zimnych kolorach, przeważnie szarościach i niebieskościach, jednak nie dość ubogi, by móc wyrazić ogrom pustki”. Hjalmar Söderberg, *Doktor Glas*, tłum. Ewa Gruszczyńska, Warszawa 2003, s. 57.

<sup>929</sup> Przez co ich malarstwo uznawane jest za bardziej kosmopolityczne niż jednoznacznie narodowe. Zob. *Symbolism och Dekadens*, red. Karin Sidén, Stockholm 2015. Za: Bruchmüller, *Den besjälade naturen...*, s. 5.

<sup>930</sup> Por. „hemlandet skulle återge hans själ”. Cyt. za: Boström, *Den nationella i konsten...*, s. 60. Zob. też: Michelle Facos, *Richard Berg: Karl Nordström and the Modern Landscape of Feeling* (1896), „Art in Translation”, 9:4, 2017, s. 423–437.

<sup>931</sup> Więcej na ten temat pisałam w Rozdziale I.3. Teorie i rozważania na temat sztuki w krajach nordyckich.

<sup>932</sup> Zamiast tego podkreślał szczególne warunki tworzenia na Północy: „We Francji pejzażystą może zostać artysta posługujący się wyłącznie swoim okiem jak Sisley. Na Północy pejzażysta musi być poetą” (por. „I Frankrike kan en landskapsmålare möjligen blifva konstnär endast med hjälp af sitt öga, såsom Sicley [sic!]. I Norden måste landskapsmålaren vara skald”), Bergh, *Karl Nordström...*, s. 104.

Propozycje Bergha zmierzały do zerwania z realistycznym malarstwem pejzażowym, wynikały też z pewnego rodzaju nostalgii, jaka towarzyszyła wielu skandynawskim artystom wracającym po wielu latach z Francji<sup>933</sup>.

W sztuce przełomu XIX i XX wieku pejzaż na powrót zyskał rangę dominującego gatunku malarskiego. Szczególnie interesujące jest to, jak malarze i malarki tego okresu wykorzystywali toposy romantyczne i koncepcje wykreowane w poprzedniej epoce. Posługując się systematyką skandynawskiego krajobrazu stworzoną przez Michaela Jonesa, który badał pejzaż pod kątem przedstawienia zjawisk geograficznych (*natural geographical phenomena*); ich relacji z człowiekiem (*human-geographical responses*) i ich znaczenia dla budowania tożsamości (*expression of identity*)<sup>934</sup>, dokonam w następnym podrozdziale analizy reprezentatywnych dzieł skandynawskiego malarstwa pejzażowego przełomu XIX i XX wieku na tych trzech płaszczyznach<sup>935</sup>.

### 2.1. „Północne światło”, czyli manifestowanie specyfiki nordyckiej w pejzażu

Przekonanie o istocie krajobrazu nordyckiego wykształcone w dobie romantyzmu stanowiło dla malarzy i malarek przełomu XIX i XX wieku istotne wyzwanie. Z jednej strony zbudowane na podstawie malarstwa romantycznego wyobrażenia Północy rodziły oczekiwania wobec pejzażystów nowego pokolenia<sup>936</sup>. Z drugiej strony doświadczenia artystów skandynawskich zdobyte za granicą pozwoliły na wyraźniejsze wydestylowanie cech charakterystycznych całego obszaru nordyckiego, na które zwracali uwagę krytycy francuscy (o czym pisałam w rozdziale III.2). Najbardziej specyficzne odmienności wynikały oczywiście z położenia geograficznego krajów nordyckich, co łączyło się z określonym, charakterystycznym typem krajobrazu oraz zjawiskami takimi jak białe noce i tak zwane północne słońce (*midnattssol*) latem, zimą zaś – ciemność, śnieg i zorze polarne. Świadomość oryginalności rodzimych warunków świetlnych mogła decydować o wyborze tematu skandynawskich pejzażystów i pejzażystek powracających do ojczystych krajów po długich pobytach za granicą i stać się główną motywacją do poszukiwania odpowiednich miejsc na plenery, by w pełni studiować lokalne zjawiska atmosferyczne.

---

<sup>933</sup> Gunnarsson, *Nordic Landscape Painting...*, s. 204.

<sup>934</sup> Jones, *Seasonality and landscape...*, s. 20

<sup>935</sup> Fragmenty tej analizy opublikowałam wcześniej na: <https://utulethule.pl/inne-swiatlo/> (dostęp: 08.02.2025).

<sup>936</sup> W poprzednim rozdziale pisałam więcej o krytyce artystycznej we Francji i Skandynawii, opierającej się na wypracowanych skojarzeniach i stereotypach. Szczególnie silne było przekonanie, że po nauce w Paryżu malarze i malarki nordyccy mieli szukać motywów narodowych, wzbudzających silne emocje patriotyczne. Zob. Arvidsson, Dahlström i Hyltze, *The Collection...*, s. 191.

Wielu artystów i wiele artystek nowego pokolenia było świadomych najbardziej zakorzenionych skojarzeń związanych z regionem nordyckim dzięki studiom u czołowych przedstawicieli skandynawskiego romantyzmu. W prywatnej pracowni Hansa Gudego w Karlsruhe uczyła się Kitty Kielland (1843–1914) i pod jego wpływem rozwinęła zainteresowanie norweskim krajobrazem, szczególnie mokradłami w Jæren na zachodnim wybrzeżu, które odwiedziła po raz pierwszy w 1876 roku<sup>937</sup>. W obrazach *Torfowiska* (1880) oraz *Bagna w Jæren* (1882) ta norweska malarka dowiodła swojej wrażliwości twórczej i uważności dotyczącej szczegółów krajobrazu oraz umiejętności wiernego odtwarzania stanów pogody wykształconej dzięki pracy w plenerze. Nastrojowość tych obrazów, ich dramatyzm i dziki charakter odwołują się do stylistyki romantycznego ujęcia przyrody. Znamienne, że jej pierwszy obraz został wystawiony na Salonie Paryskim w 1880 roku pod tytułem *Un jour sombre en Norvège (Ponury dzień w Norwegii)*, uwypuklającym wrogość żywiołów wobec człowieka. Artystka relacjonowała, że dwumetrowe płótno, na którym pracowała, zostało porwane przez wiatr i rzucone w strumień, skrzynia z przyborami malarskimi rozbita, a jej rozrzucone części mieszały się z pędzlami, paletą i tubkami farb<sup>938</sup>. Nieokiełnany charakter natury miał z jednej strony podkreślić trud zmagania artystki podczas pracy w plenerze, dążącej do jak najwierniejszego przedstawienia przyrody w jej najbardziej nieprzystępnym wydaniu. Norweski tytuł oddaje typologiczną dokładność tego miejsca, francuski natomiast odwołuje się do przekonania o charakterze skandynawskiej natury: deszczowa chmura, przez którą przebija wąska smuga światła, współgra z ciemną zielenią torfowiska. Obecność dwóch niezależnych tytułów należy interpretować tak, że dla publiczności narodowej (norweskiej) taki krajobraz nie był niczym wyjątkowym, natomiast we Francji należało podkreślić dzikość natury i jej niezależność wobec człowieka, wpisujące się w romantyczne wyobrażenie o Północy.

Ten wczesny obraz malarki utrzymany jest jeszcze w ciemnej, niemal monochromatycznej, kolorystyce, lecz od momentu wyjazdu do Fleskum latem 1886 roku Kielland rozświetliła paletę barwną i wprowadziła do swojej twórczości motyw letnich nocy oraz odbicia jasnego nieba w tafli wody. Pejzaż *Letnia noc* (1886) [Il. 41] ukazuje tamtejsze jezioro Dælivannet, otoczone lasem i roślinnością wodną o soczystej zieleni, w którym odbija się złote światło zachodzącego słońca, podkreślające dekoracyjność kształtu liści nenufarów, przez co malarce

---

<sup>937</sup> Gude był w Jæren tylko dwa razy, w 1869 i 1872 roku, Kielland zaś wracała tam na plenery wielokrotnie w ciągu 30 lat, również podczas studiów w Monachium 1875–1879 i w Paryżu w latach 1879–1889. Zob. Ellisiv Brattfjord, *Unploughed land: Kitty Kielland and the peat bog*, „Nasjonalmuseet”. [On-line].

<sup>938</sup> Za: Gunnarsson, *Nordic Landscape Painting...*, s. 159.



udało się pogłębić nastrojową treść obrazu<sup>939</sup>. Podobny nastrój, uzyskany poprzez kolor i światło, znaleźć można w obrazie Eilifa Peterssena o tym samym tytule (*Letnia noc*, 1886). Podobnie jak u Kielland, przedstawiony tu fragment leśnego jeziora z odbitym w jego tafli północnym słońcem jest naturalistycznym przedstawieniem białych nocy, zjawiska powszechnie występującego na tej długości geograficznej. Jednak sama kompozycja – z obniżonym horyzontem i zamknięta ramą z nagich pni drzew na pierwszym planie, przez co dominantą pejzażu jest przede wszystkim jezioro – podkreśla tajemniczość i subiektywizm przedstawienia<sup>940</sup>. Malarz powrócił do tego motywu w późniejszym o rok obrazie *Nocturn* (1887), gdzie krajobraz leśny z jeziorem uzupełniony jest postacią nagiej nimfy wodnej, przywołującej malarstwo Puvisa de Chavannesa<sup>941</sup>. W tym przypadku obecność istoty wywodzącej z tradycji folkloru, będącej być może uosobieniem tajemniczości natury, podkreśla odejście Peterssena od naturalizmu w stronę symbolizmu, co zostało dostrzeżone przez współczesną mu krytykę artystyczną; zdaniem Auberta odejście to było już widoczne w *Letniej nocy* z 1886 roku<sup>942</sup>. Twierdził on, że w obrazach Peterssena i innych malarzy z Fleskum wyraził się najpełniej nordycki charakter białych nocy. Obrazy powstałe w tym miejscu latem 1886 roku chwalił za nastrojowy i poetycki obraz „spokojnej i samotnej natury północnej ziemi”<sup>943</sup>, natomiast o *Nocturnie* Peterssena pisał, że to:

jakby nasza własna potrzeba połączenia się z wielkim nastrojem Natury została ożywiona w tej formie: jest to wyraz uduchowionego Odruchu naturalnej atmosfery w naszym umyśle. Cała postawa, każdy ruch w liniach szlachetnego ciała oznaczają głęboką, marzycielską kobietę, nieświadoma muzyka atmosfery natury otrzymała bardziej wymowny i pełniejszy wyraz<sup>944</sup>.

Nadanie przez Peterssena sugestywnego tytułu *Nocturne*, nawiązującego do muzycznych znaczeń tego określenia, zdaje się więc świadomie podkreślać dystynktywność białych nocy na

---

<sup>939</sup> Marit Ingeborg Lange, *Fra den hellige lund til Fleskum. Kitty L. Kielland og den nordisk sommernatt*, „Kunst og kultur”, 60, 1977, s. 70.

<sup>940</sup> Zwracając uwagę na znaczenie kompozycji, w tym przede wszystkim umieszczony przez Peterssena w centralnym punkcie księżyc, Ina Johanssen porównuje nastrój obrazu z romantycznymi nokturnami Dahla. Zob. Ina Johannesen, *Tone, farve, valør. Stemningsmaleriet – nys kapning eller en romantisk tradisjon?*, [w:] *Seljeløytens toner. Fleskum-malerne*, red. Nina Sørli, Kistefos 2002, s. 15.

<sup>941</sup> Knut Berg, *Norges malerkunst*, s. 451.

<sup>942</sup> „Aubert wrote that the strong illusion of presence in Summer Night made the spectator feel he could ‘go in and rest his arm on the tree-trunk, lean his head against his head and stare down into the depths, lost in the walking dream of the night’”. Gunnarsson, *Nordic Landscape Painting...*, s. 211–212.

<sup>943</sup> Por. „nordmarkens stille, ensomme natur”. Cyt. za: Johannesen, *Tone, farve, valør...*, s. 11.

<sup>944</sup> Por. „Det er, som om vor egen Trang til at smelte sammen med den store Naturstemning er levendegjort i denne skikkelse: den er et Udtryk for Naturstemningens sjælige Reflex i vort Sind. Den hele Stilling, hver Bevægelse i det ædle Legemes Linjer betegner den dybe, drømmende Kvinde har Naturstemningens ubevidste Musik faaet en talende og fyldigere Tekst”. Andreas Aubert, *Eilif Peterssen*, „Skilling-Magazin”, 5/9, 1891, s. 630. Cyt. za: Jan Kokkin, *Eilif Peterssen som nasjonsbygger*, [w:] *Nation och Union...*, s. 139.

tle pozostałych nokturnów w malarstwie europejskim<sup>945</sup>. W podobny sposób powracali do tego motywu norwescy artyści następnego pokolenia, na przykład Harald Sohlberg (1869–1935), który w obrazie *Kwiecista łąka na Północy* (1905) dążył do uzyskania baśniowego efektu, przedstawiając nierealną wręcz łąkę białych kwiatów rosnących na pastwisku pomiędzy górami, podkreślając piękno krajobrazu nietkniętego ludzką ręką<sup>946</sup>. Efekt ten może być przykładem reinterpretacji romantycznego motywu księżycowej poświaty, dzięki czemu młody artysta wchodził w dialog z norweskimi pejzażystami doby romantyzmu, przede wszystkim z Dahlem<sup>947</sup>.

Sohlberg skupiając się na nastrojowości letniej nocy, czerpał z tradycji norweskiego malarstwa, jednak samym tytułem dzieła sugerował powszechność tego zjawiska na całej Północy. Unikatowy charakter nordyckich letnich nocy przedstawiali również artyści spoza Norwegii, o czym może świadczyć bogata twórczość pejzażowa Pedera Severina Krøyer. Jego *Letni wieczór na południowej plaży w Skagen* (1893) [Il. 42] przedstawia szczególny walor światła tak zwanej „niebieskiej godziny” (*den blå timen*), kiedy chylące się ku zachodowi słońce daje efekt wizualnego scalenia nieba i morza. Delikatne sylwetki postaci spacerujących po plaży wtapiają się w krajobraz, przez co zdają się miękko przekraczać granicę tego, co realne, a tego, co nienamacalne, ulotne<sup>948</sup>. Choć wąskie pasmo drzew nakreślające granicę między niebem a ziemią nadaje kompozycji echa realizmu, zlewanie się błękitnych plam ewokuje wrażenie nieskończoności. Krøyer początkowo w Skagen podejmujący tematykę pracy rybaków nad morzem, właśnie w tej najdalej wysuniętej na północ miejscowości duńskiej odnalazł źródło inspiracji pozwalające mu na wykształcenie szczególnego stylu nastrojowych pejzaży:

Jest taki szczególny nastrój w Skagen, któremu nie mogę się oprzeć. To wtedy, gdy nad plażą wciąż świeci księżyc, natychmiast jestem tam z moim szkicownikiem. Skagen może wyglądać strasznie nijako w pełnym słońcu, przy zbyt dobrej pogodzie, bo wtedy widzisz brzydkie domy z czerwonymi dachami. Ale kiedy zachodzi słońce, morze zaczyna świecić jak lustro, w którym odbija się wschodzący księżyc, rybacy stoją na plaży, a kutry zatrzymują się albo zastygają tam... to w ostatnich latach mój ulubiony nastrój. I wszystko, co wznosi się w terenie, każdy szczyt za

---

<sup>945</sup> Szczególny charakter nordyckich białych nocy był wielokrotnie podkreślany przez pisarzy i pisarki europejskie w XIX wieku. Zwróciła na to uwagę już Madame de Staël w swoim eseju *De l'Allemagne* (1813), ale francuska krytyka artystyczna przez całe stulecie traktowała nordyckie nokturny jako efekt wyobraźni artysty. Zob. Parkinson, *Imagining the North...*, s. 32, 184.

<sup>946</sup> Varnedoe, *Northern Light...*, s. 231.

<sup>947</sup> Gunnarson pisze o „zimnym świetle księżycy” mimo że przedstawiony na płótnie okrąg to północne słońce („midnattssol”), a nie księżyc. Por. „cold moonshine of the summer night”). Gunnarsson, *Nordic Landscape Painting...*, s. 216.

<sup>948</sup> Varnedoe, *Northern Light...*, s. 161.

wrzosowiskiem jest oświetlony błyszczącymi kolorami, podczas gdy wszystko inne jest niebieskie i chłodne<sup>949</sup>.

Nastrojowe pejzaże Krøyer'a ze Skagen stały się bardzo popularne w całej Skandynawii (m.in. w tym stylu próbował malować Michael Ancher: *Spacer po plaży*, 1896). Dzięki przekazaniu kilku dzieł Krøyer'a do utworzonej w tym czasie islandzkiej Galerii Narodowej jego nastrojowy styl przeniknął też do sposobu przedstawiania światła w malarstwie islandzkim<sup>950</sup>. Wykształceni w Kopenhadze Þórarinn B. Þorláksson i Ásgrímur Jónsson w sposób szczególnie zainteresowali się motywem białych nocy w rodzimym krajobrazie. Na obrazie Þorlákssona *Rzeka Hvíta* (1905) paleta barwna ogranicza się do szarobłękitnego nieba odbijającego się w tytułowej rzece, nieco ocieplonego brązowo-zieloną łąką. Dzieło to powstało na podstawie wnikliwej obserwacji, jednak koń pasący się w okolicznościach spokojnej letniej nocy przedstawiony został w sposób oniryczny, co sprawia wrażenie zatrzymania w czasie<sup>951</sup>. Natomiast w malarstwie Jónssona błękit podkreślał rozległość krajobrazu i rozmiar przedstawianych na płótnie wzniesień: lodowców i wulkanów. Jego kompozycje, takie jak *Góra Tindafjöll* (1904), często są kolorystycznie podzielone na pół: białobłękitne niebo i szczyt lodowca oddzielają się od zielonych wrzosowisk. Efekt podziału potęguje stopień oświetlenia: jasne niebo skontrastowane jest tutaj z ponurym polem pokrytym przez lawę. Jónsson przedstawiał najchętniej surowy krajobraz pozbawiony obecności ludzkiej, a stosowane przez niego środki wyrazu podkreślały dziewiczość islandzkiej przyrody<sup>952</sup>.

Niezwykłe, charakterystyczne dla Skandynawii zjawiska atmosferyczne, takie jak białe noce i nastrojowe letnie wieczory stały się szczególnie popularnym motywem malarstwa nastrojowego przełomu XIX i XX wieku. Wyjątkowe północne światło przyciągało artystów i artystki, którzy chcieli ukazać specyfikę nordyckiego pejzażu na tle ówczesnego malarstwa

---

<sup>949</sup> Por. „Der er især en Stemning, jeg ikke kan modstaa oppe paa Skagen. Det er, naar det er stille Maaneskin over Stranden, saa er jeg der straks med min Skitsebog. Skagen kan se saa forfærdelig kedelig ud i højt Sollys, i altfor godt Vejr, saa ser man de grimme Huse med røde Tage. Men naar Solen gaar ned, naar Maanen stiger af Havet, og det ligger spejlblankt og spejler sig i den opgaende Maane, saa staar Fiskerne paa Stranden, saa sejler Kutterne frem og ligger der med slappe Sejl, ...det har i de seneste Aar været min Yndlingsstemning. Og alt, hvad der rager op i Terrænet, hver Lyngtop ud over Heden bliver belyst af de glødende Farver, medens alt det andet ligger blaat og køligt i Tønen”, Peder Severin Krøyer w wywiadzie dla czasopisma „Hver 8. Dag”, 14.03.1907, zob. Peder Severin Krøyer w wywiadzie dla czasopisma „Hver 8. Dag”, 14.03.1907, Cyt. za: *Harmoni i blått. P.S. Krøyers stemningsmaleri i 1890'erne*, red. Annette Johansen i Mette Bøgh Jensen, Skagens 2001, s. 57.

<sup>950</sup> Zob. Emiliana Konopka, *Pejzaż – narodowy gatunek malarski Islandii*, [w:] *Antologia naukowa. Islandia: Język. Naród. Natura*, red. Roman Chymkowski, Emiliana Konopka, Warszawa 2017, s. 64.

<sup>951</sup> Por. „Þorláksson's paintings as 'translations' of natural-poetic themes and expressive forms into the visual arts in the Iceland's wild dramatic nature is here idealized and thus formally domesticated”. Alsen i Landmann, *Nordic Painting...*, s. 35.

<sup>952</sup> „Han strävar inte efter någon bestämd kompositionen i ytor eller någon helhetsindelning av färgerna utan syselsätter sig först och främst med atmosfären, färgernas gnistrande spel i ljuset han målar ute i landskapet”. Björn Th. Björnsson, *Island*, München 1967 s. 43.

europejskiego, choć przedstawienia „momentów przejścia”, ewokujących uczucie tajemniczości, niepewności czy wieczności, miały swój rodowód we francuskim symbolizmie<sup>953</sup>. Potrzeba podkreślenia specyfiki sztuki narodowej krajów skandynawskich odzwierciedla się w prezentacji obrazów na Salonie Paryskim pod sugestywnymi tytułami, wywołującymi konkretne skojarzenia z Północą i wykorzystującymi wyjątkowość regionu nordyckiego.

Wykreowanie nastrojowego obrazu Północy poprzez odnoszenie się do najbardziej charakterystycznych zjawisk atmosferycznych było zabiegiem świadomym. Wskazują na to wspomniane francuskie tytuły dzieł oraz wypowiedzi artystów i artystek podejmujących tę tematykę. Kitty Kielland była przekonana o konieczności „patrzenia na naturę norweskim okiem”<sup>954</sup>, natomiast Aubert traktował białe noce jako zjawisko o szczególnym, nordyckim charakterze. W recenzji omawiającej obrazy autorstwa malarzy z Fleskum, zaprezentowanych na Wystawie Jesiennej w 1886 roku, wyrażał się pochlebnie o nastrojowych przedstawieniach lokalnego krajobrazu, w których dopatrywał się autentycznego ducha norweskości:

Wyraziłem też nadzieję, że osobliwa głębia nastroju naszej letniej nocy stanie się w coraz większym stopniu źródłem, z którego nasi malarze będą czerpać<sup>955</sup>.

Już w 1884 roku Aubert domagał się „sztuki norweskiej malowanej w Norwegii”, a z uwagi na jego czołową pozycję w norweskim świecie artystycznym można nawet przypuszczać, że zainteresował młodych malarzy tematyką białych nocy<sup>956</sup>. W tym kontekście Kittelsen i Peterssen świadomie stworzyli nastrojowe pejzaże o charakterze narodowym, wykorzystując potencjał naturalnego zjawiska atmosferycznego dostępnego latem w Norwegii.

Obecność białych nocy w całej Skandynawii pozwala stwierdzić, że to, co narodowe dla Norwegów wywodzi się ze wspólnej, nordyckiej specyfiki, choć opisane powyżej pejzaże nie traktują światła zawsze w ten sam sposób. Łączy się to z drobnymi różnicami warunków świetlnych w obrębie regionu nordyckiego: im dalej na północ, tym intensywniej widoczny jest

<sup>953</sup> Zob. Rodolphe Rapetti, *Landscape and symbols*, [w:] *Dreams of Nature...*, s. 17–39.

<sup>954</sup> Por. „Vil se vor natur og vort liv med et norsk oje”, Kitty Kielland, *Lidt om norsk kunst*, „Samtiden”, Kristiania, 1890, s. 223–228. Cyt. za Lange, *Fra den hellige lund til Fleskum...*, s. 78.

<sup>955</sup> Por. „Jag har ogsaa udtalt Haab om, at vor Sommernats eiendommelige Stemningsdybde mer og mer skal blive en Kilde, hvoraf vore Malere skal øse”. Andreas Aubert, *Kunstnerens femte Høstudsilling*, „Morgenbladet”, Kristiania, 1886, s. 6. Cyt. za: Kokkin, *Eilif Petersen som nasjonsbygger...*, s. 135. O jednym z obrazów Christiana Skredsviga pisał, że „to dzieło nie ma nic szczególnie francuskiego w swojej prezentacji i tonie!” (por. „dette arbeidet har intet særligt fransk hverken i foredrag eller tone!”), natomiast o *Letniq noc* Peterssena chwalił za nastrojowy i poetycki obraz „spokojnej i samotnej natury północnej ziemi” (por. „nordmarkens stille, ensomme natur”), Cyt. Za: Johannesen, *Tone, farve, valør...*, s. 11.

<sup>956</sup> Tak twierdzi Kokkin, *Eilif Petersen som nasjonsbygger...*, s. 135.

efekt białych nocy i dni polarnych<sup>957</sup>. Dlatego Duńczycy częściej malowali sceny o zmierzchu, zaś Norwegowie i Islandczycy białe noce. Oczywiście zdarzały się wyjątki, jak pokazuje casus Krøyer, który jednak zainteresował się światłem dopiero w Skagen, gdzie dzięki położeniu geograficznemu również występowały białe noce. Trzeba zwrócić uwagę na to, że wymienieni w tym podrozdziale malarze i malarki tworzyli przede wszystkim w okresie letnim. To właśnie o tej porze roku najczęściej wyjeżdżano w plenery, co w kontekście skandynawskim nie dziwi: znaczenie miała nie tylko przystępna temperatura powietrza, ale też dłuższy czas pracy na świeżym powietrzu. Latem także najlepiej dało się obserwować specyficzne zjawiska atmosferyczne.

## 2.2. Różnorodność pór roku jako cecha szczególna skandynawskiego pejzażu

Jak zauważył Michael Jones, ważną cechą malarstwa skandynawskiego jest jego ‘sezonowość’, czyli zwrócenie uwagi na różnorodność pór roku i odmienną wartość estetyczną każdej z nich<sup>958</sup>. Popularne od lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wyjeżdżanie na plenery odbywało się przede wszystkim w porze letniej, ale dzięki unowocześnieniu środków transportu podróżowanie po kraju mogło się odbywać także w innych porach roku. Wielu członków kolonii artystycznych osiedlało się w wybranych miejscach, tak jak Michael Ancher i Peder Severin Krøyer w Skagen, którzy oczarowani autentycznością oddalonej od dużych miast osady rybackiej postanowili się tam przeprowadzić<sup>959</sup>. Zamieszkanie na stałe w nowym miejscu pozwalało na obserwowanie natury przez cały rok, a zmienność pór roku i uzależniony od nich rytm życia lokalnych mieszkańców stały się ważnym motywem malarstwa pejzażowego przełomu XIX i XX wieku.

Zainteresowanie zmiennością pór roku i malowanie różnych stanów pogodowych, inspirowane oczywiście impresjonizmem, widoczne jest w twórczości większości artystów i artystek nordyckich przełomu XIX i XX wieku. Szczególnie często eksplorowaną porą roku w ówczesnym malarstwie skandynawskim była jesień: motyw podejmowany przez większość członków kolonii artystycznej Grez-sur-Loing po powrocie z Paryża. Gdy Nils Kreuger (1858–1930) po sześcioletnim pobycie we Francji przyjechał do Szwecji w 1887 roku, jesienią tego samego roku udał się do Varberg na zachodnim wybrzeżu. Powstały tam obraz *Jesień, Varberg* (1888) [Il. 43] namalowany został w stylu charakterystycznym dla Grez-sur-Loign: rozmycie konturów podkreśla efekt wilgotności powietrza, a błękitne i bladofioletowe szarości

---

<sup>957</sup> Ulf Sporrang, *Features of Nordic Physical Landscapes: Regional Characteristics*, [w:] *Nordic Landscapes...*, s. 575. Zob. też: Isabelle Gapp, *Kaleidoscopic Horizons*, [w:] *A Circumpolar Landscape Art...*, s. 135–143.

<sup>958</sup> Jones, *Seasonality and landscape in Northern Europe. An introductory exploration...*, s. 17–60.

<sup>959</sup> Lise Svanholm, *Northern Light – The Skagen Painters*, København 2004, s. 105.

podkreślają jesienny chłód<sup>960</sup>. Porównując jednak to przedstawienie z wizją jesieni namalowaną przez innych, nieskandynawskich artystów związanych z tą podparyską kolonią, na przykład Asai Chū (1856–1907) i Alexandra Ignatiusa Roche’a (1861–1921) [Il. 44 i 45], można zauważyć istotną różnicę w przedstawieniu tej pory roku. U Japończyka i Szkota dominują ciepłe barwy żółkniętych liści i przygaszona zieleń, oddające łagodniejszy klimat kontynentalnej Francji, natomiast Kreuger skupił się na deszczowej aurze, wynikającej ze specyfiki geograficznej Półwyspu Skandynawskiego<sup>961</sup>.

Skupienie się na ‘sezonowości’ przedstawianego krajobrazu może być przejawem wpływu otoczenia (*milieu*) na malarstwo, co szeroko opisywał Richard Bergh, główny teoretyk szkoły Varberg. W swoim artykule o relacji człowieka z otaczającym go krajobrazem posługiwał się co prawda przykładami twórczości Karla Nordströma, jednak w opisywanym obrazie *Chmura burzowa* (1893) podkreślał właśnie uwarunkowania nordyckiego klimatu, którego specyfikę najlepiej oddał artysta<sup>962</sup>. Swoje podejście do malarstwa pejzażowego i przekonanie, że szwedzki artysta powinien ukazywać charakterystykę otaczającego go krajobrazu Bergh przekazywał również studentom Szkoły Związku Artystów w Sztokholmie. Do nowego pokolenia wykształconego w tym duchu należał Helmer Osslund (1866–1938), który inspirujące go *milieu* odnalazł w szwedzkiej Norrlandii. Po raz pierwszy wybrał się do tego regionu w 1898 roku, zaraz po powrocie z Paryża, gdzie pobierał lekcje u Paula Gauguina i to właśnie styl tego postimpresjonisty znacząco oddziałł na formalny charakter północnych pejzaży Osslunda<sup>963</sup>. Zainteresowanie malarza Norrlandią wynikało z ówczesnej popularności tego regionu wśród artystów, o czym wspominałam już w kontekście twórczości Johna Bauera i jego pracy nad publikacją *Lappland, det stora svenska framtidslandet*. Na początku XX wieku północny obszar Szwecji był szczególnie eksploatowany zarówno przemysłowo, jak i turystycznie, a jego walory podkreślano w kampanii Szwedzkiego Stowarzyszenia Turystycznego „Poznaj swój kraj!” („Känn Ditt Land”), zachęcającej do podróży na północ<sup>964</sup>. Malarze otrzymywali liczne zlecenia, takie jak wykonywanie plakatów na rzecz promocji kraju, ale też zamówienia na szwedzkie pejzaże przeznaczone do dekoracji prywatnych rezydencji. Na zlecenie lokalnego przedsiębiorcy norrlandzkiego Emila Mattona (1866–1957) Osslund

---

<sup>960</sup> Kent, *The Triumph...*, s. 128.

<sup>961</sup> Jones, *Seasonality and landscape in Northern Europe...*, s. 20.

<sup>962</sup> Bergh, *Karl Nordström...*, s. 128.

<sup>963</sup> Zob. Facos, *Nationalism and the Nordic imagination...*, s. 163.

<sup>964</sup> Więcej o kampanii Stowarzyszenia Turystycznego zob. Halvar Sehlin, *Känn ditt land: STF:s roll i den turismens historia*, Stockholm 1998.

wykonał w 1907 roku cykl *Cztery pory roku* do dekoracji jego domu w Gävle<sup>965</sup>. Obrazy do serii artysta namalował opierając się na wielu sesjach plenerowych w całej Norrlandii; na przykład kompozycja *Jesieni* (1907) jest połączeniem motywu z Klocka w Jämtlandii i gór z okolic Abisko w Lapplandzie, przez co stanowi destylację północnego krajobrazu Szwecji<sup>966</sup>. Kolorystyka obrazu zdominowana jest przez ciepłe, intensywne barwy, szczególnie ogniste oranże i żółcienie brzoźowych liści, które w słowach artysty „błyszczą jak morze z krwi i złota”<sup>967</sup>. Swoista personifikacja krajobrazu Norrlandii i osobisty związek artysty z regionem (do 1923 roku mieszkał na stałe w Granvåg koło Sollefteå) świadczą o zakorzenieniu myśli Bergha, wpływającej na „narodowy” charakter szwedzkiego malarstwa pejzażowego.

Ten patriotyczny zryw wykroczył jednak poza granice Szwecji, gdyż na fali zachwytu północą Skandynawii jeżdżono również do Norwegii, w czasach unii przez wielu Szwedów uważanej za ich ojczyznę. Szwedzka malarka Anna Boberg (1864–1935) regularnie malowała krajobrazy norweskich Lofotów, dokąd po raz pierwszy udała się latem 1901 roku, a potem powracała tam przez kolejne trzydzieści lat, przez co północnonorweskie pejzaże zdominowały jej twórczość artystyczną<sup>968</sup>. W jej malarstwie z Lofotów powracają sceny zimowe z ośnieżonymi wierzchołkami gór i zatokami fiordów oświetlonymi północnym światłem oraz sugestywne przedstawienia zorzy polarnej, takie jak *Zorza polarne. Studium z Północy* (1901). Co prawda motyw zorzy polarnej pojawiał się wcześniej w twórczości artystów nordyckich: malował ją chociażby Peder Balke, ale jest wielce prawdopodobne, że ten romantyczny malarz nie widział zjawiska na własne oczy, a jedynie posiłkował się wyobrażeniem o zorzy polarnej<sup>969</sup>. W czasach współczesnych aurorę borealis uwieczniał też Harald Moltke (1871–1960), który jednak podejmował ten temat realizując naukowe zlecenia badań tego zjawiska<sup>970</sup>. Natomiast

---

<sup>965</sup> Por. Gunnarsson, *Nordic Landscape Painting...*, s. 250.

<sup>966</sup> „Osslund's paintings from Sápmi have become synonymous with the visual representation of northern Sweden”. Gapp, *A Circumpolar Landscape Art...* s. 97. O łączeniu kilku krajobrazów w jeden pejzaż pisał: Nils-Göran Hökby, *Två landskap blir ett*, „Möten: Årsbok för Statens Konstmuseer”, 38, 1992, s. 108–117.

<sup>967</sup> Cyt. za: ibidem, s. 250.

<sup>968</sup> W 1904 roku jej mąż, architekt Ferdinand Boberg (1860–1946) wybudował dla niej dom na Fyrön, jednej z wysp archipelagu. Więcej o twórczości Anny Boberg na północy Norwegii pisze Isabelle Gapp, zob. Isabelle Gapp, *A Woman in the Far North: Anna Boberg and the Norwegian Glacial Landscape*, „Kunst og Kultur”, 104, 2, 2021, s. 82–96.

<sup>969</sup> Świadczyć o tym może nie tylko fakt, że Balke podróżował na północ Norwegii latem, ale też kształty zorzy i monochromatyczność jej przedstawień, sugerująca, że inspirował się znanymi mu grafikami z wydawanych wówczas albumów ilustrowanych, takich jak np. znane w Norwegii wydawnictwo *Voyage pittoresque au Cap Nord* (1801 lub 1802) z czarno-białymi grafikami autorstwa Andersa Fredrika Skjöldebranda (1757–1834). Isabelle Gapp twierdzi natomiast, że kształt i kolorystyka zorzy Balkego odpowiadały romantycznemu *sublime*. Zob. Gapp, *A Circumpolar Landscape...*, s. 132.

<sup>970</sup> Harald Moltke czterokrotnie podróżował na północne rubieże Skandynawii jako malarz i rysownik ekspedycji badawczych: do Grenlandii w ramach wyprawy geologicznej pod opieką K.J.V. Steenstrupa (w 1898 roku) oraz Knuda Rasmussena (w latach 1902–1903). W latach 1899–1900 pracował natomiast w północnej Islandii

szwedzka nie tylko malowała zorzę polarną bezpośrednio w plenerze, dzięki czemu udawało jej się uchwycić zmienność i ruch światła oraz feerię barw na niebie, ale nadawała swoim pejzażom osobisty, symbolistyczny charakter<sup>971</sup>. W odróżnieniu od współczesnych jej artystów, bywających na dalekiej Północy głównie w celach poznawczych i w ramach opłacanych przez różne instytucje zleceń, przykład Anny Boberg pokazuje, że malowane przez nią krajobrazy są efektem przede wszystkim osobistej fascynacji szczególnymi warunkami geograficznymi występującymi na Północy<sup>972</sup>.

Zachwyt konkretnym regionem i koncentracja na nim były cechą charakterystyczną twórczości Pekki Halonena (1865–1933). Regularne pobyty na plenerach w Tuusula nieopodal Helsinek, a ostatecznie przeprowadzka do ukończonego w 1902 roku domu-pracowni Halosenniemi były podstawą wykształcenia „sezonowości” w twórczości pejzażowej fińskiego artysty. Malowniczość lasów sosnowych porastających brzegi jeziora Tuusula i odbijające się w tafli wody promienie zachodzącego słońca były pretekstem do ukazywania przyrody o wszystkich porach roku. Nastrojowość obecna w jego obrazie *Zachód słońca nad jeziorem Tuusula* (1902) z szerszą perspektywą na zatopione w pomarańczach i fioletach zmierzchającego dnia jezioro odzwierciedla osobisty stosunek malarza do przedstawianego krajobrazu<sup>973</sup>.

Jednak szczególnie często artysta podejmował tematykę zimową, a powtarzającym się motywem były sosny, tak jak w przypadku kompozycji *Ośnieżone sadzonki sosny* (1899) [Il. 46]. Wiele obrazów zimowych Halonena reprezentowało Finlandię na wystawie światowej

---

(Akureyri) oraz Finlandii (Utsjoki), dokąd wyjechał z Duńskim Instytutem Meteorologicznym na badania zorzy polarnej. Wykonane tam malarskie przedstawienia aury borealis powstawały na podstawie dokładnych szkiców z adnotacjami o miejscu i dacie zaobserwowania zjawiska. Zob. Charlotte Christensen, *Harald Moltke. Nordlysets maler*, [w:] *I sekelskiftets ljus: om Anders Zorn och andra konstnärer*, red. Birgitta Rapp i Hans-Olof Boström, Stockholm 1990, s. 78–93.

<sup>971</sup> W jej prywatnych zapiskach często pojawiają się poetyckie określenia zorzy, np. porównując ruch zorzy na niebie do tańca siedmiu zasłan Salome, personifikuje to zjawisko pod postacią tańczącej kobiety: „Having danced the veil dance à la Loie Fuller for a while, the Northern Light gave a sigh and started to burst like fireworks until the whole of heaven above was alight”. Cyt. za: Gapp, *Circumpolar Landscape...*, s. 141. Isabelle Gapp przywołuje również mistycyzm w twórczości Boberg, odwołując się do faktów z biografii artystki, której matka Carin Scholander (1830–1912) była jedną ze współtorecznyń Towarzystwa Teozoficznego w Sztokholmie. Zob. Gapp, *A Circumpolar Landscape...*, s. 143.

<sup>972</sup> Więcej o ekokrytycznym przedstawianiu zorzy polarnej w sztuce skandynawskiej i kanadyjskiej, zob. Gapp, *Kaleidoscopic Horizons...*, s. 125–159.

<sup>973</sup> W przedstawionym widoku znajduje się również nowy dom artysty: drewniana chatka zaprojektowana przez Halonena w nawiązaniu architektury wernakularnej Karelii. Zjawisko karelianizmu, narodowej fascynacji tradycją i naturą regionu w północno-wschodniej Finlandii, stało się dla artystów inspiracją do tworzenia „własnej” Karelii, dostosowanej do sposobu życia klasy średniej. Domy budowane przez przedstawicieli Młodej Finlandii wokół jeziora Tuusula, dającego namiastkę dzikości i autentyczności Karelii, były przede wszystkim komfortowymi willami z wygodnym dojazdem do Helsinek. Oprócz Pekki Halonena, swoje domy w Tuusula mieli również Eero Järnefel, a także Sibelius i Aho. O budowaniu domów-pracowni opartych na tradycji wernakularnej w Finlandii pisał Pieńkos, *Dom sztuki...*, s. 254–255.



w Paryżu w 1900 roku, podobnie jak pejzaże Väinö Blomstedta (1871–1947) i sceny rodzajowe Juho Rissanena przedstawiające tę porę roku. Zaprezentowanie pokrytego śniegiem krajobrazu z pewnością mogło podkreślać jego walory estetyczne, ale wybór właśnie tej tematyki przez komisarzy pawilonu świadczył o chęci podkreśleniem fińskiego hartu ducha ukształtowanego w surowych warunkach przyrody<sup>974</sup>. Taka malarska metafora mogła być przez francuską publiczność rzeczywiście odczytywana jako próba zaprezentowania wytrwałości Finów. Jednak w kontekście manifestowania odrębności Finlandii względem Rosji taka wizualna identyfikacja poprzez zimową scenerię, równie popularną w rosyjskim malarstwie, mogła być co najmniej kontrproduktywna<sup>975</sup>. Z drugiej strony można zaryzykować stwierdzenie, że dominacja zimowych pejzaży służyła zaakcentowaniu stagnacji Finlandii pod obcymi wpływami, a tym samym miała rodzić nadzieję na wybudzenie się narodu z tego zimowego snu<sup>976</sup>. Tym bardziej że symbolika natury budzącej się do życia była stosowana w malarstwie fińskim jako metafora nadziei na niepodległość. W tym znaczeniu wiosenny pejzaż pojawił się w tle obrazu *Ranny aniol* (1903) Hugona Simberga (1873–1917). Rozpościerający się w tle wczesnowiosenny pejzaż koresponduje z trzymanym przez dziewczynkę pękiem przebiśniegów, a w trawie widać już pierwsze kwiaty. Wiosenna aura symbolizuje odrodzenie, odwołuje się zatem do przekonania, że Finlandia ma ponownie obudzić się do życia po latach zależności od obcych krajów<sup>977</sup>.

W przypadku Norwegii, której udało się uzyskać pełną niepodległość, motyw wiosny traktowano jako przejaw nowego początku, o czym świadczy na przykład namalowanie przez Muncha w 1905 roku obrazu *Kwitnąca morela* (1905) z podpisem: „Nastrój wolności

---

<sup>974</sup> „Winter scenes were deemed to be such a national speciality in Finland that almost half of the paintings that adorned the Finnish pavilion at the Exposition Universelle in Paris in 1900 had a winter theme”. Vibeke Waallann Hansen, *Landscape as Mental State*, [w:] *Det magiske nord...*, s. 167.

<sup>975</sup> Trzeba jednak podkreślić, że neoromantyczne malarstwo rosyjskie podejmujące m.in. tematykę zimowej scenerii było w głównej mierze inspirowane ówczesną sztuką fińską. Ze względu na widoczny wpływ nowoczesnej sztuki zachodniej w obrazach malarzy takich jak Akseli Gallen-Kallela, Magnus Enckell i Albert Edelfelt, zostali oni zaproszeni do udziału w pierwszej wystawie zorganizowanej przez środowisko Mir iskusstva w 1898 roku. Por. „No doubt it was precisely the East-West tension that endeared Diagilev to works by Finnish artists whose melancholy soulfulness animated the Russian spirit, despite their simultaneously reserved austere idiom”. Zob. Soili Sinisalo, *Introduction*, [w:] *Mir iskusstva = The World of Art: On the Centenary of the Exhibition of Russian and Finnish artists 1898*, red. Yevgenia Petrova, Sankt Petersburg 1998, s. 6.

<sup>976</sup> Przywoływana już na s. 184 w kontekście obrazu Dahla *Zima w Sognefjord* symbolika śniegu jako odniesienie do śmierci jest często rozumiana właśnie w kontekście nostalgicznej tęsknoty za dawną niezależnością. Zob. Marie Lødrup Bang, *Johan Christian og Norge*, [w:] *Natur och nationalitet...*, s. 31.

<sup>977</sup> Sakari Saarikivi zwraca uwagę na chłopskie pochodzenie postaci niosących anioła, co nie tylko miałooby wzmacniać symbolikę ludu jako rdzenia narodu fińskiego, ale też być wyrazem emocjonalnego przywiązania Simberga do tej grupy społeczeństwa. Zdaniem badacza obraz *Ranny aniol* miał być ucieleśnieniem wizji sztuki, która porusza do głębi, wedle słów samego artysty z 1896 roku, sprawiających, że „płaczesz głęboko w piersi” (por. „Att måla allt det där som får en att gråta djupt inne i bröstet.”). Sakari Saarikivi, *Hugo Simberg. En finsk symbolist*, [w:] *Finskt sekelskifte...*, s. 122.

poprzedzający wybór nowego króla”<sup>978</sup>. Inny norweski malarz Nikolai Astrup (1880–1928) w kompozycji *Noc wiosenna w ogrodzie* (1909) również przedstawił motyw kwitnącego drzewa owocowego. Motyw pochodzi z doliny Jølster w zachodniej Norwegii, rodzinnej miejscowości malarza, gdzie od dziecka mógł obserwować pracę w ogrodzie i jej owoce<sup>979</sup>. Częste powracanie artysty do krajobrazów z czasów dzieciństwa podkreśla jego szczególną, emocjonalną relację z krajobrazem okolic Jølster, co – w połączeniu z patriotycznym wydzźwiękiem jego prac – świadczy o głęboko zakorzenionej tożsamości lokalnej znajdującej wyraz w jego pejzażach<sup>980</sup>.

Zainteresowanie poszczególnymi regionami Skandynawii, często oparte na fascynacji prowincjonalizmem i specyfiką życia i kultury lokalnych społeczności, łączyło się z fascynacją rytmem pór roku i ich zróżnicowaniem w naturalnym krajobrazie<sup>981</sup>, podkreślaniem specyfiki klimatu, w tym zjawiska zorzy polarnej, a także rozmyciem światła w deszczu lub jego odbiciem w tafli wody. Najbardziej bodaj symboliczne znaczenie miała wiosna, stając się często metaforą nadziei na lepszą przyszłość, w tym na odzyskanie niepodległości. Choć w gruncie rzeczy przedstawione powyżej pejzaże mogły powstać w dowolnych regionach Skandynawii, ich neoromantyczna funkcja wynikała przede wszystkim z wyboru konkretnego typu krajobrazu i osobistego stosunku artysty do wybranego miejsca (otoczenia). Ten uczuciowy związek z danym regionem, widoczny poprzez przedstawianie dobrze znanej i topograficznie określonej przestrzeni, stawał się symbolicznym punktem wyjścia do budowania tożsamości lokalnej, ale w szerszym kontekście narodowej, a nawet nordyckiej.

### 2.3. „Krajobrazy gatunkowe” i sakralizacja krajobrazu jako strategie unarodowienia natury

Przypisywanie poszczególnym regionom narodowo-romantycznego znaczenia przyczyniło się do unarodowienia pejzażu, za którego pomocą realizowała się najważniejsza funkcja malarstwa przełomu XIX i XX wieku. Budowanie i umacnianie tożsamości narodowej za pomocą jasnej i spójnej wizji ziemi ojczystej stworzonej przez artystów pozwalało na zjednoczenie narodu w czasach niepewnej sytuacji politycznej lub podkreślenie jedności ponad podziałami, na

---

<sup>978</sup> Por. „atmosphere of freedom preceding the election of a new king”, Edvard Munch. *The complete paintings. Catalogue raisonné*, red. Gerd Woll, Lillehammer 2009, s. 649. Choć katalog nie podaje, że to Munch zapisał te słowa, w taki sposób interpretuje je: Patrica G. Berman, *Edvard Munch's Peasants and the invention of Norwegian culture*, [w:] *Nordic Identities: Exploring Scandinavian Cultures*, red. Berit I. Brown, Westport, 1997, s. 216.

<sup>979</sup> Motyw ten wielokrotnie powtarzał się w twórczości malarza. Por. Nikolai Astrup, *Vårkveld i Jølster* (1926) Nasjonalmuseet, Oslo: <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00962> (dostęp: 2.07.2024).

<sup>980</sup> Jones, *Seasonality and landscape in Northern Europe...*, s. 34. Zob. też. Gunnar Danbolt, *Astrup og det natonella*, [w:] *Nikolai Astrup. Tilhørighet og identitet*, red. Einar Wexelsen, Gunnar Danbolt i Øystein Loge, Oslo 2005, s. 52–76.

<sup>981</sup> Jones, *Seasonality and landscape in Northern Europe...*, s. 21.

przykład językowymi<sup>982</sup>. Z drugiej strony krajobraz był łatwym punktem odniesienia: mógł identyfikować się z nim każdy, nie tylko wykształcony obywatel, odczytany w sagach i mitologii, ale też przeciętny odbiorca, do którego skierowane były kampanie turystyczne takie jak wspomniana „Poznaj swój kraj!” oraz barwnie ilustrowane wydawnictwa o charakterze edukacyjnym<sup>983</sup>. Z drugiej strony w dobie wzmożonych nastrojów narodowo-romantycznych w Skandynawii ceniono wszelkie dzieła o takim charakterze, a nawet tak je interpretowano, nawet jeśli artysta lub artystka tworzyli je z innym zamysłem<sup>984</sup>. W tym podrozdziale skupię się na budowaniu tożsamości poprzez skandynawski pejzaż przełomu XIX i XX wieku, posługując się kategorią „krajobrazów gatunkowych” Tima Edensora. W typologii krajobrazu stworzonej przez tego badacza szukam elementów dystynktywnych kraju w „wiejskich krajobrazach narodowych”, „znajomych, zwykłych krajobrazach” oraz przedstawień „miejsc znaczących”, które poprzez swoją powtarzalność stają się ucieleśnieniem cech narodowych<sup>985</sup>. Zdaniem Edensora łączenie rozpoznawalnych topograficznie przestrzeni w jedną całość przyczyniało się do umocnienia tożsamości narodowej poprzez tworzenie poczucia „bycia na swoim miejscu w większości miejsc w obrębie narodu”<sup>986</sup>. Natomiast przedstawianie ważnych miejsc dla historii narodu, określanych przez Pierre’a Norę ‘miejscami pamięci’ (*lieux de mémoire*), świadczy o budowaniu tożsamości narodowej poprzez znane i rozpoznawalne miejsca, w tym krajobrazy<sup>987</sup>. Na podstawie zanalizowanych poniżej przykładów pokażę, jak w neoromantycznym pejzażu wykorzystywano te strategie do jego unarodowienia, podejmując częsty w symbolistycznym ujęciu zabieg sakralizacji krajobrazu<sup>988</sup>.

---

<sup>982</sup> Jak wspominałam we Wprowadzeniu, w krajach dążących do niepodległości: Finlandii, Norwegii i Islandii kwestia własnego języka była ważnym wyznacznikiem tożsamości narodowej, choć zdania na temat jednego języka narodowego w Finlandii oraz Norwegii były podzielone. Zob. I.1.1.1. Tworzenie się nowoczesnych państw...

<sup>983</sup> Przykładowo, *Cudowna podróż (Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige, 1906/1907)* Selmy Lagerlöf została w Szwecji wydana jako podręcznik szkolny dla dzieci (statens läsebok). Napisana na zlecenie Szwedzkiego Stowarzyszenia Nauczycieli Szkół Podstawowych powieść opisuje podróż tytułowego bohatera przez różne regiony Szwecji, w czasie której poznaje on ich historię, geografę oraz kulturę. Lagerlöf sama mocno związana z regionem Värmlandii była jedną z wielu osób ze świata sztuki i kultury, które przyczyniły się do rozwoju zainteresowania poszczególnymi regionami Skandynawii. Por. Cecilia Axell i Jonas Hallström, *Technology and the shaping of a Swedish national identity in the educational work of Selma Lagerlöf, 1900–1907*, „History of Education & Children’s Literature”, X, 1, 2015, s. 299–316.

<sup>984</sup> „The more sceptical modern artists of the 1890s did still share in the search for and identification of the national and political landscape, but they were also fascinated by the orchestration of landscape equivalents for interpreting private states of mind”. Ahtola-Moorhouse i Huusko, *The Landscape of the Mind* [w:] *Nordic Dawn...*, s. 70.

<sup>985</sup> „Krajobrazy gatunkowe łączą to, co lokalne, i to, co narodowe poprzez seryjne reprodukowanie w obrębie narodów”, Edensor, *Geografia i krajobraz...*, s. 75.

<sup>986</sup> Ibidem, s. 72.

<sup>987</sup> Zob. Herlitz, *The significance of place*, [w:] *Greys-sur-Loign revisited...*, s. 225–246.

<sup>988</sup> „The ensoulment of nature that was to occur by means of artistic creation represents a central leitmotif of Romantic-nationalist atmospheric painting (...) this can allow the landscape to assume quasi-religious significance in the spirit of a modernized pantheism”. Alsen i Landmann, *Nordic Painting...*, s. 138.

Wybór lokalizacji „miejsz znaczących” implikuje patriotyczne znaczenie pejzażu<sup>989</sup>. Widać to wyraźnie na przykładzie Islandii. Pierwsi nowocześni artyści islandzcy, wykształceni w Kopenhadze, po powrocie do ojczystego kraju specjalizowali się głównie w pejzażach, malując krajobrazy islandzkie. Wybierane przez nich lokalizacje miały często związek z miejscem akcji sag islandzkich, o czym wspominałam w kontekście twórczości Ásgrimura Jónssona. Te ‘miejsza znaczące’ wynikały również z historii zasiedlenia wyspy, dla Islandczyków stanowiącej konkretny „mit założycielski”: miejsce obrad parlamentu Þingvellir (Dolina Zgromadzeń) przypominało o początkach islandzkiej demokracji, a w czasach duńskich rządów stanowiło symbol islandzkości i pamiątkę politycznej niezależności<sup>990</sup>. Do Þingvellir jeździli więc wszyscy malarze znaczący dla rozwoju nowoczesnej sztuki islandzkiej: od Þóry Pétursdóttir Thorodssen, przez Þórarinna Benedikta Þorlákssona oraz Ásgrimura Jónssona, po Jóna Stefánssona (1881–1962) i Jóhannesa Sveinssona Kjarvala (1885–1972)<sup>991</sup>.

Þorláksson udał się na pierwszy plener do Þingvellir latem 1900 roku, jeszcze podczas studiów na Królewskiej Duńskiej Akademii Sztuk Pięknych w Kopenhadze. Obrazy wtedy namalowane, a jesienią tego samego roku wystawione w Reykjavíku, uchodzą za pierwsze dzieła malarskie wykonane przez islandzkiego malarza i pokazywane w jego ojczystym kraju<sup>992</sup>. Prezentowany wówczas obraz *Þingvellir* (1900) [Il. 47] przedstawia nie tyle najbardziej charakterystyczną dla tego miejsca formację lawowych skał, w której niegdyś zbierał się islandzki parlament, ile drewniane zabudowania i parę koni przedstawionych na pierwszym planie<sup>993</sup>. Oniryczna kolorystyka daje wrażenie ponadczasowości przedstawionego krajobrazu: błękit i zieleń sprawiają wrażenie, jakby ta scena działa się od zawsze, co podkreśla jej znaczenie w zbiorowej świadomości Islandczyków: to oni od zawsze byli panami tej

---

<sup>989</sup> Dla Edensora krajobrazy jako „miejsza znaczące” były synekdochą ucieleśniającą dystynktywne cechy kraju: poprzez odwoływanie się do pamiątek po wydarzeniach historycznych, symboli władzy lub państwowości stanowiły świadectwo minionych kultur oraz umacniały przynależność narodową. Edensor, *Geografia i krajobraz...*, s.65.

<sup>990</sup> W czasach duńskich rządów Þingvellir była ostoją islandzkości i pamiątką politycznej niezależności: „W 1800, na fali polityki unifikacji absolutystycznej monarchii duńskiej zlikwidowano historyczny Alþing, który – mimo że jego uprawnienia były znikome – pełnił ważną funkcję symboliczną”. Szelągowska, *Od kolonii do państwa niepodległego...*, s. 36. O jej znaczącym miejscu w budowaniu islandzkiej tożsamości narodowej zob. też. Guðmundur Hálfðanarson, *Þingvellir. An Icelandic „Lieu de Mémoire”*, „History & Memory”, 12(1), 2000, s. 5–29; Kirsten Hastrup, *Icelandic Topography and the Sense of Identity*, [w:] *Nordic Landscapes...*, s. 53–76.

<sup>991</sup> Zob. Aðalsteinn Ingólfsson, Sverrir Kristinsson i Páll Valsson, *Þingvellir i íslenskri myndlist*, Reykjavík 2022.

<sup>992</sup> Júlíana Gottskáldsdóttir, *Þórarinn B. Thorláksson*, [w:] *Confronting Nature: Icelandic Art of the 20th Century...*, s. 82–83.

<sup>993</sup> Konie islandzkie, gatunek występujący na Islandii od czasów zasiedlenia, przez co często łączone z czasami niezależności doby średniowiecza i symbolizujące islandzkie umiłowanie wolności. Zob. Emiliana Konopka, *Of horses and men. Symbolic value of horses in Icelandic art*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies”, 6, 2020, s. 389–410.

ziemi<sup>994</sup>. Trwałość Þingvellir, choć niekoniecznie z historycznego punktu widzenia, przedstawiał również Ásgrímur Jónsson, który stworzył aż 130 przedstawień doliny. Malował ją z różnych perspektyw, o różnych porach roku, dnia oraz stanach pogody, co podkreśla osobiste znaczenie tego motywu dla samego artysty<sup>995</sup>.

W swojej twórczości pejzażowej Jónsson skupiał się przede wszystkim na rozległych krajobrazach, których dominantę stanowiły góry i wulkany Islandii. Większość malował, podróżując po wyspie oraz po powrocie w rodzinne strony – na przykład masyw wulkaniczny Hekla znał doskonale z dzieciństwa, gdyż widział go z okien rodzinnego domu<sup>996</sup>. Choć miał w pamięci ostatnią erupcję wulkanu, która zniszczyła rodzinne gospodarstwo i całą okolicę, na obrazie zatytułowanym *Hekla* (1909) nie namalował jednego z najgroźniejszych wulkanów w historii Islandii, ale spokojną, majestatyczną górę, zasługującą na szacunek ze względu na tkwiący w niej żywioł<sup>997</sup>. W twórczości Jónssona charakterystyczne dla topografii Islandii góry, wulkany i lodowce zajmowały bardzo ważne miejsce, często przedstawiane właśnie jako rodzaj hołdu złożonego naturze i kapryśnym żywiołom<sup>998</sup>. Co znamienne, za pomocą barw i perspektywy monumentalizował islandzką przyrodę, podkreślając majestatyczność szczytów, które w rzeczywistości nie były tak wysokie. Twórczość Jónssona daje przykład szczególnego miejsca natury w islandzkiej tożsamości narodowej – co wynikało z przywiązania Islandczyków do tradycji sag, bowiem to właśnie krajobrazy stanowiły łącznik z czasami wikingów<sup>999</sup>. Prawdopodobnie właśnie z tego powodu ten naród rybaków skupiał się na malarskich przedstawieniach lądu, a nie morza, które wykształconym w Kopenhadze artystom kojarzyło się z duńską tradycją malarstwa marynistycznego<sup>1000</sup>.

---

<sup>994</sup> Por. „Thingvellir is the focal point of both the geological drama of the island's birth and the development of the cultural identity of the people who have settled”. Norbert Weber i Halldór Björn Runólfsson, *Saga. Iceland: Art And Narrative*, Reykjavík 2015, s. 18.

<sup>995</sup> „I began, while still a young child, to be continually occupied by the contemplation of nature and become much more aware than I otherwise would have been of its beauty, variability and grandeur”. Za: Guðmundsson, *Ásgrímur Jónsson...*, s. 93.

<sup>996</sup> „The streaks of fire and the shaking of the earth had their origin in the eruption which took place to the northeast of the volcano Hekla late in the afternoon of the 27<sup>th</sup> of February 1878”. Za: ibidem, s. 93.

<sup>997</sup> W samym tylko okresie duńskiej okupacji Islandii wybuchła 9 razy, a skojarzenie piekielne rozpowszechniły się w Europie najprawdopodobniej przez prozę Julesa Verne'a. O tym, że Heklę nazywano wrotami do piekieł już w XVI wieku wiemy dzięki zachowanej wypowiedzi islandzkiego uczonego Arngríma Jónssona z 1593 roku, który bronił rodzimego wulkanu przed tak niesprawiedliwym przezwiskiem. Zob. Tina Majonen, *Iceland: Imagined and Experienced Landscapes*, Lund 2018, s. 24.

<sup>998</sup> Gottskálksdóttir, *Ásgrímur Jónsson, [w:] Confronting Nature: Icelandic Art of the 20th Century...*, s. 60–61.

<sup>999</sup> Zob. Hastrup, *Icelandic Topography and the Sense of Identity...*, s. 55–56.

<sup>1000</sup> Ann-Sofie Nielsen Gremaud zwróciła uwagę na obecne w malarskim duńskim elementy traktowania Islandii jako swojej kryptokolonii, zob. Ann-Sofie Nielsen Gremaud, *Kryptokoloniales landskab: tid, sted og rum i billedet af islandsk landskab 1874–2011*, København 2012. Rozwinęłam tę myśl, opierając się na analizie wybranych przykładów malarstwa duńskiego i islandzkiego, w: Konopka, *Landscape Painting and the Construction of „Icelandicness”*, s. 95–116.

Młode pokolenie duńskich pejzażystów również odchodziło od malowania marin, w ślad za ukształtowanym już u schyłku epoki Duńskiego Złotego Wieku przekonaniem, że morze przypominało o czasach potęgi Danii. Po stratach terytorialnych w drugiej połowie XIX wieku głównie skupiano się na spokojnym, wiejskim krajobrazie duńskich równin<sup>1001</sup>. Odwołując się do tradycji obrazów takich jak *Scena wiejska* Jørgena Valentina Sonne, malarze nowego pokolenia chętnie wykorzystywali wizję Danii jako kraju rolniczego o spokojnym, płaskim krajobrazie. Motyw ten pojawiał się w twórczości dwóch symbolistów duńskich: Ejnara Nielsena (1872–1956) i Vilhelma Hammershøia (1864–1916), często wchodzących w dialog ze spuścizną Złotego Wieku<sup>1002</sup>. *Pejzaż z Gjern* (1896–1897) Ejnara Nielsena, choć również przedstawia krajobraz Jutlandii, nie jest wyobrażeniem żyznej krainy – to melancholijne, może nawet pesymistyczne przedstawienie żółto-brunatnych pól uprawnych i zgniłozielonych pastwisk, których matowe barwy, tak jak w przypadku fragmentu Zelandii w *Pejzażu z Lejre* (1905) Vilhelma Hammershøia, zdają się wynikać z niedostatecznej ilości światła słonecznego<sup>1003</sup>. Tymczasem inny zelandzki krajobraz, namalowany przez L.A. Ringa *Letni dzień w Roskilde Fjord* (1900), przedstawia jeden z najcieplejszych dni duńskiego lata nad rozlewiskiem, po którym suną łodzie rybackie. Obraz ten zdaje się najsilniej rezonować z tradycją „słonecznych” pejzaży Eckersberga, mających w trudnych czasach dodawać Duńczykom optymizmu<sup>1004</sup>.

W pełni do narodowo-romantycznej tradycji Duńskiego Złotego Wieku i Eckersberga odniósł się Harald Slott-Møller w obrazie *Pejzaż duński* (1891) [Il. 48]. Kompozycja przedstawia krajobraz podzielony równą linią horyzontu na dwie części: błękitne niebo pokryte stylizowanymi obłokami oraz złote łąny zboża. Obie części scala linia porośniętych lasami klifów i pasmo granatowego morza, a także bocian, co składa się na wizję krainy dobrobytu (ciężkie kłosa zboża) oraz szczęścia (przedstawienie lecącego bociana), która dzięki umieszczonym w pejzażu elementom topograficznym (klify, morze) ma stanowić symboliczną reprezentację Danii<sup>1005</sup>. Tak jak w przypadku *Tryptyku Aino* Gallena-Kalleli, poprzez umieszczenie pejzażu w połączanej ramie przypominającej oprawę obrazu ołtarzowego oraz

---

<sup>1001</sup> Ahlund, *Nature and National Identity in Scandinavia 1790–1910...*, s. 146.

<sup>1002</sup> Timo Huusko, *National art and the nation of artists in the Nordic countries*, [w:] *Nordic Art. Modern breakthrough*, red. David Jackson, s. 198.

<sup>1003</sup> Ahlund, *Nature and National Identity in Scandinavia 1790–1910...*, s. 146.

<sup>1004</sup> Rodolphe Rapetti, *Symbolism and Naturalism*, [w:] *Dreams of Nature...*, s. 71. O „słonecznych” obrazach Duńskiego Złotego Wieku pisałam w rozdziałach II.2.3 oraz II.4.4.1.

<sup>1005</sup> „A cast-iron plate featuring of ears of corn, juxtaposed with a Danish naturalistic summer landscape complete with stork and blue skies, represent the artist’s original take on the task of creating a new way of expressing the lushness and fertility of the Danish landscape”. Peter Nørgaard Larsen, *With and against the modern – Nordic counter-images to modernity*, [w:] *Nordic Art...*, s. 213.

dodatkowe złocenia namalowanych na płótnie kłosów zboża, ten symbol Danii został poddany sakralizacji<sup>1006</sup>. Harald Slott-Møller był związany ze środowiskiem duńskiej secesji, a *Pejzaż duński* został zaprezentowany na pierwszej wystawie grupy Den Frie Udstilling wprowadzającej symbolizm w świadomość twórczą kopenhaskiego środowiska artystycznego<sup>1007</sup>. Slott-Møller razem z żoną Agnes był też mocno zaangażowany w stworzenie nowej duńskiej sztuki narodowej, co widocznie jest w jego zainteresowaniu średniowiecznymi balladami skandynawskimi oraz w inspiracjach duńską sztuką ludową, która podobnie jak przedstawiciele brytyjskiego ruchu Arts&Crafts, zachęcała do projektowania, a nawet samodzielnego wykonywania ram do swoich obrazów, odwołując się do tradycji rękodziela<sup>1008</sup>. Inny przedstawiciel grupy Den Frie Udstilling Jens Ferdinand Willumsen (1863–1958) umieścił swój pejzaż *Jotunheimen* (1892–1893) również w stylizowanej ramie własnego projektu, gloryfikując w ten sposób przedstawiony krajobraz górski z jeziorem, w którym odbijają się szczyty najwyższych gór Norwegii<sup>1009</sup>. W tym przypadku szczególnie istotne jest to, że ten duński malarz wybrał motyw norweski, być może – podobnie jak wcześniej niektórzy przedstawiciele Duńskiego Złotego Wieku – nie znajdując neoromantycznej wzniosłości w wiejskim krajobrazie duńskich równin<sup>1010</sup>.

To właśnie romantyczna wizja Norwegii jako górzystego kraju, którego topograficznymi wyróżnikami były wysokie szczyty i fiordy, stała się u progu XX wieku ponownie źródłem formuły malarskiego pejzażu służącej podkreśleniu odrębności narodowej Norwegów względem Duńczyków i Szwedów<sup>1011</sup>. W przypadku obrazu Haralda Sohlberga *Zimowa noc w górach Rondane* (1914) górzysty pejzaż oświetlony blaskiem księżyca nawiązuje do nastroju

---

<sup>1006</sup> Autorskie ramy często pojawiały się w kontekście malarstwa pejzażowego, poczynając od romantyzmu (rama do *Ołtarza Deczyńskiego* Caspara Davida Friedricha), ale szczególnie popularne były wśród artystów przełomu XIX i XX wieku, takich jak Franz von Stuck czy Gustav Klimt. Zob. Tomasz Smok, *Rzemiosło i przemysł ramiarski od XIX wieku do dzisiaj*, [w:] *Historia i funkcja ramy obrazowej w sztuce europejskiej*, Katowice 2020, s. 30–39.

<sup>1007</sup> Scavenius, *Den frie udstilling i 100 år...*, s. 29.

<sup>1008</sup> Zob. Smok, *Rzemiosło i przemysł ramiarski od XIX wieku do dzisiaj...*, s. 30–39.

<sup>1009</sup> Zaprojektowana i wykonana przez Willumsena drewniana rama stanowi przedłużenie przedstawionego krajobrazu (emaliowane szczyty gór), jak i dopełnia program artystyczny: postaci bliskie twórczości Paula Gauguina, przez co podkreślające prymitywizm i powrót do źródeł, a jednocześnie – jak twierdził sam malarz – przedstawiały dwa sposoby postrzegania świata (naukowy i bezrefleksyjny). Sam pejzaż miał być wyrazem (neo)romantycznego sublimu, który Willumsenowi udało się odnaleźć dopiero w Norwegii (choć pierwsze szkice do obrazu powstały w Alpach szwajcarskich). „Willumsen intended *Jotunheimen* to be a purely decorative composition, resonant with the strength and moral superiority of the north”. Zob. Patricia G. Bermann, *Jotunheimen 1893–4*, [w:] *Northern Lights...*, s. 264.

<sup>1010</sup> Warto przypomnieć tu przede wszystkim pejzaże Flintoe również malowane w Jotunheimen, o czym pisałam w rozdziale II.4.1. Współcześni Willumsenowi malarze neoromantyczni ze Szwecji, np. książę Eugeniusz, również odnajdywali narodowo-romantyczne uczucia w narodowym krajobrazie górskim. Zob. Facos, *Nationalism and the Nordic imagination...*, s. 94.

<sup>1011</sup> Lahelma, *Symbolism in Norway and Finland...*, s. 26.

romantycznej wzniosłości, choć innymi środkami niż robili to wcześniej Dahl i Gude. Pierwsza wersja obrazu powstała w 1901 roku w czasie pobytu malarza w górach Rondane (środkowa Norwegia), kiedy podczas wieczornego zjazdu na nartach zachwycił się niezwykłym widokiem szczytu oblanego blaskiem księżyca<sup>1012</sup>. Poprzez podniesienie perspektywy Sohlberg (podobnie jak Ásgrímur Jónsson) uzyskał efekt monumentalizacji masywu górskiego, podkreślając majestatyczność Rondane, a wraz z pociętymi od wiatru i niemal nagimi pniami drzew u zboczy gór nawiązał do romantycznej wzniosłości natury zdominowanej przez żywioły<sup>1013</sup>. W ostatecznej wersji obrazu dzięki wielu odcieniom błękitu malarzowi udało się pogłębić nastrojowy moment, gdyż góry zdają się świecić mistycznym, wewnętrznym światłem, tworząc kontrast z ciemnymi sylwetkami drzew na pierwszym planie. Źródło baśniowości motywu można szukać nie tylko w osobistym doświadczeniu autora, ale też w sugestywnym nawiązaniu do dramatu *Peer Gynt* Henrika Ibsena (1867), bowiem właśnie w tych górach rozgrywa się część akcji utworu<sup>1014</sup>. Przedstawienie przez Sohlberga gór Rondane w sposób niemal identyczny z opisanym przez Ibsena utwierdza znaczenie tego krajobrazu dla kultury norweskiej, podobnie jak fakt, że ostateczna wersja obrazu została zaprezentowana na Wystawie Jubileuszowej (*Jubileumsutstillingen*) w Parku Frognera w Kristianii w 1914 roku, zorganizowanej na 100-lecie uchwalenia norweskiej konstytucji<sup>1015</sup>.

Dialog malarzy neoromantycznych z romantyczną literaturą narodową obecny był w twórczości Alberta Edelfelta, czego przykładem jest winieta zaprojektowana na pierwszą stronę nowego wydania *Fänrik Ståls sägner* [Opowieści chorążego Ståla] autorstwa Johana Ludviga Runeberga (1900). Rysunek stanowiący tło do inwokacji *Vårt Land* [Nasz kraj] [Il. 49] przedstawia pejzaż z widokiem na jezioro i porastający jego brzeg las, a na pierwszym planie dwie sosny, okalające całą kompozycję. Ich pnie i gałęzie tworzą kształt tarczy herbowej otaczającej przedstawiony w tle krajobraz, natomiast korzenie oplatają pole, w którym znajduje się pierwsza strofa wiersza. Kształt tarczy herbowej powtórzony jest w inicjale uzupełnionym

---

<sup>1012</sup> Pierwszy szkic do obrazu Sohlberg miał wykonać już po podróży pociągiem w 1899 roku, a potem wracał do Rondane przynajmniej dwukrotnie. Swoje doświadczenia z tym pejzażem górskim przyrównywał do „mszy w majestatycznej katedrze”, <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.01185> (dostęp: 8.02.2025). Więcej o twórczości Sohlberga zob. *Harald Sohlberg. Uendelige landskap*, red. Mai Britt Guleng, Oslo 2018.

<sup>1013</sup> „*Winter Night in the Mountains* conveys a sense of the grandeur of nature and has over the years become assimilated into the collective self-image as a symbol of what is Norwegian”. Vibeke Waallann Hansen, *Landscape as Mental State*, [w:] *Det magiske nord...*, s. 167.

<sup>1014</sup> W scenie czwartej aktu drugiego w didaskaliach: „Mellem Ronderne. Solnedgang. Skinnende snetoppe rundt om” (w polskim przekładzie Jana Kasprowicza: „W górach Rondenu. Zachód słońca, na około żagwiące się szczyty śnieżne”), Ibsen, *Peer Gynt...*, s. 47.

<sup>1015</sup> Por. <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.M.01185> (dostęp: 12.02.2025).



o przedstawienie lwa, godło Finlandii od XVII wieku<sup>1016</sup>. Połączenie dziewiczej przyrody z herbem oraz wierszem romantycznego wieszcza, który zdaniem Mattiego Klinge, „utożsamiał Finlandię z jej krajobrazem”<sup>1017</sup>, świadczy o wizualnym unarodowieniu krajobrazu<sup>1018</sup>. Motyw ten artysta zaczerpnął z tradycji romantycznej, która poprzez pisma Topeliusa i ówczesne malarstwo utrwaliła dwa „krajobrazy gatunkowe” Finlandii: brzeg morski ze szkiełkami i brzoźowe lasy (południe, głównie zamieszkałe przez szwedzkojęzycznych Finów) oraz sosnowe bory z jeziorami (centrum i północ kraju, utożsamiane z ludnością fińskojęzyczną)<sup>1019</sup>. Ze względu na swoje szwedzko-fińskie pochodzenie sam Albert Edelfelt często przedstawiał ten pierwszy wariant, o czym świadczą obrazy malowane w Haikko, takie jak *Pod brzoźami (Dzieci w lesie brzoźowym nad zatoką Haikko, 1882)*<sup>1020</sup>.

Do zilustrowania wiersza *Nasz kraj* Edelfelt wybrał jednak fennomański wariant krajobrazu z jeziorem i sosnami. W dobie Młodej Finlandii takie widoki wiązano z regionem Karelii, dlatego regularnie pojawiały się w neoromantycznym malarstwie pejzażowym. Po raz pierwszy ten typ krajobrazu został poddany wyraźnej sakralizacji w omawianym tu wcześniej *Tryptyku Aino* Akselego Gallena-Kalleli poprzez umieszczenie go w złoczonej ramie<sup>1021</sup>. Jednak gloryfikowanie fińskich jezior i lasów sosnowych przez Edelfelta i Gallena-Kallelę wiązało się przede wszystkim z symboliką tych elementów topograficznych. Jeziora z odbijającymi się w ich tafli drzewami i niebem podkreślały czystość i dziewiczość krajobrazu, ale ich powtarzalność w ówczesnym malarstwie fińskim świadczy o ukonstytuowaniu się tego motywu

---

<sup>1016</sup> Poemat Runeberga, opisujący dzieje z czasów wojny szwedzko-rosyjskiej (1808–1809), wskutek której Finlandia stała się częścią Imperium Rosyjskiego, został napisany w języku szwedzkim i z jawną tęsknotą za Szwecją. Jak pisałam we Wprowadzeniu I.1.1.4. od połowy XIX wieku wiersz traktowano jako nieoficjalny hymn Finlandii, a w niepodległym państwie stał się symbolem państwowym obok flagi z niebieskim krzyżem i godła przedstawiającego lwa. Klinge, *Fińska tradycja...*, s. 23.

<sup>1017</sup> Ibidem, s. 161.

<sup>1018</sup> Por. „The untouched wilderness has become a national landscape under the influence of Finland's national coat of arms and the poet's romantic poem. The separate text *Vårt land* as a heading identifies this specific view as a general view of the entire country”. Soili Sinisalo, *Native Land, Art and Literature in Finland in the Late 19<sup>th</sup> and Early 20<sup>th</sup> Centuries*, [w:] *Nordic Dawn...*, s. 22.

<sup>1019</sup> Ibidem, s. 24. Pennonen, *In search of scientific and artistic landscape...*, s. 189–190.

<sup>1020</sup> Obraz przedstawia siostry malarza Bertę i Annę, został namalowany w letniej willi artysty w Haikko w południowej Finlandii, gdzie często pracował pomiędzy wyjazdami do Paryża. Wbrew tytułowi, pod którym jest wystawiany w Muzeum Narodowym w Warszawie (*Dzieci w lesie brzoźowym nad fiordem Haikko*) Edelfelt przedstawił fragment archipelagu na Zatoce Fińskiej. Ze względu na nieprzetłumaczalność oryginalnego określenia *Haikkoonselkä* postanowiłam użyć określenia „zatoka Haikko”, choć termin *selkä* (dosłownie plecy) w geografii oznacza duży/otwarty obszar wody między wyspami lub lądem i archipelagiem (rodzaj zatoki, jednak nie określany jako zatoka – *lahti*). Na pewno jednak nie jest to fiord – błąd wynika najprawdopodobniej z używania przez badaczy szwedzkiej nazwy *Haikonfjärden*, którą tłumaczy się na *fjord*, słowo raczej nie stosowane powszechnie w polskiej terminologii. Dziękuję za pomoc w tłumaczeniu Aleksandrze Michcie-Juntunen i Julianowi Podgórnemu.

<sup>1021</sup> „The triptych-like arrangement that structures the painting unmistakably makes the lake scenery the central part the focus of the representation”. Alsen i Landmann, *Nordic Painting...*, s. 138.

wśród symboli narodowych<sup>1022</sup>. Najczęściej przedstawiał je w swojej twórczości Gallen-Kallela, na przykład w obrazach takich jak *Widok na jezioro* (1901) oraz *Jezioro Keitele* (1905). Wychodząc od istniejących zbiorników wodnych (Ruovesi, Keitele) poprzez stylizację i podkreślenie malowniczości tych elementów przyrody (białe obłoki na błękitnym niebie, dekoracyjność śladów na wodzie), przetwarzał je w wizję narodowego krajobrazu<sup>1023</sup>. Malarstwo pejzażowe Gallena-Kalleli charakteryzuje się silnym uproszczeniem i dekoracyjnością przyrody, a jego sposób przedstawiania za pomocą płaskich plam barwnych i intensywnej kolorystyki został zapożyczony przez innych malarzy Młodej Finlandii, takich jak Vainö Blomstedt, co widać między innymi w stylizacji kamienia i gałęzi jarzębiny w namalowanej przez niego kompozycji *Zachód słońca* (1898).

Tak jak jeziora, dla Fennomanów sosny symbolizowały pierwotność, ale też dzikość natury interpretowanej w neoromantycznym kontekście jako przejaw umiłowania wolności<sup>1024</sup>. Owa symboliczna dzikość pojawia się w tytułach wielu obrazów, na przykład Vainö Blomstedta *Jezioro w dziczy* (1895), Pekki Halonena *Dzicz* (1899) oraz Akselego Gallena-Kalleli *Dzieciół czarny/Dzicz* (1900), które łączy podobne ujęcie sylwetki drzewa lub jego gałęzi na pierwszym planie kompozycji. Zabieg ten świadczy o inspiracji drzeworytami japońskimi, bardzo popularnymi wśród neoromantyków skandynawskich, co jest widoczne w częstszym przedstawianiu natury pionowo, na wzór drzeworytów *ukiyo-e*<sup>1025</sup>. W Skandynawii przełomu XIX i XX wieku japonizację można traktować jako kosmopolityczną manierę świadczącą o podążaniu za nowoczesnymi trendami, ale wykorzystaną do stworzenia nowej formy o symbolicznej treści. Z drugiej strony, w przypadku omawianych pejzaży, przedstawienie sosny na pierwszym planie czyni z niej centrum mikrokosmosu, potwierdzenie siły i wytrwałości Finlandii niezależnie od czynników zewnętrznych<sup>1026</sup>. Nowy wydźwięk nadał temu motywowi Eero Järnefelt, który w cyklu przedstawień okolic wzgórza Koli przedstawiał figurę sosny wyrastającej ze skalistego gruntu (*Krajobraz z Koli*, 1917). Wielokrotne

---

<sup>1022</sup> Ukute przez Runeberga określenie Finlandii jako „kraju tysiąca jezior” zostało ukonstytuowane licznymi tekstami kultury fińskiej powstałymi w XIX wieku. Zob. Anssi Paasi, *Finnish Landscape as Social Practice: Mapping Identity and Scale*, [w:] *Nordic Landscapes...*, s. 520.

<sup>1023</sup> Por. „Gallen located nature's beauty – «that which is pleasing to me» – in the physical discourse between individuals and their land”, Gallen-Kallela-Sirén, *Axel Gallén and the constructed nation...*, s. 50.

<sup>1024</sup> Sinisalo, *Native Land, Art and Literature in Finland...*, s. 22–23.

<sup>1025</sup> Sztuka japońska wprowadziła do Europy dodatkową wrażliwość postrzegania przyrody z uwzględnieniem perspektywy jej pojedynczych elementów. Zob. Widar Halén, *Japonisme, national identity and a new aesthetic idiom*, [w:] *Japanomania in the Nordic countries. 1875–1918*, red. Gabriel Weisberg, Helsinki 2016, s. 142–163.

<sup>1026</sup> Markku Valkonen w przedstawieniach sosen w twórczości fińskich malarzy upatruje symboliki odporności narodu fińskiego: „Even the fallen tree with its twisted branches looks as though it was preparing to strike back”. Valkonen, *A national style at last...*, s. 74.

powracanie do motywu Koli to inny przykład inspiracji sztuką japońską, gdyż Järnefelt umieszczał ją w centrum kompozycji na wzór mistrzów z Japonii przedstawiających w ten sposób świętą górę Fudzi. Jednak w przypadku twórczości fińskiego malarza sakralizowana jest nie tyle sama góra, ile rosnąca na niej sosna, zawsze umieszczana na głównym planie<sup>1027</sup>.

Islandczycy, Norwegowie, Finowie, a nawet Duńczycy wykształcili swoje „krajobrazy gatunkowe”, lecz nie dotyczyło to malarzy szwedzkich. Gdy najważniejszy teoretyk sztuki narodowej w Szwecji Richard Bergh pisał o Karlu Nordströmie jako malarzu najlepiej oddającym uczucia w pejzażu nastrojowym, nie miał na myśli konkretnego typu krajobrazu, a po prostu osobisty związek malarza z przedstawianą naturą<sup>1028</sup>. Dla Bergha, Nordströma i Kreugera plenery artystyczne w Varberg były bowiem tylko punktem wyjścia do wykreowania sposobu malowania, natomiast treść obrazów była drugorzędna<sup>1029</sup>. Przedstawiali oni zarówno morskie wybrzeże, jak i na przykład pastwiska. Natomiast związany z kolonią książę Eugeniusz w swoich symbolistycznych pejzażach zajmował się raczej nastrojem ewokowanym przez zachmurzone niebo niż topograficzną dokładnością<sup>1030</sup>. Często te nastrojowe pejzaże przejawiają jednak cechy sakralizacji, czego przykładem jest pejzaż *Święty Gaj* (1912), namalowany jako obraz ołtarzowy dla kościoła w Kirunie<sup>1031</sup>. W tym przypadku sakralizacja krajobrazu jest oczywista: natura zastępuje scenę religijną, stając się głównym nośnikiem duchowości, w sposób znany już z malarstwa Caspara Davida Friedricha<sup>1032</sup>. Podobny zabieg,

---

<sup>1027</sup> Namalowany w roku odzyskania przez Finlandię niepodległości motyw młodej sosny na skałach uzupełniony został o dwa tęczowe łuki symbolizujące nadzieję i nawiązujące do romantycznej wzniosłości jak w pejzażu Dahla *Widok z Solheim*, o którym pisałam w rozdziale II.4.2. O zmieniającej się funkcji pejzaży Järnefelta z uwzględnieniem kwestii narodowych pisała Annika Waenerberg, *Syysmaisema vai kansallismaisema – Eero Järnefeltin Kolin kuvien tarkennut kehikset*, [w:] *Suomi-kuvasta mielen maisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*, idem, Helsinki 2004, s. 186–328. Za: Timo Huusko, *Being Finnish, Typical and in the Landscape – Themes of Eero Järnefelt's Art*, [w:] *Eero Järnefelt*, red. Hanne Selkokari, Helsinki 2024, s. 60.

<sup>1028</sup> Bergh, *Karl Nordström...*, s. 119.

<sup>1029</sup> Wyjątek stanowią pejzaże z wyraźnym motywem twierdzy w Varberg, która ze względu na swoje historyczne znaczenie może pełnić funkcję „miejsca znaczącego”, a na pewno łącznika pomiędzy przeszłością a teraźniejszością. Zob. Facos, *Nationalism and the Nordic imagination...*, s. 148.

<sup>1030</sup> *Prins Eugen. Minnet av ett landskap*, red. Hans Henrik Brummer i Christina Wistman, Waldemarsudde 1998, s. 90. Inga Zachau pisze wręcz, że pejzaże księcia były „images of memory, created from loneliness in the artist's heart”. Inga Zachau, *Prins Eugen: Nationalromantikern*, Lund: 1989, s. 151. Za: Emiliana Konopka, *Cloudscapes over the Baltic Sea – Cloud Motifs in Finnish, Swedish, German, Russian, Polish, Lithuanian, and Latvian Symbolic Landscape Painting around 1900*, „Arts”, 12, 5, 2023.

<sup>1031</sup> Więcej o interpretacji obrazu *Las* jako katedry zob. Bruchmüller, *Den besjälade naturen...*, s. 38–55.

<sup>1032</sup> Jak twierdzi Inga Zachau, Książę nie należał do ludzi religijnych, a mimo to w jego późnej twórczości często pojawiała się symbolika chrześcijańska. Zachau, *Prins Eugen: nationalromantikern...*, s. 73. Za: Konopka, *Chmurobrazy. Interpretacje motywu chmury w pejzażu...*, s. 46–47. O sakralizacji natury u Friedricha zob. Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich i Morze Bałtyckie*, [w:] *Szczecin na przestrzeni wieków. Historia – sztuka – kultura*, red. Edward Włodarczyk, Szczecin 1995, s. 214–221. W kontekście wieloznaczności oeuvre Friedricha zob. też: Johannes Grave, „*Kommet ud sehet*”. *Zur Deutung von Caspar David Friedrich Kunst*, [w:] *Caspar David Friedrich. Unendliche Landschaften...*, s. 49–59; Hilmar Frank, *Caspar David Friedrichs Bilderpaare im Kontext*, [w:] ibidem, s. 61–77.

choć w dziele pozbawionym jawnej funkcji sakralnej, zastosował Richard Bergh w obrazie *Nordycki letni wieczór* (1899). Podobnie jak w *Świętym Gaju*, złoty blask wieczornego słońca reprezentuje obecność boskiego pierwiastka, ale w tym wypadku natura staje się strefą *sacrum* poprzez kompozycyjne odwołanie do ikonografii Sacra Conversazione (na co zwrócił już uwagę przed ponad trzydziestu laty Pontus Grate). Postaci ustawione po obu stronach widoku na jezioro i las przyjmują rolę świętych adorujących nie Matkę Boską z Dzieciątkiem, ale samą naturę<sup>1033</sup>. Kobieta i mężczyzna, dwa dopełniające się pierwiastki, uosabiają ideę panteistycznego złączenia się człowieka z obserwowanym przez niego krajobrazem, zgodnie z Berghowskim sposobem przedstawiania „obrazu uczuć”:

Aby przedstawić naszą naturę, nie wystarczy otworzyć na nią oczu, czasem należy nawet wiedzieć, jak je zamknąć; malarz powinien umieć *rozmarzyć się* nad tym, co widział, musi posłuchać swoich *uczuć*, by odnaleźć *jedność* w zmieniającej się różnorodności<sup>1034</sup>.

Bergh pisząc „nasz krajobraz” nie miał jednak na myśli wyłącznie szwedzkiego, ale nordyckiego, o czym świadczy tytuł obrazu. Jego dzieło jest więc uniwersalnym hołdem złożonym całej przyrodzie Skandynawii. Wobec chylącej się ku upadkowi unii szwedzko-norweskiej malarze szwedzcy najwyraźniej próbowali podkreślić wspólnotowy charakter sztuki szwedzkiej w przeciwieństwie do separatystycznego wydźwięku sztuki norweskiej<sup>1035</sup>. W taki sposób należy moim zdaniem interpretować obraz Ottona Hesselboma (1848–1913) *Nasz kraj* (1903) [Il. 50], mimo że często przedstawiany jest jako „uosobienie szwedzkiego krajobrazu”<sup>1036</sup>. Już sam tytuł *Nasz kraj* implikuje zarówno inkluzywność („nasz” jako należący do wszystkich mieszkańców unii szwedzko-norweskiej, a nawet całej Skandynawii), jak i ekskluzywność (rozumianą jako zamknięta, ograniczona grupa – na przykład tylko Szwedzi). Mając na uwadze kontekst biograficzny, czyli przedstawienie na obrazie Dalsland, rodzinnego regionu artysty, „nasz” można interpretować pod kątem tożsamości lokalnej, a więc zawężonej wyłącznie do tej

---

<sup>1033</sup> Pontus Grate, *Nordic Summer Evening 1899–1900*, [w:] *Dreams of a summer night: Scandinavian painting at the turn of the century*, red. Leena Ahtola-Moorhouse, Carl Tomas Edam i Birgitta Schreiber, London 1986, s. 54. Szeroką interpretację obrazu w odniesieniu do sakralizacji natury oraz napięcia między męskim a żeńskim zob. Michelle Facos, *Richard Bergh's Nordic Summer Evening: Cultural Differences in Interpretation*, „Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History”, 61 (4), 1992, s. 152–160.

<sup>1034</sup> Por. „För att skildra vår natur hjälper det ej att endast öppna ögonen framför den, målaren måste också veta att tidtals sluta dem, han måste kunna *drömma* öfver det han sett, han måste förstå att lyssna till sin *känsla* för att med ledning af denna utgrunda *enheten* i denna skiftande mångfald, i hvilken ytterligheterna så ofta beröra hvarandra” (kursywa wg oryginału), Bergh, *Karl Nordström...*, s. 104.

<sup>1035</sup> Lindblom, *Svenskerne var vi halvveis i krig med...*, s. 25.

<sup>1036</sup> Facos, *Nationalism and the Nordic imagination...*, s. 188.

właśnie prowincji historycznej znajdującej się w zachodniej Szwecji<sup>1037</sup>. Ale tytuł może się odnosić do wspomnianego wcześniej wiersza Runeberga, przez co uwypukleniu zostałaby poddana historyczna wspólnota szwedzko-fińska. Jednak panoramiczne ujęcie krajobrazu z wodą i lasami z uwagi na swoją „zwyczajność” i powszechność występowania w całej Skandynawii należy traktować po prostu jako przykład złożonej tożsamości sztuki przełomu XIX i XX wieku: jeden pejzaż może mieć zarówno lokalny, jak i narodowy, a nawet nordycki wydźwięk<sup>1038</sup>.

### **3. Lud, naród, społeczeństwo. Nowe spojrzenie na „wspólnotę wyobrażoną”**

Zjawisko podróżowania po ojczystym kraju brało się z potrzeby odkrycia źródeł identyfikacji narodowej, od romantyzmu utożsamianej przede wszystkim z nieskażoną przez cywilizację ludnością wiejską. Przyjmowało to postać poszukiwania motywów o „narodowym” charakterze<sup>1039</sup>. Chłopi z ich tradycją, wierzeniami, językiem i zachowaniem na przełomie XIX i XX wieku zaczęli być postrzegani jako depozytariusze narodowych wartości. Ludność wiejska stanowiła nie tylko wzór nietkniętej obcymi wpływami kultury, ale też przywiązania do religijności i bliskości z naturą. Fascynacja wsią była – podobnie jak w innych krajach Europy – remedium na postępującą modernizację miast. Poglębiające się z powodu szybkiej urbanizacji różnice społeczne zaowocowały tęsknotą za stabilnym obrazem społeczeństwa i ukształtowały nowy obraz chłopca w sztuce Północy<sup>1040</sup>. Pochodzący przede wszystkim z miast artyści i artystki traktowali więc regiony takie jak Karelia, Dalarna czy Jutlandia jako kolebkę narodowych tradycji oraz inspirację do tworzenia sztuki narodowej. Chętnie przeprowadzali się na prowincję, by czerpać inspirację ze sztuki ludowej i naśladować wiejskie rzemiosło. Jednak w przeciwieństwie na przykład do widocznej w tym samym czasie w Polsce „chłopomanii”, w Skandynawii nie gloryfikowano mieszanych klasowo związków, a przeprowadzający się na wieś artyści nie zmieniali swoich zwyczajów ani nie próbowali się do chłopów upodobnić. Stosunek do chłopów w Skandynawii wynikał z ich innego statusu społecznego, a zatem mniejszego dystansu między inteligencją a ludem: chłopi byli wolni, stosunkowo dobrze wykształceni (dzięki między innymi szkołom ludowym Grundtviga),

---

<sup>1037</sup> Sam artysta pisał o tym w ten sposób: „Therefore when I have painted Dalsland motifs, I have felt as though it was first and foremost not Dalsland’s but Sweden’s nature that I in my mind may have sought to convey”. Cyt. za: Gapp, *A Circumpolar Landscape...*, s. 88.

<sup>1038</sup> W podobny sposób obraz ten interpretuje Facos, *Nationalism and the Nordic imagination...*, s. 189.

<sup>1039</sup> Drozd-Piasecka i Paprocka, *W kręgu tradycji i sztuki ludowej...*, s. 82.

<sup>1040</sup> Poszukiwano „heroicznego wzorca” uosabiającego pracowitość, przednowoczesność, dumę i niezależność, ubranego w strój regionalny. Por. „den heroiska stereotyp som söktes av konstnärerna nere i Europa d.v.s. en hårt arbetande, förmodern, stolt och självsaker individ iklädd fördräkt”. Forsberg, *Rackstadkolonin och Europa...*, s. 164.

a także zostali dopuszczeni do polityki<sup>1041</sup>. Niemniej w neoromantycznym ujęciu skandynawskiej wsi pozwalano sobie na pewne zabiegi idealizacyjne. Romantyczny obraz „niedzielných chłopów” (*söndagsbönder*), wykreowany przez szkołę düsseldorfską i krytykowany przez realistów oraz naturalistów od lat siedemdziesiątych XIX wieku<sup>1042</sup>, był punktem wyjścia dla twórców przełomu XIX i XX wieku. W tym rozdziale przedstawię, w jaki sposób na nowo konstruowano archetyp skandynawskiego chłopca i w jakim stopniu nowoczesna metafora wsi osadzona była w swoim romantycznym pierwowzorze.

Podobnie jak szwedzkojęzyczni chłopcy, również Saamowie ze względu na swoją bliskość z naturą bywali łączeni z tym, co pierwotne i autentyczne, ale ze względu na odrębny system wierzeń i tradycji oraz odmienność językową podlegali jeszcze głębszej egzotyzacji<sup>1043</sup>. Ukazę więc, jak przedstawiano Saamów w malarstwie umacniającym poczucie „wspólnoty wyobrażonej” i zbadam, czy w procesie tworzenia nowoczesnego państwa narodowego było miejsce dla odmiennej grupy etnicznej.

Budowa jedności narodowej stanowiła nadal jedno z najważniejszych zadań nowoczesnych państw skandynawskich u progu XX wieku, jednak równie istotna w tym czasie była potrzeba ukształtowania nowego społeczeństwa. Niemiecki socjolog Ferdinand Tönnies (1855–1936) w opublikowanej w 1887 roku rozprawie *Gemeinschaft und Gesellschaft* (*Wspólnota i społeczeństwo*) odróżnił dwa rodzaje społeczności: ‘wspólnota’ charakteryzuje się w jego ujęciu silnymi więzami emocjonalnymi, wspólnymi wartościami i tradycjami, natomiast ‘społeczeństwo’ oparte jest na racjonalnych zasadach i normach<sup>1044</sup>. ‘Wspólnota’ jest bardziej naturalna i organiczna, ‘społeczeństwo’ zaś to wtórny, a nawet sztuczny i narzucony model relacji międzyludzkich opartych na umowie. W tym kontekście pojęcie ‘wspólnoty’ można łączyć z narodem (wedle konceptu ‘wspólnoty wyobrażonej’ Benedicta Andersona) opartym na tradycji, zaufaniu i stabilności<sup>1045</sup>. ‘Społeczeństwo’ można rozumieć natomiast jako obcy konstrukt, którego wady krytykowali realiści i naturaliści związani z Nowoczesnym Przełomem (o czym pisałam w części III). Tymczasem neoromantyczni inteligenci, w tym artyści,

---

<sup>1041</sup> Zob. Knut Dørum, *Peasants and the Political Culture in Norway (c. 1400–1700)*, [w:] *Aggressive and Violent Peasant Elites in the Nordic Countries, C. 1500–1700*, red. Ulla Koskinen, London 2006, s. 33–62.

<sup>1042</sup> Per Dahlström, *Amalia Lindegren out of art history and back again*, „Göteborgs Konstmuseums Skriftserie”. Kanon Perspektiv på svensk konsthistoriekrivning, 10, 2021, 82–138, s. 104.

<sup>1043</sup> Por. „Samen framstod på samma sätt som en opåverkad, lycklig själ som var ett med naturen (...) som om de levde ett liv som inte nåtts av modernisering, korruption, politik o.s.v.”. Forsberg, *Rackstadkolonin och Europa...*, s. 164. Piszę o tym szerzej w: Emiliana Konopka, *Antropologia sztuki rdzennej ludności regionu nordyckiego: reprezentacja Kalaallit Nunaat i Sápmi w muzeach skandynawskich*, „Porta Aurea”, (22), 2023, s. 154–171.

<sup>1044</sup> Zob. Anna Śliz i Marek S. Szczepański, *Miejskie wspólnoty i stowarzyszenia. Próba portretu socjologicznego*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica”, 19(1), 2018, s. 34–45.

<sup>1045</sup> Anderson, *Wspólnoty wyobrażone...*, s. 19.

poszukiwali sposobu na wykreowanie „nowego społeczeństwa”, często przyjmując rolę przywódców pomagających kształtować lub umacniać poczucie tożsamości narodowej poprzez kreowanie własnych wyobrażeń o ludzie i ludowości<sup>1046</sup>.

Badając społeczną funkcję wybranych obrazów skandynawskich przełomu XIX i XX wieku, zastosuję użytą już w części poświęconej romantyzmowi metodę analizy dzieł sztuki pod kątem obecności w nich nordyckich autostereotypów. Posługując się konstruktami kulturowymi takimi jak *hygge*, *lagom*, *sisu* i *friluftsliv* wykażę, że te „kulturowe słowa kluczowe”, stanowiące wskaźnik budowania tożsamości „wspólnoty wyobrażonej”, były często obecne w sztuce tego okresu. Jako że w wielu tych autostereotypach odbija się wizja społeczeństwa demokratycznego i równego, szukam ich wizualnych odpowiedników w scenach rodzajowych i przedstawieniach „nowego społeczeństwa”, motywach szczególnie często pojawiających się w twórczości nordyckich artystów i artystek u progu XX wieku.

### 3.1. Neoromantyczna interpretacja ludu. Powrót do źródeł tożsamości Skandynawii

Idea powrotu do źródeł, charakteryzująca się zwrotem ku tematyce chłopskiej i inspiracjami sztuką ludową, była powszechnym zjawiskiem w sztuce europejskiej przełomu XIX i XX wieku<sup>1047</sup>. Zainteresowanie tym, co pierwotne i nieskażone miejską cywilizacją było szczególnie istotnym komponentem symbolizmu, odwołującego się, jak już wspomniałam, do aspektów duchowych i pozarozumowych. W neoromantycznym ujęciu symbolizmu kultura ludowa miała ważne aspekty narodotwórcze, co widać szczególnie w rozwoju i charakterze zainteresowania wsią w krajach pozostających pod zaborami bądź zależnych politycznie, takich jak Polska, Węgry, ale też Finlandia i Norwegia. Zwrot ku ludowości charakteryzował również państwa niepodległe, ale mające potrzebę wykształcenia swojej tożsamości na nowo, jak to się działo w przypadku Niemiec, a także Szwecji i Danii. Dlatego właśnie w tych krajach najpełniej rozwinęły się badania folklorystyczne i etnografia pozwalające uzyskać wiedzę na temat wierzeń ludowych, umożliwiające też lepiej zrozumieć zwyczaje i tradycje chłopskie oraz ich znaczenie dla kultury narodowej<sup>1048</sup>.

---

<sup>1046</sup> Zob. Klekot, *Wprowadzenie: inteligencki fantazmat...*, s. 9–19.

<sup>1047</sup> Erik Forssman, *I den nordiska sommarnattens ljus. Anders Zorn och Edvard Munch, [w:] I sekelskiftets ljus...*, s. 132.

<sup>1048</sup> „Choć jest to pewne uproszczenie, ogólnie można dowodzić, że w XIX wieku w krajach posiadających kolonie rozwijały studia antropologiczne nad społeczeństwami prymitywnymi, podczas gdy zainteresowania etnograficzne w krajach mających niewiele terytoriów zamorskich lub nieposiadających ich wcale, skierowane były ku „tubylcom we własnym kraju”, ku szybko zanikającej kulturze chłopskiej. Takie podejście dominowało w krajach skandynawskich, a także większej części Europy Środkowej”. Frykman i Löfgren, *Narodziny człowieka kulturalnego...*, s. 14.

Zanikająca pod wpływem uprzemysłowienia i urbanizacji kultura ludowa, w tym wytwarzane przez mieszkańców wsi według tradycyjnych technik dzieła sztuki oraz drewniana architektura skandynawskiej prowincji, stała się obiektem zainteresowania badaczy. Szwedzki folklorysta, a zarazem zwolennik idei panskandynawizmu Artur Hazelius podjął szeroko zakrojone działania zmierzające do ochrony kultury ludowej. W 1872 roku utworzył Zbiory Skandynawskiej Etnografii (*Skandinavisk-etnografiska samlingen*), które osiem lat później przekształcono w Muzeum Nordyckie (*Nordiska Museet*). W 1891 roku Hazelius utworzył Skansen. Do Sztokholmu przeniesiono obiekty będące przykładami architektury drewnianej z różnych regionów kraju, tworząc pierwsze muzeum na świeżym powietrzu prezentujące życie w dawnej Szwecji<sup>1049</sup>. Podobne instytucje powstały w Norwegii: Muzeum Wzornictwa i Sztuk Dekoracyjnych (*Kunstindustrimuseet*) zainicjowano w Kristianii w 1876 roku, zaś z inicjatywy króla Oskara II już w 1881 roku na półwyspie Bygdøy (obecnie dzielnica Oslo) utworzono kolekcję drewnianych budowli norweskich, otwartą dla publiczności jako Norweskie Muzeum Ludowe (*Norsk Folkemuseum*) w 1894 roku. Duńskie Muzeum Ludowe (*Dansk Folkemuseum*) powstało w 1879 roku, natomiast jego fiński i islandzki odpowiedniki pojawiły się dopiero w XX wieku<sup>1050</sup>. Tego typu instytucje miały pełnić funkcję zarówno muzealną, jak i edukacyjną: poprzez oglądanie materialnych pamiątek kultury ludowej zwiedzający mogli się dowiedzieć więcej o tradycjach i zwyczajach wsi, a tym samym o własnej przeszłości<sup>1051</sup>.

W pozamuzealnym kontekście wieś stała się przede wszystkim inspiracją do tworzenia stylu narodowego. Dobrym tego przykładem jest twórczość norweskich artystów i artystek związanych z kręgiem Lysaker, którzy początkowo kształtowali swój styl dzięki plenerom na wsi. Erik Werenskiöld, wspominany już w kontekście *Pogrzebu chłopskiego* i późniejszych ilustracji do norweskich opowieści ludowych, wypracował swój narodowy styl, opierając się na przedstawieniach lokalnych mieszkańców okolic Gvarv w Telemarku na południu Norwegii. Latem 1883 roku namalował tam obrazy takie jak *Wrzesień* (1883), ukazujące młode pastuszki w regionalnych strojach, które podczas przerwy w pracy oddają się swobodnej rozmowie i spokojnie spoglądają na pastwisko otoczone górami<sup>1052</sup>. Trzy lata później, razem z Kitty

---

<sup>1049</sup> Więcej na ten temat: Magdalena Hillström, Artur Hazelius. *Nordiska museet och ansvaret för kulturarvet*, „Nordisk Museologi”, 1, 2016, s. 105–122.

<sup>1050</sup> Fińskie Seurasaaari powstało w 1909 roku, natomiast islandzkie Árbæjarsafn otwarto dopiero w 1968 roku.

<sup>1051</sup> Simon Knell opisuje tego typu muzea jako „an aesthetic assemblage, rather than a depiction of rural poverty and struggle, it gave national romanticism material form”. Simon Knell, *National Galleries: The Art of Making Nations*, London 2017, s. 30. Więcej o roli skansenów w budowaniu tożsamości narodowej zob. Łukasz Bukowiecki, Szwecja. *Wiejska wspólnota po miejsku*, [w:] *Czas przeszły zatrzymany. Kulturowa historia skansenów w Szwecji i w Polsce*, idem, Warszawa 2015, s. 45–105.

<sup>1052</sup> W wariacie *Na równinie* (1883) malarz przedstawił samotną dziewczynę ubraną w wełnianą spódnicę z dekoracyjnym paskiem oraz koszulę z bufiastymi rękami, na nogach ma kolorowe getry i chodaki, co razem



Kielland, Eilifem Peterssenem, Gerhardem Munthem i Harriet Backer, Werenskiold przyjechał na zaproszenie Christiana Skredsviga do Fleskum, gdzie bardziej niż nastrojowe pejzaże białych nocy interesowały go sceny rodzajowe z gospodarstwa, takie jak *Pojenie konia* (1886). Nawet sam Skredsvig w obrazie *Noc świętojańska* (1885) przedstawił jezioro Dælivannet jedynie jako tło sceny rodzajowej i skupił się na motywie rybaków w łódce. Proste życie mieszkańców okolic Fleskum inspirowało również Backer, która w latach dziewięćdziesiątych osiedliła się na stałe w Bærum, by przedstawiać ważne sceny z życia lokalnej społeczności, takie jak *Chrzest w kościele Tanum* (1892). Z kolei Gerhard Munthe, który początkowo malował wiejskie krajobrazy, ostatecznie na stałe przeprowadził się do Lysaker, by w sposób bezpośredni inspirować się sztuką ludową podczas pracy nad scenami z norweskiego folkloru<sup>1053</sup>.

Członkowie grupy Lysaker otwarcie przeciwstawiali się tradycji romantycznej, w której chłopów prezentowano jako wzorzec pracowitości i tradycyjnych wartości, a ich barwne stroje i „egzotyczne” zwyczaje stanowiły rodzaj rozrywki dla mieszczańskiej publiczności<sup>1054</sup>. Malarze młodszego pokolenia w przeciwieństwie do swojego nauczyciela (u Tidemanda uczył się m.in. Werenskiold), nie aranżowali teatralizowanych scenek, ale próbowali przedstawiać zwykłe, codzienne sytuacje. Tworzyli stosunkowo realistyczną wizję praczek, rybaków i gospodarzy w czasie pracy i odpoczynku<sup>1055</sup>. Naturalność póz i swoboda ruchów sprawiają wrażenie, że zostali oni przedstawieni w bardziej spontaniczny, mniej wystudiowany sposób, niż czynili to ich poprzednicy. Trudno jednak mówić tu o całkowitym zanegowaniu romantycznej wizji chłopów, gdyż neoromantyczni malarze z Lysaker wykorzystywali wizerunki przedstawicieli tej grupy społecznej do zwizualizowania istotnych dla nich wartości:

---

z trzymanym w jej rękach patykiem pozwala sądzić, że prawdopodobnie zrobiła sobie przerwę podczas doglądania krów lub innych zwierząt. Odwrócona tyłem do widza, jest niedostępna i nieobecna, jednak dzięki temu możemy podziwiać jej starannie upięte włosy przeplecione czerwoną wstążką z dekoracyjnymi pomponami. Zob. Kristoffer Arvidsson, *On the Plain*, „Göteborgs Konstmuseum”. [On-line].

<sup>1053</sup> Również wnętrza jego domu Leveld w Lysaker były inspirowane sztukę ludową. Munthe wykonał serię ilustracji wnętrza swojego domu, wypełnionych ciężkimi, drewnianymi meblami, autorskimi dekoracjami naściennymi, ręcznie wykonywanymi tekstyliami oraz ceramiką. Działalność Munthego, choć inspirowana międzynarodowym ruchem Arts&Crafts, miała przede wszystkim charakter lokalny. Zob. Ljøgodt, *Gerhard Munthe mellom naturalisme og fantasikunst...*, s. 118–119.

<sup>1054</sup> Adolph Tidemand i inni przedstawiciele szkoły düsseldorfskiej w swoich przedstawieniach „niedzielných chłopów” poddawali ich instrumentalizacji, zamiast ludzi dostrzegając przede wszystkim wzorce moralne. Zob. II.3.2. Z Düsseldorfu na rodziną wieś...

<sup>1055</sup> „När Düsseldorfskolans söndagsbönder hade förlorat sin trovärdighet uppenbarade sig nu skandinaviske bönder, fiskare och skogsfolk och uppfattades på kontinenten som äkta och fascinerande exotiska” Forssman, *I den nordiska sommarnattens ljus...*, s. 145.

poczucia przynależności (stroje regionalne, obyczaje kościelne) oraz ich swobodnego kontaktu z przyrodą<sup>1056</sup>.

Pozór naturalności scen z życia codziennego był wynikiem wieloletniej obserwacji wiejskiej ludności, którą – z ciekawością, ale dystansem – zazwyczaj prowadzili wywodzący się z mieszczaństwa malarze. Bardziej osobisty i tym samym być może mniej subiektywny stosunek do chłopów mieli artyści urodzeni lub wychowani na wsi, tacy jak Anders Zorn. Ten szwedzki malarz przeprowadził się w 1896 roku, po trzyletnim pobycie w Stanach Zjednoczonych, do Mora, swej rodzinnej miejscowości w regionie Dalarna<sup>1057</sup>. Malarz zamieszkał w gospodarstwie swoich dziadków, które przearanżował w dom-pracownię, w którym powstało wiele obrazów portretujących lokalną społeczność tego szwedzkiego regionu<sup>1058</sup>. Namalowany rok po przeprowadzce *Taniec świętojański* (1897) [Il. 51] przedstawia zabawę ludową z okazji przesilenia letniego (*midsommar*). Przedstawieni tu ludzie w strojach regionalnych tańczą *polskę*, tradycyjny taniec skandynawski znany od początku XV wieku. Uchwycone w fotograficznym kadrze, szkicowo namalowane postaci oddają tempo i energię tego wydarzenia. Do rozbawionego tłumu dołączają kolejne osoby stłoczone w wejściu do drewnianej chaty, pomalowanej czerwienią faluńską, charakterystyczną dla tego regionu<sup>1059</sup>. W obrazie widoczna jest fascynacja barwnością szwedzkiej wsi: uwagę przykuwają kolorowe stroje, podobnie jak tradycyjna forma słupa majowego (*majstång*), udekorowanego zielenią i kwiatami, o fallicznym kształcie, symbolizującym płodność i pomyślność<sup>1060</sup>.

W czasach Zorna to wywodzące się z tradycji przedchrześcijańskich święto i związane z nim ludowe wierzenia o szczególnej aktywności sił nadprzyrodzonych szeroko inspirowały symbolistów. Opisywali oni noc świętojańską jako moment, w którym człowiekiem targały

---

<sup>1056</sup> Jan Kokkin analizuje sceny rodzajowe Eilifa Peterssena z Fleskum, zwracając uwagę na narodowy aspekt motywów praczek i łowiących łososie mężczyzn. Zob. Kokkin, *Eilif Peterssen som nasjonsbygger...*, s. 139–145.

<sup>1057</sup> Zorn wielokrotnie podkreślał swoje przywiązanie do Dalarny i Mora nie tylko poprzez realne działania wspierające lokalną społeczność, ale również w bezpośredniej autokreacji, portretując się w stroju ludowym regionu (*Autoportret w kapeluszu*, 1907) lub w garniturze utrzymanym w lokalnych barwach: czerwieni, zieleni i bieli (*Autoportret w czerwonym*, 1915, Zorngården, Mora). Forssman, *I den nordiska sommarnattens ljus...*, s. 132.

<sup>1058</sup> Zorn kolekcjonował lokalne dzieła sztuki i niechętnie pozbywał się własnych obrazów na późnym etapie twórczości, bo marzył o otwarciu własnego muzeum (co stało się to dopiero po jego śmierci, kiedy jego żona Emma otworzyła dom dla zwiedzających, a w 1939 roku postawiono dodatkowy budynek, w którym umieszczono obrazy Zorna). Zob. Pieńkos, *Dom sztuki...*, s. 168.

<sup>1059</sup> Uzyskana jako odpad z produkcji miedzi w pobliskiej kopalni czerwień faluńska stała się kolorem charakterystycznym dla regionu Dalarna, ale i symbolem narodowym całej Szwecji. Zob. Sporrang, *The Province of Dalecarlia (Dalarna)...*, s. 195.

<sup>1060</sup> Obchody *midsommar* z okazałym słupem majowym były mocno związane z lokalnym folklorem i uczyniły z Dalarny region turystyczny. Zob. *ibidem*, s. 200.

prymitywne żądze, jak to zostało pokazane na przykład w *Pannie Julii* Strindberga (1888)<sup>1061</sup>. Wiązanie nocy świętojańskiej z pożądaniem i ukazanie swobody obyczajowej wśród przedstawicieli ludności wiejskiej mogło więc być dla mieszczańskiej publiczności Zorna zarówno szokujące, jak i wyzwalające<sup>1062</sup>. Przedstawił on na obrazie młodych, witalnych ludzi, którzy z czerwonymi policzkami i rozwichrzonymi na wietrze włosami oddają się bezwstydney zabawie, poprzez swój pogański rodowód będącej atrakcyjnym powrotem do źródeł szwedzkości. Zorn wielokrotnie przedstawiał w swojej twórczości młode dziewczyny, *kullor* (słowo określające panny w dawnym dialekcie dalareńskim)<sup>1063</sup>. Często pozujące mu do aktów młode, krzepkie chłopki, takie jak *Dziewczyna na strychu* (1905) oraz *Dziewczyny z Dalarny kąpiące się w saunie* (1906), zostały przez malarza przedstawione w sposób podkreślający ich naturalny wdzięk i brak konwencjonalnej wstydlivosti<sup>1064</sup>. Nagie, opalone ciała o bujnych kształtach można traktować jako symbol urodzaju i płodności, tak ważnych w narodowo-romantycznym nadawaniu wsi roli „spichlerza” całego kraju<sup>1065</sup>. Szczególnie wyraziste staje się to w odniesieniu do Dalarny, która od czasów romantyzmu kreowana była na symbol całej Szwecji, a dzięki scenom rodzajowym Zorna ponownie została wpisana w wyobrażnię zbiorową Szwedów jako źródło ich narodowej tożsamości<sup>1066</sup>.

Również w narodowej wizji fińskiej Karelii nie zabrakło odniesień do obrazu wsi jako miejsca pierwotnego i nieskażonego mieszczańską cywilizacją. Przedstawiciele helsińskiej Młodej Finlandii, przede wszystkim Akseli Gallen-Kallela, prezentowali ludność tego regionu przede

---

<sup>1061</sup> Tej nocy dochodzi do stosunku seksualnego między tytułową bohaterką a jej służącym Jeanem, co było naruszeniem norm społecznych i hierarchii klasowej, jednak celem Strindberga było ośmieszenie społecznych konwenansów. Noc świętojańska staje się więc momentem przełomowym, w którym ukazane są napięcia i konflikty między bohaterami oraz oczekiwaniami społecznymi. Ta scena symbolizuje również zmiany w relacjach społecznych i odejście od tradycyjnych wartości, co jest charakterystyczne dla dzieł Strindberga. Zob. Varnedoe, *Northern Light...*, s. 207.

<sup>1062</sup> Jak wskazują Frykman i Löfgren, w kulturze mieszczańskiej ciało i seksualność pozostawały tematami tabu, przywołują nawet słowa jednego ze szwedzkich mieszczan o tańcu jako gorącej łaźni. Zob. Frykman i Löfgren, *Dyscyplina i mieszczaństwo*, [w:] *Narodziny człowieka kulturalnego...*, s. 240.

<sup>1063</sup> To charakterystyczne przedstawienie dziewczyn z Dalarny jest nawet określane w szwedzkiej publicystyce mianem *Zornkulla* – „dziewczyna Zorna”. Por. Erik Lindorm, *Ny Svensk Historia. Gustaf V och hans tid 1907–1918*, Stockholm 1938, s. 479.

<sup>1064</sup> Mieszczanki bowiem musiały wstydzić się swojej nagości i cielesności, por. „w towarzystwie mężczyzn surowo zakazane było oznajmić o zamiarze kąpieli”, Frykman i Löfgren, *Narodziny człowieka kulturalnego...*, s. 226.

<sup>1065</sup> Michelle Facos zwróciła uwagę, że symbolika ta była oparta na tradycyjnym połączeniu kobiet z płodnością i ich „naturalną” bliskością z przyrodą. Por. „imagery from a tradition premised on women’s greater proximity to nature”. Facos, *Nationalism and Nordic imagination...*, s. 92.

<sup>1066</sup> Jak wskazują Frykman i Löfgren, „nietypowy sposób życia mieszkańców Dalarny świetnie pasował do wyobrażenia mieszczaństwa na temat »dawnego społeczeństwa chłopskiego«”. Frykman i Löfgren, *Narodziny człowieka kulturalnego...*, s. 64. Ale to właśnie dzięki artystom takim jak Zorn czy Carl Larsson Dalarna stała się symbolem Szwecji, skąd garściami czerpano inspiracje sztuką i tradycjami ludowymi do tworzenia stylu narodowego tak w architekturze, jak i w malarstwie. Sporrang, *The Province of Dalecarlia (Dalarna)...*, s. 201.

wszystkim w kontekście inspiracji ich strojami i zwyczajami do zobrazowania *Kalevali*, lecz Pekka Halonen oraz Juho Rissanen jako jedni z nielicznych ignorowali barwność fińskiej prowincji, skupiając się na bardziej prozaicznych kwestiach życia codziennego chłopów – zapewne dlatego, że obaj wywodzili się z tej warstwy społecznej<sup>1067</sup>. Gdy Halonen po raz pierwszy udał się do Karelii w 1892 roku, namalował obraz *Grający na kantele* (1892) z przedstawionym w zbliżeniu niedowidzącym ze starości Karelem grającym na tym ludowym instrumencie. Gallen-Kallela wykorzystywał ten przedmiot głównie jako rekwizyt Väinämöinen w scenach mitologicznych, Halonen natomiast skupił się na współczesnym mu ludowym muzyku, z czułością i uwagą przyglądając się jego grze<sup>1068</sup>. Rissanen zwracał z kolei uwagę na pierwotne wierzenia fińskich chłopów, tak jak w obrazach *Wróżka* (1899) [Il. 52] oraz *Stawianie baniek* (1899). Przesady, zielarstwo i inne formy rozwiązywania problemów dzięki ludowej mądrości stanowiły oczywiście integralną część chłopskiej tożsamości również w Skandynawii, a Rissanen ukazywał je bez upiększania<sup>1069</sup>. Brutalny naturalizm widać w scenach rodzajowych, zaprezentowanych na wystawie światowej w Paryżu w 1900 roku: *Robienie prania na łodzie* (1900) Halonena oraz *Łowiacy w przeręblu* Juho Rissanena (1900). Obrazy te stanowią przykład wizji pracowitości i wytrwałości fińskich chłopów, a poprzez ukazanie trudów pracy fizycznej w niesprzyjających warunkach pogodowych stają się oni nawet wizualizacją fińskiego autostereotypu *sisu* opartego na hardości i wytrwałości, cechach, które miały wyróżniać Finlandię w świecie<sup>1070</sup>.

To bardziej powściągliwe podejście do fińskiego chłopstwa uwidacznia się w późniejszym obrazie Pekki Halonena *Pionierzy w Karelii* (1900), przedstawiającym grupę mężczyzn obalających ścięte drzewo i przesuwających kamienie pod budowę drogi. Eksploatacja lasów Karelii i rozwój przemysłu drzewnego były ważnym elementem modernizacji tego regionu, w przeciwieństwie do neoromantycznego mitu o jej nietkniętej naturze i prymitywności<sup>1071</sup>.

---

<sup>1067</sup> Pochodzenie chłopskie było wówczas rzadkością wśród artystów. Halonen miał możliwość studiowania sztuki, gdyż wywodził się z rodziny o artystycznych zainteresowaniach: Olli Halonen był artystą amatorem, pracował m.in. nad dekoracją lokalnych kościołów Sawonii Północnej, a matka Miina była uznaną muzyczką ludową. Juho Rissanen miał inny start: jego rodzice zajmowali się pracą fizyczną i służbą, a on sam początkowo trudnił się wieloma pracami, np. szewstwem, ale dzięki nauce w niedzielnej szkole rzemiosła zainteresował się sztuką. Zob. Huusko, *National art and the nation of artists in the Nordic countries...*, s. 202.

<sup>1068</sup> Zob. Michelle Facos, *Karelian Playing the Kantele, 1892*, [w:] *Northern Light...*, s. 94–95.

<sup>1069</sup> Ritta Ojanperä i Katri Vuola, *Facing a New Reality*, [w:] *Nordic Dawn...*, s. 92–93.

<sup>1070</sup> „In association with the winter landscape this practice resulted in the creation of an exotic overall image of the northern artistic type”. Alsen i Landmann, *Nordic Painting...*, s. 155. Timo Huusko określał paryski pawilon kulturowym manifestem Finów. Zob. Huusko, *The Paris World Fair of 1900...*, s. 194. Natomiast bezpośrednio na *sisu* wskazuje Bart Pushaw. Zob. Pushaw, „*Our country...*”, s. 135.

<sup>1071</sup> Według Villego Lukkarinena to nie przypadek, że okres ekspansywnego przemysłu leśnego zbiegł się z latami Złotego Wieku sztuki fińskiej. Por. „The explosive growth of the forest industry changed people’s views of nature and thus relationship with the untouched wilderness”. Lukkarinen, *Art and national identity...*, s. 15.

Wystawiony na jesiennym Salonie Fińskiego Towarzystwa Sztuki obraz został skrytykowany przez Carla Gustafa Estlandera, ówczesnie najważniejszą postać fińskiego środowiska artystycznego. Jego zdaniem przedstawiona przez Halonena praca fizyczna nie miała podstaw w rzeczywistości: pisał, że „takimi ciosami nie zetnie się drzewa, a takie chwytty nie ruszą kamienia”, na co Halonen odpowiedział, że jego celem było „przedstawić spokojną, cichą, nieprzerwaną pracę”<sup>1072</sup>. W tym monumentalnym obrazie malarz nie heroizuje więc Karelów, ale podkreśla ich niezależność i spryt uwidaczniające się poprzez umiejętność unikania nadmiernego wysiłku<sup>1073</sup>. *Pionierzy w Karelii* reprezentują wizję nowoczesnych chłopów, co w gruncie rzeczy wyłamywało się z popularnego wówczas modelu postrzegania wsi jako ostoji fińskich tradycji narodowych. Wywodzący się z tej grupy społecznej malarz chciał być może w ten sposób zaakcentować podmiotowość swoich pobratymców i podkreślić swoją przynależność do tej grupy, szczególnie że dzięki karierze artystycznej jego chłopska tożsamość uległa zasadniczym zmianom. Po pierwsze, aby studiować w Helsinkach nauczył się szwedzkiego, ponieważ zajęcia w Szkole Towarzystwa Sztuki odbywały się w tym języku<sup>1074</sup>. Po drugie, dzięki stypendium studiował w Paryżu i podróżował po Europie, a międzynarodowe sukcesy i zlecenia umożliwiły mu awans społeczny. Po trzecie, śladem wielu artystów mieszczańskiego pochodzenia postawił sobie dom w modnej miejscowości Tuusula, która (jak już pisałam) dla przedstawicieli Młodej Finlandii stanowiła namiastkę Karelii<sup>1075</sup>.

Rewizja poglądu o prymitywizmie chłopów pokazuje, że wyobrażenie o tej grupie społecznej było bardziej złożone, zwłaszcza w narracjach wywodzącej się z niej inteligencji. Przedstawiane przez Rissanena przesady i wróżby nie były bowiem powszechne wśród skandynawskiego chłopstwa charakteryzującego się w tym czasie wysoką pobożnością i religijnością. Głęboka religijność chłopów była tematem obrazów Alberta Edelfelta, takich jak zaprezentowane na Salonie Paryskim w 1882 roku *Nabożeństwo nad morzem na archipelagu Uusimaa* (1881). Przedstawione przez Edelfelta zgromadzenie to

---

<sup>1072</sup> Cyt. za. [https://www.halosenniemi.fi/sivu.tmpl?sivu\\_id=206](https://www.halosenniemi.fi/sivu.tmpl?sivu_id=206) (dostęp: 8.07.2024).

<sup>1073</sup> Monumentalizm i temat *Pionierów Karelii* nawiązuje do fresków Puvisa de Chavanessa wykonanych dla paryskiego ratusza w 1893 roku. Inspirację francuskim pierwowzorem Halonen rozwinął podczas pracy nad dekoracją malarską fińskiego parlamentu (*Zwolennicy*, 1925). Zob. ibidem (dostęp: 13.07.2024).

<sup>1074</sup> „W ostatnich dziesięcioleciach XIX w. szwedzki przestał być językiem dominującym w życiu kulturalnym i politycznym Finlandii. (...) Natomiast szwedzki dominował w szkolnictwie, administracji oraz szeroko rozumianej kulturze. (...) W nim rozpoczynali swoją edukację – najpierw nauczyli się więc pisać i myśleć po szwedzku – a później kształcono ich na poziomie uniwersyteckim”. Klinge, *Fińska tradycja...*, s. 151.

<sup>1075</sup> Dla wywodzących się ze szwedzko-fińskiej inteligencji Edelfelta i Gallena-Kalleli wyjazd do Karelii, a potem osadzanie się w Tuusula również innych przedstawicieli elity helsińskiej wynikało z gauginowskiej potrzeby „wielkiej ucieczki” przed cywilizacją, przez co ich twórczość stała się „wyrafinowaną koncepcją wyobrazonego prymitywu”. Zob. Pieńkos, *Na uboczu w centrum świata...*, s. 22–24. Tymczasem twórczość Halonena ze względu na jego chłopskie pochodzenie zdaje się powstawać z realnej inspiracji ludowością.

najprawdopodobniej nabożeństwo odprawiane przez luterańskiego pastora w niewielkiej gminie pozbawionej własnego kościoła. Wierni z uwagą przysłuchują się Słowu Bożemu, zaś umieszczona na pierwszym planie młoda, zatopiona w modlitwie dziewczyna zdaje się reprezentować pobożność ludu, przez co motyw ten był z pewnością zrozumiały zarówno dla fińskiej, jak i zagranicznej publiczności<sup>1076</sup>. Szczególna religijność chłopek była wielokrotnie podkreślana przez malarzy nordyckich; Edelfelt umieścił je przed kościołem Ruokolahti (*Kobiety przed kościołem w Ruokolahti*, 1887), natomiast Gustaf Cederström w obrazie *Baptyści* (1886) przedstawił zbiorowy chrzest, w którym uczestniczą niemal wyłącznie kobiety<sup>1077</sup>. Duży udział kobiet w życiu religijnym był szczególnie istotny w kontekście tak zwanego luteranizmu ludowego, czyli ruchów przebudzenia religijnego, w którym kobiety często pełniły czynne funkcje<sup>1078</sup>.

Ukazywanie scen związanych z ruchem religijnego przebudzenia było częstym motywem sztuki nordyckiej w tym okresie. Popularne od przełomu XVII i XVIII wieku ruchy pietystyczne, takie jak haugianizm obrazowany przez Adolpha Tidemanda (*Haugianiści*, 1848), miały ogromne znaczenie dla modernizacji wsi w całej Skandynawii<sup>1079</sup>. Obrazy duńskiego malarza Nielsa Bjerre (1864–1942) przedstawiają przede wszystkim spotkania ruchu przebudzonych (*Spotkanie ruchu przebudzonych w Lemvig*, 1901) oraz życie religijne mieszkańców okolic Lemvig w środkowej Jutlandii, gdzie szczególnie aktywne były ruchy misyjne. Jednym z nich była Misja Wewnętrzna (Indre Mission), nowy ruch religijny zyskujący popularność w ówczesnej Dani, przedstawiona przez malarza w scenie wspólnej modlitwy na obrazie *Dzieci Boga w Harboøre* (1897)<sup>1080</sup>. Bjerre, sam wywodzący się z grundtvigianów, był nieoficjalnym malarzem Misji, o czym świadczą zarówno jego pobożne zapiski, jak i działalność społeczna<sup>1081</sup>. Twórczość malarza daje świadectwo popularności ruchów

<sup>1076</sup> Namalowane w plenerze dzieło szerokie na niemal dwa metry zostało docenione przez francuskie jury medalem drugiej klasy i zakupiony przez państwo. Obecnie obraz znajduje się w kolekcji paryskiego Musée d'Orsay. Por. <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/service-divin-au-bord-de-la-mer-75981> (dostęp: 9.07.2024).

<sup>1077</sup> Zauważyła to Grażyna Szelągowska, *Kaznodzieje, nauczyciele, politycy. Ruchy przebudzenia religijnego i modernizacja w regionie nordyckim w XIX wieku*, Warszawa 2021, s. 183.

<sup>1078</sup> Aktywna rola kobiet w tych ruchach przełożyła się również na emancypację chłopek. Zob. Szelągowska, *Kaznodzieje, nauczyciele, politycy...*, s. 14. Ważną rolę kobiet w religijnym życiu małych społeczności przedstawiła również Karen Blixen w opowiadaniu *Uczta Babette* (1958).

<sup>1079</sup> Jak wskazuje Grażyna Szelągowska, szczególnie w Danii i Norwegii ruchy religijne przyczyniły się do poprawienia ekonomicznych oraz politycznych warunków życia chłopów, przez co wykształciła się w tych państwach klasa średnia. Zob. Szelągowska, *Kaznodzieje, nauczyciele, politycy...*, s. 179.

<sup>1080</sup> Misja Wewnętrzna, a dokładniej: Porozumienie na Rzecz Misji Wewnętrznej (Indre Mission) zostało założone w 1853 roku przez przedstawicieli ruchu kaznodziejskiego, którzy nie przystąpili do grundtvigianów. Zob. Ibidem, s. 162.

<sup>1081</sup> Świadczą o tym m.in. zapiski ze spotkań Misji (*I de Helliges Forsamling*, 1893) oraz jego wsparcie dla rodzin rybaków zmarłych w wypadku na morzu w 1897 roku: Bjerre proponował im portrety zmarłych malowane *pro*

neopietystycznych w ówczesnej Danii, ich wpływu na budowanie tożsamości zbiorowej i rozwój tych mniejszych społeczności na prowincji kraju<sup>1082</sup>.

### **3.2. Rodzina, dzieci i dom jako obraz tradycyjnych wartości w malarstwie skandynawskim przełomu XIX i XX wieku**

Przypisywanie tradycyjnych wartości moralnych ludności wiejskiej wynikało ze wspomnianego już lęku mieszczaństwa przed kulturowym wykorzenieniem. Tak jak wieś stanowiła ostoję dawnego porządku świata wobec rozwijającego się miasta, podobnym schronieniem stawało się wnętrze domu, szczególnie zlokalizowanego poza wielkimi ośrodkami miejskimi. Przedstawianie przez realistów i naturalistów w późnych latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych nierówności społeczne widoczne na ulicach miast stanowiły przykład negatywnych skutków industrializacji, natomiast neoromantycy skupili się bardziej na tematyce przynoszącej pocieszenie i ulgę. Na przełomie XIX i XX wieku transformacji uległo myślenie zarówno o roli rodziny, jak i znaczeniu dzieci w kształtowaniu nowoczesnego społeczeństwa świadomego przynależności do jednej wspólnoty narodowej. Zmiany te były szczególnie widoczne w oskariańskim społeczeństwie szwedzkim (czyli za panowania króla Oskara II, w latach 1872–1907). W obliczu zmian społecznych skandynawska klasa średnia potrzebowała nowej formuły obrazowania, odpowiadającej wyobrażeniom o idealnym życiu oświeconej warstwy narodu. Wywodzący się najczęściej z mieszczaństwa malarze i malarki poprzez swoją twórczość wyrażali nie tylko własną przynależność klasową, ale w scenach rodzajowych, rozgrywających się w przytulnych, często samodzielnie urządzanych lub projektowanych wnętrzach starali się zaprezentować etos ówczesnego mieszczaństwa mający stanowić przykład najistotniejszych wartości dla całego narodu<sup>1083</sup>.

Szwecja przechodziła w okresie oskariańskim okres gwałtownego rozwoju gospodarczego i industrializacji, co doprowadziło do rosnącego zróżnicowania klas społecznych i znacznego rozwoju ruchów społecznych oraz politycznych, także emancypacyjnych. W tym kontekście szeroko debatowano nad zmianą konwencjonalnego postrzegania ról płci i udziału kobiet w życiu społecznym i kulturalnym<sup>1084</sup>. Wspomniany w poprzednim podrozdziale aktywny

---

*publico bono*. Zob. Jørgen Steens, *Maleren og missionen*, „Kristeligt Dagblad”, 12.06.09. [On-line]. Więcej na ten temat: Mette Lund Andersen, *God's Children – Niels Bjerre and the Saints at Harboøre*, Lemvig 2011.

<sup>1082</sup> Według Szelałowskiej charakterystyczną cechą luteranizmu ludowego w Skandynawii było przekształcenie ruchów z religijnych społeczno-obyczajowe, a ich przekaz wzbogacił się o wspólnotowość, konieczność oświaty i dążenie do samopomocy. Szelałowska, *Kaznodzieje, nauczyciele, politycy...*, s. 14–15.

<sup>1083</sup> „The interior emerged as a projection screen for conceptions of national identity”. Nils Ohlsen, *Women's rooms. An aspect of Nordic interior painting*, [w:] *Nordic Art...*, s. 218.

<sup>1084</sup> Huusko, *National art and the nation of artists in the Nordic countries...*, s. 205.

udział kobiet w ruchach religijnych przyspieszył ten proces, jednak w środowisku mieszczańskim zmiany zachodziły powoli. Widać to w świecie sztuki, gdzie większość artystek czynnych w późnych latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych pochodziła niemal wyłącznie z klasy średniej, więc ze względu na tradycyjne role żon i matek większość z nich porzuciła działalność artystyczną po zamążpójściu<sup>1085</sup>. Z drugiej strony w niektórych dziedzinach sztuki, szczególnie użytkowej, dominowały wówczas kobiety. Wśród osób tworzących tzw. książki obrazkowe, cieszące się w Szwecji na przełomie XIX i XX wieku dużą popularnością, publikacje dla dzieci przeznaczone do wspólnej lektury przed snem oraz do domowej edukacji, aż 75 proc. stanowiły kobiety, co wynikało z dominacji tej płci wśród nauczycielek i pedagożek, a także z potrzeby wspierania innych kobiet zajmujących się wychowywaniem dzieci<sup>1086</sup>. Najbardziej poczytne pozycje, takie jak *Barnkammarens Bok* [*Książka przedszkolna*] (1882) z ilustracjami i rymowanymi autorstwa Jenny Nyström, oraz abecadła, tworzone między innymi przez Otilię Adelborg (1855–1936) i Elzę Beskow (1874–1953), miały szczególne znaczenie dla rozwoju moralnego i estetycznego najmłodszych czytelników<sup>1087</sup>.

Dzieci, które wcześniej postrzegano głównie jako ekonomiczne zabezpieczenie dla rodziców, zaczęto traktować także jako przyszłość całego narodu. Ponieważ naród, odwołując się do emocjonalnych więzi i wrodzonej przynależności, często porównywano do rodziny – podstawowej komórki społecznej<sup>1088</sup>. Odpowiednia edukacja i dobrostan dzieci były u progu

---

<sup>1085</sup> „Although gender was not an obstacle to studies in the fine arts in Finland, many women artists at the turn of the 20th century were nevertheless forced to make choices in their private lives in order to continue in the profession. For example, those who remained unmarried included Fanny Churberg, Ester Helenius, Helmi Kuusi, Sigrid Schauman, Helene Schjerfbeck, Ellen Thesleff and Maria Wiik. (...) Many others found spouses or partners who were also active in art and culture, among them Ina Colliander, Elin Danielson, Hilda Flodin, Greta Hällfors, Tove Jansson, Tuulikki Pietilä, Elga Sesemann and Venny Soldan. Sigrid Schauman's solution was perhaps the most radical: she did not marry the father of her daughter and decided to raise her alone. At the time, this was exceptional by any standards and was certainly not socially acceptable for an upper-class woman such as herself”. Anu Utriainen, *Finnish Women Artists in the Modern World*, „FNG Research”, 5, 2019, s.1.

<sup>1086</sup> W studium *Stulecie dziecka* (*Barnets århundrade: studie*, 1900), Ellen Key proponowała nowatorskie podejście do wychowywania najmłodszych, ale też wyrażała stosunkowo kontrowersyjne opinie dotyczące aktywności zawodowej matek. „Ellen Key, chociaż sama wyemancypowana, walcząca w swoim czasie o dostęp kobiet do studiów, nie traktowała pracy kobiet jako osiągnięcia, przeciwnie, postrzegała to ukierunkowanie jako egoistyczny ruch, narzucany kobietom przez feministki”. Zob. Joanna Rutkowiak, *Rodzice jako dzieci stulecia. Spojrzenie na wizję Ellen Key z perspektywy końca XX wieku*, „Edukacja i dialog”, 7(90), 1997, s. 47.

<sup>1087</sup> Nauka czytania za pomocą książek obrazkowych była conceptem znanym w Szwecji od połowy XIX wieku, co wiązało się wprowadzeniem powszechnego obowiązku szkolnictwa w 1842 roku, ale pierwsze tego typu pomoce naukowe znane były już w XVI wieku i wynikały z potrzeby domowej nauki pisania i czytania, a także wdrażania zasad moralnych w tym protestanckim kraju. „Są to doskonale zilustrowane *bilderbok*, dopracowane pod względem warsztatu rysunkowego – kreski i koloru. (...) Interesującym zabiegiem graficznym jest ornamentyka wielkich liter, rozpoczynających teksty pod ilustracjami na oddzielnej stronie, w nowym obrazku. Kompozycja litery sygnalizuje treść całej ilustracji, nawiązuje do jej głównego tematu, co intensyfikuje percepcję i uatrakcyjnia tekst. Dzięki tym wszystkim składowym, książki te silnie oddziałują wizualnie, a przy pomocy koherentnej poszerzającej/podwójnej (narracja obrazu i narracja tekstowa) narracji warunkują w pełni zrozumiały i zwielokrotniony percepcyjnie obraz rzeczywistości.” Wojciechowski, *Ilustracja i słowo. Bilderbok...*, s. 107.

<sup>1088</sup> Dla Edensora „dom” jest synonimiczny z narodem. Zob. Edensor, *Tożsamość narodowa...*, s. 80.



XX wieku istotne z uwagi na ich przyszłą rolę w społeczeństwie, a coraz bardziej popularne publikacje dla dzieci stanowiły efektywne narzędzie do popularyzacji treści narodowo-romantycznych<sup>1089</sup>. W tej części rozdziału przedstawię rolę często powtarzających się w malarstwie przełomu XIX i XX wieku motywów rodziny i dzieci w umacnianiu tożsamości narodowej. Neoromantyczne sceny rodzajowe w przytulnie urządzonych wnętrzach zestawię z omówionymi wcześniej przykładami „udomowionego romantyzmu” doby *biedermeieru*, by poza ich narodowym aspektem zbadać nordycki charakter tego motywu.

Jak już wskazywałam, ważną cechą malarstwa przedstawiającego wnętrza domowe, powstałego w dobie Duńskiego Złotego Wieku, było zaprezentowanie wspólnotowości i przestrzeni domowej jako bezpiecznego „schronienia”. Neoromantyczni malarze i malarki duńscy chętnie odwołujący się do tradycji malarstwa *biedermeieru* często podejmowali podobne motywy, skupiając się na tych wartościach, które były szczególnie bliskie współczesnej duńskiej klasie średniej<sup>1090</sup>. Znakomitym przykładem jest namalowana przez Viggo Johansena nastrojowa scena *Wesołe święta* (1891) [Il. 53] przedstawiająca wielodzietną rodzinę tańczącą wokół choinki. Poprzez beztroską zabawę kobiet i dzieci Johansen przedstawił przyjemność ze wspólnego świętowania i wynikające ze wzajemnej obecności poczucie bezpieczeństwa. Nie chodzi przy tym o anonimowych modeli. Przedstawione na obrazie osoby to rodzina malarza, między innymi żona Martha z córkami Ellen i Nanną na pierwszym planie oraz ich syn Fritz po przeciwnej stronie drzewka, natomiast ukazane wnętrze to dom Johanssonów przy Amaliegade w Kopenhadze<sup>1091</sup>. Dzięki oświetleniu salonu ciepłym światłem świec ozdabiających bożonarodzeniowe drzewko malarz uzyskał efekt przytulności, charakterystyczny dla jego obrazów wnętrz. O wyjątkowości tego obrazu decyduje jednak wybór nastroju świątecznego, dzięki czemu Johansen uwypuklił mieszczańską religijność, ale też przywiązanie do tradycji, bowiem związane z nią zwyczaje były ważnym spoiwem kulturowym<sup>1092</sup>. Zdaniem Włodzimierza Pessela *Wesołe święta* poprzez przedstawienie świątecznego nastroju i ukazanie poczucia bezpieczeństwa obrazuje duński autostereotyp *hygge*, podobnie jak obraz Krøyer’a *Hipp hipp hurra!* (1888) prezentujący artystyczną

---

<sup>1089</sup> Por. “The nursery rhyme, in this case one considered specifically Swedish and squarely placed in an idealised Swedish countryside, is framed in a contemporary artistic aesthetic and medium, the children’s book, perfectly suited to fostering good citizens through the propagation of good art.” Daniel Prytz, *Elsa Beskow’s Illustrations for The Tale of the Little, Little Old Woman* (1897, c. 1947), „Art Bulletin of Nationalmuseum” 26:1, 2019, s. 88.

<sup>1090</sup> „The stylistic execution also contributes to the impression of a domesticated reality which was intended to satisfy the aesthetic demands of a well-off-middle class”. Alsen i Landmann, *Nordic Painting...*, s. 151.

<sup>1091</sup> Por. <http://hirschsprung.dk/Image.aspx?id=97&col=6> (dostęp: 9.07.2024).

<sup>1092</sup> Dla Edensora tradycje, również wymyślone, „implikują łączność z przeszłością”. Edensor, *Tożsamość narodowa...*, s. 100.

społeczność w Skagen, do której niegdyś należał Johansen<sup>1093</sup>. Zbiorowy portret Krøyerów ukazuje bliskość członków kolonii artystycznej w Skagen, pod wieloma względami przypominającą zażyłość rodzinną. Artyści nie tylko wzajemnie się wspierali i inspirowali, ale też poprzez małżeństwa zakładali prawdziwe rodziny, tak jak Michael i Anna Ancherowie oraz Peder Severin i Marie Krøyerowie. Na obrazie przedstawiającym wspólny posiłek w ogrodzie malarz ustawił kobiety na pierwszym planie, jednak malarki zostały ukazane przede wszystkim jako żony i matki: choć podnoszą kieliszki do toastu, pozostają w biernej pozycji siedzącej (podczas gdy ich mężowie stoją), a Anna całą uwagę skupia na córce Heldze<sup>1094</sup>. Ten zabieg (być może nieuświadomiony sobie przez malarza) uwypukla problem wielu malarek na przełomie XIX i XX wieku, które po założeniu rodziny zmuszone były do porzucenia kariery malarskiej i zajęcia się domem<sup>1095</sup>. Wiele z nich, jeśli wciąż tworzyło, skupiało się na przedstawianiu wnętrza i dzieci, tematów, w tej sytuacji im dostępnych<sup>1096</sup>. Fińska malarka Venny Soldan-Brofeldt (1863–1945) w namalowanym rok przed poślubieniem pisarza Juhaniego Aho *Autoportrecie* (1890) przedstawiła się jako matka z dzieckiem, choć pierwszego syna urodziła dopiero w 1895 roku. W przedstawionym na obrazie wizerunku zdaje się przygotowywać już do roli matki, uświęcając ją przez stylizację na Madonnę<sup>1097</sup>. W porównaniu z namalowanym tylko trzy lata wcześniej portretem autorstwa Hanny Hirsch-Pauli (*Portret Venny Soldan-Brofeldt*, 1887), ukazującym młodą rzeźbiarkę sprzeciwiającą się wszelkim konwenansom, przyszła mężatka przedstawiła się jako stateczna i dojrzała kobieta, która znajdzie spełnienie w przyszłym macierzyństwie<sup>1098</sup>.

<sup>1093</sup> Pessel, *The Hygge Phenomenon...*, s. 39.

<sup>1094</sup> „There is a clear division in the picture between the sexes, both physically and behaviourally. The seven men are all standing up and actively cheering, but the women are much more passive. Helene Christensen is also toasting, but in a more subdued manner from a sitting position”. Cox, *The Impact of Nordic Art...*, s. 167.

<sup>1095</sup> Wyjątkiem była Anna Ancher, która dzięki wsparciu męża oraz rodziny po urodzeniu córki wciąż malowała i podróżowała, również na zagraniczne wystawy, a według wielu relacji Michael liczył się z jej zdaniem i traktował jako równą sobie partnerkę. Zob. „I ægteskabet med Michael Ancher fandt hun en partner, der repekterede hende som kunstner og gav hende plads til at udvikle sig”. Mette Bøgh Jensen, *Historien om Anna*, [w:] *Anna jeg Anna En hyldest til Anna Ancher*, red. eadem, Skagen 2009, s. 9.

<sup>1096</sup> Por. „portraits of children are among most frequent motifs among women artists whose professional practice was often limited to the domestic sphere”, Alsen i Landmann, *Nordic Painting...*, s. 129.

<sup>1097</sup> W późnym etapie twórczości malarka powracała do motywów religijnych, szczególnie tych odnoszących się do silnych postaci kobiecych, jak w obrazie *Wskreszenie córki Jaira* (1917). Ringa Takanen wskazuje, że ta nowoczesna reinterpretacja mogła być związana z ruchem emancypacyjnym. Ringa Takanen, *Awakening Beauty: A Woman on the Verge of Emancipation? Case-Study of Venny Soldan-Brofeldt's Jesus Raising Jairus' Daughter*, „Kunstiteaduslikke Uurimusi”, 26(3–4), 2017, s. 7–39.

<sup>1098</sup> Choć jej pożycie z pisarzem Juhanim Aho nie należało do najłatwiejszych, nie porzuciła w pełni kariery malarskiej, a sceny nadmorskie i pejzaże z okolic Tuusula wystawiała przez kolejne lata, również w ramach reprezentacji Finlandii na Wystawie Światowej w 1900 roku. Huusko, *The Paris World Fair of 1900...*, s. 195.

Autoportrety stanowiły ważny element autowizerunku, szczególnie malarek próbujących podkreślić swoją niezależność, ale prezentujących też swoje umiejętności malarskie<sup>1099</sup>. Tworząca w dobie Duńskiego Złotego Wieku Elisabeth Jerichau-Baumann namalowała wiele przedstawień własnych właśnie dla potwierdzenia takich zdolności, utrzymywała się bowiem głównie z tworzenia portretów<sup>1100</sup>. Była to jednak wciąż praktyka nietypowa dla kobiet artystek, podobnie jak malowanie pejzaży, które na przełomie XIX i XX wieku wciąż uchodziły za gatunki malarskie nieodpowiednie dla kobiet, w przeciwieństwie do martwych natur i scen rodzajowych<sup>1101</sup>. I choć wiele malarek, jak np. Anna Ancher i Harriet Backer, odniosło prawdziwy sukces właśnie dzięki podejmowaniu tematów uznawanych wtedy za ‘typowo kobiece’, robiły to również ze względu na ich popularność wśród mieszczańskiej publiczności i chęć odniesienia komercyjnego sukcesu<sup>1102</sup>. Świadczy o tym fakt, że wielu malarzy także podejmowało tematykę rodzinną i dziecięcą, na przykład L.A. Ring znany przede wszystkim z przedstawień robotników i chłopów za obraz *W drzwiach ogrodowych. Żona artysty* (1897) otrzymał brązowy medal na paryskiej wystawie światowej w 1900 roku. Częste przedstawienia ciężarnych żon lub matek z dziećmi w neoromantycznym malarstwie skandynawskim można traktować więc jako zobrazowanie mieszczańskich ideałów wywodzących się z malarstwa *biedermeieru*<sup>1103</sup>. Omówione przeze mnie wcześniej obrazy będące przykładem „udomowionego romantyzmu” powstawały jednak przede wszystkim dla podkreślenia pozycji i statusu majątkowego portretowanych, mogły więc być na przełomie XIX i XX wieku pretekstem do autokreacji wizerunku artysty jako przykładnego męża i dobrego ojca<sup>1104</sup>. Szczególnie widoczne jest to w przypadku Carla Larssona, który życie rodzinne u boku malarki

---

<sup>1099</sup> Carina Rech zwraca uwagę na szczególne znaczenie autoportretów, za pomocą których artystki nie tylko prezentowały swoje umiejętności potencjalnym klient(k)om, ale też kreowały swój wizerunek. Zob. Carina Rech, *Strategies of Self-Promotion*, [w:] *Becoming Artists...*, s. 80–85.

<sup>1100</sup> Malowała zarówno portrety koronowanych głów Europy, jak i lokalnych działaczy politycznych, np. Orli Lehmana (1848). Zob. Miśkiowiak, *Elisabeth Jerichau-Baumann...*, s. 44–67.

<sup>1101</sup> Wśród kobiet studiujących na sztokholmskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1864–1874 najczęściej malowało portrety, sceny rodzajowe i sceny wnętrz, martwe natury, w tym kwiatowe, obrazy animalistyczne oraz motywy z folkloru, kwiaty i baśnie. Spośród 44 kobiet tylko pięć podejmowało gatunek pejzażu, w tym mariny i przedstawienia architektury. Dla porównania, w tym samym okresie ponad 40 proc. mężczyzn zajmowało się malarstwem pejzażowym. Annie Lindberg, *Svenska kvinnliga landskapsmålare och düsseldorfmåleriet vid 1800-talets mitt*, Halmstad 2008, s.18. O tradycyjnym podziale gatunków malarskich w zależności od płci zob. Anna Lena Lindberg, *Den broderande konstnären, Om genre, konstnärskap och kön*, [w:] *Sekelskiftet och kön, Strukturella och kulturella övergångar år 1800, 1900*, red. Anita Göransson, Stockholm 2000, s. 157, 162.

<sup>1102</sup> „Często podejmowały także tematy pejzażu i przedstawienia we wnętrzu, czemu towarzyszyło pragnienie artystycznej odnowy tych gatunków. Jeśli przyjrzeć się pejzażom Szwedki Julii Beck czy wnętrzom z obrazów Dunki Anny Ancher, urzekają one swobodnym operowaniem formą, kolorem oraz materialnością malarstwa i jawią się jako nowocześniejsze niż prace ich kolegów, często mocniej osadzonych w tradycji akademickiej”. Carina Rech, *Od wnętrza pracowni po bezkres pejzażu: wizualne światy nordyckich malarek*, [w:] *Przesilenie...*, s. 79.

<sup>1103</sup> Zob. Ohlsen, *Women's rooms...*, s. 219.

<sup>1104</sup> Zob. Frykman i Löfgren, *Narodziny człowieka kulturalnego...*, s. 120–121.

Karin Bergöö (1859–1928) przekształcił w artystyczną wizję idealnej rodziny na barwnych akwarelach reprodukowanych w poczytnych albumach<sup>1105</sup>. Pierwszy z nich, *Ett hem* [Dom] (1899) został wydany z przedmową artysty, w której napisał:

Postanowiłem sobie, że Karin i nasze dzieci muszą zaznać szczęścia i bezpieczeństwa, dlatego też starałem się, by szczęście i bezpieczeństwo emanowały ze wszystkich moich obrazów, które przedstawiają nasz dom i rodzinę<sup>1106</sup>.

Głównym motywem akwareli z tego albumu było więc przede wszystkim radosne życie rodziny Larssonów w ich dalareńskim domu Lilla Hyttnäs w Sundborn<sup>1107</sup>. W obrazach takich jak *Pokój mamy i dziewczynek* (1897) oraz *Imieniny* (1898) Larsson ukazywał pozornie autentyczne scenki beztroskiej zabawy oraz rodzinnych zwyczajów, przez co podkreślił zażyłość domowników. Wzajemne wspieranie się rodzeństwa (*W kuchni*, 1899) czy stosowanie bezbolesnych kar (*W kącie*, 1895) jest natomiast zobrazowaniem przykładnego wychowywania dzieci, które chętnie pomagają w domu, a ich praca i potrzeby są szanowane. Zmiana podejścia do najmłodszych i dostrzeżenie ich prawa do własnej przestrzeni, popularyzowane przez przywoływaną teoretyczkę pedagogiki Ellen Key, wyrażały się także w sposobie zaprojektowania domu Larssonów. Każde z ośmiorga dzieci miało w domu własny, funkcjonalnie urządzony kącik, a wszyscy członkowie rodziny mieli dostęp do salonu; to szczególnie istotne, bowiem w mieszczańskiej rzeczywistości doby oskariańskiej wewnątrz to przeznaczone było wyłącznie do przyjmowania gości oraz celebrowania ważnych uroczystości i wydarzeń rodzinnych<sup>1108</sup>.

Zarówno w samych akwarelach, jak i powstałych na ich podstawie ilustracjach oraz towarzyszących im tekstach Larsson propagował nowoczesną wizję szczęśliwej rodziny, żyjącej w harmonii z naturą oraz miejscową społecznością. Świadczą o tym takie sceny jak *Śniadanie na świeżym powietrzu* (1913) [Il. 54] ukazujące rodzinę i przedstawicieli lokalnej

---

<sup>1105</sup> Cztery albumy z akwarelami Larssona: *Ett hem* (1899), *Larssons* (1902), *Spadarfvat – mitt lilla lantbruk*, (1906) oraz *Åt solsidan* (1910) okazały się wielkim sukcesem wydawniczym i dzięki tłumaczeniom na różne języki również stały się popularne w całej Europie. Zob. Michelle Facos, *The Ideal Swedish Home: Carl Larsson's Lilla Hyttnäs*, [w:] *Not at Home: The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*, red. Christopher Reed, London 1996, s. 81–91.

<sup>1106</sup> Carl Larsson, *Ett Hem*, Stockholm 1899, brak paginacji.

<sup>1107</sup> Choć stanowiły one również promocję autorskich rozwiązań wystroju wnętrz i estetycznego wyglądu ich domu, które mogły stać się inspiracją do samodzielnego i niedrogo urządzonego własnego mieszkania. Larssonowie wspólnie projektowali i dekorowali odziedziczony po rodzicach Karin domek letniskowy, który przemienili z drewnianej chaty w nowoczesną posiadłość z dostępem do prądu, bieżącej wody, telefonu i innych funkcjonalnych udogodnień. Więcej na ten temat: Emiliana Konopka, *Carl i Karin Larsson – twórcy szwedzkiego „domu idealnego”?*, „Studia Scandinavica”, 3(23), 2019, s. 95–114.

<sup>1108</sup> Zob. Frykman i Löfgren, *Narodziny człowieka kulturalnego...*, s. 132–134.

społeczności spożywających wspólnie posiłek na wyspie Bullerholmen, niedaleko domu Larssonów. Młodsze dzieci Esbjörn i Pontus siedzą i przysłuchują się grze saamskiego muzyka, a najstarsze z córek Brita i Susanne pomagają służącym przy nakrywaniu do stołu. Spokojny nastrój letniego przedpołudnia koresponduje z uzyskaną dzięki regularnemu rytmowi pni brzoź harmonią, odzwierciedlającą się w relacjach międzyludzkich. Choć przedstawione tu osoby pochodzą z różnych grup społecznych, a nawet etnicznych, poprzez wspólny posiłek jednoczą się w atmosferze równości, zgodnie ze szwedzkim autostereotypem *lagom*<sup>1109</sup>. Larsson wielokrotnie włączał służących do scen życia rodzinnego: w najwcześniejszych z nich pojawiała się służąca Anna, natomiast w ostatnim albumie *Åt solsidan [Ku słonecznej stronie]* (1910) oprócz członków rodziny malarz uwiecznił gospodarzy i rzemieślników pomagających w domu. Malarz wywodził się z ubogiej rodziny o robotniczym statusie, więc choć dzięki małżeństwu z Karin awansował społecznie, jego wizję bratania się z ludem można traktować jako swego rodzaju manifest społeczny czy nawet polityczny<sup>1110</sup>. Gesamtkunstwerk Larssonów, rozumiane zarówno jako ich fizyczny dom w Sundborn, ale też jego wizja w barwnych ilustracjach, miała więc być okazją do propagowania idei narodu jako egalitarnego i inkluzywnego. W samodzielnym wykonywaniu większości dekoracji w domu należy upatrywać demokratyzacji sztuki<sup>1111</sup>. Popularność albumów Larssona w całej Skandynawii pokazuje, że proponowany przez niego nowy styl urządzania wnętrz, a także przykład „nowoczesnej” rodziny w tradycyjnie-nowoczesnym wnętrzu domu odpowiadały sposobowi, w jaki Skandynawowie mogli chcieć być postrzegani na zewnątrz. Styl Larssonów oparty na połączeniu „starego z nowym” bliski był twórczości Gerharda Munthe’go i w gruncie rzeczy nie wyróżniał się znacznie na tle podobnych zabiegów autorstwa innych artystów i artystek nordyckich. Jednak to barwne ilustracje Larssona stały się wizualną reprezentacją skandynawskiej przytulności, a przedmowy pisane przez malarza, w których podkreślał wartość przywiązania do lokalnego otoczenia, a zarazem umacnianie większej wspólnotowości,

---

<sup>1109</sup> „W mieszczańskich domach nie zdarzało się, aby służący uczestniczyli w posiłkach”. Frykman i Löfgren, *Narodziny człowieka kulturalnego...*, s. 245. Jednak w demokratycznej wizji Larssona wszyscy są równi, przynajmniej na jego akwarelach. O egalitaryzmie odzwierciedlającym się w koncepcie *lagom* zob. Barinaga, *Swedishness through lagom...*, s. 6.

<sup>1110</sup> O demokratyzacji sztuki w twórczości Carla Larssona i powiązaniu szwedzkiego neoromantyzmu z poglądami socjaldemokratów zob. Michelle Facos, *Ett hem och socialdemokratin*, [w:] *Carl Larsson – Drömmar om harmoni*, red. Timo Huusko, Åbo 2011, s. 169–187.

<sup>1111</sup> Według Andrzeja Szczerskiego wszelkie przejawy zacierania granicy między warstwami społeczeństwa świadczą o nowoczesności sztuki. Zob. Szczerski, *4xnowoczesność. Polskie style narodowe...*, s. 27.

można łączyć z budowaniem wizerunku krajów nordyckich jako idealnego przykładu „państwa opiekuńczego”<sup>1112</sup>.

### 3.3. Nowy człowiek w nowoczesnym świecie. Skandynawowie i „inni”

Kwestia równości społecznej w Skandynawii była na przełomie XIX i XX wieku problematyczna zarówno pod względem klasowym, jak i przede wszystkim etnicznym. Jak wskazuje Tim Edensor, podkreślanie roli wsi w narracji narodowotwórczej wiązało się z jej etniczną homogenicznością<sup>1113</sup>. Oparty na zazwyczaj ekskluzywnej idei „wspólnoty wyobrażonej” narodowy romantyzm, a za nim neoromantyzm przełomu XIX i XX wieku przyjmował więc czasem rys nacjonalizmu, a nawet ksenofobii i szowinizmu<sup>1114</sup>. W tej części pracy skupiam się na uwidaczniającym się w malarstwie początku XX wieku problemie „inności”, a raczej „czynienia innymi” (*othering*) osób o nieskandynawskim pochodzeniu<sup>1115</sup>. Stosowana już w dobie romantyzmu egzotyzyacja chłopów oraz Saamów wynikała głównie z autentycznej niewiedzy lub niezrozumienia tych grup społecznych przez inteligentów i wywodzących się z tych kręgów artystów, a dodatkowo, u progu nowego stulecia, zabieg ten miał zabarwienie polityczne<sup>1116</sup>.

Wiele omawianych przeze mnie w tym rozdziale dzieł powstało na zlecenie publiczne lub zostało stworzonych na międzynarodowe wystawy, głównie światowe. Jak już wielokrotnie podkreślałam, udział krajów nordyckich w tego typu wydarzeniach był pretekstem do zaprezentowania odrębności kulturowej i niezależności politycznej, posługiwano się przy tym

---

<sup>1112</sup> Frykman i Löfgren podkreślają jednak, że koncept „domu ludu” (*Folkhemmet*), będący jednym z fundamentów „państwa opiekuńczego”, wynikał z ogólnego dziedzictwa oskariańskiego, natomiast artystyczne realizacje Larssonów były tylko ilustracją obecnych na przełomie XIX i XX wieku przekonań o szczęśliwej rodzinie i bezpiecznym domu jako podstawie dobrego społeczeństwa. Frykman i Löfgren, *Narodziny człowieka kulturalnego...*, s. 143. Choć nie ma bezpośredniego związku między tymi dwoma zjawiskami, łączy je raczej wspólne czerpanie z podobnych koncepcji. Zob. Konopka, *Carl i Karin Larsson...*, s. 112.

<sup>1113</sup> Zdaniem badacza wiejska ludność stanowiła mityczną (często o podłożu rasowym) klasę przodków. Zob. Edensor, *Tożsamość narodowa...*, s. 59.

<sup>1114</sup> Zob. Jeff Werner i Tomas Björk, *Blond och blåögd: Vithet, svenskhet och visuell kultur/ Blond and Blue-Eyed: Whiteness, Swedishness and Visual Culture*, Göteborg 2014; Magdalena Naum i Jonas M. Nordin, *Scandinavian Colonialism and the Rise of Modernity: Small Time Agents in a Global Arena*, Berlin 2013.

<sup>1115</sup> W badaniach antropologicznych *othering* odnosi się do procesu postrzegania lub przedstawiania określonej grupy ludzi jako zasadniczo różniącej się od nas samych lub naszej własnej grupy. Może to obejmować tworzenie poczucia „my kontra oni” i podkreślanie dostrzeganych różnic w kulturze, przekonaniach lub praktykach między obiema grupami. Jest to koncepcja podkreślająca dynamikę władzy i konstrukcje społeczne, które kształtują sposób, w jaki jednostki i grupy są postrzegane oraz traktowane w społeczeństwie. W polskich badaniach nie znormalizowało się jedno tłumaczenie tego pojęcia, ale w kontekście krytyki postkolonialnej można je nazwać również „imperialnym spojrzeniem”, zob. Mary Louise Pratt, *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkultuacja*, Kraków 2011.

<sup>1116</sup> Ogromny wkład w badania tego tematu mają: Kirsten Hastrup, *Nordboerne og de andre*, [w:] *Den nordiske verden*, København, 1992; Maria Grini, *Samisk kunst og norsk kunsthistorie: Delvise forbindelser*. Stockholm, 2021; Barbara Sjöholm, *From Lapland to Sápmi. Collecting and Returning Sámi Craft and Culture*, University of Minnesota Press, 2023. Szczególnie ostatnia pozycja prezentuje badanie z zakresu antropologii sztuki saamskiej.

najczęściej podkreśleniem rozwoju cywilizacyjnego i nadążania za najnowszymi trendami<sup>1117</sup>. Na przykład w pawilonie fińskim na paryskiej wystawie w 1900 roku obok inspirowanych mitologią fresków Gallena-Kalleli i zimowych pejzaży Halonena pojawiły się trzy obrazy namalowane przez Magnusa Enckella (1870–1925) na zlecenie komisarza pawilonu Alberta Edelfelta<sup>1118</sup>. Kompozycje *Szkoła podstawowa* (1899), *Czytelnia* (1899) oraz *Widok z Porvoo* (1899) prezentujące nowoczesne i kulturowo rozwinięte społeczeństwo Finlandii były elementem budowania pozytywnego wizerunku Finów jako ludzi wykształconych, czytanych i żyjących w harmonii z naturą<sup>1119</sup>. Obok omawianych już obrazów Halonena i Rissaninena, kładących nacisk fińskie *sisu*, na wystawie pojawiły się płótna przedstawiające przemysł Finlandii, takie jak obraz *Dmuchacze szkła* (1894) autorstwa Bedy Stjernschantz (1867–1910). Podobnie jak w *Pionierach w Karelii* Halonena, artystka skupiła się na trudnej, lecz jakby wykonywanej bez większego wysiłku pracy fizycznej wyrabiających szkło, a jej modelami byli mieszkańcy Karelii. Nie są to jednak fińscy Karelowie, ale robotnicy rosyjskiego pochodzenia, bowiem jak wykazał Bart Pushaw scena ta została namalowana w Pitkäranta (ros *Питкяранта*), miejscowości zdominowanej wówczas przez ludność rosyjską<sup>1120</sup>. Badacz podkreśla tym samym problem złożoności fińskiego społeczeństwa w tym czasie. Finowie zdawali sobie sprawę z tego, że ludność karelską tworzyły też osoby pochodzenia rosyjskiego, jednak świadomie ignorowali ten fakt dla podkreślenia swojej antyrosyjskiej agendy<sup>1121</sup>.

Nacjonalistyczny obraz fińskiego narodu zaprezentowany w 1900 roku był podkreślony przez identyfikowanie fińskich Saamów jako „innych”<sup>1122</sup>. Już romantyczny malarz Peder Balke zwrócił uwagę na egzotyczny z jego perspektywy charakter koczowniczego trybu życia

---

<sup>1117</sup> Już po paryskiej Exposition Universelle w 1867 roku pojawiły się głosy, że mniej rozwinięte kraje, mając okazję do zapoznania się z dokonaniem innych państw, powinny nie tyle kopiować ich sztukę, ile poprzez porównanie z nimi wykorzystać szansę do dostrzeżenia własnej oryginalności. Por. Facos i Hirsh, *Art, Culture, and National Identity in Fin-de-Siècle Europe...*, s. 11.

<sup>1118</sup> Podczas pracy nad pawilonem fińskim Edelfelt wykazał się nie tylko zdolnościami dyplomatycznymi w kontaktach z Rosją, ale też dążeniem do ukazania spójnej wizji Finlandii poprzez jej naturę (pejzaże), społeczeństwo (sceny rodzajowe) oraz gospodarkę (rękodzieło). Zob. Ojanperä i Vuola, *Facing a New Reality...*, s. 194.

<sup>1119</sup> Por. „Finnarna ville ge en bild av nationen som en enhetlig, bildad, kreativ organism som levde i harmonii med naturen”. Smeds, *Helsingfors – Paris...*, s. 311.

<sup>1120</sup> Pushaw, „*Our country...*”, s. 141–142.

<sup>1121</sup> W tym kontekście obraz Stjernschantz demaskuje ślepy nacjonalizm twórców pawilonu: „Stjernschantz’s deliberate idealization of rural Russian artisans reveals the tenebrous nature of the national vision of the Finnish pavilion and the exclusionary forces of a homogenous nation”, ibidem, s. 142.

<sup>1122</sup> O czym świadczy m.in. prezentowana tam rzeźba Emila Halonena (1875–1950) *Saamski pasterz reniferów*, zestawiona z fragmentem tekstu Leopolda Henrika Stanisłausa Mechelina *Finland in the Nineteenth Century* (1894), powielającym obraz prymitywnych mieszkańców dalekiej Północy: „A Sami is not a step brother of the Finns, not even a cousin. The Sami is (...) a child of nature who lacks the basis and depth within the character of the Finns”. Tuija Hautala-Hirvioja, *The Image of the Sàmi in Finnish Visual Arts before the Second World War*, „Acta Borealia”, 2, 2006, 97–115, s. 101. Cyt. za: Pushaw, „*Our country...*”, s. 139.

Saamów, pokazując ich bliski kontakt z naturą w obrazach namalowanych na północy Norwegii. To spojrzenie osoby przyjezdnej było powielane przez artystów kolejnych pokoleń, tak jak w przypadku Johana Tiréna (1853–1911), który choć od dzieciństwa mieszkał w Jämtlandii, jako artysta niesaamskiego pochodzenia zachowywał zewnętrzną perspektywę<sup>1123</sup>. Jednak obrazy takie jak *Saamowie zajmują się ciałem zastrzelonego renifera* (1892) [Il. 55] świadczą o tym, że artysta doskonale znał organizację życia Saamów i rozumiał ich problemy. W Szwecji toczyła się wówczas nierówna walka pomiędzy Saamami a innymi mieszkańcami północnych terenów kraju, którzy likwidowali pastwiska pod uprawę rolną oraz budowę stałej infrastruktury, zabijając zwierzęta hodowane przez Saamów<sup>1124</sup>. Malarz przedstawił tragedię rdzennych mieszkańców tych terenów, którzy w reniferach poza głównym źródłem utrzymania widzą przede wszystkim dobrodziejstwo otaczającej ich natury. Szacunek do zwierząt, prawo Saamów do zamieszkiwanego przez nich terytorium i dbałość o lokalne środowisko były ważnymi elementami większości obrazów Tiréna, przez co wpisywał się w narodowo-romantyczne pojmowanie przyrody<sup>1125</sup>.

Zmagania o północne tereny Szwecji trwała jeszcze przez cały początek XX wieku, co było widoczne się w propagandowych publikacjach pokroju *Lappland, det stora svenska framtidslandet* (1908). Publikacja wydana z jedenastoma ilustracjami wykonanymi przez Johna Bauera, wśród nich *Chłopcy z obozu w Ripainen, Jukkasjärvi, Gotowanie kawy, Jukkasjärvi* oraz *Przerwa podczas przeprawy*, była jedną z pierwszych tak szeroko ukazujących życie codzienne Saamów. Bauer skupił się na szczegółowym przedstawieniu strojów saamskich i ich koczowniczego trybu życia, podkreślając efekt kulturowej odrębności Saamów od Szwedów<sup>1126</sup>. Jak już wspominałam, obserwacje z pobytu w Laponii Bauer wykorzystał do swoich późniejszych przedstawień trolli w ilustracjach do książek dla dzieci. Stylizowanie tych olbrzymów na Saamów można odczytywać jako wyraz kolonialnego traktowania rdzennej ludności północnej Szwecji, gdyż Sápmi, kraina egzotycznych i parających się magią Saamów, stanowiła przeciwieństwo „cywilizowanego” południa zamieszkałego przez południowych

---

<sup>1123</sup> Zob. Bart Pushaw, *Sámi, Indigeneity, and the Boundaries of Nordic National Romanticism*, [w:] *The Idea of North...*, s. 24–26.

<sup>1124</sup> Malarz zainspirował się konkretnym wydarzeniem, gdy właściciel ziemski William Farup nielegalnie zastrzelił renifery, które weszły na teren jego młyna w Ljusnedal. Konflikt między gospodarzami a Saamami był szeroko komentowany w całej Szwecji, głównie za sprawą dyskusji prasowej między piszącym dla „Dagens Nyheter” zwolennikiem gospodarzy Gustafem af Geijerstamem a broniącym sprawy Saamów w „Aftonbladet” pisarzem Jonasem Stadlingem. Zob. Gustaf af Geijerstam, *Kulturkampen i Herjedalen: från striden mellan lappar och bofaste*, Stockholm 1891.[On-line.]

<sup>1125</sup> Werner i Björk, *Blond och blåögd...*, s. 149. Więcej przykładów ówczesnej sztuki saamskiej i jej związków z narodowym romantyzmem zob. Alsen i Landmann, *Nordic Painting: The Rise of Modernity...*, s. 143–145.

<sup>1126</sup> Por. Conrad, *Illustrating the future...*, s. 116–121.



Skandynawów<sup>1127</sup>. Taką interpretację przedstawiono w publikacji *Lappland, det stora svenska framtidslandet*, w której podkreślano różnice między tradycyjną, koczowniczą kulturą saamską a nowoczesnym stylem życia na południu Szwecji<sup>1128</sup>. Ilustracje Bauera można więc uznać za przykład „czynienia innym”, a podprogowość tego przekazu jest na tyle istotna, że jego odbiorcami były szwedzkie dzieci, podświadomie przyjmujące wizerunek Saamów jako mniej cywilizowanych i obcych.

Sposób obrazowania użyty przez Bauera nie był oczywiście jego autorskim, mającym zabarwienie nacjonalistyczne zabiegiem, ale wynikał z kulturowego wykluczenia rdzennych mieszkańców Sápmi z procesu narodotwórczego Szwecji. W neoromantycznym malarstwie nordyckim „ideał” narodu stanowili przecież błękitnoocy blondyni o jasnej karnacji. W taki sposób Skandynawowie wizualizowali starożytnych przodków, wikingów. Personifikacją Norwegii, spopularyzowaną na początku XX wieku, była jasnowłosa kobieta w typie nordyckiej walkirii. Po zerwaniu unii personalnej ze Szwecją w 1905 roku Andreas Bloch (1860–1917) zaprojektował pocztówkę, na której Norwegia ukazana jest jako blondwłosa kobieta o bladej cerze, ubrana w suknię w kolorach norweskiej flagi. Jej starożytny rodowód podkreślony jest wikińskimi rekwizytami: trzyma w rękach wojenny topór oraz tarczę z herbem Norwegii, a za jej plecami stoi menhir, w którym wyryto słowa *Frihed, Lighed, Broderskab* (wolność, równość, braterstwo) wpisane w wikińską plecionkę. Popularyzacja tego motywu na kartach pocztowych i plakatach była związana z uchwaleniem norweskiej konstytucji w 1914 roku. Wykorzystana jako symbol jednoczący naród norweski personifikacja nie reprezentuje jednak wszystkich mieszkańców Norwegii, a jedynie etnicznych Skandynawów, którzy na przełomie XIX i XX wieku tak jak Szwedzi pozbywali się Saamów z terenów od wieków przez nich zamieszkiwanych<sup>1129</sup>. Ukazanie Norwegii jako jasnowłosej i błękitnookiej silnej kobiety wynika z tradycji podobnych personifikacji Danii i Szwecji, opisanych przeze mnie w rozdziale II.2. Ten konkretny sposób wyobrażenia alegorii narodów skandynawskich, obecny również w wyobraźni zbiorowej Finlandii (Fińska Dziewica) i Islandii (Kobieta z Gór) podkreśla

---

<sup>1127</sup> Współczesna malarzowi interpretacja mitycznych olbrzymów (istot spokrewnionych z trollami) łączyła ich wyobrażenie z obcością i dzikością egzotycznej Krainy Saamów, podczas gdy bogów (Asów) w sztuce przedstawiano jako jasnowłosych, błękitnookich ludzi o jasnej skórze. Zob. Bo Grundin, *Fornnordiskt i konsten...*, s. 121. John Bauer wykonał kilka przedstawień bogów nordyckich, takie jak *Freja* (1905) oraz *Loki i Idun* (1911), w których Asowie namalowani są właśnie według tego skandynawskiego typu urody.

<sup>1128</sup> Por. „emphasize the difference between the modern and the old: photos of churches, dams, mining, and timber industry stand in contrast to those of Sámi in their káta (...) with their reindeer in the undeveloped wilderness”, Conrad, *Illustrating the future...*, s. 116.

<sup>1129</sup> Zob. Kurek, *Norwegizacja Saamów i Kwenów...*, s. 177–188.

wspólnotowość Skandynawii opartą na podobnym wyglądzie, wykluczającą jednak pozostałe grupy etniczne zamieszkujące region nordycki.

Ten „skandynawski” typ urody, oparty między innymi na jasnej karnacji, był poddawany gloryfikacji w wielu aktach i scenach rodzajowych z przedstawieniem kąpiących się<sup>1130</sup>. Namalowany przez Jensa Ferdinanda Willumsena obraz *Dzieci kąpiące się na plaży w Skagen* (1909) jest zdaniem Ulli Hjorth wyrazem ideologii rasistowskiej, z którą duński malarz spotkał się w czasie pobytu w Stanach Zjednoczonych w 1900 roku<sup>1131</sup>. Choć oparty na fotografii wykonanej przez Willumsena podczas wakacyjnego pobytu na plaży w Amalfi (a więc przedstawiającej z pewnością nie tylko skandynawską, ale też inną, być może włoską młodzież) obraz ukazuje dzieci w typie nordyckim, który utożsamiano z radością życia, dynamizmem i siłą, w przeciwieństwie do typu „południowego”, wiążanego z biernością, a nawet prymitywnością<sup>1132</sup>. W tak rozumianym podziale na typy ludzkie przedstawieniu Willumsen miałby więc fałszywie przypisywać nordyckim dzieciom lepsze cechy, a zwykłemu obrazowi beztriosko bawiących się młodych ludzi nadać rysy negatywnego nacjonalizmu. Tymczasem, moim zdaniem, Willumsen posiłkując się zdjęciem czy wspomnieniem z Amalfi namalował scenę zabawy dzieci na plaży, temat popularny chociażby wśród malarzy ze Skagen, do których przez krótką chwilę należał<sup>1133</sup>. Bliski kontakt z przyrodą i dziecięca energia wyrażają tu raczej skandynawski *friluftsliv*, czyli ideę spędzania czasu na łonie natury, u progu XX wieku łączony przede wszystkim ze sportem, umięśnionymi ciałami i aktywnym wypoczynkiem nad wodą<sup>1134</sup>. Zbiegło się to z ogarniającym wówczas północną Europę witalizmem, czyli nurtem afirmującym witalność, wywodzącym się z filozofii Friedricha Nietzschego (1844–1900) oraz Henriego Bergsona (1859–1941)<sup>1135</sup>. Witalizm jako trend artystyczny skupiał się przede wszystkim na tężyznie fizycznej i ukazywał najczęściej nagich, młodych i wysportowanych mężczyzn. Organizacja pierwszej nowożytnej olimpiady w 1894 roku była wyrazem podziwu dla możliwości ludzkiego ciała, przez co wywodzący się ze starożytnej Grecji topos

<sup>1130</sup> Zwrócili na to uwagę Jeff Werner i Tomas Björk analizując obrazy kąpiących się Andersa Zorna. Zob. Werner i Björk, *Blond och blåögd...*, s. 129–133.

<sup>1131</sup> Ulla Hjorth, *J.F. Willumsen i Europa*, Frederikssund 2006, s. 28.

<sup>1132</sup> Alsen i Landmann, *Body Images*, [w:] *Nordic Painting ...*, 105–133, s. 110.

<sup>1133</sup> W przypadku twórczości Willumsena może chodzić zarówno o neoromantyczny zachwyt nad naturą i jej zespoleniem z człowiekiem, jak i bardziej witalistyczne podkreślenie obecności, a nawet górowania człowieka nad przyrodą. Zob. Anne Gregersen, *Vital Willumsen*. [w:] *The Spirit of Vitalism: Health, Beauty and Strength in Danish Art, 1890–1940*, red. Gertrud Hvidberg-Hansen i Gertrud Oelsner, København 2011, 236–249.

<sup>1134</sup> Ibidem, s. 24. Dzieje *friluftsliv* zob. Søren Andkjær, Peter Bentsen i Niels Ejbye-Ernst, *Friluftsliv, historie og samfund*, [w:] *Friluftsliv – natur, samfund og pædagogik*, København 2009, s. 21–26.

<sup>1135</sup> Więcej na temat witalizmu w sztuce skandynawskiej zob. *Livskraft: vitalismen som kunstnerisk impuls 1900–1930*, red. Ingebjørg Ydstie, Oslo 2006; *The Spirit of Vitalism: Health, Beauty and Strength in Danish Art, 1890–1940*, red. Gertrud Hvidberg-Hansen i Gertrud Oelsner, København 2011.

*kalokagathia* na nowo zainteresował artystów i ludzi kultury<sup>1136</sup>. Dla skandynawskich malarzy była to przede wszystkim okazja do przedstawienia zdrowych i młodych ciał dzieci (czyli przyszłości narodu) oraz wywodzących się z najniższych klas społecznych pracowników fizycznych. Zorn skupiał się przede wszystkim na nagich ciałach chłopek, Eugène Jansson malował stłoczonych w łaźniach marynarzy i cyrkowców, natomiast Edvard Much przedstawiał akty mężczyzn spotykanych nad wodą w miejscowości uzdrowskiej Warnemünde. W przypadku tych malarzy zainteresowanie silnym ciałem niekoniecznie musiało się kojarzyć z przekonaniem o wyższości rasy nordyckiej, raczej świadczyło o fascynacji młodością i życiem wśród podstarzałych oraz schorowanych artystów<sup>1137</sup>. Na pewno było też wyrazem wspomnianego już *friluftsliv*: na przełomie XIX i XX wieku rekreacja na świeżym powietrzu stała się w Skandynawii nieodzownym elementem spędzania wolnego czasu. Wykreowana w tym czasie moda na wypoczynek na świeżym powietrzu, popularne wśród mieszczan sanatoria i kąpiele morskie oraz wędrówki po górach i długie spacerowanie stały się receptą na bliski kontakt z przyrodą<sup>1138</sup>.

Szczególnie modne były wówczas pobyty w kurortach nadmorskich i górskich. Zarówno sporty zimowe (narcciarstwo zjazdowe rozpropagowane przez Fritjofa Nansena<sup>1139</sup>), jak i aktywny wypoczynek w górach latem pojawiały się na płótnach neoromantycznych malarzy skandynawskich. Dobrym tego przykładem jest obraz Willumsena *Alpinistka* (1912), przedstawiający jego żonę Edith wędrującą po górach w modnym ówczesnie stroju turystycznym. W porównaniu z romantycznymi przedstawieniami turystyki górskiej, takimi jak *Widok na Jotunheimen* (1837) Johanna Flintoe, sylwetka kobiety nie jest zdominowana przez wzniosły i potężny krajobraz gór, ale dominuje nad przyrodą: poprzez użyty tu skrót perspektywiczny jest wyższa i potężniejsza od gór. Ponadto bohaterką *Alpinistki* jest kobieta – silna, aktywna jednostka, a nawet uosobienie potężnego, boskiego pierwiastka natury<sup>1140</sup>.

---

<sup>1136</sup> W duńskiej Zelandii działała nawet grupa artystów nazywających się Helenami z Refsnæs (Hellenerne på Refsnæs), zebranych wokół Gunnara Sadolina (1874–1966). Jednym z nich był Svend Hammershøi, brat malarza Vilhelma. Zob. Alsen i Landmann, *Body Images...*, s. 107.

<sup>1137</sup> Jansson chodził do term głównie ze względu na chorobę reumatologiczną, a Munch przebywał w Warnemünde w ramach terapii psychiatrycznej. Obaj byli wówczas już dojrzałymi artystami. Zob. Hans Henrik Brummer, *Crepuscle bleu et athletes*, [w:] *Eugène Jansson, 1862–1915: nocturnes suédois*, red. Henri Loyrette, Paris 1999, 27–39.

<sup>1138</sup> Zob. Berit Eide Johnsen, *Research on the history of Scandinavian summer and seaside tourism – transnational and transregional perspectives?*, „Journal of Tourism History”, 5:3, 2013, s. 246–264.

<sup>1139</sup> Nansen zademonstrował praktyczne użycie nart podczas swoich ekspedycji do Grenlandii w latach 1883 i 1888. Zob. Jones, *Seasonality and landscape in Northern Europe...*, s. 26. „Fridtjof Nansen was driven out into the icy wilderness by a vitalist almost pantheistic conviction of man’s unity with nature”. Hans Fredrik Dahl, *The Nordic balance*, [w:] *Nordiskt sekelskifte...*, s. 13.

<sup>1140</sup> „[I]n terms of Vitalism’s linkage between the physical and the metaphysical: the life-force comes to expression in matter – the sun, the mountains and the sea contain the seeds of human development. There is thus no theological

„Nadludzki” rozmiar tej postaci należy interpretować w kontekście filozofii Nietzschego, twórcy koncepcji „nadczołowieka” – silnej i niezależnej jednostki, która jest zdolna do przekroczenia tradycyjnych norm oraz wartości społecznych, kierując się własnymi instynktami i intuicją. Przypomnę, że Nietzsche uważał, iż nadczołowiek jest w stanie stworzyć nowe standardy moralne i estetyczne, przekraczając ograniczenia narzucone przez społeczeństwo i tradycję. Filozofia Nietzschego była popularna w Skandynawii, a szczególnie, w Danii, gdzie pod koniec XIX wieku toczyła się dyskusja na temat poglądów tego niemieckiego filozofa<sup>1141</sup>. Brandes określił poglądy Nietzschego mianem „arystokratycznego radykalizmu” i w sposób szczególny upodobał sobie pojęcie indywidualizmu, a nawet propagował pisanie historii z perspektywy wyjątkowych jednostek, nazywanych przez siebie: „wielkimi ludźmi” (*de store Mennesker*)<sup>1142</sup>. Willumsen śledził tę debatę, a jak już wspomniałam, przedstawiał kąpiące się dzieci w podobnym dla Nietzschego stylu gloryfikowania witalności i młodego, silnego ciała ludzkiego<sup>1143</sup>. Zainteresowanie witalnością w twórczości Willumsena początku XX wieku zdaje się być jednak raczej wypadkową wielu konceptów popularnych w ówczesnej Danii: darwinizmu popularyzowanego przez norweskiego przyrodnika Olava Johana Soppa (1860–1931)<sup>1144</sup>, badań duńskiego lekarza Mikkela Hindhede (1862–1945) nad wpływem diety i aktywności fizycznej na zdrowie oraz publikacji Jörgena Petera Müllera (1866–1938) *Mój system* (*Mit system*, 1904), promującej codzienną gimnastykę<sup>1145</sup>.

#### 4. Malarstwo historyczne w obliczu nowoczesności

---

or transcendent point of departure for the grandeur of the woman – it has its roots in the natural surroundings she cultivates”. Gregersen, *Vital Willumsen...*, s. 238.

<sup>1141</sup> Chodzi o dyskusję między Georgiem Brandesem a Haraldem Høffdingem (1843–1931). W sierpniu 1889 roku Brandes opublikował na łamach czasopisma „Tilskueren” artykuł *Friedrich Nietzsche: En Afhandling om aristokratisk Radikalisme*, w którym szeroko przedstawił poglądy niemieckiego filozofa. Jesienią to samo czasopismo wydrukowało polemizujący tekst profesora filozofii Høffdinga *Demokratisk Radikalisme. En Indsigelse*, który zapoczątkował dyskusję pomiędzy autorami (w sumie opublikowano sześć tekstów). Więcej na ten temat zob. Neil Christian Pages, *On Popularization: Reading Brandes Reading Nietzsche*, „Scandinavian Studies”, 72, 2, 2000, s. 163–180.

<sup>1142</sup> Brandes opowiadał się za umową społeczną, w ramach której „wielcy ludzie” znajdowaliby odzwierciedlenie w polityce, sztuce i literaturze: „najwyższym osiągnięciem człowieka jest życie heroiczne, w którym z największymi trudnościami walczy się o coś, na czym w jakiś sposób wszyscy skorzystają”. Georg Brandes, *Aristokratisk radikalisme: En Afhandling om Friedrich Nietzsche*, 1889, s. 174. Cyt. za: Jørgen Riber Christen, *Agnes Slott-Møller og heroisk nostalgi*, „Akademisk kvarter”, 20, 2020, s. 180.

<sup>1143</sup> Willumsen, zdaniem Anne Gregersen, przyczynił się wręcz do wizualnej konstrukcji „człowieka nietzscheańskiego” poprzez połączenie człowieka z naturą i fascynację zdrową, pełną życia istotą ludzką. Gregersen, *Vital Willumsen...*, s. 246.

<sup>1144</sup> Zob. Gry Hedin, *Representing Evolution: Jens Ferdinand Willumsen's Fertility and the Natural Sciences*, „Nineteenth-Century Art Worldwide”, 11, 3, 2012 [On-line].

<sup>1145</sup> Sven Halse, *Wide-ranging Vitalism. On the concept and phenomenon of Vitalism in philosophy and art*, [w:] *The Spirit of Vitalism...*, s. 51.

U progu XX wieku artyści nordyccy byli rozdarci między wciąż żywym, choć uchodzącym już za staromodny narodowy romantyzm a modernizmem, który zyskiwał popularność wśród młodszych artystów, ale przyjmowany był raczej sceptycznie przez starszych, konserwatywnych malarzy<sup>1146</sup>. Nowoczesny przełom, jak wykazano w poprzednich rozdziałach, znacznie zmienił narrację i charakterystykę głównych gatunków malarskich, odnoszących się do tematyki narodowej. W tej sytuacji malarstwo historyczne przechodziło kryzys; przez progresywistów uznane za staroświeckie i zakłamujące rzeczywistość, rzadko podejmowane było przez malarzy i malarki, zaczynających kariery w latach osiemdziesiątych XIX wieku<sup>1147</sup>. Niemniej wielu twórców kontynuowało tego rodzaju twórczość, ciesząc się uznaniem części publiczności, o czym świadczyć może zarówno wspomniana wcześniej kontynuacja wątków mitologicznych w sztuce oraz przykłady akademickiego historyzmu odnoszącego sukcesy na wystawach światowych, jak w przypadku Gustafa Cedeströma i jego *Pochodu z ciałem Karola XII*<sup>1148</sup>.

Zwątpienie w sens uprawiania tradycyjnego historyzmu w malarstwie nie oznaczało jednak, że neoromantycy nie sięgali do przeszłości. Podejmując się zadania kreowania nowej symboliki narodowej, stawali przed zadaniem zreinterpretowania dziejów i mitologii, kwestionując dotychczasowe tradycje i schematy narracyjne. Sięgali przede wszystkim do epoki średniowiecza, którą uznawano za „złoty wiek” historii narodów skandynawskich i w związku z tym za skarbnicę motywów. Stałym elementem tej narracji były bohaterskie czasy wikingów i inne historie opisane w źródłach staronordyckich, od początku XIX wieku pozostające szczególnie popularnym i niezwykle ważnym źródłem tożsamości narodowej krajów Północy, w neoromantycznym ujęciu przyjmując bardziej funkcję toposów narodowych niż zwykłych scen historycznych<sup>1149</sup>. Na przełomie XIX i XX wieku chętnie czerpano ze średniowiecza, zarówno historii, jak i jego baśniowości oraz instrumentarium form, wykorzystując przy tym pojedyncze motywy nie po to, by stworzyć wielkie malarstwo historyczne, ale nastrojową wizję przeszłości. Dobrym tego przykładem mogą być obrazy Richarda Bergha *Twierdza w Varberg* (1890) oraz *Wizja. Motyw z Visby* (1894), w których historyczne ruiny średniowieczne są tylko

---

<sup>1146</sup> Zmiana pokoleniowa nastąpiła zarówno w podejściu do sztuki narodowej, jak i w kwestii poglądów politycznych samych artystów. Por. „tidigare hade samhällets konservativa krafter kunnat förknippas med ståndspartikularism och då främst med en adlig sådan, medan de liberala framstod som patrioter. Nu kom det istället att bli de konservativa som förespråkade nationell enighet och fosterländska ideal”. Ericsson, *Karolinska utopier...*, s. 88.

<sup>1147</sup> „(...) the appeal of traditional history painting weakened just as new kinds of patriotic imagery were emerging”. Facos i Hirsch, *Culture, and National Identity in Fin-de-Siecle Europe...*, s. 6.

<sup>1148</sup> Arvidsson, Dahlström i Hyltze, *The Collection...*, s. 122.

<sup>1149</sup> O czym pisałam w rozdziale IV.1.1. Nowa formuła mitu wikinga.

punktem wyjścia do symbolistycznej wizji przeszłości. Szczególnie w przypadku drugiego obrazu malarz odniósł się do wydarzenia historycznego (najazdu duńskiego króla Valdemara Atterdaga na Gotlandię w 1361 roku) jedynie poprzez sylwetki stylizowanych okrętów na morzu, natomiast umieszczone na pierwszym planie ruiny w ich współczesnym malarzowi stanie oraz sam tytuł wskazują, że jest to jedynie odległe wspomnienie przeszłych dziejów, a nie próba rekonstrukcji historycznych wydarzeń<sup>1150</sup>.

W tym rozdziale prezentuję problem nowoczesnego podejścia do malarstwa historycznego, będącego nie tyle przykładem historyzmu, ile reinterpretacją wydarzeń z przeszłości lub po prostu symbolistyczną wizją historii. Skupię się na trzech zasadniczych sposobach działania, których przykłady omawiam poniżej. Obrazy: *Niels Ebbesen* (1893) Agnes Slott-Møller, *Ofiara w przesilenie zimowe* (1915) Carla Larssona oraz *Historia* (1916) Edvarda Muncha i ich ówczesna recepcja ilustrują rolę nowoczesnego ujęcia historiografii w kształtowaniu tożsamości narodowej i nordyckiej początków XX wieku. Skoncentrowanie się wyłącznie na tych trzech dziełach jest istotne ze względu na ich reprezentatywność dla omawianych tendencji. Ponadto są to dzieła monumentalne, zaplanowane lub stworzone w formie dekoracji ściennej do instytucji publicznej, a ich autorami byli malarze i malarka uznani ówczesnie w swoich krajach, choć niekoniecznie za ich realizacje z gatunku malarstwa historycznego<sup>1151</sup>. Po pierwsze, Agnes Slott-Møller, Carl Larsson i Edvard Munch traktowali swoje kompozycje jako *opus magnum* podsumowujące ich artystyczne kariery. Po drugie, w pozostawionych po sobie zapiskach podkreślali szczególną, narodowotwórczą rolę tych obrazów. Po trzecie, dzieła te były szeroko komentowane za życia artystów i początkowo odrzucone przez zlecające je instytucje, gdyż nie mieściły się w uznanym wówczas sposobie postrzegania tak historii narodowej, jak i malarstwa historycznego. Wreszcie są to moim zdaniem najważniejsze dzieła podsumowujące skandynawskie malarstwo neoromantyczne, w pewnym sensie stanowiące przykłady późnych, a może nawet najpóźniejszych realizacji o jawnie narodowo-romantycznym charakterze, a przynajmniej w jego pierwotnym, wyrosłym z tradycji połowy XIX wieku znaczeniu<sup>1152</sup>.

---

<sup>1150</sup> Por. „Bergh made it obvious to the viewer that the moment represented was an imaginative, personal interpretation of an historical occurrence by depicting the wall in its contemporary state of partial ruin and by gilding fanciful, toy-like ship”. Facos, *A controversy...*, s. 77.

<sup>1151</sup> O malarstwie pejzażowym Muncha wspominałam w rozdziale IV.2. Nowa rola pejzażu: pejzaż nastrojowy, wewnętrzny, narodowy. Twórczość Larssona opisywałam w rozdziale IV.3.2. Rodzina, dzieci i dom jako obraz tradycyjnych wartości w malarstwie skandynawskim przełomu XIX i XX wieku. O symbolizmie Agnes Slott-Møller pisałam w rozdziale I.2.1. Stowarzyszenia artystyczne i przełomowe wystawy.

<sup>1152</sup> „Symbolicznym podsumowaniem kulturowego przesilenia, jakie dokonało się na przełomie XIX i XX wieku w krajach nordyckich, pokazującym jednocześnie, że transformacjom modernizacyjnym na wszelkich

#### 4.1. Nacjonalistyczna wizja średniowiecza na przykładzie obrazu *Niels Ebbesen Agnes Slott-Møller* (1893)

Wielokrotnie przywoływana tu debata na temat sztuki narodowej w Danii w ostatnich dekadach XIX wieku stała się ważnym argumentem politycznym, wykorzystywanym przede wszystkim do kształtowania duńskiej narracji historycznej po 1864 roku<sup>1153</sup>. Jednym z tego przejawów było utworzenie w 1878 roku na odbudowanym po zniszczeniach wojennych zamku Frederiksborg Muzeum Historii Narodowej (*Nationalhistorisk Museum*). W jego zbiorach znalazły się starannie dobrane portrety i obrazy historyczne, w tym zamówione na tę okazję nowe dzieła, dzięki którym stworzono sprecyzowaną wizję narodowej historii, mającą umocnić duńską tożsamość<sup>1154</sup>. Do rozbudowywanej w następnych latach kolekcji nie wybierano jednak dzieł twórców nowoczesnych, na przykład często podejmującego tematykę historyczną Kristiana Zahrtmanna, podobnie jak obrazu *Niels Ebbesen* (1893) [Il. 56] Agnes Slott-Møller, która stworzyła to dzieło specjalnie po to, by przekazać je do zbiorów Muzeum<sup>1155</sup>.

Obraz w rzeźbionej drewnianej ramie to portret konny, przedstawiający mężczyznę w kolczudze, tunice i pelerynie podbitej futrem, siedzącego na potężnym koniu o kasztanowatym umaszczeniu. Jeździec ukazany jest z profilu, ma bardzo poważną i skupioną minę, w jednej ręce trzyma wodze, a w drugiej kuszę. Koń kroczy po wrzosowisku pokrytym gdzieniegdzie kupkami topniejącego śniegu. W tle rozpościera się płaski krajobraz i częściowo zachmurzone niebo, za wyprostowaną sylwetką jeźdźcy – bardziej błękitne i pokryte jaśniejszymi obłokami. Rama obrazu, zaprojektowana przez artystkę, została udekorowana motywami liści dębu oraz opatrzona inskrypcją w języku duńskim:

Wszystkie duńskie dusze chwalą ten dzień,  
W roku tysiąc trzysta czterdziestym,

---

płaszczyznach nie zawsze towarzyszyła przemiana mentalności, były losy monumentalnego dzieła historycznego Carla Larssona pt. *Midvinterblot – Ofiara przesilenia zimowego*”. Szelańska, *Kraje nordyckie...*, s. 43.

<sup>1153</sup> „As a result, modern Danish historiography, with its strong emphasis on positivism, was created partly in opposition to the national-liberal culture that the post-1864 generation blamed for the defeat. (...) The influence of the radical tradition secured the position of the flagellant master narrative, while the narrative of victimhood was marginalized amongst historians”. Rasmus Glenthøj, *The National Past as a Zone of Conflict in Danish History: Conflicting Histories of the Danish Defeat in 1864*, [w:] *Culture and Conflict...*, s. 120.

<sup>1154</sup> Pomysłodawcą i fundatorem Muzeum był J.C. Jacobsen, właściciel browaru Carlsberg i jeden z najważniejszych prywatnych kolekcjonerów sztuki ówczesnej Danii. Do kolekcji wybierano dzieła najbardziej uznanych malarzy akademickich i historycznych, takich jak Lorenz Frølich, któremu powierzono zadanie wykonania fryzu z przedstawieniem podboju Anglii przez Wilhelma I Zdobywcę, inspirowanej na tkaninę z Bayeux (której kopię również umieszczono w Muzeum). Zob. Lauring, *Billeder af Danmarks Historie...*, s. 46, 120.

<sup>1155</sup> Agnes Slott-Møller, *Nationale Værdier*, 1917, s. 176. Cyt. za: Christen, *Agnes Slott-Møller...*, s. 183.

Kiedy wąż ugiął się przed ciosem lwa,  
Gdy Niels Ebbesen zabił hrabiego Gerta<sup>1156</sup>.

Bohaterem monumentalnej kompozycji jest Niels Ebbesen (1308–1340), w duńskiej historii pamiętany głównie z buntu przeciwko Gerardowi III Wielkiemu, hrabiemu Holsztynu i księciu Szlezewiku<sup>1157</sup>. W XIX wieku postać Ebbesena została wykreowana na bohatera narodowego Danii, ucieleśniającego walkę o wolność, a szczególnie niezależność od Niemiec. W 1797 roku w Kopenhadze odbyła się premiera sztuki *Niels Ebbesen af Nørre- eller Danmarks Befrielse* [*Niels Ebbesen z Nørre- lub wyzwolenie Danii*] na podstawie tekstu Levina Christiana Sandera (1756–1819), jednak szczególne zainteresowanie Ebbesenem rozwinęło się w XIX wieku, kiedy Bernhard Severin Ingemann (1789–1862) umieszczając postać tego bohatera w powieści historycznej *Prins Otto af Danmark og hans Samtid* [*Księżę Otto Duński i jemu współcześni*] (1838), przyczynił się do ukonstytuowania go jako symbolu narodowego w Danii<sup>1158</sup>. Przy okazji 500. rocznicy wydarzeń z Randers N.F.S. Grundtvig poświęcił Ebbesenowi część poematu *Om Danemarks kvide* [*O żałości Danii*] (1839), którego refren „tyskerne reves om Danmark” [„Niemcy najeżdżają Danię”] nabrał szczególnego wydźwięku w czasach walk o Szlezewik i Holsztyn<sup>1159</sup>. W drugiej połowie XIX wieku postać Ebbesena powracała więc wielokrotnie w duńskich tekstach kultury podkreślających jego walkę z Niemcami, na przykład w dramacie Michaela Wallega Bruna z 1880 i powieści H.F. Ewalda z 1886 roku. Malarze i rzeźbiarze też chętnie podejmowali ten motyw: Carl Bloch namalował obraz *Niels Ebbesen i hrabia Gerard* (1868) [Il. 57], rzeźbiarz Ferdinand Edvard Ring (1829–1886) stworzył pomnik Ebbesena w Randers (1882), a Rasmus Christiansen (1893–1940)

<sup>1156</sup> W oryginale: „Alle danske sjæle prise den dag, / Årtusind, trehundred og fyrretyve, / Da slangen segned for løvens slag, / Da Niels Ebbesen tog Grev Gert af live”.

<sup>1157</sup> Gdy osłabione królestwo duńskie w 1332 roku pozostawało bez króla, hrabia przejął władzę nad Fionią i Jutlandią, a jego rosnące wpływy doprowadziły duńską szlachtę, szczególnie ze Wschodniej Jutlandii, do podjęcia próby zbrojnej eksmisji Holsztynów. W 1340 roku Niels Ebbesen wraz z czterdziestoma siedmioma buntownikami udał się do Randers w środkowej Jutlandii i w nocy z 1 na 2 kwietnia zamordował Gerarda w jego sypialni. Gdy Holsztyńczycy dowiedzieli się o tym czynie, próbowali zaatakować zbiegłych buntowników, którym jednak udało się zgubić pościg za rzeką Gudenåen. Niels Ebbesen poległ w bitwie pod zamkiem Skanderborg 2 listopada 1340 roku w trakcie walk prowadzonych przeciw powstańcom przez synów hrabiego Gerarda. Duński historyk Frederik Hammerich (1809–1877) pisał o nim, że „na przestrzeni dziejów [...] był uznawany przez Duńczyków za wyzwoliczyciela od najeźdźcy [...] jego czyn poruszył duńskie dusze i będzie je poruszał aż do ostatnich dni.” Frederik Hammerich, *Danmark i Valdemarernes Tid*, København 1848, s. 127. Za: Claus Møller Jørgensen, *Changing Contours of a National Culture: The Society for the Proper Use of Freedom of Speech, 1835–48*, [w:] *Culture and Conflict*, s. 34.

<sup>1158</sup> Więcej na temat przedstawienia średniowiecznych bohaterów jako symboli narodowych zob. Lis Møller, *For konge og fædreland, Valdemar Sejrs hos B.S. Ingemann og Agnes Slott-Møller*, „Passage”, 81, 2019, s. 87–103.

<sup>1159</sup> Antyniemiecki wydźwięk opowieści o Nielsie Ebbesenie był szczególnie silny właśnie podczas wojen w latach 1848–1851 i 1864 roku.. Zob. Inge Adriansen i Birgit Jenvold, *Danske myter - fra dronning Thyre til krigen i 1864*, „Fortid og Nutid”, 1998, s. 25.



przedstawił scenę *Ucieczka Nielsa Ebbesena po zamordowaniu hrabiego Gerarda* (1898) [Il. 58] jako ilustrację do publikacji *Danmarks Historie i Billeder* wydanej w 1898 roku<sup>1160</sup>.

Agnes Slott-Møller zmierzyła się więc z tematem rozpowszechnionym w duńskim malarstwie historycznym – proponując jednak własną wizję tej postaci. Dla malarki Niels Ebbesen nie był bowiem jednym z wielu bohaterów duńskiej historii, ale ogromnym autorytetem, postacią szczególnie ważną dla jej osobistego patriotyzmu:

Malując ten obraz, chciałam spłacić część długu wdzięczności, jaki mam u tej wielkiej duńskiej osobistości, ponieważ dzięki swojej obecności i działaniom uratował on kraj w jednym z najmroczniejszych momentów jego istnienia. Dał wyraz memu poczuciu A.S. Vedel: Niech Bóg błogosławi twoją duszę, Nielsie Ebbesenie, byłeś duńskim bohaterem – tego jestem całkowicie pewna<sup>1161</sup>.

Agnes Slott-Møller powołuje się na Andersa Sørensen Vedela (1542–1616), który w 1575 roku przetłumaczył na duński treść *Gesta Danorum*, średniowiecznej kroniki autorstwa Saxo Grammaticusa. Obejmuje ona jednak wydarzenia do końca XII wieku, dlatego jeśli malarka korzystała ze źródeł historycznych, musiała to być raczej późniejsza *Kronika jutlandzka* (*Chronica Jutensis, Jyske Krønike*), opisująca późniejszą historię Danii: od końca rządów Kanuta IV do początków panowania Waldemara Atterdaga, czyli do 1342 roku<sup>1162</sup>. A.S. Vedel był autorem, obok kronik średniowiecznych, *Hundredvisebogen* [Księga Stu Pieśni] (1591), w której zebrał duńskie ballady i opowieści ludowe. Była to w Danii bardzo popularna publikacja, o czym może świadczyć pełniejsze wydanie z 1695 roku, uzupełnione przez Pedera Syva, a także wydany już w XIX wieku trzytomowy zbiór *Udvalgte danske Viser fra Middelalderen: efter A.S. Vedels og P. Syvs trykte Udgaver og efter Haandskrevne Samlinger* [Wybrane duńskie pieśni ze średniowiecza: wg A.S. Vedela i P. Syva] (1812) pod redakcją Wernera H. Abrahamsona.

---

<sup>1160</sup> Była to publikacja wydana przez Muzeum Historii Narodowej na zamku Frederiksborg z tekstami jego ówczesnego dyrektora Williama Møllerupa (1846–1917) obejmująca najważniejsze wydarzenia z historii Danii od prehistorii po historię najnowszą (bitwę pod Helgolandem). Zob. *Danmarks Historie i Billeder*, red. William Møllerup, København 1898.

<sup>1161</sup> Por. „Jeg vilde male Billedet for at afbetale noget af den Taknemmelighedsgæld, hvori jeg stod til en stor, dansk Personlighed for, at han havde været til og handlet og frelst Landet i et af de mørkeste Øjeblikke af dets Tilværelse”. Den Følelse som A.S. Vedels Vers gav Udtryk: Gud glæde din Sjæl Niels Ebbesen, Du varst en dansker Helt” – var jeg helt fyldt af”. Agnes Slott-Møller, *Folkevisebilleder*, København 1923, s. 31.

<sup>1162</sup> Chodzi o: *Jyske krønike: Om Niels Ebbesen og danskernes kamp mod tyskerne* (omkr. 1342).

To właśnie ballady i opowieści ludowe były dla Slott-Møller główną inspiracją, uważała je bowiem za istotne źródło duńskiego poczucia narodowej tożsamości<sup>1163</sup>. Inskrypcja na ramie obrazu pochodzi z czternastowiecznego manuskryptu klasztornego, przetłumaczonego z łaciny na duński przez Svenda Grundtviga w drugiej połowie XIX wieku<sup>1164</sup>. Pracując nad przedstawieniem Nielsa Ebbesena artystka z pewnością czerpała z dzieł tego etnografa, który opublikował między innymi zbiór opracowanych przez siebie średniowiecznych ballad w *Danmarks gamle Folkeviser* [Stare duńskie ballady] (1853–1863). W tomie trzecim, wydanym w 1863 roku, Grundtvig opracował średniowieczne źródła dotyczące Nielsa Ebbesena, w tym szesnastowieczną balladę *Om Niels Ebbesen og Svend Trøst* [O Nielsie Ebbesenie i Svendzie Trøście] (1580), której treść znana była za pośrednictwem publikacji A.S. Vedela i jej dziewiętnastowiecznych przedruków. To właśnie z tej ballady miała według Ernsta Frandsena najwięcej czerpać malarka<sup>1165</sup>. Ballada skupia się zabójstwie Gerarda i ucieczce z Randers, a głównym bohaterem obok Nielsa Ebbesena jest jego wierny pomocnik, siostrzeniec Svend Trøst, któremu buntownicy zawdzięczali szybką przeprawę przez rzekę Gudenåen<sup>1166</sup>.

Pomimo wyraźnego odwołania się do treści i motywów literackich Agnes Slott-Møller nie potraktowała swojego monumentalnego dzieła jako ilustracji, tak jak jej poprzednicy. Carl Bloch i Rasmus Christiansen przedstawili czyn Ebbesena w kontekście współpracy większej grupy buntowników: u Blocha główny bohater wkracza do sypialni Gerarda razem z osłaniającymi go rycerzami, zaś u Christiansena podczas ucieczki towarzyszą mu inni spiskowcy, w tle zaś widoczny jest opisany w XVI-wiecznej balladzie most na Gudenåen<sup>1167</sup>. Natomiast Agnes Slott-Møller ukazała bohatera samotnego. Nie jako mordercę, jak zrobił to Bloch, ani uciekiniera, jak namalował go Christiansen, ale jako dumnego zwycięzcę spokojnie kroczącego przez puste wrzosowisko. Wizja Slott-Møller to przede wszystkim przedstawienie alegoryczne: poprzez wykorzystanie ikonografii pomnika konnego został on ukazany jako wódz, a dzięki swoim nadludzkim rozmiarom (nawet koń został przeskalowany) podkreślono

---

<sup>1163</sup> Jak chętnie podkreślała, zarówno opowieści ludowe, jak i historia Danii były jej znane od dzieciństwa. Opowieści matka czytała jej zawsze przed snem, a na książkach historycznych Agnes uczyła się czytać. W szkole kontynuowała swoją patriotyczną edukację. Zob. Slott-Møller, *Nationale vaerdier...*, s. 156.

<sup>1164</sup> Chodzi o: *Klosterskrift: Om Niels Ebbesen – Alle danske sjæle love den dag*, Arnemagnæanske hdskr. 291.fol; Script. rer. Dan. V.507; Suhm XII 325., [w:] *Danmarks gamle folkeviser*, 1862, s. 526 [On-line.]

<sup>1165</sup> Według: *Danske folkeviser*, red. Ernst Frandsen, København 1966, s. 164–175. Za: Christen, *Agnes Slott-Møller...*, s. 187.

<sup>1166</sup> Po przejechaniu jutlandzkich rycerzy przez most Svend poluzował konstrukcję przeprawy, tak że rozpadła się, zanim rzekę zdążyli przekroczyć Holsztyńcy. Dzięki temu otrzymał przydomek Rycerza z mostu Randers (Ridderen af Randers Bro).

<sup>1167</sup> Więcej dzieł malarskich przedstawiających sceny z życia Nielsa Ebbesena zob. Tim van Gerven, *Niels Ebbesen*, „Scandinavism”. On-line: <https://scandinavism.com/2020/04/01/niels-ebbesen/> (dostęp: 13.02.2025).

jego heroiczność. Tego typu monumentalizowanie bohaterów narodowych nie było wówczas wyjątkowe, szczególnie jeśli chodzi o pomniki<sup>1168</sup>, ale ukazanie Ebbesena z profilu może być też odniesieniem do tradycji antycznego fryzu, co współcześni malarze artyści wykorzystywali do gloryfikacji ważnych osób<sup>1169</sup>. Na obrazie Slott-Møller zabieg ten jest podkreślony rolą światła: różnica zachmurzenia nieba sugeruje, że samą swoją obecnością Ebbesen rozświetla mrok, przez co przynosi nadzieję. Zważywszy na popularność Brandesa w kręgach kopenhaskiej secesji i jego ówczesną znajomość z Agnes i Haraldem Slott-Møllerami, zarówno rolę światła, jak i nadludzki rozmiar Ebbesena można interpretować jako realizację nietzscheańskiego „nadczołowieka”, który w pismach duńskiego krytyka figurował jako „wielcy ludzie”, czyli silne jednostki<sup>1170</sup>.

Ta nietzscheańska wizja narodowego bohatera jako silnego przywódcy wynikała oczywiście po części z osobistego przywiązania malarki do postaci Nielsa Ebbesena, ale też z jego wizerunku jako przywódcy tworzonego przez ówczesną historiografię i kulturę. Slott-Møller za „uosobienie ojczyzny” („Fædrelandet i Person”) uważała silne jednostki ze średniowiecza, przede wszystkim królów i królowe. W jej wizji przeszłości Danii to właśnie te wyjątkowe postaci spajały naród, stając się dla współczesnych Duńczyków przewodnikami moralnymi<sup>1171</sup>. Przedstawienie Ebbesena jako wyjątkowej jednostki, wykonującej powierzone zadanie skutecznie i z godnością, wpisywało się w jej narrację o średniowiecznych bohaterach jako uniwersalnych wzorcach odwagi i dbałości o naród. W swojej twórczości, tak pisarskiej, jak i malarskiej, Slott-Møller wielokrotnie gloryfikowała władzę monarszą, czym wyróżniała się znacznie na tle bardziej liberalnych artystów i artystek przełomu XIX i XX wieku:

---

<sup>1168</sup> Zob. Andrzej Pieńkos, *Pomniki i memoriały. Wilhelm Tell*, „Mówią Wieki”, 8, 643, 2013, s. 56–58; Rafał Makoła *Pomniki narodowe w przestrzeni miejskiej w (środkowej) Europie drugiej połowy XIX i początków XX w.*, [w:] *Architektura w mieście, architektura dla miasta : przestrzeń publiczna w miastach ziem polskich w „długim” dziewiętnastym wieku*, red. Rafał Makoła, Aleksander Łupienko, Agnieszka Zabłocka-Kos, Warszawa, 2019, s. 27–45.

<sup>1169</sup> W duńskim kontekście najwyraźniejszym przykładem jest fryz na gmachu Muzeum Thorvaldsena wykonany przez Jørgena Sonne w 1848 roku. Okalający budynek z trzech stron przedstawia najważniejsze wydarzenia związane z przyjazdem wielkiego rzeźbiarza do Kopenhagi 17 września 1838 roku po wieloletnim pobycie w Rzymie. Thorvaldsen został tu ukazany jako jednostka wybitna, górująca nad witającym go tłumem. Zob. <https://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/formidling/museumsbygningen/sonnes-frise> (dostęp: 3.02.2025).

Poza Skandynawią fryz przedstawiający wydarzenia z historii najnowszej stworzył też np. Ferdinand Hodler (*Studenci z Jeny wyruszają na wojnę wyzwoleniczą w 1813 roku*, 1908–1909, Friedrich-Schiller-Universität Jena).

<sup>1170</sup> Christen, Agnes Slott-Møller..., s. 180.

<sup>1171</sup> Zwrócili na to uwagę twórcy wystawy *Agnes Slott-Møller. Helte og heltinder* w ARoS, zob. *Agnes Slott-Møller. Helte og heltinder*, red. Erlend G. Høyersten, Aarhus 2018.

Ludzie mówią obecnie o ograniczaniu władzy królewskiej (...), ale ja uważam, że jest ona pojęciem naturalnym, dlatego nigdy nie uda się jej ograniczyć tam, gdzie naprawdę jest obecna<sup>1172</sup>.

„Arystokratycznie radykalna” interpretacja przeszłości według Slott-Møller różni się znacznie od demokratycznego postrzegania historii przez malarzy Duńskiego Złotego Wieku, którzy narodowy wydźwięk wydarzeń z przeszłości wyrażali głównie w scenach grupowych, na przykład przedstawiających pracowitość chłopów jako symbol jedności duńskiego narodu. Malarstwo historyczne Slott-Møller odnosiło się do kultury ludowej bardziej pośrednio. Podczas pracy nad *Nielsem Ebbesenem* malarka inspirowała się bowiem – poza treścią ballad i opowieści ludowych – lokalnym kolorytem Jutlandii. To właśnie wśród mieszkańców tej części Danii poszukiwała modeli do przedstawienia bohatera narodowego. Tam rozgrywały się historyczne wydarzenia, ale też uważała, że chłopci jutlandzcy reprezentują „starą duńską rasę”: „[gdy] najważniejszym punktem stało się znalezienie modelu, którego mogłabym użyć, oczywiście musiałam go szukać w Jutlandii (...) wśród chłopów z regionu Randers-Viborg”<sup>1173</sup>.

Po długich poszukiwaniach idealnego modelu w 1893 roku wykonała studium głowy, do którego podobno pozował nieznany dzisiaj z imienia i nazwiska jutlandzki chłop (*Studium portretowe do Nielsa Ebbesena*, 1893)<sup>1174</sup>. Koń również wzorowany był na zwierzęciu pochodzącym z Jutlandii; podróżując po tym regionie, malarka odwiedzała liczne gospodarstwa i targi zwierząt, aż znalazła odpowiednie zwierzę w miejscowości Vester-Velling<sup>1175</sup>. Przeniosła na płótno również krajobraz tego regionu z jego charakterystycznymi wrzosowiskami. Umieszczając akcję średniowiecznych wydarzeń we współczesnej sobie Jutlandii, Agnes Slott-Møller połączyła tym samym tradycję i przeszłość z teraźniejszością, podkreślając ciągłość historii.

Duńska malarka miała ambicje stworzenia nowoczesnej sztuki narodowej, w tym odnowienie malarstwa historycznego poprzez reinterpretację wydarzeń z przeszłości dostosowanych do

---

<sup>1172</sup> Por. „Man taler om, at Kongemagten er indskrænket i vore Dage, at det er lykkedes at indskrænke Kongemagten, men jeg tror, at der er saa megen Natur i det Begreb Kongemagt, at det aldrig vil lykkes at indskrænke den, hvor den virkelig er tilstede”, Slott-Møller, *Nationale Værdier...*, s. 54.

<sup>1173</sup> Por. „(...) det blev væsentligste punkt at finde en model, jeg kunde bruge. Naturligvis maatte jeg søge ham i Jylland (...) de store Gaardmandsfolk på Randers-Viborg Egnen”. Agnes Slott-Møller, *Folkevisen billeder*, 1923, s. 31–32.

<sup>1174</sup> *Niels Ebbesen – Fortællingen om en dansk helt*, [w:] Agnes Slott-Møller og historiemaleriet: *At kunne mane og opdrage beskueren*, Materiały edukacyjne Vejen Kunstmuseum, s. 5. [On-line].

<sup>1175</sup> Christen, *Agnes Slott-Møller...* s. 188. Znaczenia lokalności nadaje fakt, że najprawdopodobniej przedstawiony na obrazie rumak jest przedstawicielem rasy Jutland, lokalnej rasy konia domowego charakteryzującego się krępą sylwetką i kasztanowatym umaszczeniem, z obfitą grzywą i ogonem w jasnym kolorze.

współczesnych czasów<sup>1176</sup>. Już jej wcześniejsze monumentalne obrazy przedstawiające królów i królowe doby średniowiecza (na przykład Małgorzatę I) często opatrzone były ideologicznymi komentarzami malarki, w których przekonywała o ważnej roli heroicznych przywódców w kształtowaniu historii i ciągłości narodu duńskiego. Wielkoformatowy *Niels Ebbesen*, zaprezentowany po raz pierwszy na czwartej Wolnej Wystawie w 1894 roku w Kopenhadze, nie został jednak doceniony przez secesyjne ugrupowanie nowoczesnych artystów Den Frie Udstilling, do którego należała<sup>1177</sup>.

Trudno jednoznacznie powiedzieć, co spowodowało surową krytykę obrazu, a szczególnie decyzję o pominięciu go w kolekcji Frederiksborg pomimo jasnego przekazu narodowego<sup>1178</sup>. Jednym z powodów odrzucenia mogło być właśnie nietypowe ujęcie postaci historycznej oraz przeskalowanie całego przedstawienia, na co wskazywał Palle Lauring<sup>1179</sup>. Katrine Bruun Jørgensen za wiarygodne uznaje również to, że malarzek podejmujących tego typu tematykę nie brano wówczas na poważnie<sup>1180</sup>. Znamienne, że dzięki środkom zebranych przez prywatną inicjatywę grupy kobiet obraz ostatecznie zakupiono w 1900 roku do zbiorów Muzeum Sztuki w Randers na Jutlandii (*Randers Kunstmuseum*)<sup>1181</sup>. Innym powodem mogło być również to, że Slott-Møllerowie, a szczególnie Agnes, mieli bardzo radykalne opinie na temat duńskiej sztuki, zarówno jej charakteru, jak i roli w kształtowaniu narodowej tożsamości<sup>1182</sup>. Ich zdaniem malarstwo narodowe powinno pokazywać Duńczyków w scenach rodzajowych, ale też

---

<sup>1176</sup> Jej kompozycje oparte na motywach ze średniowiecznych ballad i legend powstały pod wpływem ruchu Arts&Crafts oraz stylu prerafaelitów. Zob. Katrine Bruun Jørgensen, *Women's art and Peasant Painters. On gender discourse in the Peasant Painter Feud and Agnes Slott-Møller's resistance*, „Perspektive”, [On-line].

<sup>1177</sup> Wielu komentatorów skupiło się na zaprezentowaniu *Nielsa Ebbesena* obok obrazu Joakima Skovsgaarda *Chrystus w królestwie umarłych* (1891–1894), który pomimo podobnych wymiarów różnił się znacznie pod względem tematyki i stylu, przy czym Agnes Slott-Møller w porównaniu ze Skovgaardem była oceniana negatywnie. „Politiken” ironicznie chwaliło malarzkę za odwagę, że pozwoliła na powieszenie swojego dzieła obok obrazu Skovgaarda, którego można „podziwiać za ekspresję i fantazję”. Za: Bente Scavenius, *Den Frie Udstilling i 100 år*, Kopenhaga, 1991, s. 39. Dlatego gdy zaprzyjaźniony ze Slott-Møllerami historyk sztuki Emil Hannover (1864–1923) podjął starania o zakupienie obrazu do kolekcji stowarzyszenia Den Frie Udstilling, spotkał się z niechęcią środowiska. Za: Scavenius, *Den Frie...*, s. 39.

<sup>1178</sup> Choć nawet krytyk Julius Lange próbował nakłonić Muzeum do zakupu jej dzieła. Zob. za: Scavenius, *Den Frie...*, s. 39. Według Lauringa w tym czasie Muzeum nie było po prostu zainteresowane obrazami, zamiast tego uzupełniając zbiory o obiekty historyczne, np. meble. Zob. Lauring, *Billeder af Denmarks historie...*, s. 222.

<sup>1179</sup> Ibidem, s. 222.

<sup>1180</sup> Por. „By executing the monumental work Niels Ebbesen, 1893–94, representing one of the heroic figures of the Middle Ages, Slott-Møller thus entered into a strong tradition from which women artists had been excluded”. Jørgensen, *Women's art and Peasant Painters...* Badaczka rozwinęła tę kwestię podczas wystąpienia *Ambivalent Amazons – From Medieval Power to Female Gender Stereotypes*, wygłoszonego na konferencji SASS 2023 na University of Texas, 20.04.2023, Austin.

<sup>1181</sup> Z braku odpowiedniego miejsca na ekspozycję wystawiony jest bez oryginalnej ramy. Dzieło w całości można było oglądać przy okazji wystawy *Agnes Slott-Møller. Helte og heltinder* w Aros Aarhus Kunstmuseum w 2018 roku.

<sup>1182</sup> Z tego powodu w 1900 roku Agnes i Harald Slott-Møllerowie wystąpili ze stowarzyszenia Den Frie Udstilling i cztery lata później ponownie zaczęli wystawiać swoje obrazy na akademickim salonie w Charlottenborg. Por. Bondemalerstriden (Spór o chłopskie malarstwo), o którym pisałam w rozdziale I.3.3.3.

poszukiwać źródeł duńskości w dawnych legendach i duńskiej sztuce średniowiecznej. Swoje spostrzeżenia na ten temat malarka zebrała w publikacji *Nationale Værdier* [Wartości narodowe] (1917), w której szczególnie podkreślała wartość malarstwa o tematyce historycznej:

Powinno się przedstawiać sceny z duńskiej historii tak, aby każdy mógł zobaczyć i nauczyć się o wszystkim, co było. Nic innego nie miało takiej wartości ani nie powinno się cieszyć takim zainteresowaniem jak historia<sup>1183</sup>. (...) Zawsze wierzyłam, że sztuka powinna służyć wielkiej idei, poczuciu narodowemu, być pieśnią pochwalną, a nie dziełem rąk. (...) Marzyłam o przedstawianiu i wychwalaniu bohaterów oraz królów z naszej duńskiej historii<sup>1184</sup>.

Slott-Møller przedstawiła historię zamachu Nilsa Ebbesena jako wzór postawy, a zarazem inspirację do podtrzymywania duńskiej tożsamości w niepewnych, jej zdaniem, czasach. Podkreślenie roli silnego przywódcy, jak przedstawiła Nielsa Ebbesena, wynikało z jej wspomnianego wyżej rozumienia władzy królewskiej i monarchii jako gwaranta niepodległości kraju<sup>1185</sup>. Choć postrzegała tożsamość narodową jako odwieczną i niezbywalną, jej zdaniem potrzebowała ona szczególnej ochrony na przełomie XIX i XX wieku, gdy cała Dania – jak się wtedy wydawało w obliczu rosnącej potęgi Niemiec – mogła podzielić los Jutlandii Południowej. Slott-Møller trwała w swoich poglądach i angażowała w „redanizację” Jutlandii, na przykład poprzez organizację *Kunstnergaven til Sønderjylland* [Dar Artystów dla Południowej Jutlandii], inicjatywy przekazania dzieł duńskich artystów z okazji ponownego włączenia części Szlezewiku do Danii. Wydarzenie to było przyczynkiem do redefiniowania duńskości, a także charakteru sztuki narodowej, bowiem w Darze znalazły się nie tyle modne wówczas dzieła awangardowe, ile odnoszące się do narodowego romantyzmu sceny historyczne mające umocnić tożsamość narodową mieszkańców tego regionu<sup>1186</sup>.

Duńska malarka opowiadała się za nostalgicznym podejściem do przeszłości, łącząc je ze współczesnym sobie narodowym romantyzmem, a nawet nadając mu nacjonalistyczny rys. W swojej artystycznej wypowiedzi, a przede wszystkim w wydanych pod koniec życia

---

<sup>1183</sup> Slott-Møller, *Nationale Værdier...*, s. 156. Cyt. za: Mednick, Grand, *The Shifting Contours...*, s. 138.

<sup>1184</sup> „(...) Troen, som jeg altid havde ønsket, at Kunsten skulde tjene en stor Idé, Nationalfølelsen, en Kunst, der var Lovsang, ikke Haandelag (...) jeg havde drømt om at se Helte og Konger i vor danske Historie fremstillet og prist”, *ibidem*, s. 170.

<sup>1185</sup> *Ibidem*, 1917, s. 52–55.

<sup>1186</sup> Pierwotnie to artystyczne przedsięwzięcie miało być zorganizowane już w 1914 roku z okazji 50. rocznicy utracenia Szlezewiku w 1864 roku. Jednak projekt symbolicznego złączenia Danii z Południową Jutlandią urzeczywistnił się dzięki postanowieniom traktatu wersalskiego, dlatego *Kunstnergaven* miał na celu podtrzymanie duńskiej tożsamości narodowej na terytorium, które przez ponad 50 lat należało do Niemiec. Por. Mednick, Grand, *The Shifting Contours...*, s. 128.

artykułach wyrażających jej poglądy, widzimy radykalny przykład zaangażowania politycznego. Szczególnym zagrożeniem według malarki były zjednoczone Niemcy, które po rządach Bismarcka prowadziły intensywną kampanię narodotwórczą opartą również na wątkach nordyckich, a do tego stanowiły wówczas szybko rozwijającą się potęgę przemysłową. W obliczu rosnącego w niebezpiecznym tempie sąsiada Slott-Møller czuła silną potrzebę stworzenia nowych symboli narodowych, mogących pomóc w umocnieniu duńskiej tożsamości w trudnych czasach. Jej obraz podkreślający duńskość całej Jutlandii stanowił przykład budowania jedności narodowej w szybko zmieniającym się świecie.

#### 4.2. „Pranordyckie” motywy jako źródła dla sztuki narodowej na przykładzie obrazu *Ofiara w przesilenie zimowe* (1915) Carla Larssona<sup>1187</sup>

Mitologia nordycka w XIX wieku funkcjonowała jako źródło tematów przedstawianych w celu podkreślenia jedności panskandynawskiej, ale też jako skarbnica motywów używanych do zaznaczenia dziedzictwa narodowego. Obraz *Ofiara w przesilenie zimowe* (1915) [Il. 59], namalowany przez Carla Larssona dla Muzeum Narodowego w Sztokholmie pokazuje jednak, że symbolika i narracja wykreowane przez malarza w oparciu o źródła staronordyckie, na początku XX wieku były pod wieloma względami bardzo problematyczne, co znalazło wyraz w wypowiedziach współczesnej mu krytyki. Szczególnie że dotyczyło to jednego z najważniejszych szwedzkich artystów epoki (kiedy Carl Larsson rozpoczynał pracę nad *Ofiarą w przesilenie zimowe*, był dojrzałym artystą o ugruntowanej pozycji), który swoje ostatnie dzieło uważał za ukoronowanie twórczości<sup>1188</sup>.

Larsson był doświadczonego twórcą dekoracji ściennych, wiele ich wykonywał na zlecenie instytucji publicznych. W latach 1890–1891 namalował dla Szkoły Podstawowej dla Dziewcząt (*Nya Elementarläroverket för flickor*) w Göteborgu cykl przedstawień kobiet prezentujących wzorcowe wtedy postawy, odwołując się do różnych okresów historii Szwecji, między innymi malując wspomnianą już wikinkę z dziećmi<sup>1189</sup>. Swoją pozycję „malarza narodowego” umocnił dzięki zwycięstwie w konkursie na dekorację klatki schodowej sztokholmskiego

---

<sup>1187</sup> Zasadniczą część obserwacji zawartych w tym podrozdziale opublikowałam w: Emiliana Konopka, *Dzieje Midvinterblot Carla Larssona jako przykład szwedzkiego stosunku do tradycji i nowoczesności*, [w:] *Nowoczesność: bunt i tradycja. Materiały I Warszawskiego Forum Studentów Historii Sztuki*, red. Marcin Lewicki, Warszawa 2017, s. 213–229.

<sup>1188</sup> Zob. Per I. Gedin, *Med blottad strupe*, [w:] *Jag. Carl Larsson. En biografi av Per I. Gedin*, idem, Stockholm 2011, s. 453–474.

<sup>1189</sup> W kompozycjach tych widoczne jest duże zainteresowanie malarza zarówno archeologią, jak i historią. Zdaniem Michelle Facos tutaj po raz pierwszy „kompozycja Larssona oddała tak ważne dla narodowych romantyków poczucie ciągłości historycznej”. Facos, *Nordic Nationalism and the Nordic imagination...*, s. 38.

Nationalmuseum<sup>1190</sup>. W latach 1894–1908 stworzył cykl sześciu malowideł ściennych prezentujących najważniejsze wydarzenia z nowożytnej historii sztuki szwedzkiej: David Klöcker Ehrenstrahl (1629–1698) malujący portret konny Karola XI, Nicodemus Tessin Młodszy (1654–1728) i Carl Hårleman (1700–1753) projektujący Zamek Królewski w Sztokholmie, początki Królewskiej Akademii Sztuki w szkole rysunkowej Guillaume’a Taravala (1701–1750) oraz dzieje powstania kolekcji muzealnej: Carl Gustav Tessin (1695–1770) i królowa Lovisa Ulrika kupujący francuską sztukę w Paryżu, król Gustaw III (1746–1792) przyjmujący zakupione w Rzymie starożytności w sztokholmskim porcie oraz rzeźbiarz Tobias Sergel (1740–1814) pracujący nad rzeźbą *Amor i Psyche*<sup>1191</sup>.

Na głównej ścianie klatki schodowej drugiego piętra muzeum malarz wykonał w 1908 roku malowidło z przedstawieniem wkroczenia króla Gustawa I Wazy do Sztokholmu<sup>1192</sup>. Pod względem kompozycyjnym obraz ten można porównać z *Nielsem Ebbesenem* Slott-Møller: monarcha ukazany jest z profilu na koniu, umieszczony w centralnej części ściany nad samym portalem tworzącym dla niego wizualny cokół, przez co malarz dodatkowo nawiązał do konwencji nowożytnego pomnika konnego. Pole obrazowe również jest podzielone na dwie strefy: po prawej kroczący za królem chłopci z Dalarny, którzy pomogli mu w walce z duńskimi wojskami, a po lewej mieszkańcy Sztokholmu otwierający bramy miasta. Gloryfikacja władcy, podobnie jak Ebbesena w przypadku obrazu Slott-Møller, miała na celu przedstawienie silnej jednostki czasów dawnych<sup>1193</sup>. Znajdująca się po drugiej stronie klatki schodowej nisza zgodnie z pierwotnym projektem Larssona również miała prezentować wizerunek narodowego wodza w przełomowym momencie (Gustawa II Adolfa włączającego się do wojny trzydziestoletniej

---

<sup>1190</sup> Już w 1883 roku zdecydowano, by ściany Muzeum pokryć dekoracją malarską. W 1886 roku postanowiono, że tematyka fresków musi być związana z historią Szwecji: dolna klatka schodowa powinna prezentować wydarzenia z epoki nowożytnej, zaś górna ze średniowiecza lub starożytności. Pierwszy konkurs na tę realizację zorganizowano w 1888 roku, wówczas swoje projekty nadesłali m.in. Gustaf Cederström i Carl Larsson, jednak rozstrzygnięcie na korzyść Larssona nastąpiło dopiero po powtórzeniu konkursu w 1890 roku.

<sup>1191</sup> Więcej na ten temat: Michelle Facos, *Monumental painting*, [w:] *Nationalism and the Nordic Imagination...*, s. 170–175.

<sup>1192</sup> Realizacja fresku opóźniła się w związku ze zmianami decyzji przez kierownictwo muzeum. Już w 1891 roku komisja postanowiła przeznaczyć największą ścianę górnej klatki schodowej Cederströmowi na jego projekt *Ansgar głosi chrześcijaństwo*, gdyż w propozycji Larssona brakowało tematu ze starożytności. Po wielu obradach komisji, na które wpływ miały sugestie z Riksdagu, decyzję o pokryciu ściany freskiem według projektu Larssona podjęto dopiero w 1905 roku. Za: Georg Nordensvan, *Carl Larsson. Andra delen. 1890–1919*, Stockholm, 1921, s. 145–148.

<sup>1193</sup> Choć na pierwszym szkicu z 1891 roku Gustaw Waza nosi renesansowy strój z beretem, w 1904 roku Larsson naszkicował go w zbroi i koronie na głowie, aby podkreślić akt ogłoszenia go królem 6 czerwca 1523, czyli przed wkroczeniem do Sztokholmu. Larsson przedstawił króla jako wyzwoliciela Sztokholmu, powołując się na historiografię Andersa Fryxella: „Det skedde midsommarsafton 1523. Piidande på en hög och ståtligt smyckad häst, omgifven af riddare och unga hofmän i glänsande rustningar och följd af en oräknelig hop, nalkades konung Gustaf från Södermalm till staden. Vid porten mötte honom de äldste och förnämste af borgerskapet och lemnade honom stadens nycklar. Glada strömmade de så länge innestängda och förtryckta borgarna friheten, sin befriare och sina kommande landsmän till möte”. Anders Fryxell, *Berättelser ur svenska historien...*, s. 53.



w 1630 roku), jednak w styczniu 1911 roku Larsson zaprezentował szkic kompozycji *Ofiara w przesilenie zimowe*<sup>1194</sup>. Długie negocjacje z dyrekcją muzeum oraz trwająca kilka lat debata na temat jego koncepcji spowodowały, że Larsson w tym czasie kilkakrotnie zmieniał projekt, a ostateczną wersję namalował w 1915 roku<sup>1195</sup>.

Zrealizowana wersja obrazu *Ofiara w przesilenie zimowe* (1915) przedstawia scenę zbiorową, której uczestnicy są gotowi do złożenia rytualnej ofiary – *blótu* – praktykowanej w Skandynawii czasów przedchrześcijańskich. Pomysł na scenę malarz zaczerpnął z *Sagi o Ynglingach*, otwierającej *Heimskringlę*, opisującej dzieje szwedzkiej dynastii założonej przez Freya. Główny motyw pochodzi z opowieści o królu Domaldir, złożonym w ofierze z powodu głodu w kraju<sup>1196</sup>. Nie był to temat często podejmowany przez malarzy, ale przed Larssonem podjął go Erik Werenskiöld, który w ilustracji do *Heimskringli* z 1899 roku pokazał moment, gdy król zostaje zabity na kamieniu ofiarnym przez swoich poddanych. Larsson jednak zdecydował się nie pokazywać samej egzekucji; zamiast tego przedstawił Domaldira jako nagiego mężczyznę, który z narzuconym na plecy futrem z lisa stoi na złotych saniach i czeka na cios kata stojącego po jego prawej stronie<sup>1197</sup>. Naprzeciw niego znajduje się jednooki mężczyzna w białej szacie, trzymający nad głową przedmiot kształtem przypominający krzyż albo młot. Trzej główni bohaterowie są otoczeni przez dwie grupy: uzbrojonych mężczyzn po prawej i tańczące kobiety z muzykami po lewej stronie. Zgromadzenie ludzi stoi przed świątynią pokrytą śniegiem, przed którą rośnie zielone drzewo z wiszącymi na nim jako owoce czaszkami.

Larsson miał już wcześniej ogromne ambicje stworzenia dzieła historycznego, a zarazem odnoszącego się do dawnej świetności Szwedów. Dał temu wyraz w artykule *Ett Svenskt Pantheon* [Szwedzki Panteon] opublikowanym na łamach „Ord och Bild” w 1908 roku.

---

<sup>1194</sup> Realizacja *Ofiary w przesilenie zimowe* była inicjatywą artysty. Według Pera I. Gedina i Hansa-Olofa Boströma zwrot ku scenie przedstawiającej wydarzenia ze szwedzkiej starożytności wynikał z pierwotnego założenia konkursu, a także wielokrotnych zmian decyzji komisji, która rozważała „temat z pogańskiej starożytności albo z katolickiego średniowiecza”. Za: Boström, *Carl Larsson...*, s. 191.

<sup>1195</sup> Również ten szkic został odrzucony przez muzeum, dlatego artysta nigdy nie stworzył na jego podstawie fresku. Ostatecznie szkic zawisnął na miejscu planowanego fresku dopiero w 1992 roku. Zob. Konopka, *Dzieje Midvinterblot Carla Larssona...*, s. 223.

<sup>1196</sup> „Domaldir objął dziedzictwo po swoim ojcu Visburze i rządził krajem. Za jego dni nastał w Szwecji głód. Szwedzi odprawili wówczas w Uppsali wielkie uroczystości. Pierwszej jesieni złożyli w ofierze woły, lecz mimo to nie było żadnej poprawy następnego roku. Kolejnej jesieni złożyli ludzką ofiarę, ale urodzaj był taki sam albo i gorszy. Trzeciej zimy, gdy zbliżało się święto, Szwedzi przybyli do Uppsali w wielkiej licznie. Ich höfdingowie odbyli naradę i doszli do wniosku, że przyczyną nieurodzaju musi być Domaldir, ich król, a ponadto, że powinni złożyć go w ofierze za urodzaj, zaatakować go, zabić i zaczerwieńić ołtarze jego krwią”. Snorri Sturluson, *Heimskringla*, Kraków 2019, s. 30.

<sup>1197</sup> Jego wizja zmieniła się w miarę szkiców, gdy kamień ofiarny został wzięty pod uwagę w studium wstępnym do *Ofiary*. Za: Danielsson, *Midvinterblot...*, s. 11.

W tekście tym malarz roztacza wizję postawienia „szwedzkiego Panteonu” jako budowli inspirowanej świątynią w Starej Uppsali, a nawet stanowiącej jej rekonstrukcję<sup>1198</sup>. Informacje na temat wyglądu jednego z najważniejszych ośrodków kultu pogańskiej Skandynawii artysta zaczerpnął od Adama z Bremy, który w XI wieku opisał wygląd tej świątyni w *Dziejach biskupów Hamburga (Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum)*<sup>1199</sup>. Fascynacja Larssona Starą Uppsalą widoczna jest również w kompozycji *Ofiara w przesilenie zimowe*, bowiem to właśnie przed tą świątynią rozgrywa się akcja obrazu. W notatce dołączonej do pierwszego szkicu, przesłanego do Muzeum Narodowego w 1911 roku, Larsson wyjaśnił motyw kompozycji oraz źródła swojej inspiracji:

Jul. W świątyni w Uppsali stoją wizerunki Thora, Odyna i Frö [Freja]. Świątynia (częściowo) złocona. Przed świątynią stoi drzewo, zielone przez cały rok (wszystko według Adama z Bremy). Tutaj król poświęca się dla dobra ludu (dla osiągnięcia urodzaju). Zostaje zaprowadzony do świętego źródła u stóp drzewa. Królowie hrabstwa (motywy z hełmu Vendelgraf). Młody syn króla na czarnym koniu ojca (koń ma zostać złożony w ofierze). Żona króla (jedyna ogarnięta rozpaczą). W towarzystwie dwóch druhen. Taniec ofiarny. W tle święty gaj, gdzie w gałęziach wieszano ciała ofiar z ludzi i koni<sup>1200</sup>.

Jako inspirację, obok Adama z Bremy, Larsson wymienia „hełm z Vendelgraf”, który wraz z kilkoma innymi przedmiotami z VII wieku odnaleziono w 1881 roku w pochówku łodziowym w Vendel nieopodal Uppsali<sup>1201</sup>. W tym czasie Larsson był żywo zainteresowany znaleziskami archeologicznymi z czasów przedwikingów – w 1910 roku udał się do Muzeum Starożytności Nordyckich w Kopenhadze (obecnie Nationalmuseum, Muzeum Narodowe), aby przestudiować tamtejszą kolekcję<sup>1202</sup>. Zdobyta wówczas wiedza niewątpliwie pomogła mu w przedstawieniu szczegółów zbroi i ozdób na tarczach. Również w Szwecji pozostawał w kontakcie z archeologami, by być na bieżąco z najnowszymi wynikami badań<sup>1203</sup>.

---

<sup>1198</sup> W propozycji Larssona (zwizualizowanej na planie architektonicznym) taki budynek mógłby przechowywać szczątki królów szwedzkich i stać się nowym miejscem zgromadzeń dla Szwedów, w którym można byłoby pielęgnować „kult ojczyzny”. Por. Carl Larsson, *Ett Svenskt Pantheon*, „Ord och Bild”, 17, 1908, s. 28.

<sup>1199</sup> Por. „Świątynia ta jest cała ozdobiona złotem i tutaj lud oddaje cześć posągom trzech bogów: Thor najpotężniejszy ma swój tron pośrodku sali; po obu stronach zajmują swe miejsca Wodan i Fricco” Cyt. za: Ingvar Andersson, *Dzieje Szwecji*, Warszawa 1967, s. 35.

<sup>1200</sup> Cyt. za: Boström, *Carl Larsson...*, s. 195.

<sup>1201</sup> Prace prowadzone pod kierunkiem Hjalмара Stolpe (1841–1905) w latach 1881–1883 przyniosły odkrycie kilkunastu pochówków łodziowych, a wraz z nimi broni, narzędzi i naczyń datowanych na okres przedwikingów. Ten okres w historii Szwecji otrzymał nazwę od miejscowości Vendel, gdzie prowadzone były wykopaliska. Zob. Allen Fridell, *Den första båtgraven vid Valsgärde i Gamla Uppsala socken*, „Fornvännen”, 25, 1930, s. 217–237.

<sup>1202</sup> Za: Gedin, *Med blottad strupe...*, s. 454.

<sup>1203</sup> W autobiografii wspominał chociażby o „nowo odnalezionym małym posągu boga Freya z brązu”, który pokazał mu „antykwarjusz Sahlin”, czyli Bernhard Salin, późniejszy dyrektor Muzeum Historii Szwecji. Zob. Carl Larsson, *Jag. En bok om på både gott och ont*, Stockholm 1969, s. 235. Chodzi najprawdopodobniej o statuetkę

Gromadzenie informacji na temat artefaktów z czasów przedchrześcijańskich w Szwecji było ważną częścią przygotowań do pracy nad *Ofiarą w przesilenie zimowe*. W architekturze świątyni widoczne są ornamenty zaczerpnięte z kościołów słupowych<sup>1204</sup>, a centralna postać kapłana ma na sobie naszyjnik z triskelionem celtyckim i wyobrażenie koła słonecznego na nakryciu głowy: są to motywy często spotykane w petroglifach z epoki żelaza<sup>1205</sup>. Ten sam kapłan przywołuje na myśl jednookiego boga Odyna, a w rękach trzyma przedmiot kształtem przypominający Mjöllnir, młot Thora. Za plecami kapłana znajduje się także figura Thora, którego można rozpoznać po atrybutach: Mjöllnirze i dwóch kozłach. W notatce dla Nationalmuseum Larsson przywołuje imiona trzech bogów z mitologii nordyckiej: Odyna, Freya i Thora, których posągi miały według Adama z Bremy zdobić wnętrza uppsalskiej świątyni. W ostatecznej wersji obrazu Larsson zdecydował się na przedstawienie tylko jednego z nich, choć obecność Odyna zaznaczył postacią kapłana; natomiast Frey jest zasugerowany poprzez wybór sceny, gdyż ofiara króla miała przyczynić się do lepszych zbiorów, a bóg ten był łączony z szeroko pojętą płodnością<sup>1206</sup>.

Autorska wizja świątyni w Uppsali oraz sceny pogańskiego *blótu* były krytykowane przez znawców tematu, archeologów i historyków w ówczesnej prasie. Pierwszy artykuł, opublikowany przez anonimowego Archeologa tydzień po przedstawieniu szkicu w 1911 roku, kwestionował wartość historyczną dzieła, zarzucając Larssonowi mieszanie motywów z różnych epok<sup>1207</sup>. Kolejne wersje szkicu do obrazu, z 1913 roku, również krytykowano z powodu „wątpliwej prawdy historycznej”<sup>1208</sup>. Axel Gauffin, kustosz Muzeum Narodowego, zwrócił uwagę, że temat obrazu jest nieodpowiedni dla publiczności, mając na myśli przede

---

Rällinge z około 1000 roku, znalezioną w 1904 roku w Södermanland w Szwecji i od tego czasu przechowywaną w Muzeum Historii Szwecji.

<sup>1204</sup> Chodzi przede wszystkim o architektoniczny układ budynku, przypominający kościoły słupowe, jak i o ornamentykę w luźny sposób nawiązującą do zdobień wikingów znanych z architektury drewnianej. Zwrócił na to uwagę ówczesny krytyk Larssona, anonimowy „Archeolog”. Por. „en luftig sommarrestaurang, prydd med motiv från Biologiska museet eller norska stafkyrkor”. Arkeolog, *Midvintersblot*, „Dagens Nyheter”. 20.02.1911.

<sup>1205</sup> Triskelion (triskeles, trykwetr) – znak złożony z trzech jednakowych elementów, w przypadku triskelionu celtyckiego są to trzy spirale. Koło słoneczne – okrąg z wpisanym w jego środek krzyżem, symbol solarny w sztuce neolitu. Zwrócił na to uwagę: Georg Sessler, *Midwinter Sacrifice. Introduction*, [w:] *Midwinter Sacrifice*, red. Görel Cavalli-Björkman i idem, Stockholm, 2007, s. 11.

<sup>1206</sup> W figurze Thora namalowanej przez Larssona widać również podobieństwa do statuetki Rällinge, kojarzonej z bogiem Freyem z uwagi na podkreśloną erekcję. Trójkątna głowa i rozstawione nogi pozwalają przypuszczać, że artysta połączył w jednym posągu dwóch bogów, zastępując widoczny fallus młotem trzymanym przez kapłana. Uważa się, że mała statuetka z brązu była kopią fallicznego posągu Freya opisanego przez Adama z Bremy, za: Olof Sundqvist, *On Freyr – the ‘Lord’ or ‘the fertile one’? Some comments on the discussion of etymology from the historian of religions’ point of view*, „Onoma”, 2013, 43, 11–35, s. 21, 23–24.

<sup>1207</sup> Pisał on, że cała scena wygląda, „jakby ktoś namalował szwedzkie gospodarstwo, a na nim wielbłądy spacerujące przy oborniku” („Ogärna ser man någon måla en svensk bongård med kameler spatserande kring gödselstaden”), Arkeolog, *Midvintersblot*, „Dagens Nyheter”, 20.02.1911.

<sup>1208</sup> August Brunius, *Carl Larssons omarbetade*, *Midvinterblot*, „Svenska Dagbladet”, 6.11.1913.

wszystkim wybór motywu ofiary złożonej z króla<sup>1209</sup>. Gdy w styczniu 1914 roku komisja Muzeum Narodowego, w której skład weszli Ludvig Looström, Georg Göthe, Richard Bergh i Carl Möller, odrzuciła oficjalnie propozycję Larssona, za powód odmowy podano właśnie treść dzieła. Zgodnie z publiczną decyzją komisji możliwa była zmiana tematu lub zastąpienie postaci króla Domaldiego zwierzęciem, w przeciwnym razie scenę określono jako „zwykłą rzeź”<sup>1210</sup>.

Choć przeciwnicy Larssona oskarżali go o podważanie pozycji króla, jego intencje były dokładnie odwrotne, co widać szczególnie przy zestawieniu *Ofiary w przesilenie zimowe* z *Wjazdem Gustava Wazy do Sztokholmu* po przeciwnej stronie klatki schodowej. Hans-Olof Boström zwrócił uwagę na to, że Larsson chciał przedstawić wizję dwóch wzorców króla dbającego o swoich poddanych, a tę zależność podkreślił doborem wydarzeń dziejących się w przesilenie letnie i zimowe: Gustaw Waza wkroczył do Sztokholmu w przesilenie letnie, zaś ofiarowanie się króla dla dobra królestwa Larsson przedstawił w scenerii przesilenia zimowego<sup>1211</sup>. Gustaw Waza był powszechnie uznany za bohatera narodowego (o czym pisałam w rozdziale II.2.2.), Larsson zaś wykreował legendarnego króla-ofiarę na nowoczesny symbol idealnego władcy, poświęcającego się dla swojego ludu. Wbrew opinii krytyków Domaldi nie jest pozbawiony godności, bowiem dumnie podnosi głowę, gdyż jego poświęcenie jest w pełni dobrowolne<sup>1212</sup>. Dobrowolnego poświęcenie króla można porównać do ofiary Chrystusa, szczególnie że przedstawienie bohatera przeznaczonego na śmierć i stojącego nago pośród swoich oprawców przypomina ikonografię pasyjną<sup>1213</sup>. Tak jak ukrzyżowanie Chrystusa było konieczne do zbawienia, tak poświęcenie Domaldiego wybawiło poddany mu lud, gdyż z dalszej treści *Sagi o Ynglingach* wynika, że po złożeniu ofiary nastąpił czas szczęścia i płodności<sup>1214</sup>.

---

<sup>1209</sup> Axel Gauffin, *Midvinterblot*, „Stockholm Dagblad”, 16.11.1913.

<sup>1210</sup> Boström, *Carl Larsson...*, s. 201.

<sup>1211</sup> Za: ibidem, s. 192. Zgodnie z treścią *Heimskringli*, błoty odbywały się nie zimą, a wiosną, na co zwrócił uwagę Archeolog, *Midvintersblot*, „Dagens Nyheter”, 20.02.1911. Larsson znając tekst Sturlasona, musiał więc celowo zmienić scenerię, aby pasowała do jego założenia.

<sup>1212</sup> Zwrócił na to uwagę Lars Lönnroth: „malarz przedstawił śmierć Domaldiego jako dobrowolną ofiarę mającą na celu ocalenie swego ludu od głodu”. Cyt. za: Boström, *Carl Larsson*, s. 203.

<sup>1213</sup> Danielsson nawiązał do tradycyjnego motywu *ecce homo*, w którym to malarz identyfikowałby się z Domaldim-Chrystusem, a wrogowie króla mają zdaniem badacza rysy starych przyjaciół, którzy zdradzili malarza. Zob. Danielsson, *Midvinterblot...*, s. 6–9, 14–16. Taką interpretację można zestawić ze wspomnieniami Carla Larssona: „Los *Midvinterblot* mnie zламаł!” Larsson, *Jag...*, s. 236. Ponadto ostatni autoportret Larssona ukazuje starego malarza ze szkicem Domaldiego (*Autoportret z królem Domaldim w tle*, 1916).

<sup>1214</sup> „Domar zwał się syn Domaldiego, który po nim rządził królestwem. Długo władał krajem, a za jego dni urodzaj był dobry i panował pokój”. Sturluson, *Heimisklingla...*, s. 31.

Koncepcja dwóch scen królewskich o rozbudowanej symbolice narodowej to tylko jeden z przykładów na zaangażowanie Larssona w stworzenie nowego mitu na podstawie reinterpretowanej przez siebie historii. Choć korzystał ze źródeł historycznych, były one dla niego tylko punktem wyjścia do opowiedzenia historii we własnej interpretacji: w odpowiedzi na stawiane mu zarzuty anachronicznego podejścia do historii, opowiadał się za prawem do subiektywnej wizji przeszłości, które posiadał jako artysta<sup>1215</sup>. Z jego intensywnych kwerend muzealnych i zapisków rysuje się przekonanie, że ciągłość historii narodowej zależy od przywiązania do szwedzkiej ziemi, czego można dowiedzieć nie tylko na podstawie znalezisk archeologicznych, ale artystycznej fantazji<sup>1216</sup>. Przykładem tego podejścia jest jego rekonstrukcja świątyni w Starej Uppsali, do której wykorzystał ornamentykę z norweskich kościołów słupowych oraz duńskich artefaktów, a nawet orientalne połączane lwy, twierdząc przy tym, że motywy te wywodzą się właśnie ze Szwecji<sup>1217</sup>. Dla umocnienia pradawności szwedzkiej architektury konstrukcję świątyni oparł na dalareńskich drewnianych chatkach, czyniąc z architektury wernakularnej tego regionu Szwecji pamiątkę lub kontynuację architektury pogańskiej<sup>1218</sup>.

Takie traktowanie zabytków i źródeł historycznych wskazuje na silną potrzebę odnalezienia autentycznych w oczach artysty źródeł szwedzkości, nawet jeśli znane malarzowi przedchrześcijańskie dziedzictwo materialne Szwecji nie było wystarczające, by stworzyć rekonstrukcję kultury tego okresu. Najważniejszą intencją Larssona było – jak się wydaje – wzbudzenie emocji i poruszenie swojego odbiorcy, którym docelowo we wnętrzu Muzeum Narodowego w Sztokholmie mieli być jego rodacy. Michelle Facos twierdzi nawet, że historyczna tematyka obrazu, bohaterskie wydarzenia przedstawione w przystępnej formie pozbawionej nadmiernego patosu, była pretekstem do podsycania patriotycznych uczuć<sup>1219</sup>. Podobnie jak we wcześniejszych dekoracjach ściennych wykonywanych do instytucji publicznych, Larsson skupił się na przekazaniu treści zarówno edukacyjnych, jak i estetycznych. Zdaniem Georga Nordensvana, pierwszego biografa Larssona, obraz *Ofiara w przesilenie zimowe* ukazywał różnorodność stylistyczną malarza: od groteski po wzniosłość,

---

<sup>1215</sup> Carl Larsson, „Dagens Nyheter”, 22.02.1911.

<sup>1216</sup> Larsson, *Jag...*, s. 235.

<sup>1217</sup> Larsson był przekonany o nadrzędności „szwedzkich” wikingów w ówczesnej Europie. Jak wyjaśnił w autobiografii: „Ponadto wiadomo obecnie, że zwłaszcza Szwedzi w tym czasie rozciągali swoje macki aż do Bizancjum i łączyli silne więzi rodzinne z pływającym w złocie Kijowem”, ibidem, s. 235.

<sup>1218</sup> Za: Sessler, *Midwinter...*, s. 10.

<sup>1219</sup> Zarówno wcześniejsza realizacja dla Szkoły Podstawowej dla Dziewcząt, jak późniejsze zlecenia na dekoracje innych instytucji publicznych: Opery w Sztokholmie (1896–97) oraz szkoły Norra Latin w Sztokholmie (1898) były chwalone za narodowo-romantyczny charakter. Michelle Facos pisała o nich jako o realizacji patriotycznego programu edukacyjnego młodych pokoleń Szwedów. Por. Facos, *Educating A Nation of Patriots...*, s. 229–249.

od nastrojowości francuskiego malarstwa plenerowego po uproszczenie ilustracji książkowej<sup>1220</sup>. Austriacki uczony Joseph Strzygowski (1862–1941) porównywał malowidło do realizacji Klimta i chwalił kompozycję za jej nowoczesność i dekoracyjność<sup>1221</sup>. W *Ofiarze w przesilenie zimowe* można faktycznie znaleźć odwołania do najnowszych trendów: na przykład na wyeksponowanie motywu ofiary złożonej z króla mógł mieć wpływ głośny balet *Święto wiosny* Igora Strawieńskiego, wystawiony w Paryżu w 1913 roku<sup>1222</sup>. Pomimo nieprzystawalności formalnej do klasycyzującego muzealnego wnętrza, na co powoływali się przeciwnicy tej realizacji, widocznie są w niej odniesienia do klasycznych wzorców, takich jak antyczne fryzy na tympanonie albo malarstwo renesansowe<sup>1223</sup>.

Jako połączenie neoromantycznej wizji mitologii nordyckiej z nietypową dla konwencjonalnego malarstwa historycznego formą omawiany obraz Carla Larssona jest kluczem do zrozumienia zmiany, jaka nastąpiła w postrzeganiu szwedzkiego narodu u progu XX wieku. Per I. Gedin zauważa, że nieprzychylna reakcja środowiska artystycznego była przejawem „dyskomfortu i niechęci, jaką odczuwali wobec konserwatyzmu Carla Larssona zarówno pod względem artystycznym, jak i politycznym”<sup>1224</sup>. Narodowy romantyzm w ujęciu ponad sześćdziesięcioletniego malarza, podparty wyimaginowaną wizją wielkiej Szwecji opartej na praskandynawskiej przeszłości, był wówczas interpretowany jako zbyt radykalny i wykluczający<sup>1225</sup>. Wizja pogańskiego króla składającego się w ofierze dla dobra narodu, oparta na autorskiej reinterpretacji staronordyckiego motywu mitologicznego, podkreślającego znaczenie silnych jednostek, okazała się nieatrakcyjna dla ówczesnego środowiska artystycznego, co ostatecznie zadecydowało o zrzuceniu Larssona z piedestału przez młodsze pokolenie artystów i członków Związku Artystów o bardziej lewicowych poglądach<sup>1226</sup>.

---

<sup>1220</sup> Nordensvan, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet II...*, s. 353.

<sup>1221</sup> Za: ibidem..., s. 221.

<sup>1222</sup> Obraz porównywano również ze scenografią Nikołaja Roericha, szczególnie pod kątem motywów takich jak stylizowane cmentarzysko i tancerzy w archaicznych słowiańskich strojach ludowych oraz pułapki na niedźwiedzie. Zob. Boström, *Carl Larsson...*, s. 203. O znaczeniu tego baletu dla sztuki początków XX w. Zob.: 1913. *Święto wiosny / 1913. Frühlingsweihe*, red. Szymon Piotr Kubiak, Dariusz Kacprzak, Szczecin 2013.

<sup>1223</sup> Zob. Arvidsson, *Midvinterblot...*, s. 167, 169. Birgitta Sandström, *Midvinterblot – en renässanskomposition av Carl Larsson*, [w:] *Studier i konstvetenskap tillägnade*, red. Brita Linde i Margaretha Lagerlöf, Stockholm 1985, s. 159–166.

<sup>1224</sup> Gedin, *Med blottad strupe...*, s. 456.

<sup>1225</sup> Obraz uznano m.in. za rasistowski z uwagi na nieprzychylnie przedstawienie ludności saamskiej. Zob. Per Bjurström, *Rasism bakom storsvenska planer*, „Dagens Nyheter”, 18.12.1994.

<sup>1226</sup> Chodzi szczególnie o Richarda Bergha, który w latach 1915–1919 sprawował funkcję dyrektora Muzeum Narodowego w Sztokholmie i był głównym przeciwnikiem umieszczenia w muzeum *Ofiary w przesilenie zimowe*. Arne Danielsson łączy stanowisko Bergha z jego lewicowymi poglądami, zob. Arne Danielsson, *Midvinterblot – mer samtida än forntida drama*, Stockholm 2011, s. 20. Wśród malarzy nowego pokolenia krytykujących ostatni obraz Larssona szczególnie wyróżniali się należący do awangardy Gösta Chatham, Bertel Bertel-Nordström i Isaac Grünewald. Ten ostatni był największym przeciwnikiem umieszczenia obrazu w Muzeum Narodowym,



#### 4.3. „Tworzenie historii” w niepodległym kraju na przykładzie *Historii* Edvarda Muncha (1916)

Zerwanie unii ze Szwecją 1905 roku dało Norwegom prawo do całkowitego decydowania o kształtowaniu własnego państwa, w tym podejmowania zamówień publicznych na dzieła o narodowym charakterze. Dla wielu malarzy i malarek norweskich nowa sytuacja polityczna była jedynie katalizatorem tworzenia treści narodowo-romantycznych, gdyż umacnianie norweskiej tożsamości było szczególnie ważne w trakcie budowania nowoczesnego narodu. Również Edvard Munch, choć dotąd tworzący głównie dzieła o kosmopolitycznym charakterze, czuł potrzebę podkreślenia przynależności do swojej ojczyzny. Choć robił to już wcześniej, na przykład gdy powiesił flagę norweską na pierwszej wystawie swoich prac w Berlinie w 1893 roku, od 1905 roku szczególnie mocno manifestował swoją dumę narodową<sup>1227</sup>. Niedługo potem wyjechał jednak za granicę i do 1909 roku mieszkał w Niemczech. Gdy ogłoszono konkurs na dekoracje ścienne do Auli Uniwersytetu Kristianii, postanowił wziąć w nim udział i wrócił do ojczyzny<sup>1228</sup>. Wykonane przez niego w latach 1909–1916 malowidła, szczególnie *Historia* ukazująca nowoczesne podejście malarza do kwestii narodowej historiografii, umocniły jego pozycję jako narodowego malarza Norwegii<sup>1229</sup>.

W 1911 roku Uniwersytet w Kristianii miał obchodzić stulecie powstania, dlatego władze uczelni postanowiły uświetnić tę rocznicę budową reprezentacyjnej sali wykładowej. Aulę według projektu Holgera Sindinga-Larsena (1869–1938) i Haralda Bødtkera (1855–1925) ukończono już w 1909 roku, a jury składającemu się z malarza Erika Werenskiolda, dyrektora

---

proponując na jego miejsce własny szkic. Za: Hans-Olof Boström, *Carl Larsson. Monumentalmålaren*, Uppsala 2016, s. 237.

<sup>1227</sup> Gdy w 1905 roku Norwegia rozwiązała unię ze Szwecją, tę samą flagę wywiesił przed swoim domem w Åsgårdstrand. Ingebjorg Ydstie nie uważa jednak Muncha za gorliwego patriotę: „He did voluntarily use his national citizenship as a propaganda tool wherever it was found useful as identification for gainful support of himself. It was particularly the case in Germany, where [there was – przypis E.K.] a keen interest in Norway”. Ingebjorg Ydstie, *Munch's Aula decorations and the national project*, [w:] *Munch's laboratory: the path to the aula*, red. Petra Pettersen, Oslo 2011, s. 88.

<sup>1228</sup> Ydstie twierdzi, że powodem wyjazdu Muncha było skonfliktowanie z malarzem Ludvigem Karstenem, który rozpowiadał na jego temat negatywne opinie, kreując publiczny obraz Muncha jako egocentryka robiącego karierę w Niemczech, a unikającego w swojej twórczości cech patriotycznych. Jednak o uznaniu Muncha w Norwegii mogło świadczyć chociażby przyznanie mu w 1908 roku Orderu św. Olafa, najwyższego odznaczenia tego kraju, Por. ibidem, s. 80, 88.

<sup>1229</sup> Na nacjonalistyczny charakter tego projektu Muncha wskazywała Patricia Berman w swej rozprawie doktorskiej: Patricia Berman, *Monumentality and historicism in Edvard Munch's University of Oslo festival hall paintings*, New York 1989 oraz w jubileuszowym opracowaniu monograficznym Auli, por. *Edvard Munchs aulamalerier. Fra kontroversielt prosjekt til nasjonalskatt*, red. Patricia Berman, Peder Anker, Oslo 2011. Polemizowała z nią m.in. Ingebjorg Ydstie, twierdząc, że program dla Auli wynikał z inspiracji międzynarodowymi trendami: „Munch was hardly a nation builder. In his artistic analysis of the Norwegian national state, he took on the role of its intelligent, yet objective, interpreter, as well as being a clever strategist for his own project”, por. Ydstie, *Munch's Aula...*, s. 99–102.

Galerii Narodowej Jensa Thiisa i rzeźbiarza Larsa Utne'ego (1862–1922) powierzono zorganizowanie konkursu na dekoracje ścienne. Zlecenie to traktowano jako najważniejsze wyzwanie dla norweskiej sztuki po 1905 roku, ponieważ Uniwersytet pełnił szczególną rolę w kształtowaniu społeczeństwa w niepodległym kraju, a umieszczona w jego wnętrzach sztuka miała reprezentować wartości narodowe<sup>1230</sup>.

Gdy Munch zainteresował się konkursem, był już dojrzałym artystą, uznanym za granicą, jednak we własnej ojczyźnie traktowanym jako zbyt awangardowy dla tego typu przedsięwzięcia, dlatego początkowo jury nie uwzględniło jego propozycji<sup>1231</sup>. Gdy w wyniku braku rozstrzygnięcia konkursu jesienią 1910 roku zarządzono drugą turę, zaproszono go jednak do udziału wraz z Gerthardem Munthem, Eilifem Peterssenem i Emanuelem Vigelandem (1875–1948)<sup>1232</sup>. Munch wysłał dwie kompozycje: *Górę ludzkości* (1910) oraz *Historię* (1910), które zyskały aprobatę nowego jury, składającego się wówczas z Thiisa, Lorentza Dietrichsona i Joakima Skovgaarda<sup>1233</sup>. W 1911 roku artysta zaprezentował nowe szkice obrazów w skali 1:1, a mianowicie: centralny pejzaż *Słońce*, którego promienie oświetlają postaci z otaczających je kompozycji przedstawiających personifikacje różnych dziedzin nauki oraz *Historię* i *Badaczy*<sup>1234</sup>. Konkurs rozstrzygnięto dopiero w 1914 roku pod naciskiem debaty w prasie oraz publicznych wypowiedzi samego Muncha<sup>1235</sup>. Malarz ukończył prace nad całym cyklem w dwa lata.

---

<sup>1230</sup> Od otwarcia Universitas Regia Fredericiana w 1811 roku, Uniwersytet w Kristianii stanowił istotną ostoję umacniania i pielęgnowania tożsamości narodowej Norwegów, a 100-lecie jego powstania miało tylko potwierdzić tę rolę po zerwaniu unii ze Szwecją. Por. ibidem, s. 79–107.

<sup>1231</sup> Thiis i Werenskiold wyrazili poparcie kandydaturze Muncha, jednak decydujące zdanie mieli architekci Auli oraz władze uczelni. Jeszcze w 1912 roku władze uczelni wyrażały obawę, że projekt Muncha nie spodoba się konserwatywnej społeczności norweskich emigrantów z USA, która była głównym mecenasem całego przedsięwzięcia. Por. Petra Pettersen, *III 1909–1920 Munchs Aula painting*, [w:] *Edvard Munch. Complete Paintings*, red. Gerd Woll, Lillehammer 2009, s. 838.

<sup>1232</sup> Przykładowo w projekcie Munthe'go pojawiły się nawiązania do tradycji antycznej: w symetrycznej, opartej na figurze trójkąta kompozycji profesorowie i studenci ubrani są w stroje greckie, dyskutują przed budowlą uniwersytetu-świątyni oświetlonej promieniem wiedzy, a błogosławią im skrzydlate geniusze. Zob. Ulla Uberg, *Gerhard Munthe og Aulaen*, „UiO:Universitetet i Oslo”, 4.05.2010. [On-line].

<sup>1233</sup> Może dziwić, że w jury rozstrzygającym wybór tak istotnego dla norweskiej tożsamości narodowej dzieła zasiadł Duńczyk, jednak wybrano go z uwagi na bogate doświadczenie w dziedzinie fresków. Zob. Ellen Greve, *Munch Aulaprojekt i dansk optik. Joakim Skovgaard og Edvard Munch*, „Kunst og kultur”, 1, 95, 2012, s. 18–29.

<sup>1234</sup> Zgłoszenie składało się dokładnie z 30 pozycji, w tym wielu szkiców dotyczących jednej kompozycji. Osiem z zaprezentowanych dzieł było studiami do *Historii*. W krótkim tekście malarz opisał technikę wykonania dzieł w finalnej wersji oraz interpretację *Słońca*, *Historii* i *Badaczy*. Por. Edvard Munch, *Munchs konkurranseutkast til universitetets Festsal. Utstillet i Dioramaloalet, 1 august 1911*, [w:] *Munchs konkurranseutkast til universitetets Festsal. Utstillet i Dioramaloalet, 1 august 1911*, Kristiania 1911.

<sup>1235</sup> Na temat jego projektu wypowiadali się publicznie m.in. Albert Aubert oraz Jens Thiis. W kwietniu 1912 roku zawiązał się komitet, który planował zebrać pieniądze na zakup szkiców, aby podarować je Uniwersytetowi. Na prośbę komitetu w czerwcu 1912 zorganizowano ponownie pokaz studiów Muncha w Auli, co przyciągnęło sporą publiczność („Dagbladet” pisał 10 lipca 1912 roku o 9000 zwiedzających). Za: Pettersen, *Munchs Aula painting...*, s. 835–838. W 1913 roku Munch zaprezentował szkice w Berlinie, czym zdobył przychyłność prasy, co miało



W czasie debaty na temat dekoracji Auli podkreślano narodowe znaczenie projektu Muncha, jednak pozostaje pytanie, czy malarz sam uważał swój cykl za dzieło o narodowym charakterze, umacniające tożsamość Norwegów. W zgłoszeniu z 1911 roku malarz napisał: „Chciałbym, aby dekoracja była skończoną i samoistną ideą, której wyraz byłby jednocześnie charakterystycznie norweski i uniwersalnie ludzki”<sup>1236</sup>. Chęć uwypuklenia „charakterystycznie norweskich i uniwersalnie ludzkich” wartości widać przede wszystkim w kompozycjach *Historia* i *Alma Mater* mających szczególne znaczenie dla narodowego charakteru całego cyklu i roli uniwersytetu w pielęgnowaniu narodowej tożsamości Norwegów. *Alma Mater* (taki tytuł nosiła ostateczna wersja *Badaczy*, różniąca się liczbą postaci i detalami w krajobrazie) przedstawia kobietę karmiącą piersią niemowlę i zajmującą się siedzącymi obok nagimi dziećmi. Ze względu na przeznaczenie kompozycji tytuł naturalnie nawiązuje do idei uniwersytetu, który – poprzez ludowy strój i chłopski wygląd kobiety – może być też rozumiany jako matka-karmicielka całego narodu norweskiego<sup>1237</sup>.

Bohaterami *Historii* są niewidomy starzec i chłopiec słuchający jego opowieści. Tak opisał tę scenę Munch, a zdaniem Skovgaarda budziła ona jasne skojarzenie z tradycją grecką, porównał on bowiem starca z Homerem<sup>1238</sup>. Tymczasem z uwagi na „charakterystycznie norweski i uniwersalnie ludzki” wymiar, jaki dziełu nadał malarz, *Historię* należy interpretować raczej jako odniesienie do „złotego wieku” norweskiej historii, a starca – jako Snorriego Sturlusona, średniowiecznego kronikarza norweskiej (i skandynawskiej) przeszłości. Obraz ma również wymiar osobisty: historyk Peter Andreas Munch, był stryjem malarza, który nawet nazywał go „naszym Snorrem”, gdyż w domu rodzinnym artysty czytano *Det Norske Folks Historie*<sup>1239</sup>. Jak pisałam w rozdziale II.2.1, to właśnie w tej publikacji P.A. Munch spopularyzował archetyp chłopca jako narodowego symbolu Norwegii, dlatego proste stroje postaci przedstawionych w *Historii* mogą wskazywać na ich chłopskie pochodzenie, podkreślając znaczenie ludu dla

---

mieć wpływ na ostateczną zmianę decyzji jury. Za: Patrica Berman, *Munch's Aula and the Theatre of The Sun*, [w:] *Edvard Munch. A Poem of Life, Love and Death*, red. eadem, Oslo 2022, s. 93.

<sup>1236</sup> Por. „Jag har vilket, at dekorationerne skulde denne en sluttet og selvstandig ideverde, og at dennes billedlige utryck skulde vaere samtydig saernorske og almenmenneskelige”. Munch, *Munchs konkurranseutkast...*

<sup>1237</sup> Już w opinii na temat szkiców z 1911 roku Skovgaard zwracał uwagę, że dzieci przedstawione w *Badaczach* to pierwotni naukowcy poszukujący prawdy o otaczającym ich świecie, zaś kobieta to figura „Matki Norwegii”, z kolei Dietrichson użył w swojej decyzji określenia „*alma mater*” por. Joakim Skovgaard, *Professor Joakim Skovgaards votum, Kristiania 3. Augusti 1911*, [w:] *Munchs konkurranseutkast...*, s. 7, oraz Dietrichson, *Professor Dietrichsons votum...*, s. 10.

<sup>1238</sup> „History is marked by a kind of Homeric grandeur – the blind old farmer who narrates legends from bygone times to his descendants”, z listu do Carla Madsena, 18.07.1911. Cyt. za: Ydstie, *Munch's Aula...*, s. 98.

<sup>1239</sup> Za: Hans-Martin Frydenberg Flaatten, *Edvard Munchs Modern Myth for the New Norway: Why does He use an Old Fisherman as the Narrator of History?*, [w:] *Munch's laboratory ...*, s. 119.

historii narodowej<sup>1240</sup>. Z drugiej strony, brak wyrazistego kostiumu historycznego przemawia za uniwersalnym przekazem dzieła: starca można utożsamiać ze współczesnym rolnikiem lub rybakiem, co w przestrzeni uniwersyteckiej (i kontekście budowania tożsamości narodu norweskiego) mogłoby przypominać o roli najniższej warstwy społeczeństwa. W młodości Edvard Munch kształcił się u Christiana Krohga, znanego przecież z realistycznych przedstawień najbiedniejszych i zaangażowanego w walkę z nierównościami społecznymi<sup>1241</sup>.

*Historia* nie jest oczywiście ilustracją konkretnych wydarzeń z przeszłości, a dziełem ponadczasowym, metatematycznym, dlatego jej odbiór nie wymagał specjanej wiedzy historycznej, a jedynie poczucia dzielenia wspólnej przeszłości z opowiadającym i słuchającym<sup>1242</sup>. Scena, w której starzec dzieli się swoją opowieścią z chłopcem, wpisywała się w misję uniwersytetu jako miejsca, mającego wychowywać nowe pokolenia Norwegów<sup>1243</sup>. Zarówno figura ojca w *Historii*, jak i matki *Alma Mater* może świadczyć o roli Uniwersytetu jako instytucji-wychowawcy stanowiącego o ciągłości tradycji w narodzie. Patricia Berman zwróciła uwagę na podobieństwo do pary obrazów Adolpha Tidemanda i Hansa Gudego wykonanych do wnętrza rezydencji królewskiej Oscarshall w 1852 roku: *Matka czytająca dzieciom* oraz *Ojciec uczący syna, jak związać sieć rybacką*, co mogłoby świadczyć o odwołaniu się Muncha do tego romantycznego wzorca i tym samym podkreślać jego dialog z narodowymi symbolami<sup>1244</sup>. Nawet jeśli Munch nie widział obrazów w Oscarshall z pewnością

---

<sup>1240</sup> Czerwony czepek na głowie starca miał symbolizować wszystkich chłopów, którzy umarli za wolność na wczesnym etapie norweskiej historii. O znaczeniu norweskiego chłopca w programie Muncha pisze: Patricia G. Berman, *Edvard Munch's Peasants and the invention of Norwegian culture*, [w:] *Nordic Identities: Exploring Scandinavian Cultures*, red. Berit I. Brown, Westport 1997, s. 225. Sam Munch pisał o czepcu: „The little bright red cap he wore became a bloody crown or helmet to me”. Edvard Munch, Munch Museum, N48. Za: Hans-Martin Frydenberg Flaatten, *Sunrise in Kragerø. The story of Edvard Munch's life at Skrubben 1909–1915*, Oslo 2013, s. 101.

<sup>1241</sup> Jednak opowiadający się zdecydowanie przeciwko sztuce narodowej Krohg krytykował postać ślepego mężczyzny ukazaną przez Muncha, twierdząc, że prawdziwy norweski rybak zasługuje na bardziej podniosłe przedstawienie. Malarz krytykował też organizatorów konkursu za to, że brali w nim udział tylko malarze zaproponowani przez członków jury. Christian Krohg, *Den Veldige fiasko*, „Verdens gang”, 23.03.1910.

<sup>1242</sup> Andreas Aubert w polemice dotyczącej projektów do Auli zarzucił jury, że oczekiwane przez nich nawiązanie do tradycji greckiej kłóci się z ideą stworzenia przestrzeni „zakorzenionej i ucieleśnionej w ludzie”, Andreas Aubert, *Universitetets nye festsal og den norske kunst og kultur. Konkurransen og programmene*, „Kunst og kultur”, 1911, s. 166–180.

<sup>1243</sup> Jens Thiis w swojej decyzji z 1911 roku pisał, że pomysł na *Historię* jest „symbolicznym przedstawieniem pochodzenia nauki: to ciąg doświadczeń i obserwacji przekazywanych z pokolenia na pokolenie”. Por. „ideen til det høyre store laengdebillede Historien er en symbolsk fremstilling av videnskapen gjennom av videnskaps enkle ophav erfaringen. erfaringen som er avklart gjennom erindringen og som den overleveres fra slægt til slægt”. Jens Thiis, *Direktør Thiis's votum*, [w:] *Munchs konkurranseutkast...*, s. 12.

<sup>1244</sup> Por. Berman *Making family values: narratives of kinship and peasant life in Norwegian nationalism*, [w:] *Art, Culture, and National Identity in Fin-de-Siècle Europe...*, s. 221.

znał je w wersji litograficznej, reprodukowane w publikacji *Bondeliv i Norge* [Życie chłopskie w Norwegii] (1861), wydanej z poezją P.A. Muncha<sup>1245</sup>

Dialog z tradycją romantyczną dotyczył również pejzażu w tle obu kompozycji. W *Alma Mater* Munch przedstawił górzysty krajobraz zachodniej Norwegii, którą przemierzał w 1909 roku podczas wyprawy organizowanej przez Stowarzyszenie Sztuki w Bergen, gdy zwiedzał między innymi fiord Hardanger utrwalony w norweskiej kulturze przez Hansa Gudego i Adolpha Tidemanda<sup>1246</sup>. Munch znał dobrze ich obraz, gdyż w 1877 roku naszkicował tę kompozycję, jednak po latach uważał styl obu romantyków za przestarzały<sup>1247</sup>. Dlatego w *Historii* zamiast dramatycznych fiordów przedstawił widok na wybrzeże szkierowe nieopodal Kragerø, miejscowości, gdzie rozpoczął pracę nad dekoracjami do Auli<sup>1248</sup>. Wybór takiego krajobrazu mógł się wpisywać w rozpoczęty przez malarzy z Lysaker trend przedstawiania spokojnej natury Telemarku i okolic, ale mógł też być wyrazem osobistej relacji Muncha ze znaną mu dobrze naturą<sup>1249</sup>. Poza tym przedstawienie okolic Kragerø, jednego z największych miast portowych Norwegii w XVI–XVIII wieku, nawiązuje do teraźniejszości: nowoczesne państwo przeżywało wówczas wielki rozwój gospodarczy, rozwijając swoją flotę handlową<sup>1250</sup>.

Z perspektywy symboliki narodowej ważnym elementem krajobrazu w *Historii* jest umieszczenie obu postaci pod rozłożystym dębem. Drzewo to kojarzono z symbolem siły i potęgi narodu norweskiego, świętym drzewem Thora, a nawet *axis mundi* nordyckiej mitologii<sup>1251</sup>. Szczególnie istotne z punktu widzenia zmitologizowanej historii Norwegii jest wykorzystanie dębu jako odniesienia do motywu pojawiającego się w *Heimskringli*: w sadze Halfdana Czarnego jego żona Ragnhilda wyszła wielki dąb, co P.A. Munch w *Det Norske Folks Historie* (1851–1863) przedstawiał jako prefigurację zjednoczenia Królestwa

---

<sup>1245</sup> Por. Berman, *Edvard Munch's Peasants...*, s. 217

<sup>1246</sup> Ydstie, *Munch's Aula...*, s. 81. Wyprawa ta miała być także ukłonem w stronę Dahla, którego twórczość przeżywała wówczas renesans w Norwegii za sprawą biografii autorstwa Andreasa Auberta, wydanej w 1907 roku. Pisałam o niej szerzej w rozdziale I.2.2.

<sup>1247</sup> Por. „All due respect to Tidemand and Gude – They did achieve a lot even though the times have changed – we now see through other colours lines and shapes”. Za: Ydstie, *Munch's Aula...*, s. 88.

<sup>1248</sup> Munch wprowadził się do Kragerø w maju 1909 roku, a jeden z mieszkańców tej miejscowości posłużył mu jako model do starca w *Historii*. Frydenberg Flaatten, *Sunrise in Kragerø...*, s. 89–94.

<sup>1249</sup> Malarz często wybierał wybrzeże Morza Bałtyckiego, zarówno do tymczasowych plenerów, jak i dłuższych pobyków: lata dziewięćdziesiąte spędził w Åsgårdstrand w Oslofjordzie, w czasie pobytu w Niemczech w latach 1907–1908 mieszkał w nadmorskim kurorcie Warnemünde, a Kragerø położone jest nad wodami Skagerraku. Hans-Martin Frydenburg Flaatten pisał, że używając lokalnego krajobrazu Kragerø, Munch jak w soczewce ukazał swój stosunek do tożsamości narodowej, Por. Frydenberg Flaatten, *Sunrise in Kragerø...* s. 101.

<sup>1250</sup> Jones i Hansen, *The Nordic Countries...*, s. 554–555.

<sup>1251</sup> Porównanie z Yggdrasilem zaproponował Sigurd Høst. Za: Frydenberg Flaatten, *Sunrise in Kragerø...*, s. 100.

Norwegii<sup>1252</sup>. Zważywszy na liczne odniesienia do Snorrego w *Historii*, na co wskazywał sam Munch, jest więc bardzo prawdopodobne, że dąb pojawił się w kompozycji jako symbol zjednoczonej Norwegii. Przemawia za tym fakt, że w miejscu służącym malarzowi za inspirację do przedstawionego pejzażu nie rosło żadne drzewo tego typu, a więc przedstawienie drzewa tego gatunku było świadomą decyzją Muncha i miało istotne znaczenie dla całej kompozycji<sup>1253</sup>.

Niezależnie od intencji artysty jego dialog z przeszłością był dostrzegany przez ówczesną krytykę artystyczną, jak i doceniany przez publiczność, która poprzez zbiórkę środków na realizację jego projektu wyraziła dla niego poparcie<sup>1254</sup>. Jego propozycja nie była tradycyjnym przykładem wierności romantycznemu wyobrażeniu norweskości. Jak sam napisał w 1911 roku w komentarzu do projektu dekoracji ściennej do Auli, dążył do „charakterystycznie norweskiego i uniwersalnie ludzkiego” wyrazu. Być może to nowocześniejsze ujęcie zostało uznane za bardziej adekwatne dla Norwegii w 1905 roku. Aubert twierdził, że *Historia* może być kontynuacją sztuki narodowej zaproponowanej przez Werenskiolda, natomiast Jens Thiis krytykował ocenianie Muncha w ramach „jednomyślnego nacjonalizmu”, który jego zdaniem zaślepił zrozumienie geniuszu malarza<sup>1255</sup>. Sam Munch traktował swoje kompozycje jako „norweskie”, o czym pisał już w tekście towarzyszącym zgłoszeniu w 1911 roku, natomiast siedem lat później stwierdził, że dekoracje Auli były zwieńczeniem jego kariery<sup>1256</sup>.

Omówione powyżej realizacje monumentalnych dekoracji ściennych ukazują przykład autorskich, a przynajmniej wyłamujących się z tradycyjnych schematów i konwencji malarstwa historyzmu, prób ukazywania przeszłości w nowoczesny sposób. Według mnie te trzy przykłady stanowią swoiste domknięcie narodowo-romantycznego stylu sztuki nordyckiej u progu XX wieku, stosującego bogatą symbolikę opartą na tradycji średniowiecznej, romantycznej i wykorzystującej motywy ludowe. Skandynawskie malarstwo monumentalne i historyczne powstałe w pierwszych dekadach XX wieku unikało bowiem tego typu

---

<sup>1252</sup> Hans-Martin Frydenberg Flaatten podaje również dodatkowo symbolikę kolorów zastosowaną w kompozycji: czerwień jako odniesienie do walk o niezależność Norwegii, zieleń jako siłę vitalną płynącą w narodzie oraz biel jako symbol św. Olafa i wprowadzenia chrześcijaństwa. Zob. Frydenberg Flaatten, *Edvard Munchs Modern Myth...*, s. 123.

<sup>1253</sup> Hans-Martin Frydenberg Flaatten przywołuje trudności z odnalezieniem podobnego drzewa w okolicy, którą najprawdopodobniej Munch namalował w *Historii*, por. Frydenberg Flaatten, *Sunrise in Kragerø...*, s. 97.

<sup>1254</sup> Na temat projektu Muncha, jak i całego konkursu, w latach 1911–1916 rozpiszywały się najważniejsze gazety i czasopisma Norwegii, takie jak „Dagbladet” oraz „Kunst og Kultur”, a także satyryczne „Vikingen” i „Humoristen”. Reakcję Norwegów na wydarzenia związane z rocznicą Uniwersytetu i polemikę wokół projektu Muncha w prasie opisał Robert Marc Friedman, „Et forjættende symbol”. Aulaen, *Universitetet og folket*, [w:] *Edvard Munchs aulamalerier...*, s. 25–45.

<sup>1255</sup> Jens Thiis, *Festsalsbillederne*, 11.05.1912. Za: Ydstie, *Munch's Aula...*, s. 88.

<sup>1256</sup> Za: Berman, *Munch's Aula...*, s. 93.

bezpośrednich odwołań ideowo-wizualnych<sup>1257</sup>. Można to tłumaczyć wyczerpaniem się idei budowania narodowej ikonografii w Danii i Szwecji, a w przypadku Norwegii potrzebą znalezienia nowoczesnego języka, odpowiadającego rozwijającemu się państwu. Malowidła ściennie dla Uniwersytetu w Oslo zapoczątkowały bogatą tradycję zamówień na murale o tematyce narodowej do innych instytucji publicznych, chociażby ratusza w Oslo, udekorowanego kompozycjami autorstwa Henrika Sørensen (1882–1962) i Alfa Rolfsena (1895–1979). Otrzymane przez nich w 1938 roku zlecenie, realizowane do 1950 roku, zaowocowało scenami z okresu międzywojnia (północna ściana głównego holu przedstawia kompozycję Rolfsena o tytule *Arbeidets Norge fra de drivende garn til skovene i øst*) oraz historii najnowszej (*Okkupasjonshistorien* na ścianie wschodniej), a także motywami ze średniowiecza (przedstawienie patrona Oslo Hallvarda Vebjørnssona na ścianie zachodniej). Sørensen wykonał też u schyłku okresu międzywojennego na zlecenie norweskiego rządu obraz *Sen o pokoju* (1939) umieszczony na ścianie biblioteki genewskiej siedziby Ligi Narodów. Szczególnie w realizacjach Sørensen widoczne są nawiązania do murali Muncha, takie jak wykorzystanie motywu góry i promieni słonecznych<sup>1258</sup>. W Finlandii za najbardziej zbliżony przykład można uznać freski Akselego Gallena-Kalleli z pawilonu fińskiego wystawy światowej w 1900 roku, które zostały powtórzone w holu głównym Ateneum (wówczas już siedziby Galerii Narodowej Finlandii) dopiero w 1928 roku. W Islandii zaś pierwsze realizacje publiczne (poza omawianymi w tej pracy pomnikami) pojawiły się dopiero w połowie XX wieku<sup>1259</sup>.

---

<sup>1257</sup> Lauring, *Billeder af Danmarks historie...*, s. 46.

<sup>1258</sup> Więcej o inspiracjach Sørensen zob. MaryClaire Pappas, *Bridging East And West. Orientalism and the Scandinavian Color Instinct in Modern Painting*, „Scandinavian Studies”, 97 (1), 2025, s. 25–49.

<sup>1259</sup> W 1966 roku Bank Islandii ufundował realizację obrazu Gunnlaugura Schevinga (1904–1972) przeznaczoną do wnętrza Uniwersytetu Islandii, zob. [https://sjodir.hi.is/gjof\\_framkvaemdabanka\\_islands](https://sjodir.hi.is/gjof_framkvaemdabanka_islands) (dostęp: 14.07.2024).

## PODSUMOWANIE

Pierwsze przejawy świadomości wspólnej tożsamości kulturowej pojawiły się w Skandynawii już pod koniec XVIII wieku za sprawą tak zwanego Nordyckiego Renesansu, który przyczynił się do „odkrycia” literatury staronordyckiej, świadczącej o specyficznym dla Skandynawii systemie wierzeń oraz stał się inspiracją dla artystów. Ponieważ wcześniej nie wykształciła się tradycja obrazowania mitologii nordyckiej, pierwsze przedstawienia powstawały pod silnym wpływem wzorców klasycznych, przez co postaci skandynawskich bogów i herosów przypominały swoich greckich i rzymskich odpowiedników. Dzięki rozwijającej się wiedzy historycznej, etnograficznej i archeologicznej w drugiej połowie XIX wieku bogowie nordyccy na obrazach skandynawskich malarzy zaczęli być przedstawiani w strojach bliższych wyobrażeniu o tym, jak mogli wyglądać przedchrześcijańscy Skandynawowie, a nie – tak jak wcześniej – w kostiumach antycznych<sup>1260</sup>. Nawet pomimo tej wiedzy na XIX-wieczne malarstwo mitologiczne Skandynawii oddziaływały różne czynniki zewnętrzne, między innymi studia nordyckich artystów za granicą. Dotyczyło to zarówno podejmowanych przez nich wątków, jak i – przede wszystkim – formy. Znaczące wydaje się zwłaszcza oddziaływanie szkoły düsseldorfskiej, ale też silne przekonanie, że odwołanie do tradycji śródziemnomorskiej pozwoli nadać większą szlachetność postaciom ze skandynawskiego folkloru<sup>1261</sup>.

Podobnie jak w przypadku mitologii, wątki z sag weszły do repertuaru XIX-wiecznych malarzy skandynawskich za pośrednictwem poezji i poematów epickich, przyczyniając się do popularyzacji poszczególnych motywów i konkretnych postaci. Nordycki Renesans miał wielkie znaczenie dla wykreowania tematów staronordyckich, stanowiących wyróżnik wspólnoty nordyckiej (nawet jeśli poszczególne wątki były wykorzystywane w innych narracjach narodowych, jak *Pieśń o Nibelungach* w Niemczech). Wzmoczone zainteresowanie tematyką mitologiczną u progu XIX wieku rozpoczęło długi proces poszukiwania specyfiki wizualnego przedstawienia bogów nordyckich, z apogeum w latach sześćdziesiątych. Moment ten zbiegł się nie tylko z transformacjami społecznymi i kulturowymi w krajach skandynawskich: obaleniem absolutyzmu w Danii czy zmianami konstytucyjnymi w Szwecji

---

<sup>1260</sup> Według Anny Wallette, epoka wikingów nie funkcjonowała w skandynawskiej wyobraźni zbiorowej zanim archeologia nie nadała temu czasowi chronologicznej konkretyzacji. Por. „Vikingatiden inte fungerat som tankefigur innan arkeologin gett tiden dess kronologiska fixering och dess contextualisering pa museerna”, Wallette, *Sagans svenskar...*, s. 38.

<sup>1261</sup> „The irony is palpable as Scandinavian artists began to use Neoclassical and Romantic conventions of the West in order to depict their heritage, not realizing that these imported artistic styles and ideologies contradicted their native tradition and voice, leaving behind the historical accuracy now available to them through catalogues of archaeological reports”. Huvaere, *The Wild Hunt for Norway...*, s. 11.

prowadzącymi do demokratyzacji władzy, ale również ze skandynawizmem, przybierającym charakter polityczny podczas wojen o Szlezwik i Holsztyn. Artystyczną odpowiedzią na to polityczne wzmożenie były obrazy zaprezentowane na sztokholmskiej wystawie w 1866 roku, pierwszym wydarzeniu artystycznym tak szeroko gromadzącym twórczość artystów z wielu krajów skandynawskich, a także przyciągającym międzynarodową publiczność. Choć miała ona przełomowy charakter w kwestii szerszego uświadomienia wspólnej tożsamości, zwiastowała też koniec tak powszechnego zainteresowania motywami staronordyckimi wśród artystów skandynawskich. Mieli na to wpływ również teoretycy sztuki narodowej, przede wszystkim Lorentz Dietrichson, który w swojej recenzji podkreślał, że do kreowania narodowego ducha lepiej nadawało się malarstwo historyczne, a nie mitologiczne<sup>1262</sup>.

W drugiej połowie XIX wieku ważnym tematem malarstwa skandynawskiego stały się więc wydarzenia historyczne, dzięki ówczesnej historiografii starannie dobierane pod kątem prezentacji specyfiki narodowej lub wspólnej skandynawskiej przeszłości. Malarze czerpali motywy zarówno ze średniowiecznych sag, jak i współczesnych sobie opracowań historycznych, w zależności od kraju odmiennie podchodząc do realizacji założeń. W Danii okresu Złotego Wieku dominowało malarstwo historyczne, w którym dominowały statyczne kompozycje i patetyczna tematyka, w Norwegii zaś popularnością cieszyły się dynamiczne i dramatyczne sceny heroicznych bitew i przełomowych wydarzeń z historii. W malarstwie szwedzkim wybierano z kolei motywy pogłębiające poczucie wspólnoty, kładąc nacisk na popularny wówczas skandynawizm, ale też by podkreślić unijny charakter relacji pomiędzy Szwecją a Norwegią, dlatego najchętniej przedstawiano sceny z epoki wikingów albo okresu średniowiecza. W tym samym czasie w malarstwie fińskim sceny historyczne pojawiły się dosyć późno i odwoływały się najczęściej do stosunkowo współczesnych wydarzeń. Różnice między poszczególnymi krajami skandynawskimi oraz narodowo zorientowana perspektywa ukazują, że wspólne dziedzictwo artystyczne kształtowały odrębne tradycje i wartości kulturowe, które wzbogacały nordycką scenę artystyczną swoją różnorodnością.

Intencją skandynawskiego malarstwa historycznego drugiej połowy XIX wieku było przede wszystkim wykreowanie bohaterów narodowych, których bogate życiorysy i silny autorytet traktowano jako spoiwo całego narodu. Wspólna przeszłość, w której uwypuklano sukcesy militarne i polityczne, była dla dawnych mocarstw, Szwecji czy Danii, pretekstem do kreowania wizerunku silnego społeczeństwa korzystającego z dokonań swoich przodków. Odniesienia do

---

<sup>1262</sup> Solheim, *Kunst og nasjon...*, s. 283.

przeszłości podkreślały również trwałość władzy, a zarazem wspierały konstruowanie nowego wizerunku tych państw<sup>1263</sup>. Dlatego artyści szwedzcy i duńscy wielokrotnie przedstawiali sceny wiążące poczucie tożsamości narodowej z monarchią, natomiast Norwegowie powoływali się na średniowiecznych królów i bliższe im wydarzenia z 1814 roku. Za każdym razem jednak dokonywano reinterpretacji wydarzeń, by pasowały do aktualnej sytuacji politycznej, o czym świadczy kontekst powstania obrazu Wergelanda *Zgromadzenie Narodowe w Eidsvoll*.

Malarstwo historyczne, a szczególnie pojawiające się w nim alegorie oraz symbole narodowe kreowane i wykorzystywane przez malarzy skandynawskich połowy XIX wieku były wyrazem toczącej się w tym czasie dyskusji o to, jak najlepiej wyrazić tożsamość narodową i zaprezentować swój kraj. W myśl postulatów Høyena i Diedrichsena przedstawiano więc wydarzenia ze wspólnej historii i skupiano się na umieszczeniu ich w przestrzeni o szczególnym znaczeniu historycznym. Wybór bohaterów i wydarzeń z minionych epok historycznych nie był więc decyzją wyłącznie artystyczną, ale musiał podlegać dominującym trendom w ówczesnej historiografii. Malarstwo historyczne podlegało zatem subiektywnym wyborom motywów i sposobom ujęcia tematów tak, by zintensyfikować pożądaną przekaz. Obok przedstawiania tylko tych wydarzeń, które uważano za najistotniejsze dla budowania tożsamości narodowej, malarze historyczni dokonywali selekcji wydarzeń ze wspólnej, skandynawskiej przeszłości, by wzmocnić narrację o wspieraniu się Danii, Norwegii i Szwecji w obliczu ówczesnej sytuacji politycznej. Dawna wrogość, konflikty zbrojne i inne niesprzyjające współpracy wydarzenia ignorowano albo ukazywano tak, aby uniknąć bezpośredniego przedstawiania bratobójczej walki.

Gatunkiem rozwijającym się w stosunkowo równomiernie w Danii, Szwecji, Norwegii i Finlandii było malarstwo rodzajowe. Ta równoległość wynikała ze wspólnego źródła inspiracji, jakim było malarstwo niemieckie, choć pośrednio wiązała się z popularnością XVII-wiecznego malarstwa holenderskiego i rozwojem wiedzy etnograficznej. Właśnie badania etnograficzne spowodowały, że zwrócono baczniejszą uwagę na stroje ludowe, wiejską architekturę oraz zwyczaje ludowe, wyjątkowe i specyficzne dla poszczególnych regionów Skandynawii, przede wszystkim Dalarny. Choć krytycy współcześni artystom drugiej połowy XIX wieku zwracali uwagę na „niemieckość” dzieł stworzonych pod wpływem szkoły düsseldorfskiej, to „obce” oddziaływanie na kształtowanie się sztuki narodowej uznawano zwykle za cechę „okresu przejściowego”, kiedy malarstwo narodowe z braku odpowiednich

---

<sup>1263</sup> Chodziło zarówno o budowanie tożsamości wewnętrznej, poprzez reprodukcje w prasie i podręcznikach do historii, a także zewnętrznie: na wystawach światowych. Arvidsson, *En målad historia...*, s. 42.



warunków w ojczyźnie musiało powstawać za granicą<sup>1264</sup>. Takiego zdania był przede wszystkim Lorentz Dietrichson, który wielokrotnie wypowiadał się na temat współczesnej mu sztuki i przyczynił się do utworzenia zrębu idei „sztuki narodowej”: uważał Adolpha Tidemanda za pierwszego norweskiego malarza narodowego, choć nie ukrywał rozczarowania, że był on pod silnym wpływem sztuki niemieckiej<sup>1265</sup>.

Ze względu na romantyczną ideę „powrotu do natury” i postrzeganie jej jako źródła duchowej odnowy, Skandynawia stała się popularnym celem podróży wielu malarzy europejskich, w tym nordyckich. Jednak ograniczony repertuar motywów i sposobów ich przedstawienia wynikał ze znajomości niemieckiego romantyzmu, poznawanego podczas studiów w Dreźnie, a potem w Düsseldorfie. Ostatecznie ukształtowanie koncepcji pejzażu narodowego w Skandynawii przypisuje się najczęściej Johanowi Christianowi Clausenowi Dahlowi. Ten norweski malarz miał istotny wpływ na zainteresowanie skandynawskich artystów rodzimym krajobrazem, choć już wcześniej artyści praktykowali podróżowanie po kraju i szkicowane z natury, na przykład Johannes Flintoe. W procesie wykształcania się skandynawskiego pejzażu narodowego szczególnie ważna była Akademia w Düsseldorfie, gdzie studiowało wielu nordyckich malarzy. To tutaj rozwinęli swoją twórczość dwaj znaczący przedstawiciele norweskiej sztuki narodowej: Adolph Tidemand i Hans Gude, których wspólne obrazy przedstawiające sceny z udziałem norweskich chłopów na tle norweskiego krajobrazu stały się inspirującymi przykładami sztuki narodowej. Dzięki nim wielu nordyckich malarzy decydowało się na studia w Niemczech, by później rozwijać ten rodzaj malarstwa we własnych krajach<sup>1266</sup>. W Düsseldorfie powstawały więc pejzaże wpisujące się w romantyczną estetykę nieokiełzanej przyrody z wodospadami, ostrymi skałami czy wzburzonym morzem. Podobnie jak w przypadku scen rodzajowych, pejzaż narodowy w karajach skandynawskich był w gruncie rzeczy mocno oparty na niemieckich wzorcach, co było widoczne nawet w pejzażach Dahla – choć przedstawiały rodzime motywy, ich formalny charakter zdradzał wpływy niemieckie<sup>1267</sup>.

---

<sup>1264</sup> Bjørnstjerne Bjørnson, *Den nordiske Kunststilling*, „Morgenbladet”, 263, 20.9.1857, za: Solheim, *Kunst og nasjon...*, s. 249.

<sup>1265</sup> „Although the Norwegian artist Tidemand was said to be skilled at capturing the multifaceted soul of the Norwegian people, Dietrichson criticised his recent paintings for reproducing a type of figure that was not based on Norwegian traditions”. Bergström, *The Nationalmuseum's First Exhibition...*, s. 194–195.

<sup>1266</sup> Pennonen, *In search of scientific and artistic landscape...*, s. 45.

<sup>1267</sup> W wydanej w 1878 roku monografii Tidemanda Dietrichson wyraził zdanie, że każda obca sztuka – szczególnie niemiecka i francuska – miała negatywny wpływ na rozwój sztuki narodowej. Zob. Lorentz Dietrichson, *Adolph Tidemand. Hans Liv og hans Værker. Et Bidrag til den norske. Kunsts Historie*, Kristiania 1878 og 1879. Za: Solheim, *Kunst og nasjon...*, s. 56.

Na podstawie prac zanalizowanych w części II mojej pracy widać więc, że skandynawscy malarze doby romantyzmu adaptowali schematy i motywy poznane za granicą – najpierw klasyczne we Włoszech i Francji, a od lat pięćdziesiątych przede wszystkim niemieckie – do wyrażania treści, które ich zdaniem jawiły się jako reprezentatywne dla Skandynawii lub poszczególnych krajów tego regionu. Heterogeniczność skandynawskiego malarstwa romantycznego wynikała z krańcowo różnych uwarunkowań jego powstawania w różnych krajach: mocno oparta na wzorcach klasycznych, a szczególnie sztuce włoskiej twórczość artystów Duńskiego Złotego Wieku różni się od scen rodzajowych Tidemanda i Lindegren oraz pejzaży Gudego i Larssona. Natomiast w norweskim, szwedzkim i fińskim malarstwie pejzażowym, choć miało swoje korzenie we wspólnym, düsseldorfskim środowisku, dominują motywy podkreślające specyfikę danego krajobrazu. Stąd w pozbawionej norweskich fiordów Finlandii pejzażyści skupiali się na jeziorach, a brak gór w południowej Szwecji zastępowano kipiela wodospadów czy ogarniętym sztormem wybrzeżem. W Danii, choć początkowo malarze również odnosili się do górskiego pejzażu Norwegii, z czasem jednak zaczęto doceniać uroki płaskiego i spokojnego krajobrazu<sup>1268</sup>. Należy więc podkreślić, że próba poszukiwania tego, co charakterystyczne dla Skandynawii, nawet jeśli widoczny jest efekt kopiowania obcych wpływów, była tak naprawdę punktem wyjścia do dalszych prób podejmowanych przez następne pokolenia skandynawskich artystów. Na przełomie XIX i XX wieku malarze kontynuujący misję stworzenia sztuki narodowej sięgali wielokrotnie do dziedzictwa Dahla czy Tidemanda, podejmując te same motywy lub dekonstruując wykreowane przez swoich poprzedników mity i symbole narodowe.

Po intensywnym procesie konstruowania sztuki narodowej i nordyckiej w pierwszych trzech ćwierciach XIX wieku w sztuce i kulturze nordyckiej nastąpił Nowoczesny Przełom, którego główny przedstawiciel – Georg Brandes – opowiadał się od porzucenia estetyki romantycznej. Artyści Nowoczesnego Przełomu odeszli od tematyki o rysie narodowo-romantycznym, poszukując treści o bardziej kosmopolitycznym charakterze. Nowoczesny Przełom najszybciej przyjął się w Danii, gdzie konserwatywna narracja, oparta na programie Nielsa Lauritsa Høyena, przyczyniła się do dominacji tematyki patriotycznej, premiowanej zarówno w środowiskach akademickich, jak i na wystawach krajowych i międzynarodowych. Swoisty bunt duńskich malarzy i malarek wobec narodowej formuły malarstwa mógł więc być spowodowany przesytem tego typu treści. Założenia Nowoczesnego Przełomu dawały miejsce

---

<sup>1268</sup> Jak wskazują Johannes Rod i Arnt Fredheim, krajobraz górski sprawiał, że pozbawiona bogatej tradycji kulturalnej Norwegia pozostawała jednak istotnym składnikiem wspólnej, nordyckiej tożsamości. Zob. Rod i Fredheim, *Malerier. En omvisning i norsk kunsthistorie...*, s. 64.

nowym, alternatywnym tematom, które w przyjętej przez zwolenników Høyena dychotomii uznawano dotąd pogardliwie za „europejskie”, a więc niedostatecznie narodowe<sup>1269</sup>.

W ostatnich dekadach XIX wieku atutem w kształtowaniu nowoczesnej sztuki narodowej i nordyckiej stała się „europejskość”. Pozornie peryferyjna Skandynawia była na bieżąco z najnowszymi trendami w sztuce, nawet jeśli artyści i artystki przyjmowali je sceptycznie lub z ostrożnością. Francuscy realiści i naturaliści stali się inspiracją do zmiany w postrzeganiu sztuki i jej roli oraz charakteru poszczególnych gatunków malarskich. Zainteresowanie wsią w latach osiemdziesiątych przejawiało się bardziej świadomym przedstawianiem ludu: w odróżnieniu od romantycznej i biedermeierowskiej wizji „pocziwego chłopca”, artyści i artystki nowego pokolenia postrzegali mieszkańców wsi jako ludzi przeżywających swoje rozterki i pozostających w związku z przyrodą. Bardziej autentyczne i pozornie obiektywne przedstawienie ludu przyczyniło się do nowego ujęcia archetypu chłopca i wikinga, szczególnie ważnego dla kształtującej się norweskiej sztuki narodowej, czego przykładem są obrazy Christiana Krohga przedstawiające rybaków ze Skagen jako „nowoczesnych wikingów”.

Sztuka skandynawska lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku stała się istotnym pomostem pomiędzy narodowym romantyzmem a neoromantyzmem przełomu XIX i XX wieku. Wartości narodowo-romantyczne powróciły w sztuce skandynawskiej u progu XX wieku, co było spowodowane intensyfikacją procesów narodowych. Szczególnie w Norwegii po 1905 roku), ale też we wciąż dążących do niepodległości Islandii i Finlandii nastąpił powrót do tematyki staronordyckiej i zrewidowanie wykształconych w romantyzmie archetypów wikinga i chłopca. W drugim Nordyckim Renesansie, który pojawił się w sztuce przełomu XIX i XX wieku, istotną rolę przyjęły druki artystyczne ilustrujące wydania sag, co odzwierciedlało jego istotną cechę – nakierowanie na szerszy krąg odbiorców niż w czasach romantyzmu. Ponowne zainteresowanie artystów sztuką wikingów, widoczne także w architektonicznym „smoczym stylu”, miało źródła w ówczesnej nostalgii za „złotym wiekiem”, obecnej nie tylko w samej Skandynawii. Obecność motywów wikingów w sztuce nordyckiej przełomu XIX i XX wieku mogła być pochodną zainteresowania mitologią nordycką w ówczesnej Europie, do czego przyczyniły się ruchy narodowotwórcze nie tylko w Skandynawii, ale też w Niemczech<sup>1270</sup>. Runy, smocze głowy, wojowników w rogatych hełmach i bogów nordyckich

---

<sup>1269</sup> Zob. konflikt między Blondynami a Brunetami, opisany w rozdziale I.3.3.1.

<sup>1270</sup> Wskazuje na to przede wszystkim architektura czasów Wilhelma II szeroko nawiązująca do „smoczego stylu”. Zob. Małgorzata Omilanowska, *Cesarz Wilhelm II i jego inicjatywy architektoniczne na wschodnich rubieżach Cesarstwa Niemieckiego*, [w:] *Sztuka w kręgu władzy: materiały LVII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. Elżbieta Pilecka, Warszawa 2009, s. 245–266; Małgorzata Omilanowska,

przedstawiano często w sztuce tego okresu, aby wywołać narodowo-romantyczne poczucie dumy poprzez symboliczne odniesienia do siły i odwagi wikingów w krajach historycznie związanych ze Skandynawią<sup>1271</sup>.

Przykłady Norwegii, Finlandii i Islandii pokazują, że nowa formuła motywu wikinga miała znaczenie narodotwórcze. W Norwegii zaangażowanie wielu malarzy do zilustrowania *Heimskringli* Snorriego Sturlusona było przejawem zrywu narodowościowego, dążącego do stworzenia podstaw stylu narodowego. W przeciwieństwie do dotychczasowych prób artyści nie tylko włączali wikingów i średniowieczne motywy do tematyki swoich dzieł, ale przede wszystkim skupiali się na wyróżniającej ich sztukę formie. Twórczość Gerharda Munthe'go pokazuje, że „norweski styl” mógł powstać dzięki połączeniu starego (sztuki ludowej i motywów wikińskich) z nowym (ornamentyką secesyjną i geometryzacją odwołującą się do sztuki bliskowschodniej)<sup>1272</sup>. Ten szczególny sposób obrazowania, oparty na motywach z sag i mitologii, wyrażał ducha nowoczesnego państwa, którego tożsamość zakorzeniona była w dawnej, skandynawskiej wspólnoty przy jednoczesnym zorientowaniu młodego, dopiero kształtującego się społeczeństwa ku przyszłości. W Islandii motywami z literatury staronordyckiej zajmował się właściwie tylko jeden artysta, Ásgrímur Jónsson, ale wielokrotne powracanie przez niego do tych samych tematów pozwala na wysnucie wniosku, że starał się wykreować nowoczesny mit wikingów jako praprzodków Islandczyków, do czego odwoływał się również współczesny mu rzeźbiarz Einar Jónsson. W Finlandii z kolei chętnie podkreślano związki z kulturą zachodnią, a więc skandynawską, jako odpowiedź na rusyfikację, dlatego w twórczości Josepha Alana widoczne są nordyckie aspekty dziedzictwa fińskiego.

Nowoczesne państwa potrzebowały narracji odnoszącej się do procesów modernizacyjnych, jednak opierały się one na wzorcach wykształconych w romantyzmie, choć ze znacznym przekształceniem. Obok realizacji zamówień na ilustracje do wydawnictw powstałych z odgórnych inicjatyw, wielu artystów i artystek skandynawskich przełomu wieków swobodniej inspirowało się tematami z literatury staronordyckiej. Właśnie tego rodzaju dzieła są szczególnie interesujące, gdyż stanowią przykład wykorzystania tradycyjnych motywów do stworzenia nowoczesnej symboliki narodowej, często luźno opartej na staronordyckich źródłach. Na przełomie XIX i XX wieku rewizji uległo również znaczenie istotnych motywów ze skandynawskiej mitologii i folkloru, takich jak elfy, trolle i wodniki, wpisujące się

---

Odrobina Norwegii w Puszczy Rominckiej, [w:] *Gangliony pękają mi od niewyraźalnych myśli. Prace ofiarowane Profesorowi Lechowi Sokolowi*, red. Magdalena Hasiuk i Antoni Winch, Warszawa 2019, s. 233–246.

<sup>1271</sup> Alexandra Service, *Popular Vikings: Constructions of Viking Identity in Twentieth Century Britain*, York 1998.

<sup>1272</sup> Lahelma, *Symbolism in Norway and Finland...*, s. 35.

w symbolistyczno-neoromantyczne wyobrażenie przyrody jako uosobienie magicznych sił drzemiących w skandynawskich lasach i morskich toniach. Wiele przedstawień nawiązujących do antropomorficznych postaci z nordyckiego folkloru znalazło miejsce jako ilustracje literatury dziecięcej w Skandynawii, która szybko się wówczas rozwijała. Głównym odbiorcą baśni ludowych stały się dzieci, co świadczyło o rozrywkowym, ale też edukacyjnym charakterze obrazowań postaci z folkloru. Z uwagi na patriotyczną agendę krajów nordyckich i ważną rolę szkolnictwa w kształtowaniu nowoczesnego społeczeństwa, również opowieści ludowe stały się jednym z ważniejszych źródeł kształtowania tożsamości narodowej. Zadaniem ilustratorów baśni i podań było więc podkreślanie cech narodowych przedstawianych postaci, rekwizytów i miejsc pojawiających się w literaturze ludowej<sup>1273</sup>.

Dlatego opisane w tej pracy istoty, choć wywodzące się z mitologii skandynawskiej, a więc wspólne dla całego obszaru nordyckiego, musiały uzyskać szczególne cechy, podkreślające ich narodowy, islandzki, norweski lub szwedzki rodowód. Dla wielu artystów, a szczególnie Ásgrímura Jónssona, Theodora Kittelsena, Erika Werenskiolda i Johna Bauera folklor stał się punktem wyjścia do zobrazowania cech charakterystycznych dla regionu nordyckiego, poszczególnych narodów i lokalnego kolorytu. Widoczna jest powtarzalność niektórych motywów i ilustrowanie konkretnych scen w twórczości artystów pochodzących z różnych krajów skandynawskich, sięgających po wersje znane w swoim obszarze językowym. Widać to szczególnie w przypadku Norwegii: dla narodu pozornie pozbawionego tradycji literatury wysokiej, „odkrycie” opowieści ludowych stało się idealną podstawą do wykreowania nowej tożsamości narodowej. Norweskie trolle często pojawiały się w kontekście historii z udziałem Askeladdena, bohatera pełniącego ważną rolę w symbolice narodowej Norwegów, przez co również urosły do rangi symbolu narodowego. Artyści tacy jak Werenskiold ubierali je w norweskie stroje chłopskie, podkreślając ich autentyczne pochodzenie. Werenskiold niewątpliwie przyczynił się do umocnienia narodowego romantyzmu w Norwegii przełomu XIX i XX wieku, jednak pełnię narodowego charakteru nadał wierzeniom norweskim Theodor Kittelsen, którego ilustracje do późniejszych wydań *Norske Folkeeventyr* (1882–1887) Andreas Aubert opisywał jako odkrycie tego, co „trollicznie narodowe”<sup>1274</sup>. To właśnie za

---

<sup>1273</sup> Por. „Superstitions and nature legends not only survived, but thrived in late nineteenth century Sweden. They were an integral part of every child’s upbringing, whether rural or urban, and they reflect an inherent reverence for nature; Swedish artists and intellectuals increasingly viewed them as an essential and precious legacy of their national heritage”. Facos, *A controversy...*, s. 96.

<sup>1274</sup> Por. „Jego [Kittelsena] twórcza intensywność fantazji nie ma sobie obecnie równej na północy – to on odkrył to, co »trollicznie narodowe«, Andreas Aubert, *Norsk eventyrillustration*, „Dagbladet”, 23.12.1887. Cyt. za: Hodre, *Norsk nasjonalkultur...*, s. 87.

pośrednictwem ilustracji do baśni i opowieści ludowych wykrystalizowała się mityczna rola norweskiego trolla, silnie związanego z górzystym i pierwotnym krajobrazem Norwegii, przez co znacznie różnił się od podobnych istot w folklorze duńskim czy szwedzkim<sup>1275</sup>.

Przełom XIX i XX wieku w Skandynawii charakteryzował się widocznym zwrotem ku odzwierciedlającym wartości narodowe pejzażowi. We wszystkich pięciu krajach nordyckich dochodziło do kumulacji uczuć patriotycznych, przez co artyści podejmowali się zadania stworzenia pejzażu narodowego jako metafory całej ojczyzny. Wyznacznikiem nowego zainteresowania naturą w skandynawskim malarstwie neoromantycznym było doświadczenie nowoczesnych kierunków artystycznych końca XIX wieku, szczególnie symbolizmu, który nadał sztuce tworzonej na potrzeby wspólnoty cechę indywidualizmu. Widać to szczególnie na przykładzie pejzażu ewokatywnego. Artyści przedstawiali swoje subiektywne przeżycia, które stawały się przejawem patriotyzmu, zindywidualizowanym sposobem na nowoczesne ujęcie sztuki narodowej<sup>1276</sup>. Ponowne zainteresowanie krajobrazem własnego kraju wynikało również z długich pobytów za granicą, dzięki którym artyści mogli sobie uświadomić wyjątkowość ojczystego krajobrazu i tęsknotę za nim<sup>1277</sup>. Paryskie doświadczenie pracy w plenerze, pielęgnowane podczas regularnych pobytów w koloniach artystycznych, umocniło zainteresowanie artystów „czystym” krajobrazem, nieskażonym nowoczesnym budownictwem. Dlatego neoromantyczni pejzażyści skandynawscy poszukiwali w naturze dzikości, malowniczości i wzniosłości, a do romantycznego repertuaru motywów, takich jak góry i lasy, dołączyli dotąd pozostające na marginesie artystycznych peregrynacji miejsca: torfowiska, łąki i jeziora.

Ważnym elementem, budzącym najwyższe zainteresowanie pejzażystów skandynawskich w tym czasie, było światło, przez wielu traktowane nie tylko jako środek malarski, ale oddzielny temat. Być może możliwość studiowania światła odbijającego się w wodzie miała decydujące znaczenie przy wyborze lokalizacji wielu skandynawskich kolonii artystycznych, na przykład Skagen i Varberg położone są nad morzem, a Fleskum i Tuusula – nad jeziorem. Co istotne, wybrane przez duńskich malarzy Skagen mieściło się na najbardziej wysuniętym na północ cyplu Jutlandii, otoczonym morzem, co dawało czystość i przejrzystość powietrza oraz inną jakość światła, niespotykaną w położonej na południu kraju Kopenhadze. Coraz bardziej popularne wyprawy artystów na północ Skandynawii pozwalały na obserwację zjawisk

---

<sup>1275</sup> Rozbudowaną analizę i interpretację ilustracji do baśni norweskich pod kątem ich patriotycznego charakteru zob. Prorok, *Ilustrowane baśnie Asbjornsen i Moe...*, s. 199–204.

<sup>1276</sup> Pisze o tym Facos, *Nationalism and the Nordic imagination...*, s. 118.

<sup>1277</sup> Ibidem, s. 25.

atmosferycznych dotąd nieobecnych w głównym nurcie europejskiego malarstwa, takich jak zorza polarna czy *midnattssolen*. Dzięki udoopdńnieniom komunikacyjnym nowoczesna turystyka pozwalała na lepsze poznanie wcześniej odizolowanych krain, takich jak Laponia (Finlandia), Lappland i Norbotten (Szwecja) oraz Troms i Finnmark (Norwegia). Choć badacze i towarzyszący im artyści wyprawiali się tam już w XVIII i na początku XIX wieku, to właśnie na przełomie kolejnego stulecia cel wypraw zmienił się z naukowego na bardziej popularyzatorski<sup>1278</sup>.

Aby „unarodowić” krajobraz, artyści posługiwali się zestawianiem najbardziej charakterystycznych topograficznie elementów do stworzenia „krajobrazu gatunkowego”, który często poddawali sakralizacji. Podczas gdy sakralizacja odnosiła się do uniwersalnego w symbolizmie zastępowania boga naturą i poszukiwania w niej czynnika duchowości, „krajobraz narodowy” mógł być uznawany za taki wyłącznie w obrębie poszczególnej ‘wspólnoty wyobrażonej’. Wiele elementów traktowanych symbolicznie dla danej wspólnoty (na przykład jeziora dla Finów), uważano za charakterystyczne dla mieszkańców innych regionów (na przykład Dalarna w Szwecji). Niemniej wybór i powtarzalność tych motywów wskazują, że proces nadawania cech narodowych krajobrazowi czerpał zarówno z elementów odznaczających się specyfiką nordycką, jak i treści lokalnych, będących skutkiem skupiania się w koloniach artystycznych lub fascynacji artystów konkretnymi regionami. W nowoczesnym kontekście skupiano się na ukazywaniu pewnych części kraju nie tyle jako geograficzno-etnograficznej ciekawostki, ale przede wszystkim przyczyniających się do rozwoju gospodarki narodowej dzięki lokalnemu przemysłowi<sup>1279</sup>. Tak przedstawiano w Szwecji Laponię, czego przykładem była publikacja *Lappland, det stora svenska framtidslandet*, wydana w 1908 roku z ilustracjami Johna Bauera<sup>1280</sup>. Tego typu wydawnictwa przyczyniały się do popularności Laponii jako atrakcji turystycznej, ale też jej obecności w zewnętrznym wizerunku krajów

---

<sup>1278</sup> Jednymi z pierwszych artystów podróżujących na północ Skandynawii byli Anders Fredrik Skjöldebrand (1757–1834), autor zbioru grafik *Voyage pittoresque au Cap Nord (1801–1802)* oraz Johannes Flintoe (1787–1870), który udał się na północ Norwegii w 1819 roku. Solheim, *Kunst og nasjon...*, s. 199.

<sup>1279</sup> Chodzi przede wszystkim o wydobywanie metali ciężkich, przez co Laponia była ważnym regionem przemysłowym: w 1870 roku w szwedzkiej Kirunie zbudowano kopalnię rudy żelaza, a w norweskim Narwiku powstał port przeładunkowy. Więcej o „krajobrazie przemysłowym” w kontekście budowania relacji człowieka z naturą w XIX wieku piszą: Frykman i Löfgren, *Narodziny człowieka kulturalnego...*, s. 57–58.

<sup>1280</sup> Celem publikacji było przedstawienie życia codziennego Saamów i uwiecznienia tamtejszych krajobrazów. Na jedenastu barwnych ilustracjach reprodukowanych w tym albumie Bauer przedstawił m.in. zabawę młodych Saamów, dojenie kóz, łowienie ryb, picie kawy przed *kåta* (namiotem) oraz inne scenki oparte na aranżowanych fotografiach i szkicach wykonanych podczas wyprawy. Poza ilustracjami Bauera album zawierał również 260 czarno-białych fotografii autorstwa Borga Mescha. Więcej: Conrad, *Illustrating the future...*, s. 111–134.

skandynawskich, prezentowanym na wystawach światowych, oraz silnej reprezentacji Saamów w ówczesnej sztuce – najczęściej jednak jako tematu dzieł, a nie jako ich autorów.

Podróżowanie po ojczystych krajach pozwoliło artystom na docenienie folkloru w nowy sposób. Ponowne zainteresowanie się malarzy skandynawskich na przełomie XIX i XX wieku ludowością wynikało z wielu przyczyn. Sztuka ludowa była postrzegana jako autentyczna i pierwotna, przyciągając artystów poszukujących nowych inspiracji i form wyrazu do stworzenia stylu narodowego, co pokazuje przykład artystów z kręgu Lysaker. Choć do pewnego stopnia idealizowali oni norweskich chłopów, a niektóre ich obrazy mogą się wydawać romantyczne lub sentymentalne, to zainteresowanie scenami z życia chłopskiego wynikało z poszukiwania artystycznej autentyczności. Malarze ci często wykorzystywali tematy z życia wiejskiego, pracę na roli i relacje społeczne na wsi, starając się przede wszystkim ukazać piękno życia w zgodzie z naturą. W twórczości przedstawicieli nowego narodowego romantyzmu dokonano reinterpretacji motywów i toposów, charakteryzujących malarstwo połowy XIX wieku. Realizm wraz z pozytywistycznym postrzeganiem społeczeństwa wpłynął znacząco na zmianę zainteresowania ludem. Z jednej strony nadał podmiotowość przedstawianym chłopom i spowodował, że artyści końca XIX mogli lepiej zrozumieć ich kulturę, ale też poprzez zwrócenie uwagi na związek ludu z naturą przyczynił się do łączenia wsi z tym, co pierwotne. W malarstwie przełomu wieków jednak ów prymitywizm nie był postrzegany jako negatywna cecha, bowiem mieszkańców terenów wiejskich przedstawiano nie tylko z szacunkiem, ale wręcz z uwielbieniem, podkreślając ich przywilej życia w bezpośrednim kontakcie z przyrodą<sup>1281</sup>.

Neoromantyczna pochwała życia wiejskiego łączyła się z przypisywaniem chłopom roli depozytariuszy tradycyjnych wartości, mimo że pod wieloma względami ludność wiejska miała znacznie bardziej liberalne podejście do chociażby kwestii seksualności. Pruderyjne mieszczaństwo przypisywało więc chłopom cechy, które dla nich samych były często nieosiągalne. Dlatego malarze usiłujący odnaleźć korzenie tożsamości narodowej, zgłębiali kulturę ludową. Anders Zorn, choć urodzony i wychowany w tym regionie, ze względu na swój status społeczny i materialny pozostawał zewnętrznym i biernym obserwatorem wiejskiego życia Dalarny. Podobnie jak norwescy malarze z kręgu Lysaker, idealizował obraz ludu, malując sceny uśmiechniętych młodych ludzi, bawiących się lub odpoczywających w miękkim, letnim świetle, wpisując sposób ich przedstawienia w topos spokojnej, wesołej wsi<sup>1282</sup>.

---

<sup>1281</sup> Varnedoe, *Nationalism, Internationalism and the progress in Scandinavian Art...*, s. 18–19.

<sup>1282</sup> Johannesen, *Tone, farve, valør...*, s. 10.



Ta niemal chłopomańska fascynacja bogactwem barw i zdrowych ciał, mająca swój rodowód w XIX-wiecznym romantyzowaniu chłopów, była jednak daleka od etnograficznego przedstawiania „typów” i strojów ludowych na anonimowych modelach. Zorn dzięki mieszkaniu w tej samej wsi co przedstawiani przez niego ludzie miał do nich osobisty stosunek, o czym świadczy uwzględnianie imion modelek w tytułach niektórych obrazów, na przykład *Kål-Margit robiąca na drutach* (1901).

Zainteresowanie sztuką ludową wpisywało się w dążenia do demokratyzacji sztuki, co było ważnym komponentem skandynawskiego ruchu narodowo-romantycznego. Upodmiotowienie chłopów wynikało z ich historycznej roli w umacnianiu tożsamości narodowej, dlatego przekładało się również na zwiększanie możliwości ich dostępu do edukacji wyższej. Chłopskie pochodzenie nie przeszkodziło Halonenowi i Rissanenowi w uzyskaniu artystycznego wykształcenia, a nawet reprezentowaniu Finlandii na wystawie światowej w Paryżu. Z pewnością w fennomańskim środowisku Młodej Finlandii ich ludowe korzenie były dodatkowym atutem – jego członkowie zmieniali imiona i nazwiska ze szwedzkich na fińskie, aby zbliżyć się do ludu, który przedstawiali<sup>1283</sup>. Bezpośredni kontakt z modelami powodował, że ich dzieła miały walor większej autentyczności, znaczenie miało też lepsze zrozumienie zwyczajów, a nawet języka przedstawianych osób. Lecz malarze ci, wykształceni w dużych ośrodkach, utracili części tej oryginalności, podejmując chłopską tematykę również dlatego, że podobala się mieszczańskiej publiczności zafascynowanej prowincją. Chłopi, choć w rzeczywistości często bardziej mieszczańscy niż wyobrażała to sobie ówczesnie inteligencja, w artystycznej wizji przełomu XIX i XX wieku stawiani byli w obronie najbardziej zachowawczych ideałów: tradycji i konserwatyzmu<sup>1284</sup>.

W unowocześniającym się społeczeństwie skandynawskim przełomu XIX i XX wieku wartości mieszczańskie jawiły się jako gwarancja zahamowania zbyt szybkich zmian, a przede wszystkim miały potencjał na ponowne zakorzenienie klasy średniej w swoich narodowych źródłach. Stąd częste wśród artystów przeprowadzki na prowincję, tak jak do Dalarny w przypadku wspomnianego już Andersa Zorna oraz Carla Larssona. Wprawdzie wybór tego regionu był podyktowany względami praktycznymi (Larsson, podobnie jak Zorn, przeprowadził się tam w wyniku rodzinnych powiązań), ten osobisty stosunek miał istotne

---

<sup>1283</sup> W 1907 roku pisarz Johan Brofeldt zmienił oficjalnie nazwisko na Juhano Aho, podobnie jak Axel Waldemar Gallén na Akseli Gallen-Kallela. Zob. Koja, *Nordic Dawn...*, s. 214.

<sup>1284</sup> Por. Maud Forsberg, *Rackstadkolonin och Europa...*, s. 166

znaczenie dla wykształcenia się *genius loci* w tworzonych przez nich domach-pracowniach<sup>1285</sup>. Dodatkowo kampanie takie jak „Poznaj swój kraj” znacząco zmieniły postrzeganie dotąd idealizowanych lub egzotyzowanych obszarów (wieś, Kraj Saamów), w tym przedstawienie ich mieszkańców w sposób bliższy prawdzie, choć wciąż mocno idealizowany. Nawet w przypadku malarzy pochodzących ze wsi lub mieszkających na przedstawianych przez siebie peryferiach kraju, choć chcieli o sobie myśleć, że są w pełni zasymilowani z lokalną ludnością, ich artystyczna wizja pozostawała „inteligentkim fantazmatem” wynikającym z mieszczańskiego poszukiwania wolności i swobody w naturze.

Popularnym gatunkiem malarskim sztuki skandynawskiej przełomu XIX i XX wieku stało się też malarstwo wnętrz, mające oddać poczucie intymności, spokoju i domowości, a więc bardzo istotne dla systemu wartości mieszczańskich kwestie bezpieczeństwa i poczucia przynależności. Neoromantyczne przedstawienia wnętrz charakteryzowały się nastrojowością uzyskiwaną przez ciepłe oświetlenie, przytulnością funkcjonalnie urządzonych pomieszczeń, mnogością przedmiotów codziennego użytku. Choć sam styl wnętrz nie przypominał biedermeierowskich mieszkań znanych z „udomowionego romantyzmu” okresu Duńskiego Złotego Wieku, malarstwo to poprzez kreowanie przestrzeni na dające poczucie „schronienia”, przywoływało nostalgię lub tęsknotę za prostszym, tradycyjnym stylem życia. Częste przedstawienia na płótnach w tym czasie wnętrz przez skandynawskich artystów odzwierciedlało głębokie uznanie dla piękna codziennego życia i jego zespolenia z tożsamością narodową<sup>1286</sup>. Jednym z kluczowych komponentów tego nurtu było nawiązanie do idei „ogniska domowego” – symbolicznej przestrzeni porządku, ciepła i moralnej stabilizacji, głęboko osadzonej w tradycji mieszczańskiej, a w XIX wieku silnie eksponowanej i podtrzymywanej w ramach kultu codzienności. Motyw ten znajdował odzwierciedlenie w przedstawieniach rodzin artystów, w których centralną rolę przypisywano żonom i dzieciom malarzy. Ukazywana w konwencji zgodnej z utrwalonymi modelami ról społecznych, kobieta (żona, matka) była orędowniczką tradycyjnych wartości, a do tego „strażniczką domu i opiekunką przytulnej domowej atmosfery”<sup>1287</sup>. Niektóre malarki również powielały ten schemat, zgadzając się na swoją przynależność do sfery prywatnej, podczas gdy mężczyźni

---

<sup>1285</sup> Andrzej Pieńkos wśród cech szczególnych skandynawskich domów-pracowni poza stopieniem z krajobrazem, użyciem naturalnych materiałów do budowy i podporządkowaniem funkcjonowania domu i życia w nim twórczości artystycznej wymienia również emocjonalny, osobisty stosunek do danego miejsca. Zob. Pieńkos..., s. 258.

<sup>1286</sup> Jak wskazuje Tim Edensor, „[a]by przestrzeń narodowa zachowała swoją siłę, musi ona zostać udomowiona, powielona w kontekstach lokalnych oraz musi być pojmowana jako część życia codziennego”. Tim Edensor, *Geografia i krajobraz...*, s. 89.

<sup>1287</sup> Frykman i Löfgren, *Narodziny człowieka kulturalnego...*, s. 135.

zajmowali się tym, co publiczne. W przypadku Larssonów to Carl propagował wspólne dokonania małżonków i pozostał głównym żywicielem rodziny, a Karin porzuciła malarstwo na rzecz zajmowania się w domowym zaciszu rzemiosłem artystycznym<sup>1288</sup>.

Jeśli natomiast artystki pozostawały aktywne zawodowo, tradycyjny podział płci odzwierciedlał się w ich twórczości poprzez działalność ilustratorską, a także sceny rodzajowe z motywem macierzyństwa i przykładami harmonijnego życia rodzinnego. Znany już z *biedermeieru* motyw rodziny został ponownie doceniony w neoromantycznych kręgach mieszczańskich jako podstawowa komórka społeczna, wychowująca nowe pokolenia świadomych obywateli. Dlatego malarki, ale i malarze, często przedstawiali swoje dzieci – dając wyraz macierzyńskiej/ojcowskiej miłości – jako symbol nadziei na lepsze, wykształcone i wrażliwsze społeczeństwo. Nowoczesne podejście do dzieci uwidoczniło się w barwnych scenkach rodzajowych, ukazujących idylliczne życie szczęśliwej rodziny. Reprodukowane w albumach, traktowane były jako wzorzec moralny dla kolejnych pokoleń, o czym świadczą popularne w XX wieku plansze inspirowane twórczością Carla Larssona i innych artystów tworzących w podobnym duchu<sup>1289</sup>. Na ilustracjach Larssona dzieci ukazane zostały nie tylko jako pomagające w domu, ale też uczące się od swoich rodziców kreatywności (na przykład podczas projektowania mebli czy wspólnego wykonywania przedmiotów artystycznych) oraz szacunku do przedstawicieli innych klas społecznych. Przedstawiona na akwarelach Larssona wizja zjednoczonego, egalitarnego społeczeństwa była wyrazem mieszczańskiego wyobrażenia o przemianach, jakie nastąpiły w czasach oskariańskich: powolnego zacierania się granic klasowych i podążania w stronę kształtującej się na początku XX wieku szwedzkiej socjaldemokracji.

Egalitarna wizja była jednak próbą zatuszowania różnic społecznych, przyjęta chętnie w społeczeństwach skandynawskich XX wieku, ale mająca widoczną skazę – nieudaną asymilację mniejszości etnicznych zamieszkujących region nordycki<sup>1290</sup>. Malarstwo skandynawskie przełomu XIX i XX wieku zdominowane jest bowiem przez przedstawienia

---

<sup>1288</sup> Peter Cominos określił tradycyjną rolę kobiety mianem *femina domestica* w opozycji do przypisywanej mężczyznom pozycji *homo economicus*, przez co dostępne jest dla niego to, co publiczne i zewnętrzne, kobieta zaś przypisana jest do tego, co prywatne i wewnętrzne. Zob. Frykman i Löfgren, *Narodziny człowieka kulturalnego...*, s. 135.

<sup>1289</sup> Prezentowały m.in. proste wzorce zarządzania domem i rodziną, zgodne z mieszczańskimi ideałami porządku i dyscypliny. Zob. Plansza autorstwa S. Ahrne z lat dwudziestych XX wieku. Frykman i Löfgren, *Narodziny człowieka kulturalnego*, s. 133.

<sup>1290</sup> „Larsson’s painting *Breakfast in the Open* (1913) „creates a ‘false idyll’ of communal joy among Sweden’s haves and have-nots”, revealing “not only a divide between social classes but also between who is and who is not Swedish”. Fowle i Lahelma, *Introduction: Conceptualising the North at the Fin de Siècle...*, s. 17. Zob. też: Pushaw, *Sámi, Indigeneity, and the Boundaries of Nordic National Romanticism...*, [w:] ibidem, s. 29–31.

w jednym „typie”: jako blondwłosych i błękitnookich ludzi o jasnej karnacji. W neoromantycznej symbolice to właśnie postaci kobiece w takim typie reprezentowały całe narody nordyckie jako walkirie (personifikujące Danię, Islandię, Norwegię i Szwecję) albo wywodzące się z ludu (Finlandia). Dodatkowo krzepkie chłopki, symbolizujące witalność natury, stawały się gwarantkami dostatku i urodzaju (jak w twórczości Zorna). Również przedstawienia silnych i umięśnionych mężczyzn w „nordyckim typie”, popularne szczególnie na początku XX wieku, przyczyniły się do wykreowania stereotypu skandynawskiego „nowego człowieka”, co w późniejszych dekadach wykorzystywano do narracji ideologicznej<sup>1291</sup>. Jednak w czasie ich powstawania „rasowa” symbolika nie była dla artystów i artystek skandynawskich wcale taka oczywista, a skupianie się na nagich, krzepkich ciałach kobiet i mężczyzn wiązało się raczej z nurtem witalizmu, który był odpowiedzią na pełen pesymizmu dekadentyzm.

Afirmujący witalność i aktywności na świeżym powietrzu witalizm stał się popularny w Skandynawii dzięki istotnej dla kultury nordyckiej koncepcji *friluftsliv* – wypoczynku na łonie natury – oraz rosnącemu zainteresowaniu podróżami jako nowym pomysłem na spędzanie wolnego czasu. Jak wspomniałam, w ramach procesów industrializacji w Skandynawii rozwinęła się komunikacja, przede wszystkim sieci kolejowe, dzięki czemu podróżowanie stało się szybsze i prostsze, a to sprzyjało rozwojowi turystyki na skalę krajową<sup>1292</sup>. Wzrostowi popularności podróży sprzyjały zmiany społeczne: niegdyś ze względów finansowych tego rodzaju wycieczki dostępne były tylko dla osób zamożnych i wykształconych, teraz stały się osiągalne również dla klasy średniej, którą stać było nie tylko na krótki urlop poza miastem, ale coraz częściej na dalsze wyjazdy<sup>1293</sup>. W tym właśnie czasie rozwijały się w Skandynawii kurorty nadmorskie, zakłady wodolecznicze i sanatoria oraz schroniska dla mniej zamożnych turystów<sup>1294</sup>. Ogólnonarodowe stowarzyszenia, takie jak założone w 1885 roku Szwedzkie Stowarzyszenie Turystyczne (*Svenska Turistföreningen*), zajmowały się promocją konkretnych miejsc oraz regionów i propagowały podróżowanie jako połączenie zdrowego ruchu na świeżym powietrzu z umacnianiem uczuć patriotycznych<sup>1295</sup>.

---

<sup>1291</sup> Werner i Björk, *Blond och blåögd...*, s. 47.

<sup>1292</sup> Lepsze drogi, więcej połączeń kolejowych i drogą wodną sprzyjało również rozwojowi infrastruktury: budowania hoteli i schronisk, restauracji tworzenia atrakcji turystycznych. Przykładowo, masowa turystyka do Skagen, popularnego kurortu w Danii, było możliwe dopiero po otwarciu tam stacji kolejowej w 1890 roku. por. Johnsen, *Research on the history of Scandinavian summer and seaside tourism...*, s. 246–264.

<sup>1293</sup> O tworzeniu się nowoczesnej klasy średniej i nowym trybie życia zob. Frykman i Löfgren, *Narodziny człowieka kulturalnego...*, s. 68–72.

<sup>1294</sup> Więcej na ten temat: *Turismhistoria i Norden*, red. Wiebke Kolbe, Uppsala 2018, s. 7–10.

<sup>1295</sup> Jeden z członków STF Fredrik Svenonius pisał: „Jeśli tylko w jakimś stopniu uda się wśród naszej szwedzkiej młodzieży, która wszak na ramionach dźwiga przyszłość ojczyzny, rozbudzić ów płomienny zachwyt całym naszym krajem, (...) wtedy to dopiero, Szwecjo!, spełnione będzie Towarzystwa Turystycznego najdonioślejsze

Pielęgnowaniem uczuć patriotycznych zajmowało się również tradycyjnie malarstwo historyczne, jednak neoromantyczny repertuar mitów i metafor, czerpiący w głównej mierze ze słownika tematów i motywów spopularyzowanych w dobie romantyzmu, został uzupełniony o wątki podejmowane we współczesnej literaturze i debacie publicznej. Szczególnie w przypadku Norwegii, Finlandii i Islandii dominacja współczesnych motywów związana była z brakiem wielkich zwycięstw czy przełomowych wydarzeń w nowożytnej historii, które mogłyby być uznane za osiągnięcia narodowe (co wynikało z faktu, że państwa te przez wieki były pod panowaniem innych krajów) i mogłyby stać się tematami „klasycznego” malarstwa historycznego<sup>1296</sup>. Z drugiej strony u progu XX wieku zarówno malarstwo historyczne, jak i tematyka narodowo-romantyczna uległy znacznemu przewartościowaniu w Danii oraz Szwecji. Tradycyjne malarstwo historyczne, przedstawiające konkretne wydarzenia ze wspólnej skandynawskiej lub indywidualnej narodowej historii, przestało być popularnym gatunkiem malarskim w Skandynawii przełomu XIX i XX wieku. Powstające jednak w tym czasie monumentalne dekoracje ścienne przeznaczone dla instytucji użytku publicznego wymagały narracji historycznej podejmującej tematykę spajającą naród poprzez odwołanie się do wspólnej przeszłości. Obok bogatych ilustracji sag oraz inspirowania się artystów znaleziskami archeologicznymi, u progu XX wieku można zaobserwować zwrot ku tematom odnoszącym się do mniej określonej przeszłości poprzez wybór motywów tylko symbolicznie zakorzenionych w konkretnym źródle czy epoce historycznej.

Przykłady *Nielsa Ebbesena* Agnes Slott-Møller wykonanego z myślą o Muzeum Historii Narodowej w Frederiksborgu, *Ofiary w przesilenie zimowe* Carla Larssona przeznaczonej na jedną ze ścian Muzeum Narodowego w Sztokholmie oraz *Historii* Edvarda Muncha namalowanej we wnętrzu Auli Uniwersytetu w Oslo dają dobry wgląd zarówno w postrzeganie historii w ówczesnych Danii, Szwecji i Norwegii, jak i świadectwo zmierzchu narodowo-romantycznej tradycji obrazowania u progu XX wieku. Towarzyszące powstaniu tych dzieł kontrowersje i dyskusje z udziałem czołowych przedstawicieli środowisk artystycznych w tych krajach, ale też głosy opinii publicznej (znane dzięki artykułom ukazującym się w prasie) oraz publikacje i prywatne zapiski artystów odpierających stawiane im zarzuty świadczą o tym, że mimo mniejszej popularności malarstwa historycznego w tym czasie, tego typu obrazy wciąż

---

zadanie”. Fredrik Svenonius, *Svenska Turistföreningen, STF årsskrift*, 1892, s. 41, cyt. za: Frykman i Löfgren, *Narodziny człowieka kulturalnego...*, s. 62.

<sup>1296</sup> Por. „These countries could not pride themselves with an independent history of military victories and cultural achievements, hence they turned towards wild nature and a mythically interpreted past as foundations of their national distinctiveness”. Lahelma, *Symbolism in Norway and Finland...*, s. 12.

budziły silne emocje. Sam fakt zamawiania obrazów o tematyce historycznej do dekoracji budynków publicznych potwierdza, jak ważna była rola ciągłości historii w Szwecji i Norwegii u schyłku łączącej ich unii personalnej.

Wizje Slott-Møller oraz Larssona miały zabarwienie nacjonalistyczne, przez co z perspektywy historycznej łatwiej zrozumieć ich odrzucenie przez przyjmujące lewicową optykę społeczeństwa Danii i Szwecji. Przedstawienie dwóch silnych postaci o „nordyckim” wyglądzie mogło być interpretowane jako manifestacja dumy z etnicznej ciągłości i historycznego trwania wspólnoty narodowej (tak jak w *Historii* Munch podkreślił ważną rolę norweskich chłopów). Jednak już u progu XX wieku mogły one być interpretowane jako wykluczające z uwagi na Duńczyków i Szwedów o nieskandynawskim pochodzeniu (niemieckim albo saamskim). Radykalność poglądów Slott-Møller znajduje potwierdzenie w jej własnych publikacjach, jednak „manifest szwedzkości” Larssona, jakim był jego *Szwedzki Panteon*, nie jest wystarczającym dowodem na jego rasizm wobec Saamów. Nie ulega jednak wątpliwości, że tak jak Munch zapewnił sobie miano malarza narodowego po realizacji murali do Auli, Larsson stracił swoją czołową pozycję we współczesnej Szwecji i nie doczekał realizacji dzieła życia na przeznaczonym miejscu<sup>1297</sup>.

Podsumowując, w pierwszej połowie XIX wieku w krajach skandynawskich powstały spójne propozycje dotyczące sztuki narodowej, dzięki czemu w drugiej połowie stulecia wykrystalizował się wczesny repertuar motywów i symboli narodowych zaczerpniętych z literatury (zarówno dawnej, jak i współczesnej), historii i lokalnych tradycji<sup>1298</sup>. Ważną przestrzenią do zaprezentowania malarstwa narodowego stały się zyskujące popularność wystawy międzynarodowe, w tym skandynawskie, będące okazją do zaprezentowania osiągnięć danego kraju, ale też polem do wzajemnej inspiracji. Najwcześniejszym przykładem znaczenia wystaw w kształtowaniu skandynawskiej sztuki narodowej była wielokrotnie przywoływana w tej pracy Wystawa Sztuki Nordyckiej w Sztokholmie w 1850 roku, bowiem prezentowane tam pejzaże autorstwa norweskich malarzy zainspirowały artystów szwedzkich

---

<sup>1297</sup> Jak twierdzi Emma Jonsson: „Although such nationally characterized art began to lose its status with the emergence of Modernism in the early 1900s (...) images have thus, knowingly or unknowingly, influenced notions of »Swedishness« – the nation’s history and people”. Jonsson, *Art and Society...*, s. 206.

<sup>1298</sup> Por. „Earlier in the [nineteenth] century, the search for an appropriate cloth with which to wrap patriotic imagery had ended with historicism as if each nation had gone »shopping« through the wide range of revival styles available. By midcentury, such shopping was essentially over, many nations had accepted by then a certain revived style and had hoped to make it singularly for them a designer original. One major problem was however that if each nation’s revival style were in fact taken from shared previous eras, then they invariably overlapped and began to look like every other nation’s recently adopted style”. Za: Facos i Hirsch, *Culture, and National Identity in Fin-de-Siecle Europe...*, s. 9.

i fińskich do poszukiwania specyfiki ich własnych krajów. To właśnie dzięki tej wystawie pejzaż przejął najważniejszą funkcję w procesie budowania tożsamości narodowej w XIX-wiecznej Skandynawii<sup>1299</sup>. Norweskie malarstwo, wyzwajające się z duńskich wpływów, odegrało decydującą rolę w kształtowaniu sztuki narodowej w całej Skandynawii, przewyższając pod tym względem znacznie lepiej wykształcone malarstwo szwedzkie. Wynikało to z potrzeby rekonstrukcji norweskiej tożsamości narodowej, co wymagało zdefiniowania wartości oraz stworzenia archetypów narodowych, w tym wizualnych.

Postrzegane jako sposób zaistnienia na arenie międzynarodowej pawilony krajów nordyckich projektowano w nawiązaniu do tradycji ludowych, wyróżniających dziedzictwo narodowe poszczególnych krajów, a także całej Skandynawii. W przypadku krajów, które właśnie uzyskały niezależność, takich jak Finlandia i Norwegia, wernakularna architektura pawilonu oraz prezentacja sztuki nawiązującej do starych technik i motywów były sposobem na podkreślenie długiej tradycji kultury danego kraju<sup>1300</sup>. Bogate dziedzictwo kulturowe tych krajów, prezentowane na wystawie w 1900 roku w Paryżu, było manifestacją odrębności i okazją do jak najlepszego zaprezentowania się młodych państw narodowych jako progresywnych<sup>1301</sup>. Przedstawiano nowinki techniczne, zaś w pawilonach sztuki pokazywano dzieła zorientowane na nowoczesność, co było oczywiście wynikiem chęci nadążania za najnowszymi trendami malarskimi wykształconymi w wielkich ośrodkach artystycznych. Jednak u progu XX wieku to artyści i artystki skandynawscy zaczęli współtworzyć główny nurt europejskiej awangardy najczęściej poprzez sprawne łączenie sztuki dawnej i ludowej z nowoczesnymi rozwiązaniami, czego dobrym przykładem był styl Gerharda Munthea. Widoczne w jego projektach tkanin artystycznych nawiązywanie do folkloru poprzez wykorzystywanie naturalnych materiałów oraz tradycyjnych technik zdobniczych wpisywało działania artystyczne Skandynawów w międzynarodowy ruch Arts&Crafts, a geometryzacja i uproszczenia inspirowane sztuką średniowieczną i ludową miały często znamiona protokubistyczne<sup>1302</sup>.

---

<sup>1299</sup> „Landscapes have played a central role in the formation of national identities, including from within the Nordic region, through the power of images to create cultural memories”, por. Stougaard-Nielsen, *Nordic Nature...*

<sup>1300</sup> Piotr Krakowski, *Nacjonalizm a sztuka patriotyczna*, [w:] *Nacjonalizm w sztuce...*, s. 22.

<sup>1301</sup> Tak twierdzi Wolf Tegethoff, wystawy światowe zachęcały wszystkie kraje europejskie do pokazywania swoich najlepszych tradycji kulturalnych, przez co uwypuklało się też powielanie wszelkiego rodzaju klisz i stereotypów narodowych, a nawet tworzenie nowych stereotypów. Zob. Wolf Tegethoff, *Sztuka a tożsamość narodowa*, [w:] *Naród, styl, modernizm...*, s. 17.

<sup>1302</sup> Wyraża się to również w *Jotunheimen* Willumsena. Zob. Alsen i Landmann, *Nordic Painting...*, s. 164.

Z punktu widzenia rozwoju sztuki narodowej w Skandynawii wystawy światowe były więc najważniejszymi wydarzeniami kulturalnymi, ponieważ poprzez zamówienia i wybór dzieł definiowano cechy charakterystyczne danego państwa, a reakcje publiczności oraz komentarze prasy umacniały poczucie dumy narodowej i odrębności względem pozostałych krajów skandynawskich. Dzieła stworzone na potrzeby pawilonów cieszyły się ogromną popularnością w kraju, przez co ich twórcy wykonywali kopie na potrzeby zbiorów muzealnych, jak w przypadku *Pochodu z ciałem Karola XII* Gustafa Cedeströma dla Muzeum Narodowego w Sztokholmie czy fresków autorstwa Akselego Gallena-Kalleli, które artysta wykonał ponownie do ozdobienia ścian Fińskiej Galerii Narodowej w Helsinkach. Często udział konkretnych artystów w reprezentowaniu swojego kraju na wystawach światowych decydował o późniejszym umieszczeniu ich w „kanonie” artystów narodowych i odwrotnie – tych, których prace nie reprezentowały ojczyzny na wystawach pomijano w narodowej historii sztuki. Tak było w przypadku Julii Beck, która pomimo sukcesów w Paryżu nie zapisała się w ówczesnej narracji historyczno-artystycznej jako szwedzka „malarka narodowa” ze względu na „kosmopolityczność” swojej sztuki<sup>1303</sup>. Ale nawet artystki, podejmujące w swojej twórczości wątki patriotyczne, jak Jerichau-Baumann, i zajmujące się typowo „męskim” malarstwem historycznym, jak Agnes Slott-Møller, nie zawsze były doceniane przez współczesnych im rodaków, co każe zadać pytanie, dlaczego tradycyjnie rolę artysty narodowego przypisywano wyłącznie mężczyznom<sup>1304</sup>.

---

<sup>1303</sup> Tworzenie na emigracji, a przede wszystkim kosmopolityczny charakter jej prac sprawiły, że pominięto ją w reprezentowaniu Szwecji na wystawach światowych w latach 1889 i 1900. Por. „It appears likely that her work was considered not national enough in expression, style and motif to represent Sweden in the World Fair”. Rech, *Becoming Artists...*, s. 98.

<sup>1304</sup> Zwróciły na to uwagę: Sine Krogh, *Elisabeth Jerichau Baumann...*, s. 65. Katrine Bruun Jørgensen, *Women's art and Peasant Painters. On gender discourse in the Peasant Painter Feud and Agnes Slott-Møller's resistance*, „Perspektive”, [On-line]; Carina Rech, *Julia Beck's Painting...*, s. 56.



## ZAKOŃCZENIE

Celem niniejszej pracy było zbadanie, w jaki sposób malarstwo skandynawskie XIX i początku XX wieku uczestniczyło w procesach budowania tożsamości narodowej i nordyckiej, oraz w jakim zakresie artyści i artystki tego okresu kształtowali, reinterpreterowali i wizualizowali wspólnotowe wyobrażenia o Północy. Wychodząc od kontekstów historycznych i społeczno-kulturowych, a także od analizy konkretnych dzieł i postaw twórczych, starałam się ukazać, że sztuka nie była wyłącznie ilustracją już istniejących idei, lecz pełniła aktywną rolę w ich formowaniu i upowszechnianiu.

Analiza malarstwa skandynawskiego XIX i początku XX wieku ukazuje, że sztuka tego okresu odegrała istotną rolę w kształtowaniu zarówno tożsamości narodowej poszczególnych krajów, jak i idei szerszej wspólnoty nordyckiej. Skandynawscy malarze i malarki nie tylko wpisywali się przy tym w międzynarodowe nurty artystyczne, ale świadomie wykorzystywali je jako medium do budowania narracji o narodowej i regionalnej odrębności. Ich twórczość stanowiła narzędzie negocjowania tożsamości – osadzonej jednocześnie w lokalności, narodowości i nordyckości – a także odpowiedź na poczucie peryferyjności Skandynawii wobec reszty Europy. Twórczość artystów i artystek z pięciu krajów nordyckich – Danii, Finlandii, Islandii, Norwegii i Szwecji – ujawnia wspólne źródła kształtowania się stylów narodowych, które jednocześnie czerpały z lokalnych tradycji i inspirowały się ideami wspólnoty nordyckiej. Panskandynawskie tendencje w sztuce tego okresu wyrażały się w przedstawieniach pejzaży o uniwersalnym charakterze, symbolice nawiązującej do wspólnego dziedzictwa mitologicznego oraz w estetyce podkreślającej naturalne piękno i harmonię. Artystki i artyści, poruszając się w obrębie wspólnych tematów – mitologii, historii, życia codziennego czy pejzażu – tworzyli wielowarstwowy obraz Skandynawii: zarówno jako miejsca konkretnego, zakorzenionego w lokalnej tradycji, jak i jako konstruktu kulturowego, będącego odpowiedzią na wyobrażenia i aspiracje modernizujących się społeczeństw skandynawskich. Część z tworzonych przez nich motywów miała źródła w zewnętrznych wyobrażeniach o Północy, wpływających na poczucie „peryferyjności” Skandynawii względem europejskich centrów artystycznych.

Z moich rozważań wynika, że skandynawscy malarze romantyzmu, a później twórcy przełomu wieków, wykorzystywali często te same tematy (mitologię nordycką, historię oraz motywy ludowe i pejzażowe), by kreować symbole narodowe, jak i pannordyckie. Istotna była przy tym nie tylko treść dzieł, ale także kontekst ich powstania: miejsce tworzenia, kręgi artystyczne,

zleceńodawcy i odbiorcy. W pierwszej części pracy, dotyczącej ikonografii mitologicznej, odpowiedziałam na pytanie o to, jak wizualizowano postacie nordyckich bogów i herosów w XIX wieku. Malarze romantyzmu, pozbawieni tradycji ikonograficznej, podejmowali się twórczego eksperymentowania – ich wyobrażenia często łączyły inspiracje klasycystyczne z elementami romantycznej grozy i monumentalizmu. W rezultacie powstał nowy repertuar wizualny, który nie tylko nadawał formę mitom, ale również czynił je nośnikami narodowej i nordyckiej symboliki. W drugiej części pracy zestawiałam te romantyczne przedstawienia z późniejszymi, bardziej zróżnicowanymi ujęciami mitologii i wierzeń ludowych, pojawiającymi się u schyłku XIX wieku. Te późniejsze realizacje, często osadzone w lokalnych kontekstach, uwidaczniały stopniowe przejście od uogólnionej nordyckości do bardziej zniuansowanych i narodowo zakorzenionych interpretacji, które w wielu przypadkach miały nawet rys uniwersalnego symbolizmu.

W przypadku malarstwa historycznego istotne było ukazanie, jak artyści przedstawiali przeszłość – zarówno tę wspólną dla narodów skandynawskich, jak i tę nacechowaną lokalnie. Wybór tematów historycznych często odzwierciedlał napięcie między potrzebą budowania własnej, odrębnej tożsamości narodowej a ideą wspólnoty nordyckiej. W analizowanych dziełach pojawiały się zarówno symbole panskandynawskie (np. motywy wikińskie), jak i te wyrażnie narodowe, a dobór tematów był nierzadko podyktowany gustem publiczności, intencją edukacyjną czy też zamówieniami publicznymi. Artyści i artystki przedstawiający wydarzenia z przeszłości, podobnie jak w przypadku motywów mitologicznych, opierali swoją twórczość na tekstach źródłowych, sięgając jednak przede wszystkim do wykreowanej w XIX wieku historiografii, a więc ówczesnej interpretacji historii. Dopiero na początku XX wieku pojawiły się odważniejsze reinterpretacje historii proponowane przez malarzy (jak wykazała moja analiza kompozycji monumentalnych autorstwa Agnes Slott- Møller, Carl Larsson i Edvard Munch), które ze względu na odejście od powszechnie przyjętej narracji uznawane były za kontrowersyjne, a nawet odrzucane jako niestosowne do przestrzeni publicznej.

Moje badania wskazują także na złożoność relacji między klasą społeczną artystów a sposobem przedstawiania grup społecznych, zwłaszcza chłopstwa i mniejszości etnicznych, takich jak Saamowie. Twórczość ta ujawnia nie tylko sposób widzenia „innych” przez artystyczne elity, ale także mechanizmy (auto)kreacji tożsamości, związane z ideami narodowymi i mieszczańskimi wartościami, jak również z procesem idealizacji życia wiejskiego. Sceny rodzajowe pozwoliły mi ukazać, jak sztuka uczestniczyła w (auto)kreacji społeczeństw nordyckich, a analiza przedstawień chłopów, mieszczaństwa, a także mniejszości etnicznych –

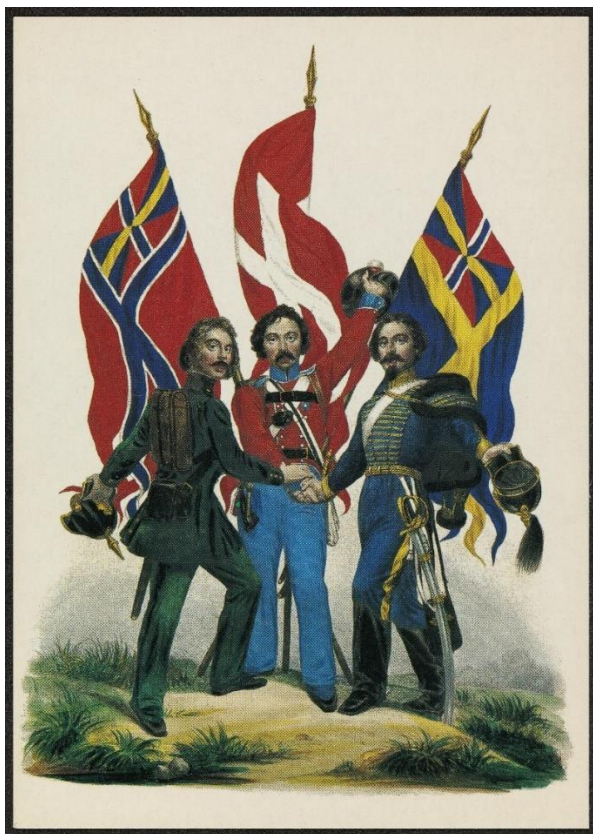
zwłaszcza Saamów – ujawniła różnorodne podejścia do problemu tożsamości nordyckiej i narodowej. Malarze i malarki wywodzący się z obszarów nieurbanizowanych nierzadko ukazywali życie codzienne z większą empatią i realizmem, podczas gdy przedstawiciele elit społecznych częściej idealizowali wieś jako symbol narodowej autentyczności. W przypadku tematyki dotyczącej mieszczaństwa dostrzegalne są próby tworzenia wizualnych narracji, które wzmacniały autostereotypy i wartości klasowe nadając im wymiar symboliczny i reprezentacyjny. Motywy chłopskie były silnie obecne w całym regionie, choć z lokalnymi różnicami w sposobie ich ukazywania i interpretowania.

Szczególne znaczenie w budowaniu wizji narodowych i nordyckich miało malarstwo pejzażowe. Artyści i artystki skandynawscy podkreślali wyjątkowość i lokalność krajobrazu, często nadając mu narodowy lub nordycki wymiar poprzez dobór motywów i tytuły obrazów. To właśnie pejzaż, jako medium pozornie neutralne, okazał się jednym z najskuteczniejszych narzędzi kształtowania wizualnych reprezentacji narodowej przynależności i wspólnej tożsamości nordyckiej. Malarze i malarki nie tylko dokumentowali krajobrazy, ale świadomie je konstruowali – poprzez wybór tematów, światła, kompozycji czy tytułów – jako nośnik tożsamości. W wielu przypadkach to właśnie pejzaż stawał się przestrzenią symbolicznego zakorzenienia, gdzie natura utożsamiana była z duchowością narodu i jego „pierwotną” esencją. Jednocześnie niektóre przedstawienia, mimo silnych związków z konkretnym miejscem, zyskiwały wymiar ogólny, nordycki – szczególnie gdy akcentowano surowość klimatu, dzikość przyrody czy motywy polarne.

Całość przeprowadzonych analiz pozwala stwierdzić, że sztuka skandynawska XIX i początku XX wieku była nie tylko narzędziem wizualizacji idei narodowych, ale również laboratorium wyobraźni wspólnotowej. Sztuka skandynawska, choć mocno oparta na zagranicznych, głównie niemieckich i francuskich wzorcach, w XIX i początku XX wykształciła wiele własnych, charakterystycznych cech. Artyści i artystki nordyccy poddawali „stereotypowe” wyobrażenia własnej interpretacji, a nawet podejmowali świadome wysiłki na rzecz kreowania nowej symboliki, wynikającej z wzajemnego przenikania się idei narodowych i skandynawistycznych. Tym samym malarstwo tej epoki odegrało istotną rolę w kulturowym samookreślaniu się regionu, a także w tworzeniu wizualnego języka Północy. Napięcie między niejako naturalną dla omawianego okresu tendencją do tworzenia nowoczesnej sztuki narodowej a dążeniem do wypracowania wizualnej formuły dla ponadnarodowej idei wspólnoty skandynawskiej w dużej mierze determinuje charakter tego malarstwa.

Moja praca ta nie wyczerpuje oczywiście całego spektrum zagadnień związanych z kształtowaniem się sztuki narodowej i nordyckiej czy panskandynawskiej w XIX i początkach XX wieku, lecz wskazuje tropy, które mogą zostać rozwinięte w dalszych badaniach – zwłaszcza w odniesieniu do sztuki kobiet, twórczości artystów wywodzących się z mniejszości, oraz dalszego śledzenia wizualnych strategii konstruowania wspólnoty nordyckiej w kontekście przemian politycznych, społecznych i kulturowych XX wieku. Badania nad malarstwem nordyckim XIX i początku XX wieku mogą się stać inspiracją do szerszej refleksji nad dynamiką relacji między sztuką a polityką w kontekście budowania tożsamości regionalnych i narodowych.

## ILUSTRACJE



Il. 1: Obraz propagandowy symbolizujący „bratnie narody skandynawskie”. Autor nieznany, *Good old Days* 20. [Skandinavismen], 1848, Biblioteka Narodowa, Oslo.



Il. 2: Christoffer Wilhelm Eckersberg, *Śmierć Baldera*, 1817, Państwowe Muzeum Sztuki, Kopenhaga.





Il. 3: Peter Cramer, *Śmierć Baldera*. Ilustracja do opery Johannesa Ewalda o tym samym tytule, 1779, Państwowe Muzeum Sztuki, Kopenhaga.



Il. 4: Knud Baade, *Hajmdal wzywa bogów do bitwy*, 1828, Norweskie Muzeum Ludowe, Oslo.



Il. 5: Johan Gustaf Sandberg, *Walkirie ruszające do walki*, 1820, Muzeum Narodowe, Sztokholm.



Il. 6: Nils Blommér, *Heimadl zwraca Frei jej naszyjnik*, 1845, Muzeum Sztuki w Malmö.





Il. 7: Robert Wilhelm Ekman, *Väinämöinen grający na kantele*, 1866, Fińska Galeria Narodowa, Helsinki.



Il. 8: Peter Nicolai Arbo, *Walkiria*, 1869, Muzeum Narodowe, Oslo.





Il. 9: Mårten Winge, *Thor walczący z olbrzymami*, 1872, Muzeum Narodowe, Sztokholm.



Il. 10: Nils Blommér, *Wodnik i córki Aegira*, 1850, Muzeum Narodowe, Sztokholm.



Il. 11: Mårten Winge, *Pożegnanie Hjalmara z Örvarem Oddem*, 1866, Muzeum Narodowe, Sztokholm.



Il. 12: Elisabeth Jerichau-Baumann, *Matka Dania*, 1851, Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhaga.





Il. 13: Oscar Wergeland, *Norwegowie przybywają na Islandię w 872 roku*, 1877, Muzeum Narodowe, Oslo.

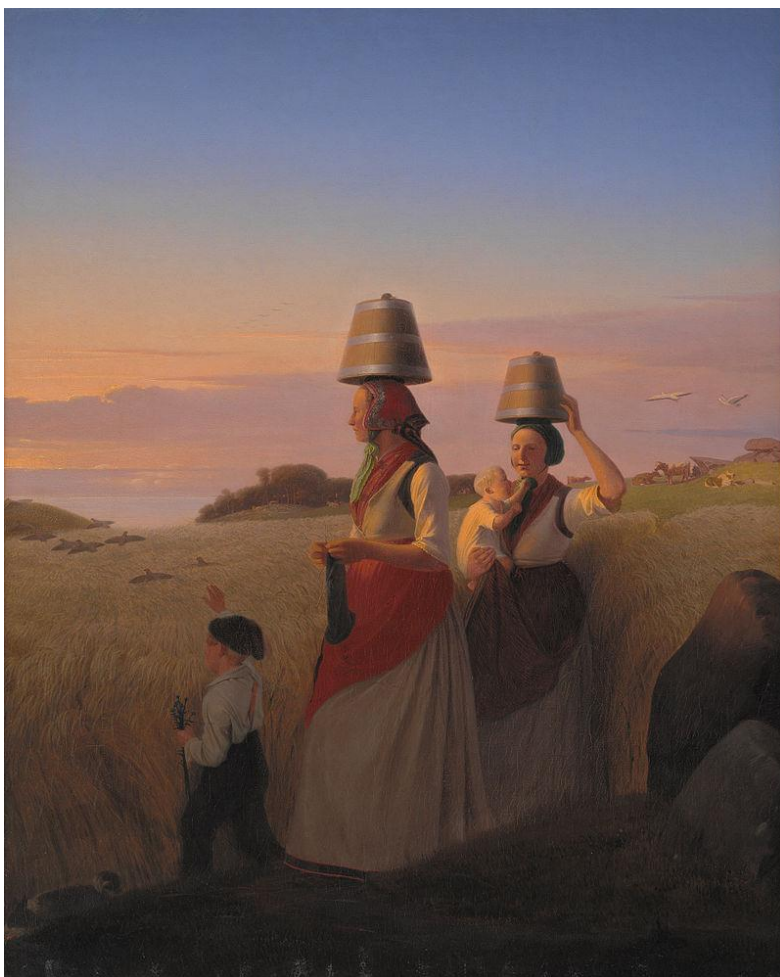


Il. 14: Carl Wahlbom, *Śmierć Gustawa II Adolfa w bitwie pod Lützen*, 1855, Muzeum Narodowe, Sztokholm.





Il. 15: Gustaf Cederström, *Pochód z ciałem króla Karola XII*, 1878, Muzeum Sztuki w Göteborgu.



Il. 16: Jørgen Valentin Sonne, *Scena wiejska*, 1848, Państwowe Muzeum Sztuki, Kopenhaga.





Il. 17: Oscar Wergeland, *Zgromadzenie Narodowe w Eidsvoll*, 1885, Budynek Parlamentu, Oslo.



Il. 18: Christoffer Wilhelm Eckersberg, *Rodzina Nathansonów*, 1818, Państwowe Muzeum Szuki, Kopenhaga.





Il. 19: Christen Købke, *Widok z Dosseringen w Sortedamssøen w kierunku Nørrebro*, 1838, Państwowe Muzeum Szuki, Kopenhaga.



Il. 20: Adolph Tidemand, Hans Gude, *Orszak weselny z Hardanger*, 1848, Muzeum Narodowe, Oslo.





Il. 21: Amalia Lindegren, *Ostatni spoczynek malej*, 1858, Muzeum Narodowe, Sztokholm.



Il. 22: Carl Frederik Sørensen, *U wybrzeży Islandii*, 1878, Państwowe Muzeum Szuki, Kopenhaga.





Il. 23: Johan Christian Clausen Dahl, *Widok ze Stalheim*, 1842, Muzeum Narodowe, Oslo.



Il. 24: Ferdinand von Wright, *Widok z Haminalahti*, 1853, Fińska Galeria Narodowa, Helsinki.





Il. 25: Peder Balke, *Krajobraz Finnmarku z Saamem i reniferem*, 1850, Muzeum Sztuki w Trømso.



Il. 26: Marcus Larson, *Wodospad w Smålandii*, 1856, Muzeum Narodowe, Sztokholm.





Il. 27: Michael Ancher, *Czy da radę na skałach?*, 1879, Muzeum Sztuki w Skagen.



Il. 28: Erik Werenskiöld, *Pogrzeb chłopski*, 1883–1885, Muzeum Narodowe, Oslo.





Il. 29: Christian Krohg, *Leif Eriksson odkrywa Amerykę*, 1893, Muzeum Narodowe, Oslo.



Il. 30: Hans Dahl, *Leif Eriksson odkrywa Amerykę*, 1892/1893, zbiory prywatne.





Il. 31: Hugo Birger, *Artyści skandynawscy podczas śniadania w Café Ledoyen – Dzień wernisażu*, 1886, Muzeum Sztuki w Göteborgu.



Il. 32: Julia Beck, *Gréz par nemours (Seine et Marne)*, 1885, zbiory prywatne.





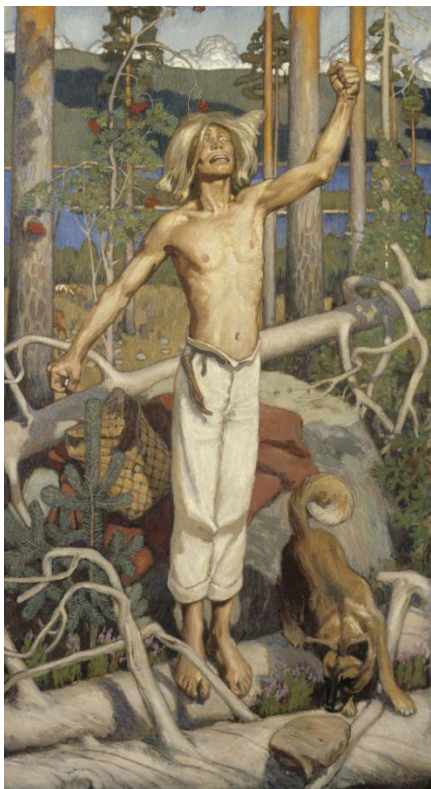
Il. 33: Gerhard Munthe, *Piekielny koń*, 1892, Muzeum Narodowe, Oslo.



Il. 34: Ásgrímur Jónsson, *Z Sagi o Njálu. Gunnar i Kolskegg*, 1903, Galeria Narodowa Islandii, Reykjavík.



Il. 35: Edvard Isto, *Atak (Fińska Dziewica)*, 1899, Fińskie Muzeum Narodowe, Helsinki.



Il. 36: Akseli Gallen-Kallela, *Przekleństwo Kullervo*, 1899, Fińskie Muzeum Narodowe, Helsinki.



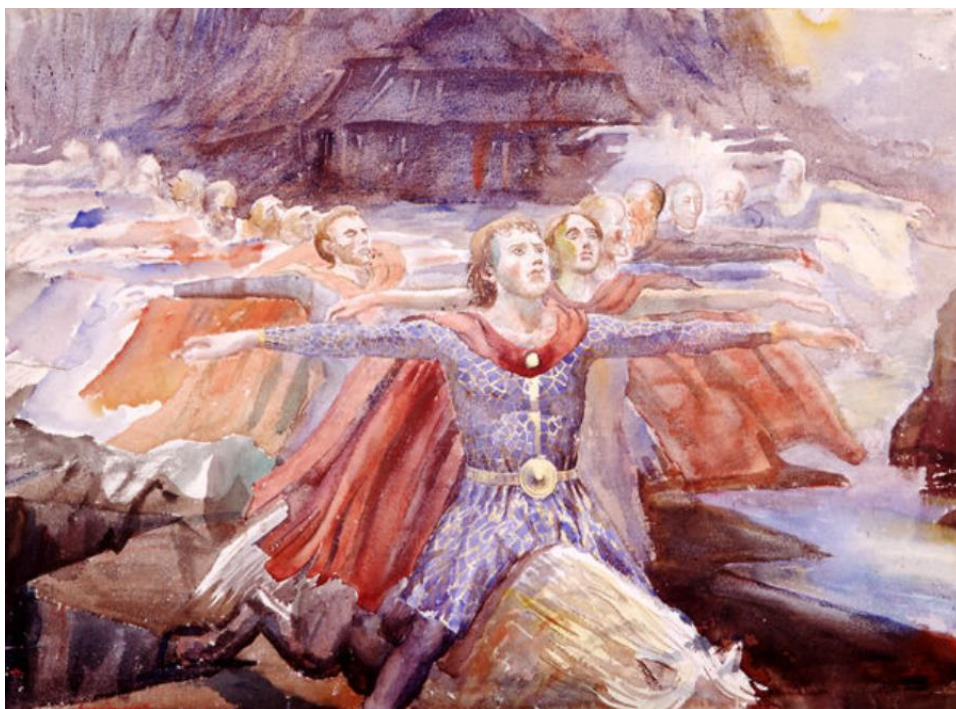


Il. 37: Akseli Gallen-Kallela, *Obrońca Sampo*, 1896, Muzeum w Turku.



Il. 38: Ernst Johansson, *Strömkarlen*, 1884, Prins Eugens Waldemarsudde, Sztokholm.





Il. 39: Ásgrímur Jónsson, *Elfy w Tungustapi*, 1914, Galeria Narodowa Islandii, Reykjavík.



Il. 40: John Bauer, *Nie, ty mały łobuziaku!, zawołał troll*. Ilustracja do książki *Chłopiec, który niczego się nie bał*, 1912.





Il. 41: Kitty Kielland, *Letnia noc*, 1886, Muzeum Narodowe, Oslo.

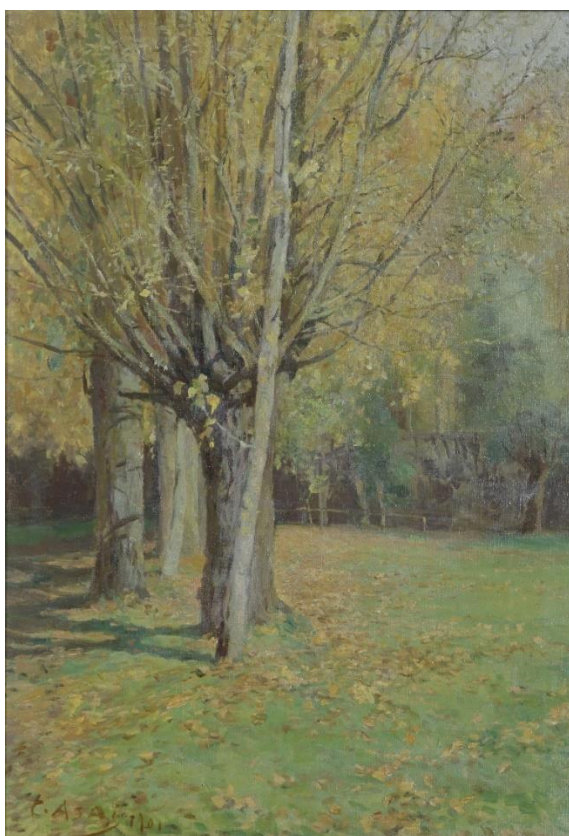


Il. 42: Peder Severin Krøyer, *Letni wieczór na południowej plaży w Skagen*, 1893, Muzeum Sztuki w Skagen.

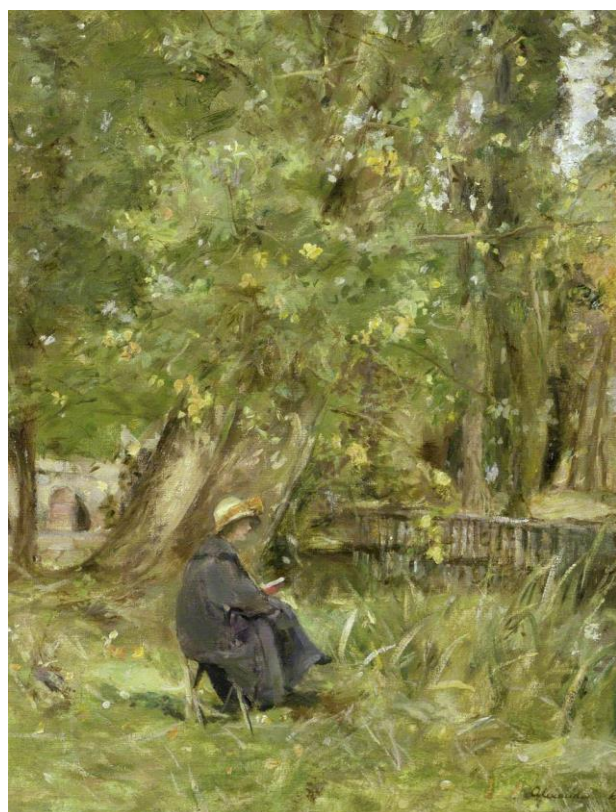




Il. 43: Nils Kreuger, *Jesień, Varberg*, 1888, Muzeum Narodowe, Sztokholm.



Il. 44: Asai Chū, *Jesień w Grez-sur-Loing*, 1901, Muzeum Narodowe, Tokyo.

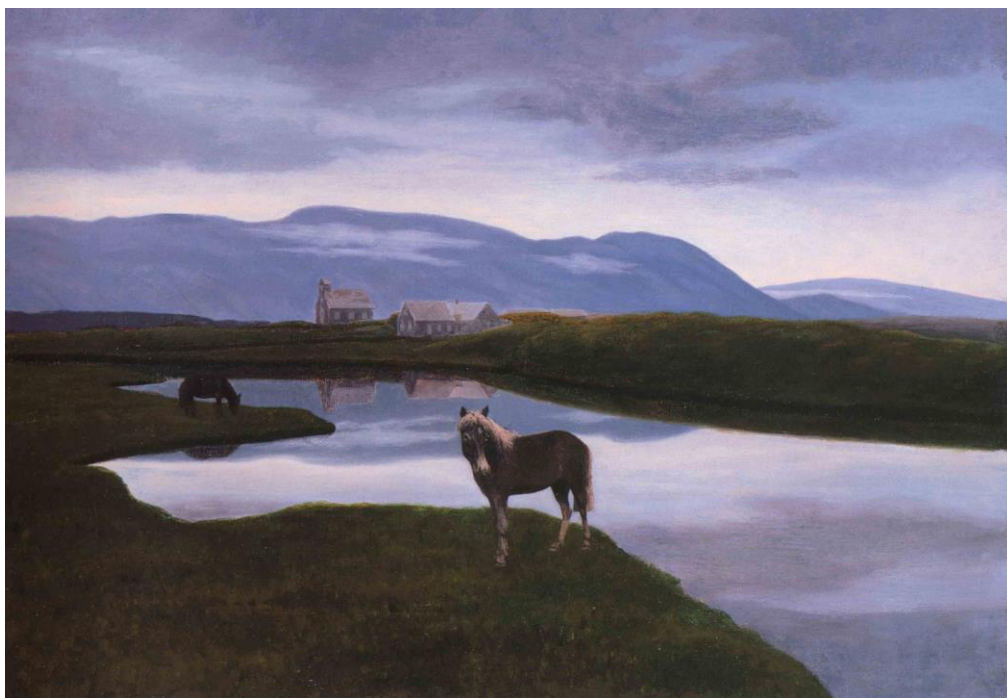


Il. 45: Alexander Ignatius Roche, *Wczesna jesień w Grez*, bez daty, The Fleming Collection, Londyn.





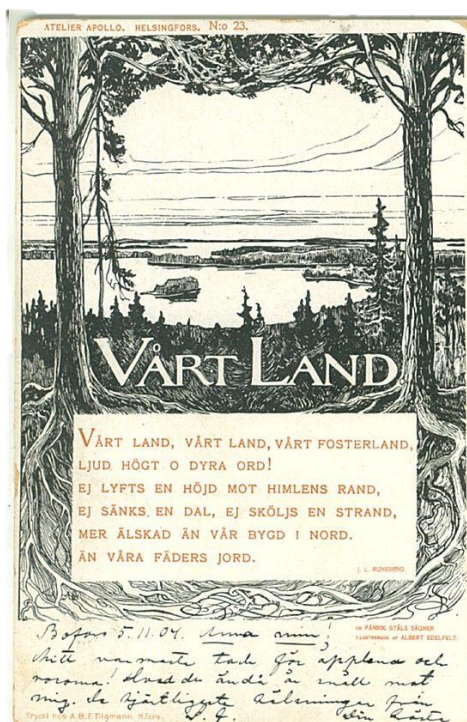
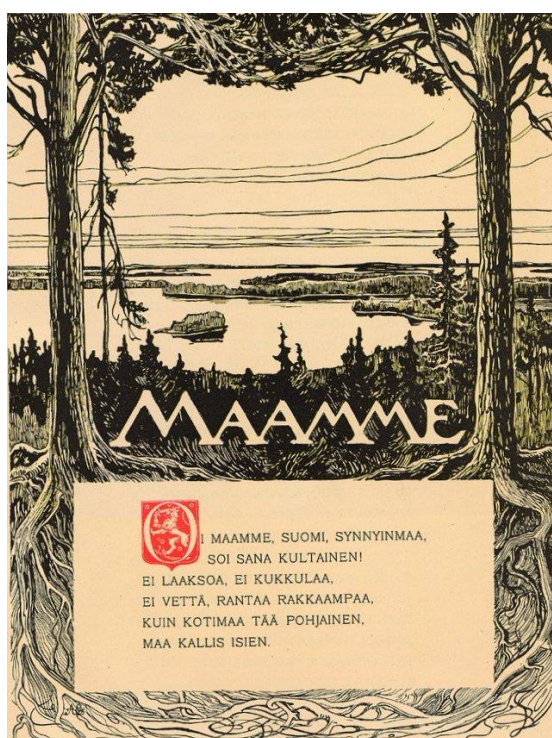
Il. 46: Pekka Halonen, *Ośnieżone sadzonki sosny*, 1899, Fińska Galeria Narodowa, Helsinki.



Il. 47: Þórarinn Benedikt Þorláksson, *Þingvellir*, 1900, Galeria Narodowa Islandii, Reykjavík.



Il. 48: Harald Slott-Møller, *Pejzaż duński*, 1891, Państwowe Muzeum Sztuki, Kopenhaga.



Il. 49: Albert Edelfelt, Winieta do wiersza *Vårt Land*, *Fänrik Ståls sägner* Johana Ludviga Runeberga, 1900 (dwie wersje językowe: fińska i szwedzka).





Il. 50: Otto Hesselbom, *Nasz kraj*, 1903, Peter Nahum At The Leicester Galleries, Leicester.



Il. 51: Anders Zorn, *Taniec świętojański*, 1897, Muzeum Narodowe, Sztokholm.





Il. 52: Juho Rissanen, *Wróżka*, 1899, Fińska Galeria Narodowa, Helsinki.



Il. 53: Viggo Johansen, *Radosne święta*, 1891, Kolekcja Hirschsprungów, Kopenhaga.





Il. 54: Carl Larsson, *Śniadanie na wolnym powietrzu*, 1913, Muzeum Sztuki w Norrköping.



Il. 55: Johan Tirén, *Saamowie zajmują się ciałem zastrzelonego renifera*, 1892, Muzeum Narodowe, Sztokholm.





Il. 56: Agnes Slott-Møller, *Niels Ebbesen*, 1893, Muzeum Sztuki w Randers.



Il. 57: Carl Bloch, *Niels Ebbesen i Grev Geert*, 1868. Reprodukcja z 1921 roku, Biblioteka Królewska, Kopenhaga.



Il. 58: Rasmus Christiansen, *Ucieczka Nielsa Ebbesena po zamordowaniu hrabiego Gerarda*, 1898. Ilustracja w *Danmarks Historie i Billeder*, 1898, AU Library, Campus Emdrup.





Il. 59: Carl Larsson, *Ofiara w przesilenie zimowe*, 1915, Muzeum Narodowe, Sztokholm



Il. 60: Edvard Munch, *Historia*, 1916, Uniwersytet w Oslo

## SPIS ILUSTRACJI:

Il. 1: *Skandinavismen*, 1848, Nasjonalbiblioteket, Oslo. Źródło:

<https://www.nb.no/items/URN:NBN:no->.

Il. 2: Christoffer Wilhelm Eckersberg, *Balders død*, 1817, Statens Museum for Kunst, København .

Źródło: Wikimedia Commons.

Il. 3: Peter Cramer, *Balders død*, 1779, Statens Museum for Kunst, København. Źródło:

<https://www.open.smk.dk/>

Il. 4: Knud Baade, *Heimdal kaller gudene til kamp*, 1828, Norsk Folkemuseum, Oslo.

Źródło: <https://digitaltmuseum.no/011023132210/maleri>.

Il. 5: Johan Gustaf Sandberg, *Valkyrior ridande till strid*, 1820, Nationalmuseum, Stockholm. Źródło:

<https://collection.nationalmuseum.se/en/collection/item/23915/>

Il. 6: Nils Blommér, *Heimdal som överlämnar Brisingasmycket till Freja*, 1845, Malmö konstmuseum.

Źródło: Wikimedia Commons.

- Il. 7: Robert Wilhelm Ekman, *Väinämöisen soitto*, 1866, Kansallisgalleria, Helsinki.  
 Zródło: Wikimedia Commons.
- Il. 8: Peter Nicolai Arbo, *Valkyrjen*, 1869, Nasjonalmuseum, Oslo.  
 Zródło: <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00259>
- Il. 9: Mårten Winge, *Tors strid med jättarna*, 1872, Nationalmuseum, Stockholm.  
 Zródło: <https://collection.nationalmuseum.se/en/collection/item/18253/>
- Il. 10: Nils Blommér, *Näcken och Ägirs döttrar*, 1850, Nationalmuseum, Stockholm.  
 Zródło: <https://collection.nationalmuseum.se/en/collection/item/18200/>
- Il. 11: Mårten Eskil Winge, *Hjalmars avsked av Orvar Odd efter striden på Samsø*, 1866, Nationalmuseum, Stockholm. Zródło: <https://collection.nationalmuseum.se/en/collection/item/18251/>
- Il. 12: Elisabeth Jerichau-Baumann, *Mor Danmark*, 1851, Ny Carlsberg Glyptotek, København .  
 Zródło: Carlsberg Archives.
- Il. 13: Oscar Wergeland, *Nordmennene lande på Island år 872*, 1877, Nasjonalmuseet, Oslo. Zródło: <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.04428>
- Il. 14: Carl Wahlbom, *Gustav II Adolfs död i slaget vid Lützen*, 1855, Nationalmuseum, Stockholm.  
 Zródło: Wikimedia Commons.
- Il. 15: Gustaf Cederström, *Karl XII:s likfärd*, 1878, Göteborgs Konstmuseum, Göteborg. Zródło: Wikimedia Commons.
- Il. 16: Jørgen Valentin Sonne, *Landlig scene*, 1848, Statens Museum for Kunst, København . Zródło: <https://www.open.smk.dk/en/artwork/image/KMS7485?q=Landlig%20scene&page=0>
- Il. 17: Oscar Wergeland, *Riksforsamlingen på Eidsvoll 1814*, 1885, Stortingsbygningen, Oslo. Zródło: Wikimedia Commons.
- Il. 18: Christoffer Wilhelm Eckersberg, *Familien Nathanson*, 1818, Statens Museum for Kunst, København . Zródło: <https://www.open.smk.dk/en/artwork/image/KMS1241?q=Familien%20Nathanson&page=0>
- Il. 19: Christen Købke, *Udsigt fra Dosseringen ved Sortedamssøen mod Nørrebro*, 1838, Statens Museum for Kunst, København . Zródło: <https://www.open.smk.dk/en/artwork/image/KMS359?q=Udsigt%20fra%20Dosseringen%20ved%20Sortedamss%C3%B8e&page=0>
- Il. 20: Adolph Tidemand i Hans Gude, *Brudeferd i Hardanger*, 1848, Nasjonalmuseum, Oslo. Zródło: <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00467>
- Il. 21: Amalia Lindegren, *Lillans sista bädd*, 1858, Nationalmuseum, Stockholm. Zródło: Wikimedia Commons.
- Il. 22: Carl Frederik Sørensen, *Under Island*, 1878, Statens Museum for Kunst, København . Zródło: Wikimedia Commons.
- Il. 23: Johan Christian Clausen Dahl, *Fra Stalheim*, 1842, Nasjonalmuseet, Oslo. Zródło: <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.01060>

- Il. 24: Ferdinand von Wright, *Näköala Haminalahdelta*, 1853, Kansallisgalleria, Helsinki. Źródło: <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/392139>
- Il. 25: Peder Balke, *Landskap fra Finnmark med same og reinsdyr*, 1850, Nordnorsk Kunstmuseum, Trondheim. Źródło: <https://digitaltmuseum.no/021047997091/landskap-fra-finnmark-med-same-og-reinsdyr>
- Il. 26: Marcus Larson, *Vattenfall i Småland*, 1856, Nationalmuseum, Stockholm. Źródło: Wikimedia Commons.
- Il. 27: Michael Ancher, *Vil han klare pynten?*, 1879, Skagens Museum, Skagen. Źródło: Wikimedia Commons,
- Il. 28: Erik Werenskiöld, *En bondebegravelse*, 1883–1885, Nasjonalmuseum, Oslo. Źródło: <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00320>
- Il. 29: Christian Krohg, *Leiv Eiriksson oppdager Amerika*, 1893, Nasjonalmuseum, Oslo. Źródło: Wikimedia Commons.
- Il. 30: Hans Dahl, *Leiv Eiriksson oppdagelse av Amerika*, 1892/1893, kolekcja prywatna. Źródło: Wikimedia Commons.
- Il. 31: Hugo Birger, *Skandinaviska konstnärers frukost på Café Ledoyen i Paris, vernissagedagen*, 1886, Göteborgs Konstmuseum, Göteborg. Źródło: Wikimedia Commons.
- Il. 32: Julia Beck, *Gréz par nemours (Seine et Marne)*, 1885, kolekcja prywatna. Źródło: Wikimedia Commons/[www.upsalaauktion.se](http://www.upsalaauktion.se).
- Il. 33: Gerhard Munthe, *Helhesten*, 1892, Nasjonalmuseum, Oslo. Źródło: [https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.K\\_H.B.08234](https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.K_H.B.08234)
- Il. 34: Ásgrímur Jónsson, *Úr Njálssögu, Gunnar og Kolskeggur*, 1903, Listasafn Íslands, Reykjavík. Źródło: <https://sarpur.is>.
- Il. 35: Edvard Isto, *Hyökkäys (Suomi-neito)*, 1899, Kansallisgalleria, Helsinki. Źródło: Wikimedia Commons.
- Il. 36: Akseli Gallen-Kallela, *Kullervon kirous*, 1899, Kansallisgalleria, Helsinki. Źródło: Wikimedia Commons.
- Il. 37: Akseli Gallen-Kallela, *Sammon puolustus*, 1896, Turun taidemuseo, Turku. Źródło: Wikimedia Commons.
- Il. 38: Ernst Johansson, *Strömkarlen*, 1884, Prins Eugens Waldemarsudde, Stockholm. Źródło: Wikimedia Commons.
- Il. 39: Ásgrímur Jónsson, *Álfarnir i Tungustapa*, 1914, Listasafn Íslands, Reykjavík. Źródło: <https://sarpur.is>.
- Il. 40: John Bauer, *Nej, sicken liten puttefnasker! Ropade trollet [Pojken som aldrig var rädd]*, 1912. Źródło: Wikimedia Commons.
- Il. 41: Kitty Kielland, *Sommernatt*, 1886, Nasjonalmuseet, Oslo. Źródło: <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00357>

- Il. 42: Peder Severin Krøyer, *Sommeraften på Skagens sønderstrand*, 1893, Skagens museum, Skagen.   
 Źródło: Wikimedia Commons.
- Il. 43: Nils Kreuger, *Höst, Varberg*, 1888, Nationalmuseum, Stockholm. Źródło:   
<https://collection.nationalmuseum.se/sv/collection/item/21174/>
- Il. 44: Asai Chū , *Gurē no Aki*, 1901, Tōkyō Kokuritsu Hakubutsukan, Tokyo. Źródło:   
[https://colbase.nich.go.jp/collection\\_items/tnm/A-11171](https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/A-11171)
- Il. 45: Alexander Ignatius Roche, *Early Autumn, Grez*, bez daty, The Fleming Collection, London.   
 Źródło: <https://shop.artuk.org/artist/alexander-ignatius-roche-1861-1921>
- Il. 463: Pekka Halonen, *Lumisia männynntaimia*, 1899, Kansallisgalleria, Helsinki. Źródło:   
<https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/494188>
- Il. 47: Þórarinn Benedikt Þorláksson, *Þingvellir*, 1900, Listasafn Íslands, Reykjavík. Źródło:   
<https://sarpur.is>.
- Il. 48: Harald Slott-Møller, *Dansk landskab*, 1891, Den Hirschsprungske Samling/SKM, København .   
 Źródło: <https://open.smk.dk/artwork/image/DEP297>
- Il. 49: Albert Edelfelt, *Vårt Land, Fänrik Ståls sägner*, 1900. Źródło: Wikimedia Commons.
- Il. 50: Otto Hesselbom, *Vårt land*, 1903, Peter Nahum At The Leicester Galleries, Leicester. Źródło:   
<https://www.leicestergalleries.com/browse-artwork-detail/MTk1NjA=>
- Il. 51: Anders Zorn, *Midsommardans*, 1897, Nationalmuseum, Stockholm. Źródło: Wikimedia Commons.
- Il. 52: Juho Rissanen, *Povarissa*, 1899, Kansallisgalleria, Helsinki. Źródło: Wikimedia Commons.
- Il. 53: Viggo Johansen, *Glade jul*, 1891, Den Hirschsprungske Samling, København . Źródło:   
 Wikimedia Commons.
- Il. 54: Carl Larsson, *Frukost i det gröna*, 1913, Norrköpings konstmuseum, Norrköping. Źródło:   
 Wikimedia Commons.
- Il. 55: Johan Tirén, *Lappar tillvaratagande skjutna renar*, 1892, Nationalmuseum, Stockholm. Źródło:   
 Wikimedia Commons.
- Il. 56: Agnes Slott-Møller, *Niels Ebbesen*, 1893, Randers Kunstmuseum, Randers. Źródło: Wikimedia Commons.
- Il. 57: Carl Bloch, *Niels Ebbesen og Grev Geert*, 1868. Det Kgl. Biblioteks billedsamling, København . Źródło: <http://www.5.kb.dk/images/billed/2010/okt/billeder/object546611/da/>
- Il. 58: Rasmus Christiansen, *Niels Ebbesen*, 1898. *Danmarks Historie i Billeder*, 1898. AU Library, Campus Emdrup. Źródło: Wikimedia Commons.
- Il. 59: Carl Larsson, *Midvinterblot*, 1915, Nationalmuseum, Stockholm. Źródło: Wikimedia Commons.
- Il. 60: Edvard Munch, *Historien*, 1916, Universitetet i Oslo. Źródło: Wikimedia Commons.

# BIBLIOGRAFIA

## Teksty źródłowe:

- Afzelius, Arvid August: *Necken. Romans*. „Iduna”, 3, 1812, 87–88.
- Amiel, Henri-Frédéric: *Fragments d'un journal intime*. Genève 1908.
- Anonim: *Zeitung*. „Deutsches Kunstblatt”, 29/1850, 22.07.1855
- Anonim: *Den nordiske Industri- og Kunst-Udstilling i Kjøbenhavn 1872: Katalog*. Kjøbenhavn 1872.
- Anonim: *Jyske krønike: Om Niels Ebbesen og danskernes kamp mod tyskerne* (omkr. 1342).
- Anonim: *Klosterskrift: Om Niels Ebbesen - Alle danske sjæle love den dag*, przeł. Svend Grundtvig. W. *Danmarks gamle folkeviser*, Tom 3, 1862.
- Anonim: „Ude og Hjemmet”. København, 19 I 1879.
- Anonim: *L'Exposition scandinave*. „Le Temps”, 12.06.1888.
- Anonim: *Myndasýning*. „Ísafold”, 15.12.1900.
- Anonim: „Ord och Bild”. 14, 1905.
- Anonim: „Svenska Dagsbladet”. 1905, 280.
- Anonim: *Munchs konkurranseutkast til universitetets Festsal. Utstillet i Dioramalokalet, 1 august 1911*. Kristiania 1911.
- Anonim: *Saga o Njalu*, przeł. Apolonia Załuska-Strömberg. Poznań 1968.
- Anonim: *Saga o Gretirze Wyklętym*, przeł. Henryk Pietruszczak. Zgorzelec 2017.
- Arkeolog, *Midvintersblot*. „Dagens Nyheter”, 20.02.1911.
- Arnoldson, Klas Pontus: *Norden som fristat. Några ord i frågan om de söndrade nordiska folkgrenarnes sammanslutning*. Göteborg 1871.
- Aubert, Andreas: „Aftenposten”, 5.6.1883, 128A.
- Aubert, Andreas: *Kunstnernes fjerde høstutstilling*. „Nyt Tidsskrift”, 4, 1885.
- Aubert, Andreas: *Norsk eventyrillustration*. „Dagbladet”, 23.12.1887.
- Aubert, Andreas: *Universitetets nye festsal og den norske kunst og kultur. Konkurransen og programmene*. „Kunst og kultur”, 1911.
- Aubert, Andreas: *Fra vor Kunst II*. „Aftenposten”, 9A, Christiania 1884.
- Aubert, Andreas: *Kunstnernes fjerde høstutstilling*. „Nyt Tidsskrift”, 4, 1885.
- Bauer, John: *Bland tomtar och troll*. Stockholm 1907–1911.
- Bergh, Richard: *Om konst och annat af Richard Bergh. Med talrika afbildningar af konstverk*. Stockholm 1908.
- Bergh, Richard: *Karl Nordström och det moderna stämningslandskapet*. „Ord och bild”, 7, 1897, 97–112.

- Bergqvist, Olaf i Svenonius, Fredrik Vilhelm: *Lappland, det stora svenska framtidslandet*. Stockholm, 1908.
- Bjurström, Per: *Rasism bakom storsvenska planer*, „Dagens Nyheter”, 18.12.1994.
- Blanc, Charles: *Les Beaux-arts à l'exposition universelle de 1878*, Paris 1878.
- Bremer, Fredrika, *Nya teckningar utur hvardagslifvet. D. 7, I Dalarna, Hjerta*. Stockholm 1845.
- Brandes, Georg: *Den franske Æsthetik i vore Dage. En Afhandling om H. Taine*. Gyldendal 1870.
- Brandes, Georg: *Det moderne Gjennembruds Mænd, en række portraeter*. København 1883.
- Brandes, Georg: *Hovedstrømninger i det nittende århundredes litteratur*, København 1877.
- Brandes, Georg: *Aristokratisk radikalisme: En Afhandling om Friedrich Nietzsche*. 1889.
- Brandes, Georg: *Om nationalfølelse*, 1894.
- Brunius, August: *Carl Larssons omarbetade Midvinterblot*. „Svenska Dagbladet”, 06.11.1913.
- Brunius, August: *Ruskin och hans verk till hundraårsminnet*. „Ord och Bild” 20, 1919, 129–141.
- Cederblom, Gerda: *Svenska folklivsbilder*. Stockholm 1923.
- Dietrichson, Lorentz: *Den skandinaviska konstexpositionen i Stockholm 1866*. W. Svensk litteratur-tidskrift, red. Carl Rupert Nyblom. Uppsala 1866, 308–311.
- Dietrichson, Lorentz: *Adolph Tidemand, hans Liv og hans Værker. Et bidrag til den norske kunstshistorie*. Christiania 1878.
- Dietrichson, Lorentz: *Adolph Tidemand. Hans Liv og hans Værker. Et Bidrag til den norske. Kunsts Historie*. Kristiania 1879.
- Dietrichson, Lorentz: *Betegner den moderne Naturalisme i Poesien et Fremskridt eller et Forfald?*. København 1882.
- Dietrichson, Lorentz: *Af Hans Gudes liv og værker: kunstnerens livserindringer*, 1899.
- Ducuing, François: *L'Exposition universelle de 1867 illustrée: publication internationale autorisée par la Commission impériale*, 1. Paris 1867.
- Duranty, Edmond: *Exposition universelle: Les Écoles étrangères de peinture; Allemagne (fin), Suède, Norvège, Danemark, Russie, Hollande*, „Gazette des Beaux Arts”, XVIII, 1.08.1878.
- Ekmarck, Lars August: *Betraktelser öfver de år 1818 i Stockholm för allmänheten exponerade konst-stycken, jemte några deraf föranledda reflexio-ner öfver sjelfständig nordisk konst och vår mythologis användbarhet såsom grund för en sådan*. Stockholm 1818.
- Erkko, Eero, Brofeldt, Juhani, Järnefelt, Arvid i Sjöberg, Edward Oskar: ”Päivälehti”, 16.11.1889.
- Fridell, Allen: *Den första båtgraven vid Valsgårde i Gamla Uppsala socken*, ”Fornvännen”, 25, 1930, 217–237.



- Fryxell, Anders: *Berättelser ur svenska historien*. Stockholm 1843.
- G.S.: *Ásgrímur Jónsson áttæður*. „Samvinnan”, 3, 1.03.1956, 21–22.
- Ganander, Christfrid: *Mythologia fennica: eller, Förklaring öfver de nomina propria deastrorum, idolorum, locorum, virorum, &c.* Åbo 1789.
- Gauffin, Axel: *Midvinterblot*, „Stockholm Dagblad”, 16.11.1913.
- Geijer, Erik Gustaf: *Betraktelser i avseende på de nordiska myternas användande i skön konst*. „Iduna” 7, 1818.
- af Geijerstam, Gustaf: *Kulturkampen i Herjedalen: från striden mellan lappar och bofaste*. Stockholm 1891.
- Groth, Vilhelm: *Kunstakademiet og Kunstnerne*. København 1882, 7–9.
- Grundtvig, N. F. S.: *Om Oehlenschlägers Baldur hiin Gode*. „Ny Minerva”, 1807.
- Guðmundsson, Sigurður: *Hugvekja til Íslendinga*. „Þjóðólfur”, 1862.
- Gylfason, Thorsteinn: *Njál's Saga*. Hertforshire 1998, s. XI-XXX.
- Göthe, Georg: *Carl Gustaf Estlander*. „Ord och Bild”, 3, 1904.
- Hallgrímsson, Jónas: *Iceland*, 1835, przeł. Dick Ringler. On-line: <https://digicoll.library.wisc.edu/Jonas/Island/Island.html> (dostęp 27.11.2023).
- Hamel, Maurice: *Les Écoles Étrangères*. „Gazette des Beaux-Arts” 2, 1889.
- Hammerich, Frederik: *Danmark i Valdemarernes Tid*, Vol. 2. København 1848.
- Helgason, Jón: *Íslensku listamannaefnin erlendis*. „Ísafold”, 19.05.1901.
- Hjálmarson, Jón R.: *25 Icelandic folk and fairy tales*, przeł. Anna Yates. Reykjavík 2019.
- Hyltén-Cavallius, Gunnar Olof: *Historie-Målaren Nils Johan Olsson Blommér*. „Nordisk Tidskrift”, 1853.
- Høyen, Niels Laurits: *Nogle Bemærkninger over de paa Charlottenborg udstillede Konstsager*. København 1828.
- Høyen, Niels Laurits: *Om Betingelserne for en skandinavisk Nationalkonsts Udvikling*, 1844. On-line: <https://danmarkshistorien.dk/vis/materiale/om-betingelserne-for-en-skandinavisk-nationalkonsts-udvikling-foredrag-af-niels-lauritz-hoeyen-2> (dostęp 6.12.2022).
- Ibsen, Henrik: *Peer Gynt: poemat dramatyczny w pięciu aktach*, przeł. Jan Kasprowicz. Warszawa 1923.
- Jæger, Hans: *Vor literatur. Albertine og naturalismen*. „Impressionisten”, 4, 1887.
- Key, Ellen: *Skönhet för alla*. Stockholm 1899.
- Key, Ellen: *Stulecie dziecka*, przeł. Izabela Moszczeńska-Rzepecka. Warszawa 2017. On-line: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/key-stulecie-dziecka.html> (dostęp: 15.03.2023).
- Krohg, Christian: *Den Veldige firasko*. „Verdens gang”, 23.03.1910.
- Lafenestre, Georges: *Le Salon de 1893. La peinture au Champ-de-Mars*. „La Revue des Deux Mondes”, 1.08.1893.

- Lange, Julius: *Den svenske og norske Kunst paa den nordiske Udstilling i Kjøbenhavn*. København 1872.
- Lange, Julius: *Udvalgte skrifter af Julius Lange*, red. Georg Brandes, Peter Købke. København 1900.
- Lange, Julius: *Om Kunstværdi*. København 1876.
- Lange, Julius: *Norsk, svensk og dansk figurmaleri*. „Tilskueren”, 9, 1892.
- Larsson, Carl: *Ett Hem*. Stockholm 1899.
- Larsson, Carl: *Ett Svenskt Pantheon*. „Ord och Bild”, 1908.
- Larsson, Carl: *Jag. En bok om på både gott och ont*. Stockholm 1969.
- Laurin, Carl: *Sverige genom konstnärsögon*, 1911.
- Lindorm, Erik: *Ny Svensk Historia. Gustaf V och hans tid 1907–1918*. Stockholm 1938.
- Lindorm, Erik: *Ny svenska historia. Carl XIV Johan-Carl XV och deras tid 1810–1872*. Stockholm 1942.
- Lundin, Claës: *Julia Beck*. „Idun”, 6.07.1894.
- Lönnrot, Elias: *Kalevala*, przeł. Jerzy Litwiniuk. Warszawa 1998.
- Møllerup, William: *Danmarks Historie i Billeder*. København 1898.
- Munch, Edvard: *Munchs konkurranseutkast til universitetets Festsal. Utstillet i Dioramaloalet, 1 august 1911, 1.08.1911*.
- Edvard Munch, *Zapiski*, 1929 Oslo, przeł. Aneta Pawlak [Przesilenie 2022].
- Munthe, Gerhard: *Lidt om Farvetradisjonen i Norge*, 14.11.1895.
- Munthe, Gerhard: *Om norsknationalt Farvevalg*. Christiania 1896.
- Munthe, Gerhard: *Minder og meninger: Fra 1850-årene til nu*. Kristiania 1919.
- Nordensvan, Georg: *Carl Larsson. Andra delen. 1890–1919*. Stockholm, 1921.
- Nordensvan, Georg: *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet, I. Från Gustav III till Karl XV*. Stockholm 1925.
- Nordensvan, Georg: *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet. II. Från Karl XV till sekelslutet*. Stockholm 1928.
- Nordlund, Sigrid: *Trotjänarinnan, Bitar af Snorre*. Stockholm 1902.
- Nyblom, Carl Rupert: *Den svenska konsten på den skandinaviska utställningen i Stockholm 1866*. „Svensk literatur-tidskrift”, 1866.
- Nyrop, Camillus: *Le Danemark à l'Exposition universelle de 1878 à Paris*, Denmark. Komiteen for Danmarks deltagelse i verdensudstillingen i Paris. København 1878.
- Okkonen, Onni: *Kansallisten piirteiden ilmeneminen kuvaamataiteessamme*. „Itsenäinen Suomi”, 12, 1927.
- Pauli, Georg: *Opponenterna*. Stockholm 1927.
- Pauli, Georg: *Konstnärsbrev*. Stockholm 1988.



- Ruskin, John: *Giorgione och Turner*, przeł. Frigga Carlberg. „Ord och Bild”, 7, 1898, 181–191.
- Samuel, Joseph Bunford: *The Iclander Thorfinn Karlsefni Who Visited the Western Hemisphere in 1007*. 1922.
- Slott-Møller, Agnes: *Nationale Værdier*. København 1917.
- Slott-Møller, Agnes: *Folkevisebilleder*. København 1923.
- Sturluson, Snorri: *Heimisklingla*, t. 1, przeł. Renata Leśniakiewicz-Drzymała, Grzegorz Bartusik, Remigiusz Gogosz, Anna Waśko, Jakub Morawiec. Kraków 2019.
- Strindberg, August: *Alfred Wahlberg, Förr och Nu*, Sept. 1879. W. *August Strindbergs samlade verk: Nationalupplaga*, red. Hans Sandberg. Stockholm 1991.
- Svenonius, Fredrik: *Svenska Turistföreningen, STF årsskrift*. Stockholm 1892.
- Söderberg, Hjalmar: *Doktor Glas*, przeł. Ewa Gruszczyńska. Warszawa 2003.
- Sörlin, Sverker: *Från öppna landskap till svenska landskap*, „Dagens Nyheter”, 13.01.1998.
- Taine, Hippolyte: *Filozofia sztuki*, przeł. Antoni Sygietyński. Gdańsk 2021.
- Tegnér, Esaias: *Svea*, przeł. Wawrzyniec Engeström-Benzelstjerna, Poznań 1883.
- Thaulow, Frits: *Vore Kunstnerstipendier paa Afveie*. „Dagbladet”, 17.12.1891. W. *Kamp og fest*, red. Frits Thaulow. Kristiania 1908.
- Thiis, Jens: *Norske malere og billedhuggere. En fremstilling af norsk billedkunsts historie i det nittende århundrede med oversigter over samtidig fremmed kunst. Malerkunsten i de første 80 år*. Bergen 1901.
- Thiis, Jens: *Norske malere og billedhuggere*, II. Bergen 1907.
- Thiis, Jens: *Festsalsbillederne*. Trondheim, 11.05.1912.
- Thiis, Jens: *Edvard Munch og hans samtid: Slekten, livet og kunsten, geniet*. Oslo 1933
- Thiis, Jens: *Gerhard Munthe: En studie*. Trondheim 1903.
- Tönnies, Ferdinand: *Community and Civil Society*, 1887.
- Welhaven, Johan Sebastian: *Asgaardsreien*, 1872. On-line: [https://heimskringla.no/wiki/Asgaardsreien \(J.S. Welhaven\)](https://heimskringla.no/wiki/Asgaardsreien_(J.S._Welhaven)) (dostęp: 19.08.2024).
- Wennervirta, Ludvig: *Suomen taide esihistoriallisista ajoista meidän päiviimme*. Otava 1927.
- Westrin, Theodor: *Nordisk familjebok. Konversationslexikon och realencyklopedi. Ny, reviderad och rikt illustrerad upplaga*. Stockholm 1913.
- Wåhlin, Karl: *Johan Wilhelm Karl Wahlbom 1810-1857. En konsthistorisk studie*. Stockholm 1901.
- Ussing, Johan L.: *Niels Laurits Høyens Skrifter*, 1, 1871, 352–68.
- Öhquist, Johannes: *Suomen taiteen historia*. Helsinki 1910.

## Literatura przedmiotu:

### Woluminowa:

- Adriansen, Inge i Jenvold, Birgit: *Danske myter - fra dronning Thyre til krigen i 1864*. „Fortid og Nutid”, 1998, 5–49.
- Agerbæk, Kirsten: *Høyen mellem klassicisme og romantik. Om idégrundlaget for N.L. Høyens virke for 13 kunsten i fortid og samtid*. Esbjerg 1984.
- Adriansen, Inge: *Nationale symboler i Det Danske Rige 1830-2000. Bind 1. Fra fyrstestat til nationalstater*. København 2003.
- Ahlunä, Mikael: *Det nationella landskapet Om upptäckten av den svenska naturen i Elias Martins bilder*. W. *Nationalism och nationell identitet i 1700-talets Sverige*, red. Åsa Karlsson i Bo Lindberg. „Opuscula Historica Upsaliensia”, 27, 2002, 17–33.
- Ahtola-Moorhouse, Leena, Edam, Carl Tomas i Schreiber, Birgitta (red.): *Dreams of a summer night: Scandinavian painting at the turn of the century*, [katalog wystawy] Hayward Gallery in London. London 1986.
- Ahtola-Moorhouse, Leena, Monrad, Kasper i Sidén, Karin (red.): *Nordiskt sekelskifte / The Light of the North*, [katalog wystawy] Nationalmuseum. Stockholm 1996.
- Alsen, Katharina i Landmann, Annika: *Nordic Painting: The Rise of Modernity*. Munich 2016.
- Anderberg, Birgitte i Larsen, Peter Nørgaard (red.): *SMK Highlights: Statens Museum for Kunst*. København 2014.
- Andersen, Mette Lund: *God's Children – Niels Bjerre and the Saints at Harboøre*. Lemvig 2011.
- Anderson, Benedict: *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. Stefan Amsterdamski. Kraków 1997.
- Andersson, Ingvar: *Dzieje Szwecji*, przeł. Stanisław Piekarczyk. Warszawa 1967.
- Andkjær, Søren, Bentsen, Peter i Ejbye-Ernst, Niels: *Friluftsliv - natur, samfund og pædagogik*. København 2009.
- Andrews, Keith: *The Nazarenes: a brotherhood of German painters in Rome*. Oxford 1964.
- Andrén, Mats, Linqvist, Thomas i Söhrman, Ingmar (red.): *Cultural identities and national borders, Proceedings from the CERGU conference held at the Faculty of Arts. Göteborg University 7–8 June 2007*. Göteborg 2007.
- Anonim, “Art Bulletin of Nationalmuseum”, 24–25, 2017–2018.
- Arvidsson, Kristoffer (red.): *En målad historia. Svenskt historiemåleri under 1800-talet*, Göteborgs konstmuseum. Göteborg 2014.
- Arvidsson, Kristoffer, Dahlström, Per i Hyltze, Anna (red.): *The Collection: Gothenburg Museum of Art*. Göteborg 2014.
- Arvidsson, Kristoffer (red.): *Skrackromantikens landskap. Fran Marcus Larson till Goth*. Göteborg 2014.

- Ashby, Charlotte: *Modernism in Scandinavia: Art, Architecture and Design*. London 2017.
- Axell, Cecilia i Hallström, Jonas: *Technology and the shaping of a Swedish national identity in the educational work of Selma Lagerlöf, 1900-1907*. „History of Education & Children’s Literature”, X, 1, 2015, 299–316.
- Badt, Kurt: *Johan Christian Clausen Dahl, Karl Ferdinand Blechen, Johann Georg von Dillis, Johann Jacob Ulrich*. W. *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik*, red. idem. Berlin 1960, 45–56.
- Bagińska, Agnieszka i Głowacki, Wojciech: *Przesilenie. Malarstwo Północy 1880–1910*, [katalog wystawy] Muzeum Narodowe w Warszawie. Warszawa 2022.
- Bainio, Maria: *Edelfelt’s Haikko*. W. *Albert Edelfelt 1854–1905. Jubilee Book*, red. Leena Ahtola-Moorhouse. Helsinki 2004.
- Balder, Hans-Georg: *Geschichte der Deutschen Burschenschaft*. Hilden 2006.
- Barinaga, Ester: *Swedishness through lagom. Can words tell us anything about a culture?*. „Centre for Advanced Studies in Leadership”, 6, 1999, 1–15.
- Barraclough, Eleanor Rosamund: *The Great Viking Fake-Off: The Cultural Legacy of Norse Voyages to North America*. W. *The Vikings Reimagined: Reception, Recovery, Engagement*, red. Tom Birkett i Roderick Dale. Berlin 2020, 250–266.
- Bartnik-Świątek, Dominika: *Hygge as cultural keyword*. „Studia Scandinavica”, 1, 21, 2017, 151–159.
- Bauer, Matthias (red.): *Der Wahrsager: Vaterländerei, Nationalgefühl und Nationalismus im Denken Georg Brandes*. Hamburg 2019.
- Bausinger, Herman: *Volkskultur in der technischen Welt*. Stuttgart 1961.
- Becker-Christensen, Henrik: *Frederik Barfod og den skandinaviske bevægelse i tiden før 1845*. „Scandia. Tidskrift för historisk forskning”, 44, 2, 1978.
- Becker, Ingeborg (red.): *Now the light comes from the North. Art Nouveau in Finland*. Berlin, 2002.
- Behme, Yannik: *Frau Holda Waldina die wilde Jägerin*. W. *Andere Klassik – Das Werk von Christian August Vulpius (1762–1827)*, red. Alexander Košenina. Hannover, 2012, 101–108.
- Bengtsson, Eva-Lena: *Amalia Lindegren: Aspects of a 19th-Century Artist*. „Woman’s Art Journal”, 5, 2, 1984/1985, 16–20.
- Bengtsson, Eva-Lena i Werkmäster, Barbo: *Från Amalia Lindegren till Julia Beck, kvinnliga konstnärer på Konstakademien 1847–1872*. Stockholm 1997.
- Bengtsson, Eva-Lena: *Verklighetens poesi: svenska genrebilder 1825–1880*. „Acta Universitatis Upsaliensis Uppsala”, 2000.
- Berg, Anne: *Kampen om befolkningen. Den svenska nationsformeringens utveckling och sociopolitiska förutsättningar, ca 1780–1860*. Uppsala 2011, 279–290.

- Berg, Knut: *Norges malerkunst. Bind I. Fra høymiddelalderen til 1900*. Oslo 1993.
- Berger, Stefan (red.): *Narrating the nation: representations in history, media and the arts*. New York 2011.
- Bergström, Eva-Lena: *The Nationalmuseum's First Exhibition: On the Scandinavian Art Exposition in 1866*. „Art Bulletin of Nationalmuseum”, 22, 2015.
- Berman, Patrica G.: *Edvard Munch's Peasants and the invention of Norwegian culture*. W. *Nordic Identities: Exploring Scandinavian Cultures*, red. Berit I. Brown. Westport 1997, 213–223.
- Berman, Patricia: *In another light. Danish Painting in the Nineteenth Century*. New York 2007.
- Berman, Patricia i Anker, Peder (red.): *Edvard Munchs aulamalerier. Fra kontroversielt prosjekt til nasjonalskatt*. Oslo 2011.
- Berman, Patricia (red.): *Luminous Modernism: Scandinavian Art Comes to America: a Centennial Retrospective 1912–2012*, [katalog wystawy] American-Scandinavian Foundation. New York 2012.
- Berman, Patricia (red.): *Edvard Munch. A Poem of Life, Love and Death*. Oslo 2022.
- Bikowska, Agnes Ársól, Eysturland, Kinga, Konopka, Emiliana i Prorok, Anna: *Nordyckie opowieści*. Warszawa 2024.
- Björnsson, Björn Th.: *Island*. München 1967.
- Björk, Tomas: *Att bedöma konst: Richard Bergh och den samtida konstkritiken*. W. *Richard Bergh: Ett konstnärskall*, red. Hans Henrik Brummer. Stockholm 2002, 101–116.
- Boström, Hans-Olof (red.): *Nation och Union, Konst och konstnärer i Sverige, Norge och Värmland under unionstiden*. Arvika 2005.
- Boström, Hans-Olof: *Carl Larsson. Monumentalmålaren*. Uppsala 2016
- Boëthius, Lena, Wettre, Håkan i Varnedoe, Kirk (red.): *Nordiskt ljus: realism och symbolism i skandinaviskt måleri 1880–1910*. Göteborg 1983.
- Bończuk-Dawidziuk, Urszula: *Kościół Wang w Karpaczu Górnym – perła norweskiej architektury wczesnego średniowiecza w Karkonoszach w oczach malarzy i grafików połowy XIX wieku*. W. *Po obu stronach Bałtyku. Wzajemne relacje między Skandynawią a Europą Środkową*, red. Jan Harasimowicz. Wrocław 2006, 307–317.
- Briens, Sylvain: *Boréalisme. Le Nord comme espace discursive*. „Études Germaniques”, 2, 282, 2016.
- Brummer, Hans Henrik i Wistman, Christina (red.): *Prins Eugen. Minnet av ett landskap*, [katalog wystawy] Waldemarssude Stockholm. *Stockholm, 1998*.
- Brummer, Hans Henrik: *Crepuscule bleu et athletes*. W. *Eugène Jansson, 1862–1915: nocturnes suédois*, red. Henri Loyrette [katalog wystawy], Musée d'Orsay. Paris 1999, 27–39.

- Brummer, Hans Henrik (red.): *Myt och landskap. Unionsupplösning och kulturell gemenskap*. Kristianstad 2005.
- Bryl, Mariusz: *New art history: nauka, polityka, obyczaj*. „Artium Quaestiones”, 1995, 185–218.
- Bukowiecki, Łukasz: *Czas przeszły zatrzymany. Kulturowa historia skansenów w Szwecji i w Polsce*. Warszawa 2015.
- Burke, Peter: *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*. London 2001.
- Bätschmann, Oskar: *Artist in the Modern World: The Conflict between Market and Self-Expression*. Cologne 1997.
- Börsch-Supan, Helmut: *Caspar David Friedrich*. München 1975.
- Börsch-Supan, Helmut: *Caspar David Friedrich i Morze Bałtyckie*. W: *Szczecin na przestrzeni wieków. Historia – sztuka – kultura*, red. Edward Włodarczyk. Szczecin 1995, 214–221.
- Cavalli-Björkman, Görel i Sessler, Georg: *Midwinter Sacrifice*. Stockholm 2007.
- Challons-Lipton, Siulolovao: *The Scandinavian Pupils of the Atelier Bonnat, 1867–1894*. Lewiston 2001.
- Charazińska, Elżbieta: *Nastrojowe krajobrazy Młodej Polski*. W: *Koniec wieku: Sztuka polskiego modernizmu, 1890–1914*, red. Łukasz Kossakowski [katalog wystawy] Muzeum Narodowe w Warszawie. Warszawa 1996, 223–26.
- Christen, Jørgen Riber: *Agnes Slott-Møller og heroisk nostalgi*. „Akademisk kvarter”, 20, 2020, 174–191.
- Ciesielski, Zenon: *Dzieje kultury skandynawskiej. Tom II: Od romantyzmu do końca XX wieku*. Gdańsk 2018.
- Claustat, Frank: *L'invention de l'Ecole scandinave en 1889. Le plein-airisme comme paradigme selon le critique d'art Charles Ponsonailhe*. W: *Echappées nordiques. Les artistes scandinaves et finlandais en France 1870–1914*, red. Annie Scottez de Wambrechies. Paris 2008, 16–25.
- Collinder, Björn: *The Kalevala and its Background*. Uppsala 1964.
- Conrad, JoAnn: *Illustrating the future Representations of Swedish “Lapland” in early 20th century publications*. „Lychnos Årsbok för idé- och lärdoms historia”, 2023, 111–134.
- Corin, Claes: *I John Bauers fotspår*. Halmstad 2013.
- Crang, Mike: *Nation, Region and Homeland: History and tradition in Dalarna, Sweden*. „Ecumene”, 6(4), 1999, 447–470.
- Cymbrykiewicz, Joanna: *Na przekór przełomowi nowoczesnemu. O projekcie patriotycznym Vilhelma Andersena*. „Przegląd Humanistyczny”, 2, 2018, 81–88.
- Czekalski, Stanisław: *Historia sztuki w polu metodologii. Aktualne problemy i wyzwania*. „Artium Quaestiones 34, 2023, 293–336.

- Czerzniewska, Jolanta: *Some Reflections on the Nicolai Abildgaard Exhibition*. „Ikonotheke” 23, 2011, 235–240.
- Dahlstedt, Sten: *Ord & Bild och den svenska nationalismen kring sekelskiftet 1900*. ”Nya Argus”, 93, 2001, 171–177.
- Dahlström, Per: *Amalia Lindegren out of art history and back again*. „Göteborgs Konstmuseums Skriftserie”, 10, 2021, 82–138.
- Danbolt, Gunnar: *Astrup og det natonella*. W. Nikolai Astrup. *Tilhørighet og identitet*, red. Einar Wexelsen, Øystein Loge i idem [katalog wystawy] Drammens Museum. Oslo 2005, 52–76.
- Danielewicz, Iwona i Ciska, Agnieszka: *Malarstwo niemieckie w XIX wieku. Obrazy ze zbiorów polskich*. Warszawa 2005.
- Danielsson, Arne: *Midvinterblot – mer samtida än forntida drama*. Stockholm 2011.
- Davidson, Hilda R. Ellis: *Scandinavian Folklore in Britain*. „Journal of the Folklore Institute”, 7, 2/3, 1970, 177–186.
- Deshmukh, Marion: *Between Tradition and Modernity: The Düsseldorf Art Academy in Early Nineteenth Century Prussia*. „German Studies Review”, 6(3), 1983, 439–473.
- Drozd-Piasecka, Mirosława i Paprocka, Wanda: *W kręgu tradycji i sztuki ludowej*. Warszawa 1985.
- Dundes, Alan: *Nationalistic Inferiority Complexes and the Fabrication of Fakelore: A Reconsideration of Ossian, the Kinder- und Hausmärchen, the Kalevala, and Paul Bunyan*. „Journal of Folklore Research”, 22, 1, 1985, 5–18.
- Dørum, Knut: *Peasants and the Political Culture in Norway (c. 1400–1700)*. W. *Aggressive and Violent Peasant Elites in the Nordic Countries, C. 1500-1700*, red. Ulla Koskinen. London 2006.
- Edensor, Tim: *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, przeł. Agata Sadza. Kraków 2004.
- Edensor, Tim: *Reconsidering National Temporalities. Institutional Times, Everyday Routines, Serial Spaces and Synchronicities*. „European Journal of Social Theory”, 9(4), 2006, 525–545.
- Ekeberg, Jonas: *Historisk bakgrunden*. W. *Postnordisk: den nordiske kunstscenens vekst og fall 1976–2016*, red. Elin Olaussen, Karen Christine Tandberg i idem. Oslo 2019, 29–60.
- Ekström, Anders: *Den utställda världen: Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar*. Uppsala 1994.
- Eldal, Jens Christian: *Fugleværelset på Slottet - Norsk nasjonalromantikk i europeisk lys*. „Kunst og kultur”, 2015, 220–232.
- Elmersjö, Henrik Astrom: *Norden, nationen och historien. Perspektiv på foreningarna Nordens historielaroboksrevision 1919–1972*. Lund 2013.

- Emilsson, Erik: *Recasting Swedish Historical Identity*. W. *Cultural Identities And National Borders*, red. Mats Andrén. Göteborg 2008, 191–198.
- Ervamaa, Jukka: *R. W. Ekmanin ja C. E. Sjöstrandin Kalevala-aiheinen taide*. „Finska Fornminnesföreningens tidskrift”, 81, 1981.
- Facos, Michelle: *Richard Bergh's Nordic Summer Evening: Cultural Differences in Interpretation*. „Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History”, 61 (4), 1992, 152–160.
- Facos, Michelle: *A Controversy in Late Nineteenth Century Painting: Ernst Josephson's "The Water Sprite"*. „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 56, 1, 1993, 61–78.
- Facos, Michelle: *The Ideal Swedish Home: Carl Larsson's Lilla Hyttnäs*. W. *Not at Home: The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*, red. Christopher Reed. London 1996, 81–91.
- Facos, Michelle: *Nationalism and the Nordic imagination. Swedish Art of the 1890s*. Berkeley 1998.
- Facos, Michelle i Hirsh, Sharon L. (red.): *Art, culture, and national identity in fin-de-siècle Europe*. New York 2003.
- Facos, Michelle: *Richard Bergh: Natural Science and National Art in Sweden*. „Interdisciplinary Science Reviews”, 35(1), 2010, 39–50.
- Facos, Michelle: *Ett hem och socialdemokratin*. W. *Carl Larsson – Drömmar om harmoni*, red. Timo Huusko [katalog wystawy], Turku Art Museum. Åbo 2011, 169–187.
- François, Etienne i Schulze, Hagen (red.): *Deutsche Erinnerungsorte*. München 2001.
- Frandsen, Ernst (red.): *Danske folkeviser*. København 1966.
- Freeman, Julian (red.): *Landscapes from a high latitude: Icelandic art, 1909–1989*. Reykjavík 1989.
- Fridell, Allen: *Den första båtgraven vid Valsgårde i Gamla Uppsala socken*. „Fornvännen”, 25, 1930, 217–237.
- Frydenberg Flaatten, Hans-Martin: *Sunrise in Kragerø. The story of Edvard Munch's life at Skrubben 1909–1915*. Oslo 2013.
- Frykman, Jonas i Löfgren, Orvar: *Narodziny człowieka kulturalnego. Studium z antropologii historycznej szwedzkiej klasy średniej*, przeł. Grzegorz Sokół. Kęty 2007.
- Fogelström, Lollo i Robbert, Louise (red.): *De drogo till Paris: nordiska konstnärinnor på 1880-talet*, [katalog wystawy] Liljevalchs Konsthall. Stockholm 1988.
- Fowle, Frances i Lahelma, Marja (red.), *The Idea of North Myth-Making and Identities*. „Studies in the Long Nineteenth Century”, 2, Helsinki 2019.
- Gapp, Isabelle: *A Woman in the Far North: Anna Boberg and the Norwegian Glacial Landscape*. „Kunst og Kultur”, 104, 2, 2021, 82–96.

- Gapp, Isabelle: *A Circumpolar Landscape Art And Environment In Scandinavia And North America, 1890-1930*. London 2024.
- Gaustad, Randi: *Kristiania Kunstindustrimuseum og folkekunsten*. W. *Om kunstindustri*, red. Thomas Ramstad. Trondheim 1991.
- Gaustad, Randi: *Et eventyr i norsk og hjemlig stil: Gerhard Munthe og Kunstindustrimuseet*. „Kunst og kultur”, 2, 96, 2013, 104–115.
- Gardela, Leszek: *Vikings Reborn: The Origins and Development of Early Medieval Reenactment in Poland*. „Sprawozdania Archeologiczne”, 68, 2016, 165–182.
- Gellner, Ernest: *Nations and nationalism*. Oxford 1983.
- Gottskálksdóttir, Júlíana i Kvaran, Ólafur: *Íslensk listasaga : frá síðari hluta 19. aldar til upphafs 21. Aldar*. Reykjavík 2011.
- Gedin, Per I.: *Jag. Carl Larsson. En biografi*. Stockholm 2011.
- Gerdtz, William H.: *The American artists in Grez*. W. *Out of Context: American artists abroad*, red. Laura Felleman Fattal i Carol Salus. Praeger 2004, 35–68.
- Van Gerven, Tim: *Scandinavism: Overlapping and Competing Identities in the Nordic World, 1770–1919*. London 2022.
- Gilbertson, Laurann i Stokker, Kathleen: *Weaving Bewitchment: Gerhard Munthe's Folk-Tale Tapestries*. „Vesterheim Magazine”, 1, 2, 2003.
- Graham-Campbell, James: *Viking art*. London 2013.
- Grandien, Bo: *Rönndruvans glöd. Nygötisciskt i tanke, konst och miljö under 1800-talet*. Stockholm 1987.
- Green, Nicholas: *The Spectacle of Nature: Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-century France*. Manchester 1990.
- Greve, Ellen: *Munch Aulaprojekt i dansk optik. Joakim Skovgaard og Edvard Munch*. „Kunst og kultur”, 1, 95, 2012, 18–29.
- Guðmundsson, Tómas: *Ásgrímur Jónsson. Myndir og minningar*. Reykjavík 1962.
- Guldberg, Jørn: *A Danish Spectacle: Balancing National Interests at the 1888 Nordic Exhibition of Industry, Agriculture and Art in Copenhagen*. W. *Expanding Nationalisms at World's Fairs: Identity, Diversity, and Exchange, 1851–1915*, red. David Raizman i Ethan Robey. London 2018, 71–91.
- Guleng, Mai Britt (red.): *Harald Sohlberg. Uendelige landskap*, [katalog wystawy] Nasjonalmuseum Oslo. Oslo, 2018.
- Gunnarsson, Torsten i Hedström, Per (red.): *Impressionismen och Norden. Det sena 1800-talets franska avantgardekonst och konsten i Norden 1870–1920* [katalog wystawy] Nationalmuseum. Stockholm 2002.
- Gunnarsson, Torsten: *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*. Yale 1998.



- Gunnarsson, Torstein i Ahlund, Mikael (red.): *Scandinavian Landscape Painting in the Nineteenth Century*, [katalog wystawy] Hokkaido Museum of Modern Art; Hiroshima Museum of Art; The Akita Museum of Modern Art; Tokyo Station Gallery. Tokyo 2002.
- Gunnarsson, Torsten: *Naturens spegel: nordiskt landskapsmåleri 1840-1910* [katalog wystawy] Nationalmuseum. Stockholm 2006.
- Gunnell, Terry: *Málarinn og menningarsköpun – Sigurður Guðmundsson og Kvöldfélagið 1858–1874*. Reykjavík 2017.
- Gunnell, Terry (red.): *Grimm Ripples: The Legacy of the Grimms' Deutsche Sagen in Northern Europe*. „National Cultivation of Culture”, 30, 2022.
- Gynning, Margareta: *De franska juste milieu konstnärernas betydelse för nordiskt 1880–tal*. „Konsthistorisk tidskrift”, 2, 56, 1987.
- Görts, Maria: *Det sköna i verklighetens värld: akademisk konstsyn i Sverige under senare delen av 1800-talet*. Stockholm 1999.
- Halén, Widar: *The Fairytale World of Gerhard Munthe. W. Kiss the Frog - The Art of Transformation*, red. Kari J. Brandtzæg, Eriikka Fyrand i Marianne Yvenes [katalog wystawy], Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Oslo 2005, 52–63.
- Halén, Widar i Lerberg, Ellen J. (red.): *Norge 1814: Tidsbilder, Design og mote, Klassisk Christiania = Images of an era, Design and fashion, Classical Christiania* [katalog wystawy] Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Oslo 2014.
- Halén, Widar: *Japonisme, national identity and a new aesthetic idiom W. Japanomania. In the Nordic countries. 1875–1918*, red. Gabriel Weisberg [katalog wystawy] Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery, Helsinki; National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo; Statens Museum for Kunst, Copenhagen. Helsinki 2016, 142–163.
- Halink, Simon (red.): *Northern Myths, Modern Identities. The Nationalisation of Northern Mythologies since 1800*. London 2019.
- Hastrup, Kirsten: *Den nordiske verden*. København 1992.
- Harris, Wendell V.: *A Handlist of Nineteenth-Century London Art Societies and Their Predecessors*. „Nineteenth Century Studies”, 18 (1), 2004, 139–162.
- Hayrynen, Maunu: *Kuvitettu maa. Suomen kansallisen maisemakuvaston rakentuminen*. Helsinki 2005.
- Hálfðanarson, Guðmundur: *Þingvellir. An Icelandic “Lieu de Mémoire”*. „History & Memory”, 12(1), 2000, 5–29.
- Hedin, Gry: *Mellem gammelt og nyt - J. P. Jacobsen og tidens billedkunst. W. JACOBSENIANA Skrifter fra J. P. Jacobsen Selskabet*, red. Jørn Erslev Andersen i Svend Sørensen, 11. Århus 2017, 9–33.

- Hedin, Gry: *Faaborg by Heart The Artists' Colony 1880–1928*. W. Faaborg Museum and the Artists' Colony, red. Gry Hedin i Gertrud Hvidberg-Hansen. Aarhus 2019, 14–41.
- Heide, Eldar: *Loki, the Vätte, and the Ash Lad: A Study Combining Old Scandinavian and Late Material*. „Viking and Medieval Scandinavia”, 7, 2011, 63–106.
- Hemstad, Ruth, Møller, Jes Fabricius i Thorkildsen, Dag (red.): *Skandinavismen: Vision og virkning*. Odense 2018.
- Hemstad, Ruth i Stadius, Peter (red.): *Nordic experiences in pan-nationalisms. A reappraisal and comparison, 1840–1940*. New York 2023.
- Herlitz, Alexandra: *Grež-sur-Loing revisited. The international artists' colony in a different light*. Göteborg 2013.
- Hillström, Magdalena: *Artur Hazelius, Nordiska museet och ansvaret för kulturarvet*. „Nordisk Museologi”, 1, 2016, 105–122.
- Hinners, Linda: *The Social Background and Education of Swedish Women Sculptors*. W. *Nordic Women Sculptors at the Turn of the 20th Century. Formation, Visibility, Self-Creation*, red. Linda Hinners. Stockholm 2022, 39–47.
- Hinrichs, Nina: *Das Eismeer – Caspar David Friedrich and the North*. „Nordlit”, 12(1), 2008.
- Hjorth, Ulla (red.): *J. F. Willumsen i Europa*. Frederikssund 2006.
- Hodre, Bjarne: *Norsk nasjonalkultur - en kulturpolitisk oversikt*. Oslo 2002.
- Hofstätter, Hans H.: *Symbolizm*, przeł. Sławomir Błaut. Warszawa 1980.
- *Holkers, Märta: Den svenska målarkonstens historia*. Stockholm 2001.
- Hutter, Peter: „Die feinste Barbarei.“ *Das Völkerschlatdenkmal bei Leipzig. Eine Studie über die „germanische“ Kunst des 19. Jahrhundert*, Mainz 1990.
- Huusko, Timo, Waallann Hansen, Vibeke i Luhtala, Anna (red.): *Det magiske nord: finsk og norsk kunst omkring 1900* [katalog wystawy] Nasjonalmuseet. Oslo 2015.
- Huusko, Timo: *Being Finnish, Typical and in the Landscape – Themes of Eero Järnefelt's Art*. W. *Eero Järnefelt*, red. Hanne Selkokari. „Ateneum Publications” 172, 2024, 49–78.
- Hvidberg-Hansen, Gertrud i Oelsner, Gertrud: *The Spirit of Vitalism: Health, Beauty and Strength in Danish Art, 1890–1940*. København 2011.
- Hálfðanarson, Guðmundur: *Pingvellir. An Icelandic “Lieu de Mémoire”*. „History & Memory”, 12(1), 2000, 5–29
- Höglund, Johan i Andersson Burnett, Linda (red.): *Introduction: Nordic Colonialisms and Scandinavian Studies*. „Scandinavian Studies”, 91 (1–2), 2019, 1–12.
- Hökby, Nils-Göran: *Två landskap blir ett*. „Möten: Årsbok för Statens Konstmuseer”, 38, 1992.
- Høgsbro Østergaard, Cecilie (red.): *Danish Golden Age – World-class art between disasters*. København 2019.

- Høye, Nina: *Tegneskolen i Christiania. En utdanningsinstitusjons betydning for to kongelige byggeprosjekter i Norges hovedstad, Det kongelige slott og lystslottet Oscarshall*. „Kunst og Kultur”, 100, 3, 2017.
- Høyersten, Erlend G. (red.): *Agnes Slott-Møller. Helte og heltinder* [katalog wystawy], Aros Aarhus Kunstmuseum. Aarhus 2018.
- Ingólfsson, Aðalsteinn, Kristinsson, Sverrir i Valsson, Páll: *Þingvellir í íslenskri myndlist*. Reykjavík 2022.
- Ísleifsson, Sumarliði R. (red.): *Iceland and Images of the North*. Reykjavík 2011.
- Jackson, David i Wageman, Patty (red.), Akseli Gallen-Kallela: *The Spirit of Finland*. Rotterdam 2006.
- Jackson, David (red.): *Nordic art: the modern breakthrough 1860-1920*. Munich 2012.
- Jackson, David, Busch, Werner i Reynaerts, Jenny (red.): *Romanticism in the North: From Friedrich to Turner* [katalog wystawy] The Groninger Museum. Groningen 2018.
- Jackson, David: *Danish Golden Age Painting*. Yale 2021.
- Jakobsson, Sverrir (red.): *Images of the North. Histories – Identities – Ideas*. Amsterdam 2009.
- Jansson, Mathias: *Konstföreningen i Världen Intervjuer och Essäer*. Malmö 2012.
- Jedlińska, Eleonora: *Powszechna wystawa światowa w Paryżu w 1900 roku. Splendory Trzeciej Republiki*. Łódź 2015.
- Jensen, Mette Bøgh: *Anna jeg Anna En hyldest til Anna Ancher*. Skagen 2009.
- Jensen, Nicolai Falberg: *Den nordiske Industri-, Landbrugs-og Kunstudstilling i København i 1888 – en introduktion til arkivet og dets anvendelsesmuligheder*. „Erhvervshistorisk Årbog” 1, 2015.
- Johannesson, Lena: *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000*. Stockholm 2007.
- Johansen Annette i Jensen, Mette Bøgh (red.): *Harmoni i blått. P.S. Krøyers stemningsmaleri i 1890'erne*. Skagen 2001.
- Johnsen, Berit Eide: *Research on the history of Scandinavian summer and seaside tourism – transnational and transregional perspectives?*. „Journal of Tourism History”, 5:3, 2013, 246–264.
- Johnsen, Niri Ragnvald: *Inkonsekvent og omskiftelig? P.A. Munchs forhold til skandinavismen og idéen om en nordisk nasjonalitet*. „Historisk tidsskrift”, 100, 2, 2021, 116–130.
- Jones, Michael: *Seasonality and landscape in Northern Europe. An introductory exploration*. W. *Seasonal Landscapes*, red. Hannes Palang, Helen Sooväli i Anu Printsmann. Springer 2007, 17–60.
- Jones, Michael; Olwig, Kenneth R. (red.): *Nordic Landscapes. Region and Belonging on the Northern Edge of Europe*. London 2008.

- Jönsson, Hanne: *C. W. Eckersberg og hans elever. Udstilling i anledning af 200 året for kunstneres fødsel* [katalog wystawy] Statens Museum for Kunst. København 1983.
- Karlholm, Dan, Christensen, Hans Dam i Rampley, Matthew: *Art History in the Nordic Countries*. W. *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, red. idem, Thierry Lenain i Hubert Locher. Seria: "Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History", 212/4. London 2012, 421–438.
- Karlsson, Gunnar: *Iceland's 1100 years. History of a Marginal Society*. London 2000.
- Karsslon, Jan Ch.: *Finns svenskheten? En granskning av teorier om svenskt folklyne, svensk folkkaraktär och svensk mentalitet*. „Sociologisk Forskning”, 31, 1, 1994, 41–57.
- Kersten, Adam: *Historia Szwecji*. Wrocław 1973.
- Kent, Neil. *The Triumph of Light and Nature. Nordic Art 1740–1940*. London 1992.
- Kirkholt, Tore: *Nationality and Community in Norwegian Art Criticism around 1900*. "European Revivals From Dreams of a Nation to Places of Transnational Exchange", 1, 2020, 23–48.
- Kjordt-Vetlesen, Inger-Lise: *Modernitetens kvinnliga text. Det moderna genombrottet i Norden*. W. *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 2*, red. Elisabeth Møller Jensen. Höganäs 1993, 330–354.
- Klekot, Ewa: *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*. Warszawa 2021.
- Klinge, Matti: *Fińska tradycja: eseje o strukturach i tożsamościach Północy*, przeł. Jarosław Suchoples. Wrocław 2006.
- Knell, Simon: *National Galleries: The Art of Making Nations*. London 2017.
- Knutsson, Johan: *Till minnet av Gustav Vasa i Geijers och Karljohans tid - om Gustaf Sandbergs fresker i Uppsala domkyrka*. „Uppsala Årsbok”, 1987.
- Kokkin, Jan: *Gerhard Munthe. En norsk designpioner* [katalog wystawy] Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Oslo 2018.
- Koja, Stephan (red.): *Nordic dawn. Modernism's Awakening in Finland 1890–1920*. Helsinki 2005.
- Konefał, Sebastian Jakub: *Kino Islandii. Tradycja i ponowoczesność*. Gdańsk 2016.
- Konopka, Emiliana: *Dzieje Midwinterblot Carla Larssona jako przykład szwedzkiego stosunku do tradycji i nowoczesności*. W. *Nowoczesność: bunt i tradycja. Materiały I Warszawskiego Forum Studentów Historii Sztuki*, red. Marcin Lewicki. Warszawa 2017, 213–229.
- Konopka, Emiliana: *Pejzaż – narodowy gatunek malarski Islandii*. W. *Antologia naukowa. Islandia: Język. Naród. Natura*, red. Roman Chymkowski i eadem, Warszawa 2017, 61–90.
- Konopka, Emiliana: *Carl i Karin Larsson – twórcy szwedzkiego „domu idealnego”?*. „Studia Scandinavica”, 3(23), 2019, 95–114.

- Konopka, Emiliana: *Of horses and men. Symbolic value of horses in Icelandic art.* “Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies”, 6, 2020, 389–410.
- Konopka, Emiliana: *Centrum świata Ultima Thule. Jak we wczesnej sztuce islandzkiej wyrażano tożsamość narodową.* W. *Schronienia. Eseje na czas kryzysu | Shelters. Essays for a Time of Crisis*, red. Jakub Sebastian Konefał, Anna Ratajczak-Krajka i Paweł Sitkiewicz. Gdańsk 2023, 44–55.
- Konopka, Emiliana: *Czy obrazy wnętrza Vilhelma Hammershøia są hyggelige? Duński malarz pomiędzy międzynarodowym malarstwem nastrojowym a narodowym autostereotypem.* W. *Tygiel Skandynawistyczny 2 Antologia Studencko-Doktorancka Instytutu Skandynawistyki i Fennistyki Uniwersytetu Gdańskiego. Tom IX*, red. Maria Sibińska. Gdańsk 2023, 107–126.
- Konopka, Emiliana: *Landscape Painting and the Construction of “Icelandicness”: Icelandic Modern National Art vis-à-vis its Danish Origins.* „Biuletyn Historii Sztuki”, 85(1), 2023, 95–116.
- Konopka, Emiliana: *Antropologia sztuki rdzennej ludności regionu nordyckiego: reprezentacja Kalaallit Nunaat i Sápmi w muzeach skandynawskich.* “Porta Aurea”, (22), 2023, 154–171.
- Konstantynow, Dariusz: *Rosyjscy moderniści wobec sztuki skandynawskiej.* „Porta Aurea rocznik Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego”, 10 (2011) 1995, 175–197.
- Konstantynow, Dariusz: *Światło z Polnocy. O recepcji sztuki skandynawskiej w kręgu rosyjskich modernistów.* „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 3–4 (1996), s. 162–170.
- Konstantynow, Dariusz (red.), *Nacjonalizm w Sztuce i Historii Sztuki 1789-1950: Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5–7 grudnia 1995 w Warszawie.* Warszawa 1998.
- Košenina, Alexander (red.), *Andere Klassik – Das Werk von Christian August Vulpius (1762–1827).* Hannover 2012.
- Kozak, Anna i Rosales Rodríguez, Agnieszka, *Biedermeier* [katalog wystawy] Muzeum Narodowe w Warszawie. Warszawa 2017.
- Krohg, Sine: *Elisabeth Jerichau Baumann og den københavnske kunstverden: Konflikter om ideologi, danskhed og (trans)nationalisme i kunsten.* „e-romantikstudier / e-romanticism studies”, 7, 2020.
- Krohg, Sine, Mednick, Thor J. i Lykke Grand, Karina (red.), *Culture and Conflict: Nation-Building in Denmark and Scandinavia 1800–1930.* Aarhus 2022.
- Królikiewicz, Grażyna: *Terytorium ruin: ruina jako obraz i temat romantyczny.* Kraków 1993.
- Kruck, Alfred: *Geschichte des Alldeutschen Verbandes 1890–1949.* Wiesbaden 1954.
- Kubiak, Szymon Piotr i Kacprzak, Dariusz (red.): *1913. Święto wiosny / 1913. Frühlingsweihe* [katalog wystawy] Muzeum Narodowe w Szczecinie. Szczecin 2013.

- Kuldklepp, Mart: *National Revanchism at a Critical Juncture: Sweden's Near-Involvement in the Crimean War as a Study in Swedish Nationalism*, „Scandinavica“, 58 (2), 2019, 115–133.
- Kurek, Anna: *Norwegizacja Saamów i Kwenów w XIX i XX wieku*. W. *Wielowymiarowość kategorii bezpieczeństwa: wymiar społeczny*, red. Kamil Sygidus i Paweł Łubiński. Olsztyn 2018, s. 177–188.
- Kvaran, Ólafur (red.): *Confronting nature. Icelandic art of the 20<sup>th</sup> century*, [katalog wystawy] Corcoran Gallery of Art. Washington 2001.
- Kvaran, Ólafur: *Sculptor Einar Jónsson. The Quest for Originality*. Reykjavík 2003.
- Kvist Dahlstedt, Barbro i Dahlstedt, Sten (red.): *Nationell hängivenhet och europeisk klarhet. Aspekter på den europeiska identiteten kring sekelskiftet 1900*. Stockholm 1999.
- Lahti, Emilia: *Embodied fortitude: An introduction to the Finnish construct of sisu*, „International Journal of Wellbeing“, 9, 1, 2019, 61–82.
- Lange, Marit Ingeborg: *Fra den hellige lund til Fleskum. Kitty L. Kielland og den nordisk sommernatt*, „Kunst og kultur“, 60, 1977, 69–92
- Lange, Ingeborg Marit: *Sannhet og sunnhet: Dahl, Aubert og den norske*, „Kunst og Kultur“, 73, 2, 1990, 85–101.
- Lange, Tadeusz: *Stavkirker. Norweskie kościoły ludowe*. Gdańsk 2015.
- Langer, Johnni: *Imagining national belief through art: Old Norse Religion and the Vikings in J. L. Lund's painting Nordisk offerscene fra den Odinske periode (Nordic sacrificial scene from the period of Odin, 1831)*, „Revista de História da Arte e da Cultura Campinas SP“ 2, 1, 2021, 6–26.
- Langer, Johnni: *Horned, barbarian, hero: the visual invention of the Viking through European art (1824-1851)*, „Scandia Journal of Medieval Norse Studies“, 4, 2021, 131–180.
- Larsen, Peter: *Eidsvold 1814 - Fra visuell interpellasjon til nasjonalt ikon*, „Konst og Kultur“, 3, 2014, s. 130–137.
- Larsen, Peter Nørgaard: *Hammershøi and homelessness*. W. *Hammershøi and Europe*, red. Konrad Monrad. Copenhagen 2012, 182–194.
- Larsson, Lars Olof: *Kunst und Architektur um 1900 im Ostseeraum*. W: idem, *Wege nach Süden, Wege nach Norden. Aufsätze zur Kunst und Architektur*, Kiel 1998, 316–326.
- Lauring, Palle: *Billeder af Danmarks historie. Maleren, Danmarkshistorien og maleriet*. København 1972.
- Lægring, Kasper: *The (Re)birth of Genre Painting during the Danish Golden Age. The Case of the Studio 'Portrait'*, „MDCCC“, 11, 2022, 53–80.
- Leirhaug, Petter E.: *Understanding Friluftsliv*, „Pathways. The Ontario Journal of Outdoor Education“, 14, 3, 2002, 16–17.

- Lee, Raymond L. i Fraser, Alistair B.: *The rainbow bridge : rainbows in art, myth, and science*. University Park 2001.
- Leerssen, Joep: *The Cultivation of Culture. Towards a Definition of Romantic Nationalism in Europe*. Amsterdam 2005.
- Le Roux, Tanguy: *L'apparition de l'École du Nord. L'émergence des artistes scandinaves dans la critique d'art française dans les années 1880*, „Deshima. Revue d'histoire globale des Pays du Nord”, 12, 2018, 155–170.
- Leśniakiewicz, Renata: *Wstęp. W. Saga o Völsungach*, red. eadem. Sandomierz 2009, 33–34.
- Lilja, Gösta: *Det moderna måleriet i svensk kritik, 1905–1914*. Malmö 1955.
- Lindberg, Anna Lena: *Den broderande konstnären, Om genre, konstnärskap och kön. W. Sekelskiftet och kön, Strukturella och kulturella övergångar år 1800, 1900*, red. Anita Göransson, Stockholm 2000, 153–178.
- Lindorm, Erik: *Ny svenska historia. Carl XIV Johan – Carl XV och deras tid 1810–1872. En bokfilm*. Stockholm 1942.
- Lindow, John: *Interpreting Baldr, The Dying God*. „Proceedings”, 18, 1993.
- Lindskog, Annika i Stougaard-Nielsen, Jakob (red.): *Introduction to Nordic Cultures*. London 2020.
- Linnet, Jeppe Trolle: *Money can't buy me hygge. Danish middle-class consumption, egalitarianism, and the sanctity of inner space*. „Social Analysis”, 55, 2, 2011, 21–44.
- Ljøgodt, Knut: *'Northern Gods in Marble': the Romantic Rediscovery of Norse Mythology*, „Romantik: Journal for the Study of Romanticisms”, 1(1) 2012, 141–166.
- Löfgren, Orvar: *The Nationalization of Culture*. „Ethnologia Europaea”, 47(1), 1986, 35–53.
- Long, Ann-Marie (red.): *Iceland's Relationship with Norway c.870 – c.1100. Memory, History and Identity*. Seria „The Northern World”, 81, London 2017.
- Lundh, Hans Lennart: *Skandinavismen i Sverige*. Stockholm 1951.
- Lydersen Lystad, Ingrid: *Edvard Munch og Høstutstillingen En fortelling om nødvendighet. W. Statens 126. Kunstutstilling*, red. Ingrid Pettersen. Oslo 2013, 9–15.
- Lystad, Ingrid Lydersen: *På sporet av det norske. Om kunstnere og kunst*, Oslo 1996.
- Lübbren, Nina: *Rural Artists' Colonies in Europe 1870–1910*. New Jersey 2001, 165–177.
- Łukasiewicz, Martyna (red.): *Vilhelm Hammershoi. Światło i cisza./ Vilhelm Hammershoi. Light and Silence*, [katalog wystawy] Muzeum Narodowe w Poznaniu. Poznań 2021.
- Łukasiewicz, Martyna i Mencfel, Michał: *Patronage, Collecting, and Critique. Athanasius Raczyński's Encounter with the Artistic Circles of Copenhagen*. „Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History”, 92(1), 2023, 18–35.
- Makąła, Rafał: *Pomniki narodowe w przestrzeni miejskiej w (środkowej) Europie drugiej połowy XIX i początków XX w. W. Architektura w mieście, architektura dla miasta: przestrzeń*

*publiczna w miastach ziem polskich w „długim” dziewiętnastym wieku*, red. idem, Aleksander Łupienko i Agnieszka Zabłocka-Kos. Warszawa, 2019, 27–45.

- Malinowski, Jerzy (red.): *Korpus Dzieł Malarzkich Henryka Siemiradzkiego. Tom 2A Dzieła o tematyce świeckiej*. Warszawa-Toruń 2021.
- Malmanger, Magne: *Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel: fra “erindringens kunst” til “det dekorative”*. „Kunst og kultur”, 68, 1985.
- Malmanger, Magne, Nedrebø, Reidar i Honerød, Grete (red.): *Levende vatn. Fossen som natur og symbol*. Kvinnherad 1999.
- Mazet-Harhoff, Laurent: *The Incursion of the Vikings into the Natural and Cultural Landscape of Upper Normandy. W. Viking Trade and Settlement in Continental Western Europe*, red. Iben Skibsted Klæsøe. Copenhagen 2010, 81–122.
- Messel, Niels: *Fra realistisk virkelighetskildring til dekorativ form. Lysaker-kretsen og den ‘norske’ tradisjon*. „Kunst og kultur”, 65, 3, 1982, 152–161.
- Messel, Nils: *”Den smakfuldeste dekoratør i Norden”: Jens Thiis i Nasjonalgalleriet*. „Kunst og Kultur”, 95, 4, 2013, 200–216.
- Miller Lane, Barbara: *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*. New York 2000.
- Miśkiowiak, Jerzy: *Elisabeth Jerichau-Baumann*. Olszanica 2020.
- Mogensen, Margit: *Eventyrets tid. Danmarks deltagelse i verdensudstillingerne 1851–1900*. København 1993.
- Monrad, Kasper: *Mellem guder og helte: Historiemaleriet i Rom, Paris og København 1770–1830*. København 1990.
- Monrad, Kasper: *Dansk guldalder: lyset, landskabet og hverdagslivet*. København 2013.
- Morawiec, Jakub (red.), *Sagi islandzkie. Zarys dziejów literatury staronordyckiej*. Warszawa 2015.
- Mosse, Georg: *Die Nationalisierung der Massen. Politische Symbolik und Massenbewegung von der Befreiungskriegen bis zum Dritten Reich*. Frankfurt/Main – New York 1993.
- Mulligan, Amy C.: *Migration of a North Atlantic seascape: Leif Eiriksson, the 1893 World's Fair, and the Great Lakes landnám*. W. *From Iceland to the Americas: Vinland and historical imagination*, red. Tim Williams Machan i Jón Karl Helgason. Seria: “Manchester Medieval Literature and Culture”. Manchester, 2020, 101–120.
- Murphy, David Thomas: *„First among Savages”: The German Romance of the Eskimo from the Enlightenment to National Socialism*. „German Studies Review” 25 (3), 2002, 533–550.
- Mykland, Knut: *Firehundraarig natten*. „Historisk Tidsskrift”, 15, 1, 1986, 226–237.
- Møller, Lis: *For konge og fædreland, Valdemar Sejrs hos B.S. Ingemann og Agnes Slott-Møller*. „Passage”, 81, 2019, 87–103.



- Naum, Magdalena i Nordin, Jonas (red.): *Scandinavian Colonialism and the Rise of Modernity: Small Time Agents in a Global Arena*. New York 2013.
- Nasgaard, Roald: *The Mystic North: Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America, 1890–1940*. Toronto 1984.
- Nielsen Gremaud, Ann-Sofie: *The Vikings are coming! A modern Icelandic self-image in the light of the economic crisis*. „NORDEUROPAforum”, 20, 1–2, 2010, 87–106.
- Niemczyk, Barbara: *Słowo i obraz – sztuka w świecie protestanckim*. „ARTykuły”, 1, 2009, s. 25–34.
- Nordal, Bera: *The Early Years of Icelandic Art. W. Scandinavian modernism: Painting in Denmark, Finland, Iceland, Norway and Sweden, 1910–1920*, red. Serge Fauchereau, [katalog wystawy] Göteborgs Konstmuseum. Göteborg 1989, 43–48.
- Nordenson, Eva (red.): *Finskt sekelskifte. En konstabok från Nationalmuseum*, Stockholm 1971.
- Nordhagen Ottosen, Morten i Glenthøj, Rasmus: *Union eller undergang. Kampen for et forenet Skandinavien*. København 2021.
- Norhus, Åshild: *En bondebegravelse – romantikk eller politikk?*. „Kunst og kultur”, 2, 2016, 72–82.
- Nygård, Stefan: *Georg Brandes and Fin de Siècle Scandinavia as a Cultural Semiperiphery*. „Artl@s Bulletin”, 11, 2, 2022, 9–19.
- Oelsner, Gertrud: *En fælles forestillet nation – Dansk landskabsmaleri 1807–1875*. København 2022.
- Ojanperä, Riita i Itkonen, Satu (red.): *The Kalevala in images: 160 years of Finnish art inspired by the Kalevala*, [katalog wystawy] Ateneum Art Museum. Helsinki 2009.
- Olausson, Magnus: *Nationalmuseum. Konstskatter ur samlingarna*. Stockholm 2018.
- Olin, Martin (red.): *Konsten och det nationella. Essäer om konsthistoria i Europa 1850-1950*. Seria: „KVHAA Konferenser”, 76, Stockholm 2013.
- Olsson, Carl Johan: *Heimdall Returns Brisingamen to Freyja*. „Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm”, 20, 2013.
- Olsson, Nils-Olof: *Sverige genom konstnärens öga*. Malmö 2020.
- Olsson, Carl-Johan: *Outside the mainstream – Anna Nordgren, Charlotte Wahlström and Elisabeth Warling*. „Art Bulletin of Nationalmuseum”, 26:2, 2019, 33–38.
- Omilanowska, Małgorzata: *Cesarz Wilhelm II i jego inicjatywy architektoniczne na wschodnich rubieżach Cesarstwa Niemieckiego*. W. *Sztuka w kręgu władzy: materiały LVII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. Elżbieta Pilecka. Warszawa 2009, 245–266.

- Omilanowska, Małgorzata: *Odrobina Norwegii w Puszczy Rominckiej*. W. *Gangliony pękają mi od niewyraźalnych myśli. Prace ofiarowane Profesorowi Lechowi Sokołowi*, red. Magdalena Hasiuk i Antoni Winch. Warszawa 2019, 233–246.
- Pages, Neil Christian: *On Popularization: Reading Brandes Reading Nietzsche*. „Scandinavian Studies”, 72, 2, 2000, 163–180.
- Pantzar, Katja: *Odnaleźć sisu. Fiński sposób na szczęście przez hartowanie ducha i ciała*, tłum. Magdalena Rabsztyn-Anioł. Kraków 2018.
- Pappas, MaryClaire: *Bridging East And West. Orientalism and the Scandinavian Color Instinct in Modern Painting*. „Scandinavian Studies”, 97 (1), 2025, 25–49.
- Parkinson, Nicholas: *From Enlightenment to École. Tracing the Idea of Scandinavian Art in French Criticism*, „Kunst og Kultur”, 4, 98, 2015, 206–219.
- Pennoenen, Anne-Maria: *In search of scientific and artistic landscape. Düsseldorf Landscape Painting and Reflections of the Natural Sciences as Seen in the Artworks of Finnish, Norwegian and German Artists*. Helsinki 2020.
- Pessel, Włodzimierz Karol: *Skandynawowie u siebie. Cywilizacja nordycka i małe państwo*. W. idem, *Dania, Polska, Północ. Czerwono-biali. Białoczerwoni. Problemy sąsiedztwa kulturowego*. Warszawa 2019.
- Pessel, Włodzimierz Karol: *The hygge phenomenon: Between a lifestyle and nationalism*. „Przegląd Humanistyczny”, 2, 461, 2018, 35–47.
- Pettersson, Susanna: *Suomen Taideyhdistyksestä Ateneumiin. Fredrik Cygnaeus, Carl Gustaf Estlander ja taidekokoelman roolit*. Helsinki 2008.
- Pettersson, Susanna: *Nordic Art History in the Making: Carl Gustaf Estlander and Tidskrift för Bildande Konst och Konstindustri 1875–1876*. W. *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*, red. Renja Suominen-Kokkonen. Seria: “Taidehistoriallisia tutkimuksia”, 46, 2013, 64–73.
- Piechaczek-Ogierman, Gabriela: *Uwarunkowania tożsamości lokalnej w środowisku miejskim*. „Edukacja Międzykulturowa”, 1 (10), 2019, 157–172.
- Pieńkos, Andrzej: *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*. Warszawa 2005.
- Pieńkos, Andrzej: *Pomniki i memoriały. Wilhelm Tell*. „Mówią Wieki”, 8, 643, 2013, 56–58.
- Pieńkos, Andrzej: *Poszukiwanie tożsamości kraju i narodu w sztuce norweskiej XIX w.* W. *Niepokój i poszukiwanie. Polscy i norwescy twórcy czasu przełomu*, red. Agnieszka Rosales-Rodriguez, [katalog wystawy] Muzeum Fryderyka Chopina w Warszawie. Warszawa 2014, 233–249.

- Pieńkos, Andrzej: *Na uboczu w centrum świata. Eksperyment fiński*. W. *Regiony wyobraźni: peryferyjność w kulturze XIX i XX wieku*, red. Marcin Lachowski. Warszawa 2017, 21–42.
- Piotrowski, Bernard: *Tradycje jedności Skandynawii: od mitu wikingów do idei nordyckiej*. Poznań 2006.
- Poprzęcka, Maria: *Akademizm*. Warszawa 1977.
- Pratt, Mary Louise: *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkultuacja*, przeł. Ewa Elżbieta Nowakowska. Kraków 2011.
- Prorok, Anna: *Przedstawienia trolla w ilustracjach Erika Werenskiolda i Theodora Kittelsena do baśni norweskich Petera Christena Asbjornsen i Jorgena Moe*. W. *Tygiel Skandynawistyczny 2 Antologia Studencko-Doktorancka Instytutu Skandynawistyki i Fennistyki Uniwersytetu Gdańskiego*, red. Anna Klimont, eadem i Paulina Przywuska. Gdańsk 2023, 67–90.
- Prytz, Daniel: *Elsa Beskow's Illustrations for The Tale of the Little, Little Old Woman (1897, c. 1947)*. „Art Bulletin of Nationalmuseum” 26:1, 2019, 87–90.
- Purchla, Jacek i Tegethoff, Wolf (red.), *Naród, styl, modernizm*. Kraków 2006.
- Pusta, Kaarel R.: *The National Revival of The Baltic Peoples in the XIX and XX Centuries*. „Bulletin of the Polish Institute of Arts and Sciences in America”, 2, 2, 1944, 371–388.
- Bart Pushaw, “*Our Country Has Never Been as Popular as It Is Now!*” *Finland at the 1900 Exposition Universelle*. W. *Expanding Nationalisms at World's Fairs: Identity, Diversity, and Exchange, 1851–1915*, red. David Raizman i Ethan Robey. London 2017, 130–146.
- Pálsson, Gísli: *Arcticity. Gender, Race, and Geography in the Writings of Vilhjalmur Stefansson*. W. *Narrating the Arctic. A Cultural History of Nordic Scientific Practice*, red. Michael Bravo i Sverker Sörlin. Canton 2002, 275–309.
- Qvarnström, Ludwig (red.), *Swedish Art History. A Selection of Introductory Texts*. Lund 2018.
- Rams, Agnieszka: *Szwedzki model rehabilitacji – Per Henrik Ling i jego dziedzictwo*. Kraków 2020.
- Rapp, Birgitta i Boström, Hans-Olof: *I sekelskiftets ljus: om Anders Zorn och andra konstnärer*. Stockholm 1990.
- Rapetti, Rodolphe i Fowle, Frances (red.): *Dreams of Nature - Symbolism from Van Gogh to Kandinsky*, [katalog wystawy] National Galleries of Scotland. Edynburg 2012.
- Rasmussen, Aino Kann i Laursen, Bodil Busk (red.): *Agnes og Harald Slott-Møller mellem kunst og idealer*. København 1988.
- Rech, Carina: *Becoming Artists: Self-Portraits, Friendship Images and Studio Scenes by Nordic Women Painters in the 1880s*. Stockholm 2021.

- Rech, Carina: *Julia Beck's Painting Autumn Day and 19th-Century Transnational Naturalism*. „Art Bulletin of Nationalmuseum”, 28:1, Stockholm 2021, 53–58.
- Rech, Carina: “*A spiritual interplay and faithful companionship*”. *Studying the Romantic Friendships of Swedish Women Sculptors at the Turn of the Twentieth Century*. W. *Nordic Women Sculptors at the Turn of the 20th Century. Formation, Visibility, Self-Creation*, red. Linda Hinnners. Stockholm 2022, 247–259.
- Rian, Øystein: *Tożsamość narodowa i nacjonalizm w Norwegii. Podróż w czasie*. „Przegląd Humanistyczny” 2, 2018, 13–27.
- Rix, Robert William: *Visiting the Nordic Past: Domestic Travels in Early Nineteenth-Century Denmark*. „Scandinavian Studies”, 90, 2, 2018, 211–236.
- Rosenblum, Robert: *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*. New York 1975.
- Ruin, Otto: *Den Svenske Samtidskritikern Historicitet, nationalism och svenskhet i Richard Berghs måleri och konsteoretiska skrifter*. Stockholm 2020.
- Rød, Johannes i Fredheim, Arnt: *Malerier. En omvisning i norsk kunsthistorie*. København 2004.
- Röstorp, Vibeke: *Le mythe du retour. Les artistes scandinaves en France de 1889 à 1908*. „Kunst og kultur”, (1), 2014, 58–60.
- Röstorp, Vibeke: *Third Culture Artists: Scandinavians in Paris*. W. *Imagined Cosmopolis: Internationalism and Cultural Exchange, 1870s-1920s*, red. Charlotte Asby i Grace Brockington. Oxford 2019, 165–184.
- Salmonowicz, Stanisław: *Prusy. Dzieje państwa i społeczeństwa*. Warszawa 2004.
- Sandqvist, Tom: *Różnorodna tożsamość. Konkretyzm jako przełom w fińskiej sztuce współczesnej*. „Biuletyn Historii Sztuki”, 3–4, 2003, 435–449.
- Sandström, Birgitta: *Midvinterblot – en renässanskomposition av Carl Larsson*. W. *Studier i konstvetenskap tillägnade*, red. Brita Linde i Margaretha Lagerlöf. Stockholm 1985, 159–166.
- Scavenius, Bente: *Den frie udstilling i 100 år*. Borgen 1991.
- Schab, Sylwia: *Północ/Norden — rozważania o nordyckim dyskursie wspólnotowym*. W. *Polsk – skandinaviska möten. Spotkania polsko – skandynawskie*, red. Barbara Törnquist-Plewa. Lund 2011, 1–20.
- Schmidhauser, David (red.): *Caspar David Friedirch und die Vorboten der Romantik*. München 2023.
- Schram, Hrafnhildur: *Huldukonur í íslenskri myndlist*. Reykjavík 2005.
- Von Schultz, Ulla (red.): *The Cultural Heritage in Sweden: Preserving the Past for Posterity*. Stockholm 1998.
- Sehlin, Halvar: *Känn ditt land: STF:s roll i den turismens historia*. Stockholm 1998.

- Sidén, Karin (red.): *Ljus över hav och land: Önningsbykolonin på Åland*, [katalog wystawy] Prins Eugens Waldemarsudde. Olofström 2022.
- Sigurðsson, Gísli: *Icelandic National Identity*. W. *Making Europe in Nordic Contexts*, red. Pertti Anttonen. Turku 1996, 41–75.
- Sinisalo, Soili: *Introduction*. W. *Mir iskusstva = The World of Art: On the Centenary of the Exhibition of Russian and Finnish artists 1898*, red. Yevgenia Petrova. Sankt Petersburg 1998, s. 6–8.
- Skedsmo, Tone: *Tradisjon og fornyelse: Norge rundt århundreskiftet*, [katalog wystawy] Nasjonalgalleriet. Oslo 1994.
- Skjøthaug, Laila: *Bertel Thorvaldsen and the Danish Artists in Rome*. W. *Viva Roma! Artists and the trip to Rome*, red. Vincent Pomerède. Liège 2018, 95–99.
- Smeds, Kerstin: *Helsingfors – Paris. Finlands utveckling till nation på världsutställningarna 1851–1900*. Helsinki 1996.
- Smith, Anthony D.: *The nation made real: art and national identity in Western Europe, 1600–1850*. Oxford 2013.
- Solhjell, Dag: *Norske kunstforeningers kunstsamlinger på 1800- og tidlig 1900-tallet – en historisk oversikt og bibliografi*. „Norsk museumstidsskrift”, 5, 1, 2019, 65–77.
- Spray, Thomas: *“Northern Antiquities” and Nationalism, Myth and Nation*. „eSharp”, 23, 2015, 11–17.
- Springer, Otto: *The Nordic Renaissance in Scandinavia*. „Germanic Review”, 10, 1935, 267–281.
- Stenroth, Ingmar: *Bengt Erland Fogelberg (1786–1854)*. Göteborg 2018.
- Stern, Fritz: *Kulturpesimismus als politische Gefahr*. München 1986.
- Straubhaar, Sandra: *Gustav Storm’s Heimskringla as a Norwegian Nationalist Genesis Narrative*. „Tijdschrift voor Skandinavistiek”, 20, 2, 1999, 101–126.
- Strömbom, Sixten: *Konstnärsförbundets historia*. Stockholm 1945.
- Strömbom, Sixten: *Nationalromantik och Radikalism. Konstnärsförbundets Historia 1891–1920*. Stockholm 1965.
- Sundqvist, Olof: *On Freyr—the ‘Lord’ or ‘the fertile one’? Some comments on the discussion of etymology from the historian of religions’ point of view*. „Onoma”, 2013, 43, 11–35.
- Svanholm, Lise: *Northern Light - The Skagen Painters*. København 2004.
- Svanberg, Fredrik: *Decolonizing the Viking Age*. „Acta Archaeologica Lundensia”, 8, 43, 2003.
- Sveinsson, Einar (red.): *Þjóðsagnabók Ásgríms Jónssonar: myndir frá síðari árum: Íslenzkar þjóðsögur*. Reykjavík 1959.

- Szczerski, Andrzej: *4xnowoczesność. Polskie style narodowe*. W. *Polskie style narodowe 1890-1918*, red. idem, [katalog wystawy] Muzeum Narodowe w Krakowie. Kraków 2021, 17–43.
- Szelągowska, Grażyna: *Idea zjednoczonej Północy w skandynawskim ruchu studenckim I połowy XIX wieku*. Warszawa 1992.
- Szelągowska, Grażyna: *Od kolonii do państwa niepodległego. Islandia od XIII do XX wieku*. W. *Islandia. Wprowadzenie do wiedzy o społeczeństwie i kulturze*, red. Roman Chymkowski i Włodzimierz Karol Pessel. Warszawa 2009, 31–44.
- Szelągowska, Grażyna: *Dania*. Seria: Historia państw świata w XX i XXI wieku. Warszawa 2010.
- Szelągowska, Grażyna: *O zwycięstwie kultury nad polityką. Jak odwieczni wrogowie stworzyli suwerenne państwa i współczesną wspólnotę nordycką*. „Kwartalnik Historyczny”, 125, 2, 2018, 517–527.
- Szelągowska, Grażyna i Szelągowska Krystyna: *Historia Norwegii XIX i XX wieku*. Warszawa 2019.
- Szelągowska, Grażyna: *Kaznodzieje, nauczyciele, politycy. Ruchy przebudzenia religijnego i modernizacja w regionie nordyckim w XIX wieku*. Warszawa 2021.
- Szelągowska, Krystyna: *Listy z Ameryki. Z dziejów emigracji norweskiej do Stanów Zjednoczonych w XIX wieku*. Białystok 2017.
- Szpociński, Andrzej: *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie”, 4, 2008, 11–20.
- Szordykowska, Barbara: *Historia Finlandii*. Warszawa 2011.
- Sörlin, Sverker i Nordlund, Christer: *Modernizing the National Landscape*. „The Kenyon Review”, 25, 3/4, 2003, 301–315.
- Sørli, Nina (red.): *Seljefløytens toner. Fleskum-malerne*, [katalog wystawy] Kistefos-museet. Kistefos 2002.
- Sørensen, Jens Erik (red.): *Melancholy: Northern Romantic Painting*, [katalog wystawy] Kunstmuseums Aarhus. Aarhus 1991.
- Ścigaj, Paweł: *Tożsamość narodowa. Zarys problematyki*. Kraków 2012.
- Takanen, Ringa: *Awakening Beauty: A Woman on the Verge of Emancipation? Case-Study of Venny Soldan-Brofeldt's Jesus Raising Jairus' Daughter*. „Kunstiteaduslikke Uurimusi”, 26(3–4), 2017, 7–39.
- Tarras-Wahlberg, Ulla (red.): *Winter land: Norwegian visions of Winter*. Oslo 1993.
- Tiitta, Allan: *Artists to Topelius's taste: Ferdinand and Magnus von Wright*. W. *The von Wright Brothers. Art, Science and Life*, red. Erkki Anttonen i Anne-Maria Pennonen. „Ateneum Publications” 99, Helsinki 2017, 93–96.

- Thiesse, Anne-Marie: *Powstawanie tożsamości narodowych. Europa w wiekach XVIII-XX*, przeł. Beata Losson. Warszawa 2019.
- Thorkildsen, Dag: *Norwegian National Myths and Nation Building, Mythen – nationale Grenzen – Religionen / Myths – National Borders – Religions*. “Kirchliche Zeitgeschichte”, 27, 2, 2014, 263–276.
- Thorvik, Arne: „*Du skal ta live a dei*”. *Om Kristiania-Bohème og suicid*. „Suicidologi”, 18, 3, 2013, 30–35.
- Thue, Oscar: *Christian Krohg*. Oslo 1997.
- Tollefsrud, Jarle: *Oscarshall - fra Laurentium til Lidskjalv. Mellom modernitet og tradisjon: en studie av formenes skiftende konnotasjoner i den kollektive erindring*. Oslo 2021.
- Trippi, Peter: *Myth, poetry, nature*. W. idem, J. W. Waterhouse. London/New York 2004, 102–177.
- Ustvedt, Øystein: *Om «det nasjonale» og Werenskiolds maleriske friluftrealisme». Erik Werenskiold. 1855–1938*. Oslo 2011.
- Valkonen, Markku: *The Golden Age. Finnish art 1850–1907*, przeł. Michael Vynne-Ellis. Helsinki 1992.
- Varnedoe, Kirk (red.): *Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880–1910*. New York 1982.
- Varnedoe, Kirk: *Northern Light. Nordic Art at the Turn of the Century*. London 1988.
- Vaughan, William: *German Romantic Painting*. London 1982.
- Verwiebe, Birgit i Gleis, Ralph (red.): *Caspar David Friedrich. Unendliche Landschaften*. München 2024.
- Voss, Knud: *Skagenmålarna*, przeł. Jan Teghammer. Stockholm 1997.
- Walkenhorst, Peter: *Nation – Volk – Rasse. Radikaler Nationalismus im Deutschen Kaiserreich 1890-1914*. Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, 176. Berlin 2007.
- Walkowiak, Anna: *Akseli Gallen Kallela – między Rosją a Europą*. „Sztuka Europy Wschodniej”, 1, 2013, 461–469.
- Wallette, Anna: *Sagans svenskar. Synen på vikingatiden och de isländska sagorna under 300 år*. Malmö 2004.
- Waenerberg, Annika: *Syysmaisema vai kansallismaisema – Eero Jarnefeltin Kolin kuvien tarkennut kehys*. W. eadem, *Suomi-kuvasta mielen maisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*. Helsinki 2004, 186–328.
- Waiboer, Adriaan E. (red.): *Northern Stars and Southern Lights: The Golden Age of Finnish Art, 1870- 1920*, [katalog wystawy] National Gallery of Ireland. Dublin 2008.
- Weber, Norbert i Runólfsson, Halldór Björn: *Saga. Iceland: Art And Narrative*, [katalog wystawy] National Gallery of Iceland. Reykjavík 2015.

- Weibull, Jörgen i Nordhagen, Per Jonas: *Natur och nationalitet. Nordisk bildkonst 1800–1850 och dess europeiska bakgrund*. Wiken 1992.
- Wiebke, Kolbe (red.): *Turismhistoria i Norden*. Uppsala 2018.
- Willner-Rönholm, Margareta: *Konstnärsslit och vardagsdröm. Åbo ritskola 1830–1981*. Turku 1996.
- Willoch, Sigurd: *Nasjonalgalleriet gjennom hundre år*. Oslo 1937.
- Witoszek, Nina: *Najlepszy kraj na świecie*. Wołowiec 2017.
- Wittekind, Susanne: *Natur, Volk und Geschichte. Die künstlerische Konstruktion Norwegens in der Landschaftsmalerei Johan Christian Claussen Dahls (1788–1857)*. W. *Die Lesbarkeit der Romantik: Material, Medium, Diskurs*, red. Erich Kleinschmidt. Berlin 2009, 309–335.
- Wojciechowski, Paweł: *Ilustracja i słowo. Bilderbok – szwedzka książka obrazkowa przełomu XIX i XX wieku*. „Bibliotekarz Podlaski”, 1, 2018, 103–119.
- Wojciechowski, Paweł: *Debiuty romantyków szwedzkich*. W. *Debiuty Mickiewicza, Debiuty Romantyków Studia. W 200. rocznicę debiutu wieszcza: 1818–2018*, red. Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski. Kraków 2021, 467–490.
- Woll, Gerd (red.): *Edvard Munch. The complete paintings. Catalogue raisonné*. Lillehammer 2009.
- Wängdahl, Lars: *Känslan av det svenska. Den syntetiska formen och Varbergskolonins nationella landskap*. W. *Nationell hängivenhet och europeisk klarhet. Aspekter på den europeiska identiteten kring sekelskiftet 1900*, red. Barbro Kvist Dahlstedt i Sten Dahlstedt. Stockholm 1999, 77–117.
- Wängdahl, Lars: *En Natur for Man Att Grubbla i: Individualitet och Officialitet i Varbergskolonins Landskapsmaleri*. Göteborg 2000.
- Ydstie, Ingebjørg (red.): *Livskraft: vitalismen som kunstnerisk impuls 1900–1930*, Oslo 2006.
- Ydstie, Ingebjørg: *Munch's Aula decorations and the national project*. W. *Munch's laboratory: the path to the aula*, red. Petra Pettersen. Oslo 2011.
- Zachau, Inga: *Prins Eugen: Nationalromantikern*. Lund 1989.
- Żuchowski, Tadeusz: *Patriotyczne mity i toposy: malarstwo niemieckie lat 1800–1848*. Poznań 1991.
- Żuchowski, Tadeusz: *Między naturą a historią: malarstwo Caspara Davida Friedricha*. Szczecin 1993.
- Örtengren, Åsa: *Att skapa ett program: Richard Berghs Nordisk sommarkväll (1899–1900) genom historien*. Södertörn 2006.
-



## Internetowa:

- Adriansen, Inge: „*Mor Denmark*”. *Valkyrie, skjoldmø og fædrelandsymbol*, ”Folk og Kultur”, Foreningen Danmarks Folkeminder. København 1987, 105–163. On-line: <https://slaegtsbibliotek.dk/922344.pdf>. (dostęp: 15.04.2024).
- Anonim: *Agnes Slott-Møller og historiemaleriet: At kunne mane og opdrage beskueren*, Materiały edukacyjne Vejen Kunstmuseum. On-line: : <http://www.vejenkunstmuseum.dk/Dansk/udstillinger/asm/ASM%20historiemaleriet.pdf> (dostęp: 4.05.2023).
- Anonim: *August Malmström (1829–1901), Hingsthetsningen på Lidarände. Illustration till Njals saga, kap. 59*, „Nationalmuseum”. On-line: <https://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=135375&viewType=detailView> (dostęp: 28.06.2024).
- Anonim: *Íslendingasögur ; Ísland, 1670–1682, „Handrit”*. On-line: [AM 426 fol. | Handrit.is](http://AM.426.fol.hi.is/) (dostęp 30.04.2023).
- Anonim: *Catharine Hermine Kølle (1788–1859), „Marcus. Spesialsamlingene ved Universitetsbiblioteket i Bergen”*. On-line: <https://marcus.uib.no/exhibition/chk> (dostęp: 12.04.2024).
- Anonim: *Gjöf Framkvæmdabanka Íslands*, „Háskóli Íslands”. On-line: [https://sjodir.hi.is/gjof\\_framkvaemdabanka\\_islands](https://sjodir.hi.is/gjof_framkvaemdabanka_islands) (dostęp: 15.04.2024).
- Anonim: „Finnish National Gallery's Archive Collections And Library”. On-line: <http://www.lahteilla.fi/> (dostęp 4.12.2023).
- Anonim: *Jón Sigurðsson, „Althingi”*. On-line: [https://www.althingi.is/altext/cv/is/cv/J%C3%B3n\\_Sigur%C3%B0sson/6/?nfaerslunr=6](https://www.althingi.is/altext/cv/is/cv/J%C3%B3n_Sigur%C3%B0sson/6/?nfaerslunr=6) (dostęp 8.02.2024).
- Anonim: *Jultomtens brokiga bakgrund*, ”Institutet för språk och folkminnen (Isof)”, 19.01.2021. On-line: : <https://www.isof.se/lar-dig-mer/webbutställningar/nu-ar-det-jul-igen/julkalender-om-tomten/jultomtens-brokiga-bakgrund> (dostęp 5.05.2024).
- Anonim; *Kunstforeningen 1825, „Kilder til Dansk Kunsthistorie”*. On-line: <https://kunstforeningen.ktdk.dk/d/5mcD?locale=da&q=1825> (dostęp: 27.11.2023).
- Anonim: *Poster glamour in bloom!, „Come to Norden”*. On-line: [https://cometonorden.com/en/the\\_exhibition/](https://cometonorden.com/en/the_exhibition/) (dostęp: 14.02.2025).
- Anonim: *Service divin au bord de la mer*, „Musée d'Orsay”. On-line: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/service-divin-au-bord-de-la-mer-75981> (dostęp: 9.07.2024).
- Anonim: *Stortingets kunstsamling, „Stortinget”*. On-line: <https://www.stortinget.no/no/Stortinget-og-demokratiet/Galleri/nettgalleri/?mid=STO.K.04779> (dostęp: 25.03.2024).

- Anonim: *The Sonne Frieze*, „Thorvaldsen Museum”. On-line: <https://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/formidling/museumsbygningen/sonnes-frise> (dostęp: 03.02.2025).
- Anonim: *Väinämöisen idea*, „Kalevalan kulttuurihistoria”, 10.4.2018, On-line: <https://kaku.kalevalaseura.fi/vainamoisen-idea/> (dostęp: 22.04.2024).
- Aronsson, Peter i Elgenius, Gabriella (red.): *Building National Museums in Europe 1750–2010. Conference proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*, EuNaMus Report No 1, 2011, 213–229. On-line: [http://www.ep.liu.se/ecp\\_home/index.en.aspx?issue=064](http://www.ep.liu.se/ecp_home/index.en.aspx?issue=064) (dostęp: 15.04.2024).
- Arvidsson, Kristoffer: *On the Plain*, „Göteborgs Konstmuseum”. On-line: <https://emp-web-34.zetcom.ch:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=2013&viewType=detailView> (dostęp: 7.07.2024).
- . (dostęp: 7.07.2024).
- Brattfjord, Ellisiv: *Unploughed land: Kitty Kielland and the peat bog*, Nasjonalmuseet. On-line: <https://www.nasjonalmuseet.no/en/stories/explore-the-collection/Unploughed-land/>
- Brunvand, Jan: *Norway's Askeladden, the Unpromising Hero, and Junior-Right*. „The Journal of American Folklore”, 72, 283, 1959, 14–23. On-line: <https://doi.org/10.2307/538383> (dostęp: 10.02.2024).
- Coleman, William L.: *Sibelius, Gallen-Kallela, and the Symposium: Painting Music in Fin-de-Siècle Finland*. „Nineteenth-Century Art Worldwide” 13, 2, 2014. On-line: <https://www.19thc-artworldwide.org/autumn14/coleman-on-sibelius-gallen-kallela-and-the-symposium> (dostęp: 15.04.2022).
- Encyklopedia PWN. On-line: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/wikingowie;3996154.html> (dostęp: 28.10.2024).
- Facos, Michelle: *Karl Nordström and the Modern Landscape of Feeling (1896)*. „Art in Translation”, 9:4, 2017, 423–437. On-line: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17561310.2017.1382096> (dostęp: 15.04.2024).
- Fowle, Frances: *Introduction: Nordic Artists' Colonies 1870–1914 (Part 1)*. „Art in Translation”, 9(2), 2017, 183–189. On-line: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17561310.2017.1339253> (dostęp: 19.03.2024).
- Grønnow, Liv Cæillie: *Det moderne gennembrud. Danmark i slutningen af 1800-tallet*. København 2013. On-line: [https://pure.kb.dk/ws/portalfiles/portal/14500616/det\\_moderne\\_gennembrud\\_2.pdf](https://pure.kb.dk/ws/portalfiles/portal/14500616/det_moderne_gennembrud_2.pdf) (dostęp: 15.01.2025).
- Hansen, Vibeke Waallann: *Encounters between Art and Folk Art around 1900 in Norway: Gerhard Munthe, Theodor Kittelsen and Frida Hansen*. W. *European Revivals. From Dreams*

of a Nation to Places of Transnational Exchange, red. Anna-Maria von Bonsdorff i Riitta Ojanperä. "FNG Research" 1/2020, 285–314. On-line: [https://research.fng.fi/wp-content/uploads/2020/01/fngr\\_2020-1\\_er\\_14\\_waallann\\_hansen.pdf](https://research.fng.fi/wp-content/uploads/2020/01/fngr_2020-1_er_14_waallann_hansen.pdf) (dostęp: 15.04.2024).

- Haverkamp, Frode: *Along the Coast. Gude and his Students around 1870*, Nasjonalmuseum, Oslo. On-line: <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/exhibition/no00061561561> (dostęp: 13.02.2025).
- Hedin, Gry: *Representing Evolution: Jens Ferdinand Willumsen's Fertility and the Natural Sciences*. „Nineteenth-Century Art Worldwide”, 11, 3, 2012. On-line: <https://www.19thc-artworldwide.org/autumn12/hedin-jens-ferdinand-willumsen-fertility> (dostęp: 15.04.2024).
- Huusko, Timo: *Ferdinand von Wright, Näköala Haminalahdelta, 1853*. „Kansallisgalleria” On-line: <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/392139> (dostęp: 13.02.2025).
- Janzon, Johan Christian: *An Artists' Colony in Grez, 1883*. „Art In Translation”, 9(2), 2017, 230–238. On-line: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/17561310.2017.1327261> (dostęp: 15.02.2023).
- Jokinen, Christian: *Tyrannicide: Heroism or Terrorism. Part I: The Case of Eugen Schauman*, „The Eurasian Politician”, 2004, przeł. Anssi Kullberg. On-line: : <http://users.jyu.fi/~aphamala/pe/2004/cajeugen.htm> (dostęp: 5.02.2024).
- Jørgensen, Katrine Bruun: *Women's art and Peasant Painters. On gender discourse in the Peasant Painter Feud and Agnes Slott-Møller's resistance*. „Perspektive”. On-line: <https://www.perspectivejournal.dk/en/womens-art-and-peasant-painters-on-gender-discourse-in-the-peasant-painter-feud-and-agnes-slott-moellers-resistance/> (dostęp: 10.05.2023).
- Kofoed, Kira: *1812–1821. The Mythology Feud*, przeł. Translated by David Possen, “Germanic Mythology”. On-line: <http://www.germanicmythology.com/works/MythologyFeud1821.html> (dostęp: 13.02.2025).
- Konopka, Emiliana: *Inne światło*, „Utulę Thule”. 22.11.2018. On-line: <https://utulethule.pl/inne-swiatlo/> (dostęp: 08.02.2025).
- Konopka, Emiliana: *Cloudscapes over the Baltic Sea—Cloud Motifs in Finnish, Swedish, German, Russian, Polish, Lithuanian, and Latvian Symbolic Landscape Painting around 1900*. „Arts”, 12, 5, 2023. On-line: <https://doi.org/10.3390/arts12050193> (dostęp: 15.04.2024).
- Kortti, Jukka: *The Young Finns and the Finnish parliamentary reform of 1906*. „Петербургский исторический журнал”, 1(13), 2017. On-line: <https://cyberleninka.ru/article/n/the-young-finns-and-the-finnish-parliamentary-reform-of-1906> (dostęp: 17.02.2024).
- Kuhn, Hans: *Greek gods in Northern costumes: visual representations of Norse mythology in nineteenth century Scandinavia*, “International Saga Conference”, 2011, s. 209–219. On-line: [http://sagaconference.org/SC11/SC11\\_Kuhn.pdf](http://sagaconference.org/SC11/SC11_Kuhn.pdf). (dostęp: 25.10.2022).

- Lahelma, Marja: *'Rooted in the Native Soil' – Cultural Amnesia and the Myth of the 'Golden Age' in Finnish Art History*, „Arts”, 12, 129, 2023. On-line: <https://doi.org/10.3390/arts12040129> (dostęp: 15.04.2024).
- Larsen Avelin, André i Dahl, Solveig: *Ikoniske nasjonalsymboler Trumbull og Wergeland*, „Eidsvoll 1814”. On-line: <https://eidsvoll1814.no/ikoniske-nasjonalsymboler> (dostęp: 25.03.2024).
- Lerberg, Ellen J.: *Tett på: Tidemand og Gudes «Brudeferd i Hardanger»*, wykład, 15.05.2021. On-line: <https://youtu.be/Fw6JrJefPp4> (dostęp: 11.04.2024).
- Magnúsdóttir, Lilja: *Sæmundur Hólm: The first Icelander to study at an art academy*, przeł. Neil McMahon, Klaustur.si. On-line: <https://www.klaustur.is/visitklaustur/afthreying/saemundur-holm-for-fyrstur-islendinga-i-listahaskola> (dostęp: 12.02.2024).
- Minke, Kim: *Den borgerlige enhedskultur*, „Danmarks Nationallexikon”. On-line: [https://dansk litteraturshistorie.lex.dk/Den\\_borgerlige\\_enhedskultur](https://dansk litteraturshistorie.lex.dk/Den_borgerlige_enhedskultur) (dostęp: 11.04.2024).
- Monrad, Kasper: *C.W. Eckersberg. Familien Nathanson*, „Statens Museum for Kunst”. On-line: <https://open.smk.dk/artwork/image/KMS1241> (dostęp: 3.04.2024).
- Mørch, Monica: *Eidsvollsmennene – en utstilling om prosessen bak det berømte maleriet «Eidsvold 1814»*. „Museumsbulletinen” 82, 3, 2016. On-line: <https://dms-cf-01.dimu.org/file/032ynUSaqqwF> (dostęp: 17.05.2023).
- Pushaw, Bart i Mononen, Sini: *Aino Myth, #MeToo, and Reframing the Representation of Violence*, *Mustekala Kulttuurilehti*, 7.2.2018. On-line: <https://mustekala.info/aino-myth-metoo-and-reframing-the-representation-of-violence/> (dostęp: 10.02.2025).
- Reitala, Aimo: *Ekman, Robert Wilhelm, Biografisk Lexikon för Finland, 2. Ryska tiden*, 2009, On-line: : <https://www.blf.fi/artikel.php?id=3215> (dostęp: 22.04.2024).
- Riihimäki, Irene: *How an Artisan became an Artist – an Overview of the Early Stages of Finnish Art Education*. “FNG Research”, 2/2018, Helsinki 2018. On-line: <https://research.fng.fi/2018/03/29/how-an-artisan-became-an-artist-an-overview-of-the-early-stages-of-finnish-art-education/> (dostęp: 15.04.2022).
- Rutkowiak, Joanna: *Rodzice jako dzieci stulecia. Spojrzenie na wizję Ellen Key z perspektywy końca XX wieku*. „Edukacja i dialog”, 7(90), 1997, 4–12. On-line: [http://edukacjaidialog.pl/archiwum/1997,95/wrzesien,131/rodzice\\_jako\\_dzieci\\_stulecia\\_spojrzenie\\_na\\_wizje\\_ellen\\_key\\_z\\_perspektywy\\_konca\\_xx\\_wieku,610.html](http://edukacjaidialog.pl/archiwum/1997,95/wrzesien,131/rodzice_jako_dzieci_stulecia_spojrzenie_na_wizje_ellen_key_z_perspektywy_konca_xx_wieku,610.html) (dostęp: 15.04.2024).
- Rönning, Annmaj: *Åbo ritskolas tidiga skeden på Biskopsgatansområdet*. On-line: : [https://piispankatu.files.wordpress.com/2014/02/30v23\\_27.pdf](https://piispankatu.files.wordpress.com/2014/02/30v23_27.pdf) (dostęp: 13.02.2024).
- SAK: <https://www.konstforeningen.se/> (dostęp: 12.02.2024).
- Steens, Jørgen: *Maleren og missionen*, „Kristeligt Dagblad”, 12.06.09. On-line: <https://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/maleren-og-missionen> (dostęp: 9.07.2024).

- Stott, Martin: *Icelandic Journals Introduction*, „William Morris Archive“. On-line: <http://morrisarchive.lib.uiowa.edu/icelandic-journals-introduction> (dostęp: 21.11.2024).
- Sørensen, Bodil: *Fra "Høydepunkter. Kunst fra antikken til 1945*, Nasjonalmuseet 2014. On-line: <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.03138> (dostęp: 16.12.2022).
- Uberg, Ulla: *Gerhard Munthe og Aulaen*, „UiO:Universitetet i Oslo“, 4.05.2010. On-line: <https://www.uio.no/om/kultur/kunst/kunstsamlingen/Utvalgte%20verk/maleri/aulaen.html> (dostęp 5.01.2024).
- Utriainen, Anu: *Finnish Women Artists in the Modern World*. “FNG Research”, 5, 2019, 1–18. On-line: [https://research.fng.fi/wp-content/uploads/2019/09/fngr\\_2019-5\\_utriainen\\_anu\\_article1.pdf](https://research.fng.fi/wp-content/uploads/2019/09/fngr_2019-5_utriainen_anu_article1.pdf) (dostęp: 15.04.2024).
- Van Gerven, Tim, *Visual Arts. Chronological*, „Scandinavism“. On-line: <https://scandinavism.com/visual-arts/chronological/> (dostęp: 10.03.2024)
- Van Gerven, Tim: *Niels Ebbesen*, „Scandinavism“. On-line: <https://scandinavism.com/2020/04/01/niels-ebbesen/> (dostęp: 13.02.2025).

#### Niepublikowane prace dyplomowe:

- Árnadóttir, Heiða Björk: *Fyrstu íslensku almenningssöfnin. Stofnun almenningssafna og mótun íslenskrar nútímamenningar á síðari hluta 19. aldar og fyrri hluta 20. aldar*, praca magisterska, Háskóli Íslands, Reykjavík 2012.
- Berman, Patricia: *Monumentality and historicism in Edvard Munch's University of Oslo festival hall paintings*, praca doktorska, New York University, New York 1989.
- Bruchmüller, Birte: *Den besjälade naturen – naturpoesi och landskapsmåleri i 1890-talets Sverige. Symbolism och naturromantik hos Gustaf Fröding och prins Eugen*, praca magisterska, Göteborgs universitet, Göteborg 2017.
- Cerny, Robin: *Göticismen i bildkonsten. En bildanalys av tre fornnordiskt föreställande konstverk*, praca magisterska, Linköpings universitet, Linköping 2021.
- Cox, Jan Deryck: *The Impact of Nordic Art in Europe 1878–1889*, praca doktorska, University of Leeds, Leeds 2014.
- Frøislie, Lars Fredrik: *Christian Krohgs Albertine i politilegens venteværelse: Autentisitet og iscenesettelse*, praca magisterska, Universitetet i Oslo, Oslo 2011.
- Gallen-Kallela-Sirén, Janne: *Axel Gallén and the constructed nation: Art and nationalism in young Finland, 1880–1900*, praca magisterska, New York University, New York 2001.
- Green, Steven S.: *Rollo the Viking his origin among the Norwegians of the Atlantic islands*, 2018, assisted by John R. Dungan, MD, DDS, Earl of Limerick. On-line: [https://www.academia.edu/36551954/Rollo\\_the\\_Viking\\_his\\_origin\\_among\\_the\\_Norwegians\\_of\\_the\\_Atlantic\\_islands](https://www.academia.edu/36551954/Rollo_the_Viking_his_origin_among_the_Norwegians_of_the_Atlantic_islands).

- Halkjelsvik Bjordal, Sine: *Kunstnerne kommer. W. «Om denne haves intet mærkværdigt» En tekst- og kunnskapshistorisk studie av stavkirkene på 1700- og 1800-tallet*, praca doktorska, Universitetet i Oslo, Oslo 2020.
- Hansen, Tor Ivar: *Et skandinavisk nasjonsbyggingsprosjekt. Skandinavisk Selskab (1864-1871)*, praca magisterska, Universitetet i Oslo, Oslo 2008.
- Hansson, Nora: *Klassiskt och nordiskt. Fornnordiska motiv i bildkonsten 1775–1855*, praca magisterska, Uppsala universitet, Uppsala 2019.
- Hofstad, Marius Bjørnson: *”Et splittelsens tegn” Flaggstriden i Norge på 1890- tallet*, praca magisterska, Universitetet i Oslo, Oslo 2006.
- Huvaere, Dani Kathleen Barrett: *The Wild Hunt for Norway: Peter Nicolai Arbo and Artistic Hybridity in The Nineteenth-Century*, praca magisterska, Montana State University, Bozeman 2018.
- Konopka, Emiliana: „Chmurobrazy”. *Interpretacje motywu chmury w pejzażu 1820-1920*, praca magisterska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2018; fragment został opublikowany: Konopka, Emiliana, *Cloudscapes over the Baltic Sea - Cloud Motifs in Finnish, Swedish, German, Russian, Polish, Lithuanian, and Latvian Symbolic Landscape Painting Around 1900*, „Arts”, 12, 5, 2023, 1–14.
- Kvaran, Lilja Guðrún: *Þjóðsagnamyndir Ásgríms Jónssonar. Orðræðan um þjóðerni og myndlist*, praca magisterska, Háskóli Íslands, Reykjavík 2013.
- Lennerstrand, Britt Marie: *En spegling av tiden. Uttryck för nationalism i svensk och dansk målarkonst ca 1850 till 1865*, praca magisterska, Uppsala universitet, Uppsala 2022.
- Lindberg, Annie: *Svenska kvinnliga landskapsmålare och düsseldorfmåleriet vid 1800-talets mitt*, praca dyplomowa, Högskolan i Halmstad, Halmstad 2008.
- Łukasiewicz, Martyna: *The Origins of the National Gallery of Denmark. Danish National Art in the Theory and Exhibition Practice of Niels Laurits Høyen*, praca doktorska, Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2024.
- Majonen, Tina: *Iceland: Imagined and Experienced Landscapes*, praca magisterska, University of Lund, Lund 2018.
- Derek, Karl Mundell: *Ásgrímur Jónsson. The early watercolours 1904-1914*, praca magisterska, Háskóli Íslands, Reykjavík 2011.
- Nielsen Gremaud, Ann-Sofie: *Kryptokoloniales landskaber: tid, sted og rum i billeder af islandsk landskab 1874–2011*, praca doktorska, Københavns Universitet, København 2012.
- Norhus, Åshild: *Nasjonale markører i norsk naturalistisk maleri. En empirisk studie med hovedfokus på utvalgte verk av to sentrale kunstnere*, praca magisterska, Universitetet i Oslo, Oslo 2012.

- Parkinson, Nicholas Kenton: *Imagining the North: Nordic. Art in Nineteenth-Century Visual Culture and Criticism*, praca doktorska, Stony Brook University, New York 2017.
- Prorok, Anna: *Ilustrowane baśnie Asbjornsen i Moe. W poszukiwaniu ducha narodowego, czyli jak ilustracje „opowiadają” tekst*, praca doktorska, Uniwersytet Gdański, Gdańsk 2024.
- Samios, Olivia Kylland: *The Nordic Peasant Vision: Codifications of Nationalism in Norwegian Art in the Nineteenth Century*, Wesleyan University, Middletown 2020.
- Service, Alexandra: *Popular Vikings: Constructions of Viking Identity in Twentieth Century Britain*, praca doktorska, Centre for Medieval Studies, University of York, York 1998.
- Sheffield, Clarence: *The Lysaker Circle and the Development of Peasant Imagery in Norwegian Painting (1880-1920): From Naturalism to Modernist Expressionism*, praca doktorska, Bryn Mawr University, Pennsylvania 1999.
- Shenk, Peter: *To Valhalla by Horseback? Horse Burial in Scandinavia during the Viking Age*, praca magisterska, University of Oslo, Oslo 2002.
- Smok, Tomasz: *Historia i funkcja ramy obrazowej w sztuce europejskiej*, praca dyplomowa, Uniwersytet Śląski, Katowice 2020.
- Solheim, Randi C.: *Kunst og nasjon: brytninger i kunstsynet i Norge 1750–1905*, praca doktorska, Stockholms universitet, Stockholm 2018.
- Söderquist, Peter: *Richard Bergh, socialismen och svenskheden*, praca licencjacka, Stockholms universitet, Stockholm 2024.
- Wimbiscus, Audrey Ellen: *Rex Quondam, Rexque Futurus: Arthurian Legends As Indicators of British National Identity Throughout History*, praca licencjacka, The College of Wooster, Wooster 2012.
- Ólafsdóttir, Margrét Elísabet: *Les arts plastiques et les technologies numériques en Islande. Histoire et “glocalization”*, praca doktorska, Université Paris I – Panthéon – Sorbonne, Paris 2013.



## OŚWIADCZENIE

Ja, niżej podpisana(y) oświadczam, iż przedłożona praca doktorska pt.

**Malarstwo nordyckie XIX i początku XX wieku między  
nacjonalizmem a skandynawizmem**

została wykonana przeze mnie samodzielnie, nie narusza praw autorskich, interesów  
prawnych i materialnych innych osób.

23.04.2025.....

data

Emilia Samek-Konopka

własnoręczny podpis

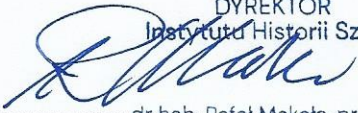


## OŚWIADCZENIE

Oświadczam, że papierowa wersja pracy doktorskiej pt.

Malarstwo nordyckie XIX i początku XX wieku między nacjonalizmem  
a skandynawizmem

zgodna jest z załączoną wersją elektroniczną zapisaną w Word i PDF.

DYREKTOR  
Instytutu Historii Sztuki  
  
.....dr. hab. Rafał Makara, prof. UG.....  
podpis promotora pracy doktorskiej  
doktorskiej

  
.....  
podpis autora pracy

Gdańsk, dnia 23.04.2025.....