

Paweł Wojciechowski
Uniwersytet w Białymstoku
Pracownia Komparatystyki Kulturowej
ORCID: 0000-0002-7532-0522

ATRYBUTY EZOTERYCZNE W MALARSTWIE SZWEDZKIM PRZEŁOMU XIX I XX WIEKU

*„Melancholia, tęsknota, smutek, zniechęcenie
są treścią mojej duszy”.*

Kazimierz Przerwa-Tetmajer

Na przełomie XIX i XX stulecia wzrasta zainteresowanie „wiedzą tajemną, dającą nadzieję na szczególne poznanie, objawienie »drogi«, umożliwiające nie tyle dotarcie do tajemnic świata, co określenie miejsca człowieka we wszechświecie, zrozumienie własnej natury. Wiedza ta była wówczas pojęciem bardzo szerokim, obejmującym okultystyczną wiarę w istnienie nadprzyrodzonych sił; spirytyzm, obiecujący możliwość obcowania z duchami zmarłych; gnozę, czyli objawienie drogi zbawienia; gnostycyzm, czyli synkretyczne nurty religijno-filozoficzne okresu helleńskiego i wczesnochrześcijańskiego, a także astrologię, alchemię, numerologię, kabałę i magię, a więc wszystko co nieznane i tajemnicze. (...) W tym kręgu mieściła się również (...) mistyka (...), teozofia, antropozofia”¹.

Ezoteryzm w swoim prymarnym znaczeniu oznacza poznanie tego, co ukryte (na przykład: wiara w świat niewidzialny, postrzeganie natury jako przenikanej i ożywianej nadprzyrodzoną energią witalną, wyobrażenia religijna, wiara w proces duchowy odnawiający człowieka wewnątrznie). Zakres owego rozumienia jest oczywiście znacząco pojemny z punktu widzenia języka, tradycji czy obyczajów danego regionu kulturowego (różnoimienne tajemne stowarzyszenia, grupy, loże;

¹ E. Biernat, *W kręgu modernistycznego ezoteryzmu*, w: *Światło i ciemność. Motywy ezoteryczne w literaturze rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku*, tom 1, red. E. Biernat, Gdańsk 2001, s. 9.

prelekcje, seanse spirytystyczne, książki o mediumizmie, magii, gematrii, przekłady dzieł „wielkich nawiedzonych” między innymi Steinera, Bławatskiej, Papusa i innych „mistrzów”².

Wspomniana intensywność impulsów ezoterycznych stymulujących kreacyjność artystów działających na styku wieków XIX i XX jest dość dobrze widoczna w malarstwie szwedzkim tego czasu³. Podobnie jak w wielu regionach Europy, także i w Szwecji dla twórców rozmaitego autoramentu ezoteryzm stał się jednym z ważniejszych atrybutów szwedzkiej autonomii artystycznej. Nie zewnętrzna powierzchowność twórczego oglądu, a spojrzenie „do wewnątrz”, pod powierzchnię zjawisk, znajduje ujście w pracach wielu szwedzkich malarzy przełomu wieków.

1.

Wymownym przykładem jest często lokowana w kompozycjach malarskich świątynia, budowla harmonijnie zaprojektowana i tym samym będąca egzemplifikacją „architektury antropozoficznej, stanowiącej ochronę duszy człowieka przed szkodliwymi wpływami otoczenia oraz niebezpieczeństwami życia doczesnego”⁴. Jest też symbolem znaczącym – jak w przywołanych niżej obrazach szwedzkiego malarza Pellego Swedlunda (1865–1947) – miejscem wskazującym drogę do wtajemniczenia.



Pelle Swedlund, *Kyrkoruin vid havet*
(*Ruiny kościoła nad morzem*, olej nie-
datowany)



Pelle Swedlund, *Templet*
(*Świątynia*, ok. 1900)

W findesieciowym malarstwie szwedzkim dodatkowym znakiem tego typu architektury są zamki, pałace, grobowce umiejscawiane w pięknych ogrodach,

² Tamże, s. 10–11.

³ Wszystkie obrazy wykorzystane w tekście głównym pochodzą z domeny publicznej Wikimedia Commons.

⁴ E. Biernat, *W kręgu modernistycznego ezoteryzmu*, dz. cyt., s. 42–43.

parkach, czy też jakiegokolwiek innej naturalnej przestrzeni przyrodniczej jednoznacznie wzbudzającej mistyczną ekstazę. Doskonale ilustrują tę właściwość dwa oleje szwedzkiego pejzażysty Prinsa Eugena (1865–1947): *Det gamla slottet* (1893) oraz *Glimmande fönster* (1895), jak również akwarela z jego wczesnej, młodzieńczej twórczości: *Borg bland berg* (kopia 1870) prezentująca tajemniczy zamek wzniesiony wśród masywu górskiego, otoczony wspaniałą, bujną roślinnością. Budowle tego typu wyrażają z jednej strony irracjonalną niedostępność, doczesność, alchemiczną mroczność, z drugiej zaś w perspektywie transcendentnej symbolizują duszę i jej tajnie.

2.

Więcej atrybutów ezoterycznych zawiera inny olej Prinsa Eugena, mianowicie *De båda popplarna* (*Dwie topole*, 1893):



Na pierwszym planie umieszczone zostały dwa smukłe drzewa nad brzegiem morza, zaś w planie drugim widać tajemniczą wyspę na tle ciemniejącego nieba. Malarz wykorzystał tu dwa istotne atrybuty. Pierwszym jest wyspa jako miejsce odosobnienia, mistycznego schronienia, teren samotniczej, duchowej kontemplacji chroniącej przed negatywami doczesności, jak również miejsce przeznaczone dla dusz. Wyspa jest ciemnym punktem, co może sugerować grobowiec, wybrane miejsce czarów czy irracjonalne sanktuarium zjawisk nadprzyrodzonych. Z kolei drugim atrybutem ezoterycznym są tutaj wspomniane dwa drzewa – topole. Z bogatego zakresu znaczeniowego tej figury łączyć ją należy z magią i astrologią,

mitologią i tradycją chrześcijańską, światem zmarłych. O topoli tak pisał Antoni Lange – „wpatrzona w nieba zorze / Tajemnice widzi boże (...) Pełna bożej tajemnicy, / Czerpie siły z nieb krynicy Topola. (...) I w podziemne sięga cienie (...) Jedną siłę bierze z nieba – / Drugą z ziemi czarnej chleba Topola!”⁵. Widać tu zatem połączenie dwóch perspektyw: transcendencji z telluryzmem, co z kolei sprzyja namysłom ezoterycznym.

Analogiczną wizję przedstawia dwóch innych szwedzkich malarzy. U Richarda Bergha (1858–1919) na płótnie zatytułowanym *Tystnad* (*Cisza*, 1893) ponownie widać smukłe drzewa (szczególnie ezoteryczne są tutaj cyprysy łączone ze śmiercią, cmentarzem, duszą, smutkiem, tajemnicą), tym razem rosnące za murem i osłaniające tajemniczą budowlę. Mur dzieli kunsztowna brama (nierzadko występują tu też furty z równie tajemniczymi portykami, kariatydami, posągami twarzy bóstw) zamknięta dla przybywających z zewnątrz. Różne bramy sugerują przejście z jednego stanu w drugi, wydostanie się z doczesności w wieczność. Brama może też prowadzić w dół, do świata podziemnego, do tajni ukrytych w głębiach ziemi. Z kolei Eugène Jansson w obrazie pt. *Mångård* (*Księżycowy ogród*, 1896) dzieli przestrzeń na dwie części: ciemną / czarną, dolną, chthoniczną (telluryczny smutek⁶) oraz jasną / błękitną, górną (duchowa radość, uporządkowanie, logos). Część środkową zajmuje budowla i dwie topole, zaś na błękitnym niebie wraz ze wschodzącym księżycem pojawia się enigmatyczna aureola, nimb, mandorla (światłość duchowa). Podobny jest też olej Oskara Bergmana pt. *Offerlunden* (*sacritical grove*) II (*Gaj ofiarny II*) z 1905 roku:



⁵ A. Lange, *Topola*, w: tenże, *Poezye. Cz. II*, Kraków 1898, s. 67–68.

⁶ Tajemnicę skrywają także podziemia, „wnętrze” tego, co pod powierzchnią. Ilustruje to dobrze „podziemna świątynia” skrywająca personifikacje rozrodczej energii gleby/ziemi – odwiecznie zapładniającej, rodzącej, którą przedstawia J.A.G. Acke, Johan Axel Gustaf Andersson w kompozycji olejnej zatytułowanej *Skogstempel* (*Leśna świątynia*, 1900).

Przywołane wyżej kompozycje przypominają dobrze rozpoznaną w owym czasie *Wyspę umarłych* (obraz w pięciu wersjach malowanych w latach 1880–1886) popularnego w drugiej połowie XIX stulecia malarza symbolisty Arnolda Böcklina (1827–1901). W obrazach Szwedów, podobnie jak w *Wyspie umarłych* (tytuł pierwotny: *Miejsce spokoju*), jest wyczuwalny klimat rodem z marzeń, zaświatów, snu, ładunek wrażeń o charakterze wizjonerskim⁷.



Max Klinger (1857–1920), *Island of the Dead*
(after Böcklin), 1890

Oprócz skojarzeń inspiracyjnych oraz klimatu płócien, istotną rolę pełni w szwedzkich egemplifikacjach kolorystyka – od jasnej do ciemnej (emblemata ducha i materii) – uświadamiając dwie centralne energie bytu (wymiar wartościowo-horyzontalny), a także wyniosłe cyprysy przydające ujęciom charakteru sakralnego. To wszystko ewokuje jakąś wielką tajemnicę, wskazuje na drogę do wtajemniczenia.

3.

W drugiej połowie wieku XIX wektor badań naukowych skierowano również na hipnozę przydatną w terapii psychonerwic. „W latach dziewięćdziesiątych ukazuje się szereg prac dotyczących hipnozy (...). Badania francuskich neurologów i psychiatrów: Charcota, później Janet i Babińskiego, zwróciły uwagę – w sposób może przesadny – na ogromne możliwości hipnozy, w której osoba hipnotyzująca może sobie całkowicie podporządkować osobę poddaną terapii. Obawiano się, że człowiek współczesny może być oddany jako medium w zależność jednostki sil-

⁷ Por. Arnold Böcklin. *A dream of the South and of death*, w: Rose-Marie & Rainer Hagen, *Masterpieces in Detail. Vol. 2 From Rembrandt to Rivera*, Köln 2010, s. 645–651.

niejszej”⁸. W Szwecji podobnie – doba findesieclowa uznawana jest w tamtejszych badaniach za jedną z najbardziej „nerwowych”, chorych⁹. Na przełomie XIX i XX wieku obserwacje jednostek skupiają uwagę badaczy właśnie na nerwach. Odnawia się wówczas w Szwecji różnoimienne postacie hysterii, nadwrażliwości czy wyniszczenia nerwowego symptomatyczne w wielu środowiskach społecznych – od zwykłych zjadaczy chleba po artystów. Poświęcano tym zjawiskom rozmaite prace, temat ten nieobcy był także literaturze tego czasu. Znaleźć go można również w malarstwie.

Richard Bergh jest autorem dwóch kompozycji olejnych: *Hypnotisk seans* (*Seans hipnotyczny*, 1887)¹⁰ oraz *Porträtt av Gustaf Fröding. Studie* (*Portret Gustafa Frödinga. Studium*, 1909)¹¹. Pierwszy z nich wyraża najpełniej znaną w epoce praktykę seansów hipnotycznych, stanowi zapis doświadczenia tego typu aktywności z tamtej rzeczywistości. To typowe przedstawienie seansu, w którym szczególną uwagę zwraca kobieta wprowadzana w stan hipnozy (symptomatyczne są tu „oczy hipnotyczne”) i zebrani obserwatorzy zjawiska, żywo zainteresowani efektem seansu.



Richard Bergh, *Hypnotisk seans*, 1887

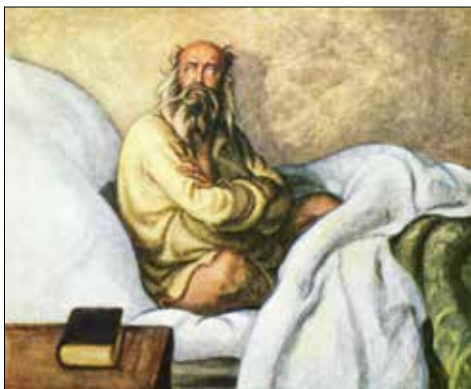
⁸ M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1997, s. 68–69.

⁹ Zob. Karin Johannisson, *Melankoliska rum. Om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid*, Stockholm 2009, wszędzie.

¹⁰ Z tematyką tą można łączyć olej zatytułowany *Problem* (*Problem*, 1894, dwie wersje) autorstwa fińskiego malarza, ilustratora i designera Axela Galléna (1865–1931), przedstawiający siedzących przy stole kilku mężczyzn patrzących pusto w przestrzeń i będących niemal zahipnotyzowanymi, nieobecnymi w rzeczywistości (uwagę zwracają ich oczy i wzrok, pełne ezoterycznej głębi). W drugim planie obrazu widać kilka atrybutów magicznych: księżyc, gwiazdę, ambiwalentną postać na niebie (w drugiej wersji obrazu występują skrzydła). Szczególnie dwaj mężczyźni w pierwszym planie zdają się być w transie, dwaj pozostali są pod wpływem alkoholu, o czym świadczą butelki i kieliszki na stole (w drugiej wersji obrazu jeden z mężczyzn śpi, położywszy głowę na stole).

¹¹ Kompozycja ta w drugiej wersji to: *Porträtt av Gustaf Fröding*, 1909, tempera na papierze.

Drugi obraz Bergha przedstawia znanego szwedzkiego poetę findesieciowego Gustafa Frödinga (1860–1911).



Richard Bergh, *Porträtt av Gustaf Fröding*, 1909

Ogólne przedstawienie poety, jego wygląd, poza oraz fakt, że znajduje się w łóżku, mogą wskazywać na chorobę, stan unieruchomienia spowodowany nie-
możnością pełnego funkcjonowania. W istocie Fröding zmagał się z nałogami (zwłaszcza alkoholizmem), osuwając się przy tym w niedyspozycje natury nerwowej (pod koniec wieku XIX leczył nerwicę u specjalistów w Skandynawii i Niemczech). Elementem zwracającym uwagę są oczy poety – hipnotyzujące, skierowane w nieokreśloną dal, chorobliwie enigmatyczne. Pełne świetlistego czaru oczy sugerują tu postrzeganie nadprzyrodzone, widzenie wewnętrzne, jasnowidzenie, czary i magię. Z drugiej strony, oczy chorego poety ewokują lęk, jego spojrzenie zapowiada strach, może nawet rzucać urok.

Analogiczny efekt uzyskał szwedzki malarz i poeta Ernst Josephson (1851–1906) w oleju o wymownym tytule: *Extatiska huvuden* (1889–1990). Zgodnie z tytułem kompozycji: *Ekstazyjne głowy* wydają się być w stanie transu, albo osobliwego uniesienia. Jednak najciekawiej wyeksponował malarz oczy postaci – hipnotyczne, ze skierowanymi w różne strony spojrzeniami. Z czterech postaci obrazu dwie usytuowane ‘wyżej / nad’ – jasne, eteryczne, dobrotliwe o promieniujących obliczach – posiadają ogromne, błękitne oczy wskazujące na tajemniczą duchowość, duszę, wieczność. Kolejne dwie postaci – ciemne, cielesne (nagość) – umieszczone ‘niżej / pod’ posiadają równie mistyczne oczy, tym razem czarne, pełne mrocznych, nieodgadnionych tajemnic doczesności (na przykład grobu, śmierci). Uchwycona przez Josephsona wielość oczu sugerować też może widzenie duchowe lub jasnowidzenie. Skoro twarz i oczy odzwierciedlają duszę, można przyjąć, iż malarz wyraźnie zaznaczył tu dwie płaszczyzny metafizyczne, które zakreślam perspektywami ‘nad’ i ‘pod’.

Konkludując, stwierdzić można, że kolor oczu kryje u szwedzkiego malarza „wielką tajemnicę” jak pisał Leopold Staff w *Hymnie do barw*¹².



Ernst Josephson, *Extatiska huvuden*



Ernst Josephson, *Blommans själ*

4.

W szwedzkiej literaturze i sztuce przełomu wieków XIX i XX wyróżnia się topika i symbolika kwiatów, wpisująca się w chętnie uprawianą przez poetów nordyckich lirykę natury. W omawianym regionie widoczna jest osobliwa moda na kwiaty, wręcz można mówić o swoistym florystycznym imaginariu modernistów Północy. Ta kulturowa transparentność semantyki kwiatów jest również cechą wyróżniającą neoromantyzm szwedzki. W zakresie rozpiętej tu problematyki mieści się ciekawa egzemplifikacja – rysunek tuszem autorstwa przywołanego już wyżej Ernsta Josephsona, zatytułowany *Blommans själ* (*Duch kwiatu*, z okresu choroby artysty, niedatowany)¹³.

Ten ledwie widoczny rysunek idealnie wyraża wizję i temat, mianowicie, podwójność semantyczną kwiatu, poprzez wydobywanie dwóch płaszczyzn: znikliwego, kruchego i z gruntu marnego świata doczesnego oraz duchowości wyrażającej się w tak różnorodnej i trwałej idei niepowtarzalnego piękna, będącego tak szalenie eterycznym.

¹² L. Staff, *Hymn do barw*, w: tenże, *Poezje*, red. Henryk Sułek, Iwona Misiak, Kraków 2010, s. 168–173.

¹³ Hans Henrik Brummer, *Ernst Josephson. Målare och diktare*, Stockholm 2001, s. 237.

5.

Kolejnym atrybutem ezoterycznym findesieciowego malarstwa szwedzkiego jest serce. Pierwsze, bezpośrednie skojarzenie z miłością otwiera ogromną pojemność semantyczną w aspektach: doczesnym i wiecznym. Serce łączy się z różnymi uczuciami, odczuciami, wrażeniami o różnej skali, witalnością życiową, otwartością. Objawia się w charakterze, intelekcie, ultraindywidualnych kształtach duszy, osobniczym świetle duchowym będącym podglebiem dla centrum egzystencjalnego jednostki – duszy. Jest wreszcie wielką tajemnicą, w perspektywie alchemicznej wyobraża Słońce w człowieku¹⁴.

Malarz szwedzki Gustaf Fjæstad (1868–1948) w akwareli zatytułowanej *Pojken som ser med hjärtat* (*Chłopiec, który patrzy sercem*, 1898) uzewnętrznia potężną siłę serca i intelektu. Centralny atrybut ezoteryczny w tej akwareli – serce z pojedynczym okiem – odnosi się do wszechmocy uczuć, duchowości, boskiej wszechwiedzy [„jeden z głównych bogów skandynawskich, Odyn, jest jednooki (Słońce), gdyż drugim okiem musiał okupić pozwolenie na zaczerpnięcie ze źródła wszechwiedzy Mimira”¹⁵].



Gustaf Fjæstad, *Pojken som ser med hjärtat*, 1898

Widać tu wyraźną inspirację wolnomularską – w perspektywie duchowej oko jako Wielki Architekt Świata (wszechwidzące oko Boga), w płaszczyźnie astral-

¹⁴ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli* (hasło: *Serce*), Warszawa 2001, s. 375.

¹⁵ Tamże, hasło: *Oko*, s. 273.

nej jako zasada stwarzająca, w perspektywie doczesnej jako życie¹⁶. Płonące serce z okiem jest tu ukazane niczym talizman broniący przed nieczułością świata zewnętrznego, przed złem spotykanym w doczesności (ciemny las w tle, woda, zamknięte oczy chłopca niechącego widzieć skali zła zdają się być symbolonowymi potwierdzeniami)¹⁷. Widać, że chłopiec zapadł w kamienny, narkotyczny sen (częsty motyw folklorystyczny i mitologiczny), malarz przy pomocy techniki onirycznej uwielokrotnił przestrzeń tajemnicy. Może też sugerować śmierć pozorną wszak Sen to brat Śmierci (Hypnos – Tanatos), letargiczną albo zapadnięcie w wizję. Nadto sen jest doskonałym instrumentem sybilli, wróżb (nierzadko opacznych), przepowiedni i prorocत्व, wyrazem ogromnej zagadki, światów tajemnych, wewnętrznego życia duszy. Marzenie senne może być tu także – za Freudem – psychozą (urojeniem i przywidzeniem). Bohater obrazu może też być jednym z typowych schyłkowców, nadwrażliwcem osuwającym się w pogranicze choroby umysłowej. Jego szare, zastygnięte ciało (dodatkowo częściowo zanurzone w wodzie) wyraża niemoc, poczucie słabości, negację – typowy dla doby finde-sieclowej dualizm duszy i ciała.

*

Zainteresowanie ezoteryzmem w sztuce nordyckiej jest bezsprzeczne, czego dowodem są powyższe egzemplifikacje. Bezpośrednim impulsem fascynacji była ogromna potrzeba eksploracji nowych obszarów inspiracji, rozwojowej odnowy w różnoimiennych dziedzinach twórczości. Filozofia, psychologia, psychiatria oraz literatura i sztuka regionu na przełomie wieków XIX i XX ukazywały jedynostkę ludzką wielostronnie – wewnętrznie i zewnętrznie.

Malarze Północy okazują się być natchnionymi wizjonerami, magami wprowadzającymi w niepoznanie i w niespotykanym natchnieniu tłumaczącymi zagadki egzystencji. Odrzucając świat przedmiotów artyści ci kontemplując formy abstrakcyjne, kształt czy kolor – wyrażają najpełniej czystą duchowość. W wielu obrazach malarzy szwedzkich dominują kody symboliczne, uniwersalna treść zakreśla swoisty szyfr tego, co tajemne w egzystencji. Obrazy te odznaczają się osobliwym rodzajem wizyjności. Malarze lokują los jednostki pomiędzy energiami żywiołów, siłami tajemnic dobra i zła, zadziwiającą zmiennością natury i czasu. W przenoszeniu znaków między rzeczywistością a transcendencją, ciemnością a blaskiem.

¹⁶ Tamże, s. 271.

¹⁷ Podobne ujęcie przedstawia szwedzki malarz Ivar Arosenius (1878–1909) w akwareli zatytułowanej *Självporträtt med blödande hjärta* (Autoportret z krwawiącym sercem, 1903).

Bibliografia

- Brummer H. H., *Ernst Josephson. Målare och diktare*, Stockholm 2001.
- Hagen R.-M. & R., *Masterpieces in Detail. Vol. 2 From Rembrandt to Rivera*, Köln 2010.
- Johannisson K., *Melankoliska rum. Om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid*, Stockholm 2009.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2001.
- Lange A., *Poezje. Cz. II*, Kraków 1898.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1997.
- Staff L., *Poezje*, red. H. Sułek, I. Misiak, Kraków 2010.
- Światło i ciemność. Motywy ezoteryczne w literaturze rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku*, tom 1, red. E. Biernat, Gdańsk 2001.

Paweł Wojciechowski

University of Białystok

Chair of Cultural Comparative Studies

ESOTERIC ATTRIBUTES IN SWEDISH PAINTING AT THE TURN OF THE 19th AND 20th CENTURIES

Summary

The article focuses on the presence of the category of esotericism in selected works by Nordic painters. They appear to be visionaries explaining the mysteries of existence. Their paintings are characterized by a peculiar kind of vision, an interest in the mysterious side of being, a view of the fate of the individual through the codes that exist between reality and transcendence, darkness and radiance.

Keywords: modernism, fin de siècle, Nordic painting, esotericism.