

Anna Walkowiak

Akseli Gallen Kallela – między Rosją a Europą

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 1, 461-469

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA
ПОЛЬША – РОССИЯ: ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ
TOM I

Anna Walkowiak

Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń; PISnSŚ

Akseli Gallen Kallela – między Rosją a Europą

Określany mianem kosmopolitycznego nacjonalisty, Axel Waldemar Gallén (1865–1931), który w 1907 r. dla zmanifestowania swojej przynależności narodowej zmienił nazwisko na Akseli Gallen Kallela, uważany jest za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli fińskiego realizmu symbolicznego silnie zabarwionego folklorem. Jego działalność artystyczna w Polsce jest stosunkowo mało znana i najczęściej kojarzona z malarskimi interpretacjami fińskiego eposu narodowego *Kalevali*. Taki ciąg skojarzeń prowadzi do pewnego uproszczenia w odbiorze jego prac, gdyż z jednej strony, bez wątpienia stanowią one przykład dzieł zaangażowanych, uwikłanych i nierozzerwalnie związanych z fińskim kontekstem kulturowym, z drugiej natomiast, należy podkreślić, iż pomimo silnych zaprżeń nacjonalistycznych, a może właśnie dzięki nim, jest on typowym reprezentantem ówczesnych elit artystycznych nie tylko Finlandii, ale całej Europy. Z racji tego, że jego działalność przypadła na okres wzmożonej rusyfikacji Wielkiego Księstwa Finlandzkiego, i tym samym na rozkwit fińskiego nacjonalizmu, jest ona z jednej strony naszpikowana licznymi odwołaniami i symbolami antycarskimi, z drugiej zaś stanowi książkowy przykład sztuki narodowej przełomu XIX i XX w. Z tego też wzglę-

du ciekawym wydaje się być ukazanie roli, którą ów fiński artysta odegrał w artystycznym świecie Imperium Carskiego, biorąc pod uwagę zarówno jego antycarskie nastawienie, jaki i zaciekawienie, czy wręcz entuzjazm, z którym przyjęte zostały jego nowatorskie prace w kręgu rosyjskiej moderny. Poza tym, zastanawiającym wydaje się fakt, iż na gruncie polskim, poza wspomnianą *Kalevalą*, twórczość jego, jeśli w ogóle jest przywoływana, to najczęściej właśnie przy okazji analizy twórczości innych artystów rosyjskich. I ów kontekst w dużej mierze stanowić będzie przedmiot poniższych rozważań (il. 1).

Wpływ Gallena Kalleli na rosyjskich twórców sztuki, można ukazać z dwóch perspektyw. Pierwsza odnosi się do niego jako do twórcy arcydzieł światowego formatu, propagatora i zwolennika najnowszych trendów w sztuce europejskiej, i ma bezpośredni związek z działalnością *Miru Iskusstwa*, a co jest z tym związane, również i z przeskokiem jakościowym, który dokonał się w sztuce rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku. Druga z perspektyw oscyluje głównie wokół twórczości Wasilija Kandinskiego i jest ściśle związana z etnograficznymi zamięłowaniami obydwóch malarzy, odnoszącymi się zarówno do twórczej eksploatacji motywów lu-

dowych, jak i do poszukiwań w folklorze tożsamości tak narodowej, jak i indywidualnej.

Zarówno na gruncie polskim, jak i europejskim, pojawiają się liczne sprzeczności w interpretacjach i odczytywaniu znaczeń malarstwa rosyjskiego. Richard Pipes pisze o pewnej stagnacji, czy wręcz opóźnieniu malarstwa rosyjskiego XIX w., które uwidacznia się nie tylko w momencie jego konfrontacji z malarstwem światowym, ale także w zestawieniu go z innymi dziedzinami sztuki rosyjskiej, takimi jak literatura czy muzyka.¹ Swobodę w doborze tematyki prac malarskich utożsamia on z działalnością *pieriedwiżników*, przypisując im jednocześnie zastąpienie tematyki państwowej realizmem narodowym, i rozpropagowanie sztuki wśród klasy średniej imperium. Zwraca on jednak uwagę, iż faktyczne przełamanie kanonu estetycznego akademizmu rosyjskiego i wprowadzenie najnowszych trendów europejskiej secesji czy symbolizmu do świata malarstwa rosyjskiego przypada na koniec lat 90-tych XIX i w dużej mierze utożsamiane jest z działalnością ruchu artystycznego i pisma *Mir Isskustwa*, który od razu postawiony został w opozycji do *pieriedwiżników*.²

Interesującym zagadnieniem jest już samo go-dło pisma – orzeł, który na gruncie polskim przez Krzysztofa Cieślaka został zinterpretowany jako symbol wolności i wyższości sztuki, nad ziemską pospolitością i przeciętnością.³ Znacznie precyzyjniej jego symbolikę dookreślił Dariusz Konstantynów, według którego stanowi on personifikację „ducha północy”, co wydaje się dużo trafniejszym wyjaśnieniem, zważywszy z jednej strony na panującą ówczesnie w Rosji „modę na skandynawskie mgły”, z drugiej na zawartość samego pisma, które w zestawieniu z innymi periodykami z tego okresu, wydaje się być wręcz pro-skandynawskie.⁴ W kontekście omawianej tematyki, szczególnie ciekawą wydaje się być postać Siergieja Diagilewa, pierwszego orędownika i zagorzałego zwolennika, tak sztuki europejskiej, jak i skandynawskiej w Imperium.

Trzeba jednak podkreślić, że zainteresowanie zarówno sztuką skandynawską, jak i twórczością samego Gallena – Kalleli przyszło niejako z zewnątrz. Malarstwo to dużo wcześniej (już w latach 70-tych) prezentowane było na wystawach w Monachium,

Paryżu czy Berlinie, gdzie budziło zachwyt elit europejskich, i gdzie również po raz pierwszy stykali się z nimi twórcy rosyjscy.⁵ Taki stan rzeczy jest szczególnie ciekawy, jeśli weźmie się pod uwagę ówczesną przynależność Wielkiego Księstwa do Imperium Rosyjskiego i fakt, że Helsinki znajdowały się w najbliższym sąsiedztwie Petersburga.

Pierwszy raz sztuka fińska została pokazana na Wszechrosyjskiej Wystawie Przemysłowo-Artystycznej w Moskwie w roku 1882.⁶ Jednak dopiero pod koniec drugiej połowy XIX w. zauważalne jest regularne pojawianie się tej sztuki na gruncie rosyjskim. W 1896 w Niżnym Nowogrodzie, wśród innych artystów fińskich po raz pierwszy wystawione zostały obrazy Gallena Kalleli, które jak pisze Konstantynów, wywołały ostrą polemikę prasową. Późniejszy przyjaciel Gallena-Kalleli Maksim Gorki, w tym okresie zanegował wartość artystyczną jego prac, twierdząc, iż nie znajduje w nich żadnej ogólnospołecznej wartości i traktuje je jako przedmioty zbędne, odmawiając im miana sztuki.⁷ Rok później jesienią w 1897 odbyła się wystawa sztuki skandynawskiej zorganizowana przez Diagilewa w Petersburgu w Imperatorskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Jednak za najbardziej przełomową w artystycznych relacjach fińsko-rosyjskich uważa się wspólną wystawę Finów i Rosjan w Sankt Petersburgu z roku 1898, której organizatorem była grupa *Mir Iskusstwa*. Zarówno wystawa, jak i sama działalność stowarzyszenia, przyczyniła się wśród studentów fińskich do wzrostu zainteresowań zarówno sztuką rosyjską, jak i samym Imperium, jako miejscem ciekawym pod kątem artystycznym. Soili Sinisalo wysuwa tezę, że właśnie to wydarzenie ugruntowało działalność stowarzyszenia *Mir Iskusstwa*, które przygotowywało grunt pod modernistyczny przełom w Rosji (Il. 2).⁸

Jak pisze Konstantynów, Gallen od samego początku był bardzo ceniony przez Diagilewa, czego dowodzi fakt zaproszenia Fina do współpracy przy tworzeniu czasopisma *Mir Iskusstwa*, i umieszczenia zdjęć jego pracowni w Ruovesi, w pierwszym numerze tegoż czasopisma. Podczas tamtej wizyty uwagę Diagilewa skupiły nie obrazy, lecz przede wszystkim próby wykorzystania sztuki ludowej w rzemiośle, co stanowiło jedną z głównych czę-

¹ Pipes (2008: 12–22).

² Pipes (2008: 47–58).

³ Cieślak (1986: 32).

⁴ Konstantynów (1996: 168).

⁵ Konstantynów (1996: 162).

⁶ Reitala (1993: 8–16).

⁷ Горький (1896: 2), cyt. za: Konstantynów (1996: 164).

⁸ Sinisalo (2005: 19).



Il. 1. Akseli Gallen-Kallela, *Tryptyk Aino / Aino-taru*, 1891, olej na płótnie, 154 × 308 cm, Ateneum, Helsinki

ści składniowych procesu kreowania fińskiego stylu narodowego.⁹ Według niektórych autorów, Owo zainteresowanie można by również połączyć z pewną negacją, rozwijającego się w I połowie XIX w., rosyjskiego stylu narodowego, reprezentowanego przez akademizm bizantyjski, który co prawda częściowo stanowił wynik zapatrywań słowianofilskich, ale stał się również stylem oficjalnym, popieranym przez carat. W tym kontekście narodowy styl fiński można utożsamić bardziej ze stylem *pseudorosyjskim*, czy nawet *neorosyjskim*, które bazowały w głównej mierze na budownictwie i wzornictwie ludowym.¹⁰ Co istotne twórcami stylów narodowych byli przede wszystkim malarze, a nie architekci. Tak więc zarówno rozwój rodzimej sztuki fińskiej, jak i jej propagowanie przez rosyjską modernę, stanowić może jeden z przykładów wykorzystywania owej sztuki jako argumentu w rozgrywkach politycznych. Poparcie dla narodowej sztuki fińskiej i zaznaczenie jej odrębności od sztuki Imperium w artystycznym światku Rosji może zostać również odczytane jako swoisty wyraz akceptacji fińskich aspiracji niepodległościowych, i jawnego poparcia dla oddzielenia Wielkiego Księstwa Fińskiego od cesarstwa. Znajduje to poniekąd potwierdzenie w *Przeklętych dniach* Iwana Bunina, opisujących chaos roku 1917: „Akurat wtedy mieliśmy głowę do obrazów! Lecz oto okazało się, że mieliśmy. Zbiegali się, żeby ludzi na otwarciu było jak najwięcej, toteż zebrał się cały Petersburg z nie-

⁹ Konstantynów (1996: 165).

¹⁰ Szewczyk (2006: 98–99).



Il. 2. Akseli Gallen-Kallela, *Symposium / Symposion*, 1894, olej na płótnie, 58,5 × 56,6 cm

którymi nowymi ministrami, znakomitymi posłami do Dumy na czele i wszyscy wprost błagali Finów, aby odcięli się od Rosji i zaczęli żyć po swojemu; nie potrafię inaczej określić tego zachwytu, z jakim przemawiano do Finów z okazji jutrzeńki wolności, która rozjaśniała nad Finlandią.”¹¹

Również paryska wystawa *Expo* z roku 1900, stanowi jasną deklarację fińskiej niezależności i chęci niepodległości, daną tak Rosji jak i całej Europie. W ocenie części historyków, carskie zezwolenie na stworzenie odrębnego pawilonu fińskiego

¹¹ Bunin (2000: 65–66).

i polskiego w ramach prezentacji rosyjskiej było podyktowane chęcią podniesienia atrakcyjności i ukazania różnorodności geograficznej i etnicznej Imperium. W przypadku fińskim, odmiennie niż w polskim, stało się ono, jak pisze Sinsalo, kulturowym manifestem i wielkim dyplomatycznym zwycięstwem Finlandii. Pawilon został ozdobiony freskami Gallena-Kalleli, z motywami *kalevalicznymi*. Artysta zaprezentował tam nowy motyw *Ilmarinen orze pole żmij*, który stanowi alegorię nieudanej kampanii rusyfikacyjnej lat 90-tych XIX w. Żmije przedstawione zostały w rosyjskich barwach narodowych. Również powtarzający się motyw *sampo* odebrano jako symbol materialnego i duchowego bogactwa i utożsamiano z fińską kulturą narodową.¹² Za swój projekt Gallen-Kallela odebrał złoty medal a wystawa była szeroko komentowana zarówno w kręgach paryskich jak i w samej Rosji. Konstantynów przywołuje wypowiedź Aleksandra Benois: „W dziale rosyjskim eksponują swoje prace także artyści polscy i fińscy. O ile pierwszym trudno być za to wdzięcznym, bo prócz pospolitości i nieudolności niczego w ich dziełach nie ma, o tyle drudzy, przeciwnie zasługują na uwagę i żywe zainteresowanie, nie tylko ze względu na budzące sympatię obrazy, stojące na poziomie najbardziej pociągającej spośród współczesnych szkół artystycznych – szkoły skandynawskiej, lecz także za to jak skromnie, gustownie i elegancko urządziłi powierzone im pomieszczenie”¹³

Pro-fińska postawa przedstawicieli rosyjskiej moderny wpisywała się z jednej strony w ówczesną fascynację „duchem północy” i przekonaniem o duchowym pokrewieństwie Skandynawów i Rosjan.¹⁴ Z drugiej strony patrząc, można by ją również wytłumaczyć pewną nową perspektywą odnoszącą się do sposobu ukazania *pierwiastka narodowego* w sztuce, dotychczas mało znaną w Rosji, a powszechną szczególnie wśród twórców wywodzących się z tzw. narodów bezpieczeństwa. Podobnie jak inne narody, tak i Finowie wytworzyli swój indywidualny styl, w żaden sposób nietożsamy z żadnym z innych stylów europejskich. I być może dostrzeżenie tej odrębności sztuki poszczególnych narodów wchodzących w skład Imperium Carskiego, ukazało nowe drogi inspiracji. Gallen

Kallela jest przykładem twórcy, który odrzuca idealne odwzorowanie materii, na rzecz ukazania jej ducha, a jak zauważa Konstantynów, odwrócenie się od czystego naturalizmu, od fotograficznego wręcz przedstawiania rzeczywistości, ze wszystkimi jej dosłownościami, na rzecz przedstawienia świata jako zbioru symboli, w których objawia się jego istota, było przecież jednym z zamierzeń *Miru Iskusstwa* i okazało się być przełomowym w sztuce rosyjskiej.¹⁵ Trzeba jednak zauważyć, że na gruncie rosyjskim estetyka fińska została postawiona zarówno w opozycji do estetyki akademickiej, jak i tej reprezentowanej przez *pieriedwiżników*. Już samo zainteresowanie i jej propagowanie wzbudzało w środowisku tych ostatnich nie tyle niepokój co wręcz sprzeciw. W pro-fińskich działaniach Diaglewa Wasilij Pietropawłowicz, doszukiwał się jawnej kampanii *anty-pieriedwiżnickiej*.¹⁶

Zupełnie odrębnym zagadnieniem jest bezpośrednia fascynacja folklorem ludowym tak w twórczości Gallena-Kalleli, jak i w twórczości innych artystów rosyjskich. Zainteresowanie rosyjsko-fińskim pograniczem i czerpanie zarówno z folkloru karelskiego, jak i z folkloru pozostałych ludów ugrofińskich zamieszkujących tereny Imperium, pod koniec XIX wieku przybrało wręcz rozmiary „epidemii”. Bez wątpienia brak granic i możliwość swobodnego przemieszczania się między terenami rosyjskimi i fińskimi, był czynnikiem sprzyjającym rozkwitowi *karelianizmu*. Karelia, z jednej strony stanowiła swoistą enklawę rdzennej kultury ugrofińskiej, wolną od wpływów tak kultury szwedzkiej jak i rosyjskiej. Z drugiej strony należy jednak pamiętać, że do momentu powstania Wielkiego Księstwa Finlandzkiego, tereny te przez setki lat stanowiły przedmiot sporu i były nieustannym polem walki o wpływy między Carską Rosją a Królestwem Szwecji. W XIX stała się ona niezwykle istotną kwestią w ówczesnych stosunkach fińsko-rosyjskich, już nie tylko politycznych, ale przede wszystkim artystycznych. Sam ruch powstał na początku lat 90-tych XIX w., a zakończył się wraz z zamknięciem granicy między Rosją i Finlandią w 1920 r., choć jego źródła należy doszukiwać się już na początku wieku. Pośrednio łączy się on z kolejnymi publikacjami *Kalevali* (1835, 1850) i z masowymi wręcz wyprawami etnografów i filologów w tamte rejony. Wyprawy te miały na celu pisemne

¹² Hausko (2005: 194–195).

¹³ Бенуа (1899: 160–162), cyt. za: Konstantynów (1996: 165).

¹⁴ Konstantynów (1996: 168).

¹⁵ Juszcak (1974: 104).

¹⁶ Konstantynów (1996: 166).

udokumentowanie najstarszych zabytków kultury fińskich przodków. I chociaż Finowie traktowali to miejsce i kulturę tego regionu jako namacalny dowód ich prahistorycznej jedności, a sama Karelia i jej folklor stały się jakby osią, wokół której budowali swoją tożsamość i odrębność narodową, również i Rosjanie w późniejszym czasie uzurpowali sobie prawo do kultury tych terenów. Nie należy zapominać także o tym, że fakt tak bliskiego sąsiedztwa „obcej” kultury z Petersburgiem, (poza fascynacją) u wielu „zwykłych” Rosjan wywoływał oburzenie i w dużym stopniu przyczynił się do wspomnianej już wzmożonej polityki rusyfikacyjnej przełomu wieków.¹⁷ Autor jednej z pierwszych polskich książek o Finlandii, poza przyczynami politycznymi, czy ideologicznymi wskazuje właśnie na owo psychologiczne podłoże rosyjskiej potrzeby unifikacji terenów fińskich. Według niego przeciętnego Rosjanina drażnił fakt, iż każdorazowo wjeżdżając na teoretycznie rosyjskie terytorium, musi dokonać wymiany waluty i nie zawsze może się swobodnie porozumieć w języku rosyjskim. Poza tym z racji tego, że Rosja wchłonęła i wchłania nadal tyle narodów ugrofińskich, nie widzi przeciwwskazań ku temu by wchłonął także Finlandię.¹⁸

Sam *Karelianizm*, za twórcę którego uważa się Gallena-Kallele, stanowi wynik scalenia narodowego fińskiego romantyzmu z europejskim symbolizmem. Za jego najdoskonalszy przykład uznane zostały malarskie interpretacje eposu z lat 90-tych XIX w.: tryptyk *Mit Aino* (1891), *Obrońca Sampo* (1895), *Zemsta Joukahainena* (1897), *Bratobójstwo* (1897), *Kłątwa Kullervo* (1899). Ogromną inspiracją dla artystów odwiedzających te tereny w celu zbliżenia się do istoty fińskości, był nie tylko folklor, ale i natura, której wyrazistość barw i monumentalizm stanowiły niczym nieograniczone źródło inspiracji. W tym ujęciu ciekawe jest zestawienie ilustracji Gallena-Kalleli do *Kalevali* z ilustracjami do bajek rosyjskich autorstwa Ivana Bilibina. Zauważalne są tam liczne analogie, nie tylko w kolorystyce i sposobie prezentacji postaci, ale również w aranżacji samej przestrzeni. Można by zaryzykować stwierdzenie, że Gallen-Kallela był jednym z tych, którzy wprowadzili na grunt rosyjski (do malarstwa rosyjskiego), nowatorski sposób przedstawiania rzeczywistości mitycznej i bajkowej, zacierając niejako

dystans między odbiorcą a dziełem, co stworzyło wrażenie jego urealnienia.

Trzeba jednak zauważyć, że autorem pierwszych prac malarskich inspirowanych Karelią był Albert Edelfelt, który podczas swej podróży w latach 80-tych XIX namalował m.in.: *Kobiety przed kościołem w Ruokolahhti* (1887). Co prawda on sam odcinał się od tego nurtu, a jego prace odzwierciedlały rzeczywistość w nurcie naturalizmu, bez żadnych archaicznych czy historycznych nostalgii. Był on jednym z pierwszych fińskich artystów prezentowanych na wystawach w Rosji i uważany jest wręcz za pierwsze ogniwo łączące sztukę fińską z *Mirem Iskusstwa*.¹⁹

Nie tylko Karelia, ale cała kultura ugro-fińska wywarła ogromny wpływ na Wasilija Kandinskiego. Jak zauważa Peg Weiss, ujawnia się ona zarówno w okresie tzw. dyletantyzmu dzieciństwa i młodości, w którym dominował impuls zafascynowania przyrodą i kolorami, jak również w epoce *Bauhausu*. Kandinsky, dzięki zamiłowaniu etnograficznym, stał się tym reprezentantem rosyjskiego malarstwa, który odwołując się do korzeni, poszukiwał własnej tożsamości. Nie bez znaczenia było pochodzenie artysty, gdyż pomimo moskiewskiego rodowodu, jego rodzina stanowiła „eklektyczny miks etnicznych narodowości.”²⁰ Jego romans z etnografią rozpoczął się w roku 1889 wraz z organizowaną przez Cesarskie Towarzystwo Nauk Przyrodniczych, Antropologii i Etnologii, wyprawą studencką do okręgu Wołogodzkiego, graniczącego bezpośrednio z Karelią. Wspomniana tu autorka książki *Kandinsky and Old Russia*, twierdzi, iż właśnie ta wyprawa ukształtowała jego wrażliwość i wpłynęła nie tylko na permanentne wykorzystywanie przez artystę licznej symboliki mitów ugro – fińskich, ale również na sposób zastosowania światłocienia oraz wykorzystanie barw. Uważa ona, że jego etnograficzne doświadczenia stały się podstawowym kluczem do zrozumienia ogromnej części jego prac, a analiza całej jego twórczości z perspektywy etnograficznej, ujawnia głęboki związek artysty z rosyjskim dziedzictwem.

Warto zauważyć, że północne tereny Cesarstwa dla większości Rosjan były wyprawą w nieznaną. Samemu Kandinskiemu, wyruszającemu w pierwszą podróż pociągiem, towarzyszyło poczucie „wyprawy na inną planetę”. Zyrianie „wyglądali

¹⁷ Engman, Kirby (1989: 57–72).

¹⁸ Studnicki (1908: 108).

¹⁹ Konstantynów (1996: 164).

²⁰ Weiss (1996: 6).



Il. 3.
Wassily Kandinsky, *Pstre życie*
/ *Motley Life*, 1907, tempera
na płótnie, 130 x 162,5 cm,
Lenbachhaus, Monachium

jak kolorowe żyjące obrazy na dwóch nogach”,²¹ a ściany domów pokryte płaskorzeźbami, malowidłami i niezwykle bogatą ornamentyką sprawiły, iż jak sam twierdził „znalazłem się wewnątrz obrazu pozbawionego jakiegokolwiek narracji”.²² To właśnie ten kontrast między światem rosyjskim, a sąsiadującą z nim rzeczywistością ugrofińską, który Kandynskiego olśnił, dla części Rosjan, co już było wspomniane, był solą w oku.

Pod kątem omawianego tematu twórczość Kandynskiego możemy analizować dwojako. Pierwsza grupa dzieł odnosi się do bezpośrednich inspiracji artysty motywami ugrofińskimi i samą *Kalevalą*, której własne wydanie nosił przy sobie niczym talizman, podczas swojej pierwszej studenckiej wyprawy w rejon Wołogdy.²³ W tym kontekście możemy upatrywać wspólnego źródła inspiracji Kandynskiego i Kalleli, traktując fiński epos narodowy, jako inspirujący drogowskaz twórczych działań obydwóch artystów. Przykład tych inspiracji widoczny jest w obrazach takich jak *Różnobarwne życie* (1907, il. 3) czy *Pieśń Wołgi* (1906), czy *Boatsma*, w których bez problemów odnajdujemy takie postacie jak Väinämöinen – główny bohater *Kalevail*, czy szamańskie rekwizyty, odwołujące się bezpośrednio do cudownego młynka *Sampo*, czegoś w rodzaju

talizmanu odpowiedzialnego za dobrobyt zarówno materialny jak i duchowy. Kandinsky bardzo często adaptował nie tylko postacie folkloru północnego, ale również, a może przede wszystkim, tamtejszą symbolikę, dokonując jej zestawienia z symboliką chrześcijańską. Najoczywistszym z przykładów, może być przewijający się i odtwarzany w coraz to nowszych stylizacjach, motyw św. Jerzego (jego *alter ego*) zespolony z bohaterami – szamanami fińskiej *Kalevali*, bóstwami leśnymi, rusalkami czy rdzennie rosyjskimi ognistymi ptakami.²⁴

Drugą grupę obrazów stanowią te, po analizie których nie da się zaprzeczyć bezpośredniego wpływu wątków czy aranżacji przestrzeni malarskiej Gallena-Kalleli. Pierwsze zetknięcie Kandynskiego z twórczością Fina, nastąpiło prawdopodobnie między majem a czerwcem 1898 roku, kiedy to w secesyjnym budynku na Königsplatz w Monachium, prezentowana była wystawa *Sztuki Rosyjskiej*, na której wraz z innymi przedstawicielami sztuki fińskiej gościł z wielkim sukcesem Gallen Kallela. Trzy lata po tym wydarzeniu, Fin został zaproszony przez Kandynskiego na IV z kolei wystawę organizowaną przez *Phalanx* w Monachium. Oprócz jego dzieł, pokazane zostały prace studenta Alberta Weisgerbera, oraz kilka szkiców Wilhelma Hüsgena i Ernsta Geigera. Na wspomnianej wystawie wśród

²¹ Weiss (1996: 4).

²² Lindsay, Vergo (1982: 367).

²³ Weiss (1996: 2).

²⁴ Weiss (1996: 186).



Il. 4.
Akseli Gallen-Kallela,
Matka Lemminkäinen /
Lemminkäisen äiti, 1897,
tempera na płótnie, 108,5 ×
85,5 cm, Ateneum, Helsinki

26 prac oscylujących głównie wokół motywów ugro-fińskich, zaprezentowane zostały m.in. *Sampo* (1896) i *Matka Lemminkäinen* (1897–1899, il. 4), których symbolika według Weiss miała duże znaczenie dla samego Kandinskiego. Odwołuje się ona tutaj do użycia *Sampo* jako alegorii symbolicznych wartości przełomu wieków i wysuwa tezę, że Kandinsky w analogiczny sposób gra symboliką smoka i św. Jerzego. Drugim niezwykle istotnym zagadnieniem jest widoczna na obrazie *Matka Lemminkäinen* swobodna kompilacja realizmu z symbolizmem, ujawniająca się w zestawieniu motywu ukośnych linii symbolizujących mistyczne i magiczne siły, z realistycznym wizerunkiem postaci. Tego rodzaju kombinacja silnie na niego podziałała, a folklor i sztuka użytkowa wytyczyły drogę do abstrakcji.²⁵

Inspiracja bardziej dosłowna odnosi się do specyficznego motywu jeźdźca – trębacza, stanowiącego odrębny wariant tak popularnego kandinskiego motywu jeźdźca. Zarówno *With the red horseman* (1904) i *Landscape with trumpet blowing rider* z 1908–1909 są bez wątpienia „wariacją” odnoszącą się do Kallelowskiego *Odjazdu Kullervo* z 1901 (il. 5). Co istotne, drugi z nich przedstawiający jeźdźca dmącego w róg w geście zwołującym oddziały, został wybrany przez Kandinskiego na tylną

okładkę almanachu „Błękitny Jeździec”. Jego zainteresowanie folklorem jak i szamanizmem ujawniały się jeszcze wiele lat później, a przeobrażony i zmodyfikowany motyw Kullervo, można, według Weiss dostrzec również i w okresie *Bauhausu*.²⁶

Szamańskiej estetyki doszukuje się ona również w arcydziele *Żółty – Czerwony – Niebieski* (1925, il. 6), w którym powyższe 3 elementy utożsamia kolejno ze słońcem, spotkaniem świtu z zmrokiem – co miałyby symbolizować tajemnicze narodziny, oraz księżycem. Zwraca uwagę na podobieństwo struktury kompozycji obydwóch płócien i bezpośrednio zapożyczenie poszczególnych elementów. Wspomniana aranżacja Kandinskiego, stanowi modernistyczną kalkę *Odjazdu Kullervo*. W obydwóch obrazach na tle niebosklonu po prawej stronie widoczna jest postać wijącego się węża. W lewej części płótna Kandinsky umieścił heroiczną figurę z długim rogiem, którą autorka utożsamia bądź to z postacią samego Kullervo, bądź ze św. Jerzym. Podobnie zresztą odczytuje opozycje kolorów. Siły nieba i piekła są sobie symetrycznie przeciwstawione, podobnie jak w obrazie Kalleli. Prawa strona symbolizuje sprawy ziemskie i jest przeciwstawiona lewej symbolizującej sprawy niebieskie, co ma jeszcze bardziej podkreślić opozycję dobra i zła; boskości i ziemskości; sacrum i profanum. Wielość

²⁵ Weiss (1985: 65–66).

²⁶ Weiss (1996: 45–46).



Il. 5. Akseli Gallen-Kallela, *Kullervo wyrusza na wojnę / Kullervon sotaanlähtö*, 1901, tempera na płótnie, 89 x 128 cm



Il. 6. Wassily Kandinsky, *Żółty – Czerwony – Niebieski*, 1925, olej na płótnie, 127 x 200 cm, Musée National d'Art Moderne, Paryż

barwnych fragmentów skumulowanych w prawej części obrazu odczytuje jako odłamki rozbitego i wrzuconego do morza Sampo.²⁷ Jak więc widać, odczytanie poszczególnych prac Kandinskiego za pomocą tak twórczości Fina, jak i inspirujących oddziaływań świata ugro-fińskiego, nadaje im nieco inny koloryt.

Akseli Gallen Kallela jako absolwent Académie Julian w Paryżu i uczeń m.in. W. A. Bouguereau, Tony Robert-Fleury i Fernanda Cormon²⁸, stał się reprezentantem sztuki europejskiej, i w takim kontekście, był również odbierany w Imperium. Ogromne znaczenie miała także jego działalność w nowatorskich europejskich przedsięwzięciach artystycznych, jak chociażby w grupie ^{Die Brücke}, z którą był od początku związany. Z tej perspektywy patrząc, jego twórczość była jednym z pomostów łączących świat sztuki rosyjskiej, ze sztuką europejską. Z drugiej strony stanowił on przeciwieństwo ogniw łączące świat słowiański ze światem ugro-fińskim. Nie tylko wykreował prawie niespotykany dotąd w Rosji sposób wykorzystania folkloru, jako podstawowego elementu sztuki, ale sam stał się źródłem inspiracji. Przyczynił się on również poniekąd do zmniejszenia dystansu między Rosjanami a ludami ugrofińskimi Imperium Carskiego, których odmienność zauważona przez kręgi rosyjskiej moderny, zaczęła być twórczo wykorzystywana i tym samym wprowadzana na arenę nie tylko rosyjską, ale również europejską. Tak więc można zaryzykować stwierdzenie, że wielonarodowościowy folklor stał się jednym z tych elementów, który z jednej strony zdecydował o wprowadzeniu sztuki rosyjskiej

w ściśle europejski nurt, z drugiej natomiast odkrył dla niej nowe inspirujące bodźce. I właśnie w tej podwójności roli Gallena-Kalleli, jako łącznika sztuki rosyjskiej z Europą i światem ugro-fińskim tkwi niezwykłość oddziaływania jego twórczości.

Bibliografia

- Bunin 2000 = Bunin, Iwan: *Przeklęte dni*, Czytelnik, Warszawa 2000.
- Cieslik 1986 = Cieslik, Krzysztof: *Czasopismo Mir Iskustwa na tle programów estetycznych modernizmu rosyjskiego*, Wydawnictwa Naukowe US, Szczecin 1986.
- Engman, Kirby 1989 = Engman, Max, Kirby, David (red.): *Finland: People – Nations – State*, C. Hurst, Bloomington, London 1989.
- Hausko 2005 = Hausko, Timo (red.): *Nordic Dawn: modernism's awakening in Finland 1890–1920*, Prestel Publishing, New York 2005.
- Hill 2007 = Hill, J. M.: „Inventing Finland”, *Art in America*, Vol 95, 3 (2007): 144–153.
- Juszczak 1974 = Juszczak, Wiesław: „Dziwny naturalizm i realizm uduchowiony”, *Teksty*, 5 (1974): 98–112.
- Konstantynow 1996 = Konstantynow, Dariusz: „Światło z Północy. O recepcji sztuki skandynawskiej w kręgu rosyjskich modernistów”, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, 3–4 (1996): 162–170.
- Lindsay, Vergo 1982 = Lindsay, Kenneth C., Vergo, Peter (red.): *Kandinsky Complete Writing of Art*, G. K. Hall, Boston 1982.
- Pipes 2008 = Pipes, Richard: *Rosyjscy malarze Pieriedwiznicy*, Magnum, Warszawa 2008.
- Reitala 1993 = Reitala, Aimo: „Fenno-Russian Relations in the Visual Art at the End of 1800's and Beginning of the 1900's” [w:] *Russian Masters from the Turn of the Century in Gallen-Kallela Museum*, Helsinki 1993.

²⁷ Weiss (1995: 171–171).

²⁸ Hill (2007: 145).

- Studnicki 1908 = Studnicki, Władysław: *Finlandja i sprawa finlandzka*, Spółka Nakładowa Książka, Kraków 1908.
- Szewczyk 2006 = Szewczyk, Jarosław: „Regionalizm w teorii i praktyce architektonicznej”, *Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych*, 2 (2006): 96–109.
- Weiss 1985 = Weiss, Peg: *Kandinsky in Munich. The formative Jugendstil years*, Princeton University Press, New Jersey 1985.
- Weiss 1996 = Weiss, Peg: *Kandinsky and Old Russia: the artist as a ethnographer and shaman*, Yale University Press 1996.
- Бенуа 1899 = Бенуа, А[лександр] Н.: „Письма со Всемирной выставки”, *Мир искусства*, 4(1899): 160–161.
- Горький 1896 = Горький, М[аксим]: „Беглые заметки. М. Врубель и Принцесса Греза Ростана”, *Нижегородский листок*, 202 (1896).

Anna Walkowiak

The works of Aksel Gallen-Kalleli – between Russia and Europe

Mastering the principles of Jugendstil is the most important milestone in creating an artistic connection between the Russian culture and the west. For the first time in nearly two centuries, since the reforms of Peter the Great, Russian art began to overcome its provinciality and came to the forefront of world culture. The said process was significantly visible in the works of the artists living in the western outskirts of the Russian Empire, who because of their origin were representatives of the then forming national cultures (A. Gallen-Kallela, M. K. Čiurlionis, M. A. Vrubel). A Finnish artist A. Gallen-Kallela became one of the progenitors of modern Russian artistic space. His Ugro-Finnish romanticism, inspired the creator of Russian and worldwide avangard culture Wassili Kandinsky, shortly after.

Thanks to numerous journeys and scholarships, A. Gallen-Kallela had contact with the newest European trends in the areas of painting and design, and even as early as on the Paris World Fair in 1900, with his frescoes, he presented a new era in Russian culture. By introducing modern European trends, he greatly influenced the contemporary artistic elites of Russia, as evidenced by the exhibition organized in 1899 by *Mir Iskusstva* in St. Petersburg. He aroused interest in folklore, which became the basis for creating a new image and shape of national culture. The works of Gallen-Kalleli will be presented in the paper as a link between the Ugro-Finnish and the Slavic world, between the western and the Russian culture, which was undergoing deep changes.