

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/323129561>

Dzieje Midvinterblot Carla Larssona jako przykład szwedzkiego stosunku do tradycji i nowoczesności

Conference Paper · February 2018

CITATIONS

0

READS

16

1 author:



[Emiliana Konopka](#)

University of Warsaw

2 PUBLICATIONS 0 CITATIONS

SEE PROFILE

Nowoczesność: bunt i tradycja

Materiały I Warszawskiego Forum Studentów Historii Sztuki



Nowoczesność: bunt i tradycja

Materiały I Warszawskiego Forum Studentów Historii Sztuki

redakcja
Marcin Lewicki

Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego



Warszawa 2017

Emiliana Konopka
Uniwersytet Warszawski
Uniwersytet SWPS

Dzieje *Midvinterblot* Carla Larssona jako przykład szwedzkiego stosunku do tradycji i nowoczesności

Szwedzka tak często podkreślana nowoczesność jest głęboko zakotwiczona w przeszłości, zwłaszcza gdy idzie o sprawę tak istotną, jak postawa moralna jednostki¹

„Najukochańszy artysta Szwecji”² Carl Larsson, malarz i ilustrator, znany i ceniony przede wszystkim ze względu na pełne uroku akwarele przedstawiające życie jego rodziny w Lilla Hyttnäs³, jest także autorem malowideł ściennych w Nationalmuseum w Sztokholmie. Dzieje najpóźniejszej realizacji Larssona, *Midvinterblot* (1915), początkowo odrzuconej i krytykowanej, oraz ostateczne umieszczenie jej na ścianie gmachu Nationalmuseum, ukazują stosunek wobec zagadnień nowoczesności i tradycji, zarówno krytyków współczesnych artyście, jak i badaczy zajmujących się jego najważniejszym dziełem na kilkadziesiąt lat po jego namalowaniu. Prześledzenie losów „najbardziej przedyskutowanego dzieła Szwecji”⁴ pozwoli na ustosunkowanie się do tezy o awangardowym charakterze pracy malarza oraz przeanalizowanie

¹ Zygmunt Łanowski, *Przedmowa*, w: *W Sali zwierciadeł. Antologia poezji szwedzkiej*, Poznań 1980, s. 9.

² Znamienne, że tytuł „najukochańszego artysty Szwecji” nadali Larssonowi nie tyle sami Szwedzi, co redaktorzy angielskojęzycznej biografii artysty, por. J. Lofgren, A. Weissmann, *Carl Larsson: the autobiography of Sweden's most beloved artist*, Iowa City 1992.

³ R. Puvogel, *Carl Larsson. 1853–1919. Akwarele i rysunki*, tłum. E. Tomczyk, Kolonia 2006, s. 8.

⁴ W opracowaniach szwedzkojęzycznych wyraźnie podkreśla się atmosferę skandalu, jaka towarzyszyła obrazowi przez lata; najczęstsze określenia to właśnie „Sveriges mest omdiskuterande målning”, Per Bjurström używa też określenia „Sveriges mest refuserade konstverk” („Najczęściej odrzucane dzieło Szwecji”), natomiast Olov Isaksson nazywa obraz „mest omstridda verket” („Najbardziej kontrowersyjne dzieło”).

jego podejścia do tradycji i historii, w tym przede wszystkim miejsca artysty w okresie narodowego romantyzmu (szw. *nationalromantik*) kształtującego sztukę narodową i budującego tożsamość Szwedów w końcu XIX wieku.

Carl Larsson wziął udział w konkursie na projekt dekoracji klatki schodowej sztokholmskiego Nationalmuseum w 1894 roku i w latach 1895–1908 udekorował jej ściany freskami prezentującymi dzieje sztuki szwedzkiej i samego muzeum⁵. Główna ściana została opatrzona sceną wejścia do Sztokholmu króla Gustawa I Wazy, którego budząca podziw kolekcja sztuki stała się załącznikiem dla powołanego do życia w 1792 roku Muzeum Królewskiego. Znajdująca się naprzeciwko tego malowidła ściana pozostała pusta; pomimo braku konkretnych propozycji ani konkursu na jej dekorację, Carl Larsson postanowił przygotować ostatnią kompozycję wpisującą się w ukończony cykl. W roku 1910 powstały pierwsze szkice *Midvinterblot*, które zostały zaprezentowane w styczniu następnego roku. Ze względu na sceptyczne nastawienie do kompozycji, Larsson dwukrotnie zmieniał projekt w 1913 roku, a ostatni szkic olejem na płótnie został zaprezentowany w Nationalmuseum w czerwcu 1915 roku. Projekt jednak odrzucono i w marcu 1916 roku przekazano obraz do galerii Liljevalchs. W roku 1942 trafił do zbiorów Skissernas museum w Lund. Po 40 latach przeniesiono go do Antikmuseum w Sztokholmie. Dopiero w latach 90. XX wieku obraz Larssona znalazł się ponownie na swoim miejscu, jednak nigdy nie został zrealizowany w formie malowidła ściennego. Olejny szkic wisi zatem w tym miejscu do dziś, choć w 2013 roku zdjęto go do renowacji, aby odczyszczony i w pełnej krasie powrócił na swoje miejsce po restauracji Muzeum w 2017 roku.

Midvinterblot (*Ofiara w przesilenie zimowe*) to obraz olejny na płótnie o rozmiarach 6,5 na 13,5 metra. (il. 1) Prostokątne płótno znajduje się w podłuczcu jednej z dwóch arkad zamykających klatkę schodową Nationalmuseum w Sztokholmie. Jest to wielopostaciowa

⁵ Jedną ze ścian prezentowała sceny z XVII wieku, takie jak *Nicomemus Tessin Młodszy buduje Pałac Królewski* (1895–96), natomiast na przeciwległej ścianie znajdowały się epizody XVIII-wieczne. Postaci w kostiumach z epoki zostały przedstawione w najważniejszych dla nich wydarzeniach; sam styl malowideł kojarzony był przez badaczy z neorokokiem, por. M. Facos, *Monumental painting*, w: M. Facos, *Nationalism and the Nordic Imagination. Swedish Art of the 1890s*, Berkeley 1998, s. 170–175.

kompozycja ukazująca sprawowanie ofiary w święto przesilenia zimowego. Motyw ten zaczerpnął Larsson z *Heimskringli* Snorriego Sturlusona, XIII-wiecznego islandzkiego kronikarza, który opisał dzieje wielu królów skandynawskich. Jedną z pierwszych części księgi, *Ynglingasaga*, opowiada historię legendarnego wikińskiego króla Szwecji, Domalda:

W tym czasie w całej Szwecji panował wielki głód i ludzie składali w Uppsali wiele krwawych ofiar. Pierwszej jesieni ofiarowali byki, ale zbiory nie poprawiły się. Drugiej jesieni składali w ofierze ludzi, lecz zbiory pozostawały niezmiennie albo nawet gorsze niż poprzednio. Trzeciej jesieni wielka ilość Szwedów przybyła do Uppsali, gdzie mieli złożyć krwawą ofiarę. Przywódcy zebrali się na radę i jednomyślnie stwierdzili, że to król Domaldi odpowiada za cały niedostatek ubiegłych lat. Wszyscy uważali, że powinno się go złożyć w ofierze, aby w przyszłym roku nastąpiły dobre zbiory⁶.

Tytułową ofiarą w przesilenie zimowe jest zatem sam król Domald, złożony bogom skandynawskim za pomyślność zbiorów. Król, odziany jedynie w lisie futro, złotą biżuterię i koronę, stoi na powozie prowadzonym przez czterech mężczyzn. Prawą ręką podtrzymuje futro, lewą zaś trzyma się rzeźbionego oparcia tronu, głowę ma wzniesioną ku górze. Jego naga pierś wypchnięta jest do przodu, gotowa na cios, który ma mu zadać stojący obok kat w czerwonym płaszczu, odwrócony do widza plecami, trzymający w prawej dłoni długi nóż, niewidoczny dla ofiary. Mężczyzna ten pochyla swą głowę w stronę stojącego w centrum kompozycji jednookiego kapłana ubranego w długą białą szatę, podnoszącego oburącz narzędzie przypominające kształtem krzyż. Scena odbywa się przed fasadą świątyni, całą swą elewacją wypełniającą tło kompozycji. Po obu stronach centralnej grupy znajdują się dwa orszaki; po prawej – uzbrojeni we włócznie, tarcze i hełmy wikińscy rycerze oglądani z okien świątyni przez lud składający się z młodych chłopców i starców. Po lewej stronie widnieje taka sama galeria gapiów, zaś przed świątynią stoją młodzi mężczyźni dmący w rogi. Towarzyszy im bardzo dynamiczna grupa tańczących dziewcząt, wśród których można odnaleźć lamentujące kobiety – jedna z nich położyła się na ziemi, zakrywając twarz.

⁶ S. Sturluson, *Księga Królów*, tłum. H. Pietruszczak, t. I, Zgorzelec 2015, s. 24–25.

Pierwsze komentarze pojawiły się już po zaprezentowaniu wstępnego szkicu do obrazu w 1911 roku. (il. 2) 20 lutego 1911 roku na łamach dziennika „Dagens Nyheter” opublikowano artykuł anonimowego autora posługującego się pseudonimem „Archeolog”. Zarzucał on kompozycji niekonsekwencję w stosowaniu „quasi-historycznych” motywów, surowo krytykując swobodę artystyczną i fantazję prowadzącą do tego, że obraz jawi się tak, „jakby ktoś namalował szwedzkie gospodarstwo, a na nim wielbłądy spacerujące przy oborniku”⁷. Problemem było nie tylko „orientalizujące” przedstawienie sceny, ale również zbyt teatralne ukazanie króla. Sama komisja Nationalmuseum nie odniosła się oficjalnie do pierwszej wersji dzieła, tym bardziej, że powstało ono z własnej inicjatywy malarza. Ze względu na sukces, jaki „Archeolog” odniósł wówczas w prasie, Larsson postanowił zaproponować nową wersję obrazu.

Drugi szkic, nad którym Larsson pracował w 1913 roku, (il. 3) został oficjalnie zaopiniowany dopiero w roku następnym. 17 lutego 1914 roku rada składająca się z krytyków i malarzy: Georga Göthke, Carla Möllera i Richarda Bergha, pod przewodnictwem Ludviga Looströma postanowiła zaakceptować propozycję Larssona, jednak pod warunkiem zmiany głównego motywu lub złagodzenia jego wyrazu. Komisja doceeniła co prawda pomysł polegający na wyborze tematu współgrającego z istniejącą już sceną wjazdu Gustawa I Wazy do Sztokholmu. Wydarzenie to miało bowiem miejsce 24 czerwca 1523 roku, a więc malowidło prezentowało swoisty triumf władcy w okresie przesilenia letniego (*midsommar*), natomiast nowa kompozycja Larssona przedstawiała ofiarę króla w przesilenie zimowe (*midvinter*). Niedopuszczalne było jednak umieszczenie sceny niechybnej śmierci Domalda w instytucji, jaką stanowiło muzeum narodowe⁸. Sam malarz utrzymywał, że nie był to „mord rytualny”, ale samobójcza decyzja króla, który tym samym poświęcił się dla dobra swoich poddanych⁹. Nie chodziłoby zatem

⁷ Por. „Ogärna ser man någon måla en svensk bongård med kameler spatserande kring gödselstaden” (tłum. własne), cytat za: O. Isaksson, „Röster om Midvinterblot”, w: *Midvinterblot. Historia i fickformat*, red. O. Isaksson, Borås 1983, s. 37.

⁸ G. Cavalli-Björkman, *Carl Larsson and Midwinter Sacrifice*, w: G. Sessler, G. Cavalli-Björkman, *Midwinter Sacrifice*, Stockholm 2007, s. 15.

⁹ Wersja szkicu z 1913 roku opatrzona była dopiskiem artysty: „Här offras en kung för folkets väl (för åstadkommande av god årsväxt)”, czyli: „Tutaj ofiarowuje się król dla dobra ludu (dla zapewnienia dobrych zbiorów)”, cytat za: O. Isaksson, *Röster...*, dz. cyt., s. 33.

o kontrast triumf-klęska, ale o dwa różne przedstawienia królewskiej troski o poddanych¹⁰.

Pomimo szansy na uzyskanie zgody na realizację projektu malowidła, które mogłoby stać się koronacją wielkoformatowej twórczości malarza, Larsson nie zamierzał zmienić wybranego przez siebie tematu. W latach 1914–1915 pracował nad kolejną wersją obrazu, choć przeżywał chwile zwątpienia i chciał nawet zarzucić swój pomysł. Ostatecznie wysłał szkic do muzeum w czerwcu 1915 roku. Zawieszenie go w planowanym miejscu było już wówczas istotnym wydarzeniem w życiu kulturalnym miasta; zarówno dziennikarze, jak i krytycy wstępowali do gmachu muzealnego, aby ustosunkować się do nowej wersji. Nie skupiano się wyłącznie na kontrowersyjnej tematyce, lecz także zwracano uwagę na styl kompozycji, która zdaniem krytyka sztuki Augusta Bruniusa była „pozbawiona rytmu i dekoracyjnej spójności z miejscem, w którym miałyby zawisnąć”¹¹. Z kolei Axel Gaufflin na łamach „Stockholm Dagblad” sugerował Larssonowi powrót do estetyki poprzednich realizacji malarskich dla Nationalmuseum. Sama komisja muzeum podzieliła się na dwa obozy: jej przewodniczący Looström chciał ostatecznego odrzucenia projektu, natomiast reszta członków opowiadała się za sugestią zmiany tematu. W oficjalnym liście do malarza z 1916 roku powrócono jednak do pierwotnego werdyktu: dzieło zostanie przyjęte, jeśli artysta wybierze mniej kontrowersyjny temat, sugerowano chociażby wydarzenia z czasów Gustawa Adolfa czy te mające miejsce w rezydencji królewskiej Drottningholm¹². Carl Larsson zinterpretował jednak list jako ostateczną odmowę i zrezygnował z dalszej pracy nad projektem.

Decyzja komisji odbiła się szerokim echem w prasie i na salonach. Nie brakowało autorytetów opowiadających się za Larssonem, a wśród nich przede wszystkim krytyków i artystów ze środowiska pisma „Ord och Bild” oraz członków grupy Opponenterna¹³. Co znamienne, ich

¹⁰ Postać Gustawa I Wazy jest kluczowa dla ustanowienia „nowoczesnej Szwecji”: symboliczne wejście do Sztokholmu wiązało się z przejściem stolicy spod panowania duńskiego i podpisaniem traktatu z Malmö (1524), którego konsekwencją było wystąpienie Szwecji z unii kalmarskiej, co wiązało się z ustanowieniem szwedzkiego państwa.

¹¹ Fragment artykułu Bruniusa z 2 czerwca 1916, Svenska Dagbladet, cytat za: O. Isaksson, *Röster...*, dz. cyt., s. 41.

¹² O. Isaksson, *Röster...*, dz. cyt., s. 44.

¹³ Opponenterna (szw. Przeciwnicy) - grupa 85 szwedzkich artystów sprzeciwiających

wypowiedzi nie odnosiły się do samej tematyki dzieła, ale stylu i charakteru samej kompozycji. Carl G. Laurin w artykule opublikowanym w „Ord och Bild” w 1916 roku wychwalał „nowoczesny monumentalizm” malowidła, a także dodawał, że „nasi malarze sami już znudzili się dawnym sposobem malowania”¹⁴. Była to niejako odpowiedź na zarzuty Bruniusa wobec formy nieodpowiadającej wnętrzu muzealnemu oraz argumenty o „quasi-historycznym” charakterze malarstwa Larssona. Za Larssonem opowiadali się również malarz Bruno Liljefors oraz krytycy sztuki: Josef Strzygowski i Julius Kroneberg, chwalać wybór kolorów, układ kompozycji czy dekoracyjne ujęcie. Ten ostatni również przyznawał, że dawno żadne dzieło nie zrobiło na nim takiego wrażenia¹⁵, natomiast Anders Zorn zaproponował nawet rządowi, który także został zamieszany w całą sprawę, że sfinansuje wypłacenie malarzowi honorarium za ostateczną wersję obrazu¹⁶ w celu wynagrodzenia jego dotychczasowej pracy nad projektem.

Dzieje *Midvinterblot*, a także ogólnonarodowa dyskusja na jej temat, jest ciekawym punktem wyjścia do dyskusji nad szwedzkim podejściem do tradycji i nowoczesności. Debatę nad obrazem można podzielić na dwa etapy: pierwszy, współczesny artyście (lata 1911–1916) doprowadził do pozbycia się obrazu z muzealnego gmachu. Drugi etap, przypadający na lata 80. i 90. XX wieku, związany był natomiast z przywróceniem go na pierwotne miejsce. W szwedzkiej prasie temat ten powracał jednak wielokrotnie, na przykład w archiwum „Dagens Nyheter” zauważyć można tendencje zwykłe również między 1930 a 1960 rokiem. W piśmie „Ord och Bild” żywo dyskutowano na temat obrazu jeszcze w latach 20., Arthur Nordén w 1929 roku wskazywał, że „pastelowa kolorystyka *Midvinterblot* nie pasuje do jego mrocznej tematyki”¹⁷ oraz że „Szwecja wciąż czeka na stworzenie nowego stylu, który w odpowiedni sposób ukazałby

się regułom akademickim, czego wyrazem były wspólne wystawy od 1885 roku. Do grupy należeli m.in. Ernst Josephson, Carl Larsson, Richard Bergh.

¹⁴ C.G. Laurin, *Larsson, Liljefors och Zorn i Liljevalchs Konsthall*, „Ord och Bild”, 1916, 25, s. 293.

¹⁵ Por. „Det är länge sen jag fått ett så starkt intryck av något konstverk som det jag erfor inför *Midvinterblot*”, cyt. za: O. Isaksson, *Röster...*, dz. cyt., s. 45.

¹⁶ Tamże, s. 43.

¹⁷ A. Nordén, *Ossian Elgströms skildring ar av grönländsk nordbokkultur*, „Ord och Bild”, 1929, 38, s. 432.

motywy nordyckiej przeszłości”¹⁸. Dotąd krytykowano Larssona za wybór tematu o wątpliwej wiarygodności historycznej (Domald pozostawał legendarnym królem) i zwracano uwagę na swobodne potraktowanie tekstu Snorriego Sturlasona, natomiast dopiero w latach 20. i 30. zaczęto odkrywać patriotyczny wydźwięk ostatniego dzieła szwedzkiego malarza.

Carl Larsson uważał obraz za swoje największe dzieło, przypisywał mu istotne znaczenie. Wybór tematu – epizodu z czasów wikingów – nie był co prawda tak oryginalny wśród skandynawskich malarzy tego okresu, odnoszenie się do wspólnego dziedzictwa, jakim w tym przypadku może być tekst staroislandzkiej kroniki, stanowiło bowiem częste zjawisko wśród artystów pragnących podkreślenia tożsamości nordyckiej¹⁹. Sam Larsson podjął podobną tematykę na jednej ze scen malowideł ściennych w szkole dla dziewcząt w Göteborgu²⁰, odnosił się również do średniowiecznej sztuki skandynawskiej podczas urzędowania Lilla Hyttnäs. Jednak kluczem do zrozumienia dzieła i tym samym uporu malarza wobec wybranego tematu z dalekiej przeszłości Szwedów mogło być szczególnie zainteresowanie świątynią w Uppsali, któremu wyraz dał artysta w opublikowanym przez siebie na łamach pisma „Ord och Bild” tekście zatytułowanym *Ett Svenskt Pantheon*. W tekście tym malarz roztacza wizję zbudowania „szwedzkiego Panteonu”, budowli na miarę niemieckiej Walhalli projektu Leo von Klenzega. Larsson wykonał nawet rzut takiej budowli, która miała stanąć w Gamla Uppsali na miejscu legendarnej świątyni pogańskiej. Jak pisze malarz:

Dla mnie, ale najpewniej również dla Ciebie [Szwedzie] to miejsce wciąż pozostaje święte. Tam pogrzebane są szczątki naszych wielkich przodków²¹! W czasie narodowych nieszczęść powinniśmy się tam udać i modlić się, w czasie narodowych sukcesów powinniśmy się tam udawać i świętować²².

¹⁸ Tamże.

¹⁹ M. Facos, dz. cyt., s. 27–45.

²⁰ Chodzi o scenę *Kobieta wikińska*, 1891, por. tamże, il. 12, s. 37.

²¹ W dzisiejszej Starej Uppsali (znajdującej się zaledwie 5 km na północ od Uppsali) można podziwiać kurhany, uważane za miejsce spoczynku legendarnych królów Szwecji.

²² C. Larsson, *Ett Svenskt Pantheon*, „Ord och Bild”, 1908, 17, s. 28.

Źródłem wielu kontrowersji wokół obrazu była architektura świątyni, na której tle rozgrywa się cała scena. W pierwszym szkicu malowidła z 1911 roku Larsson podpisuje ją właśnie jako „Uppsala Tempel”, nie ma zatem wątpliwości, że namalowana budowla stanowi próbę rekonstrukcji słynnej świątyni, po której nie został do naszych czasów żaden ślad. Jedynym zachowanym i dość obszernym opisem świątyni jest ten autorstwa Adama z Bremy, który pojawia się w jego *Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum* datowanej na 1070 rok. Według relacji Adama, główny ośrodek skandynawskiego kultu pogańskiego znajdował się niedaleko Sigtuny, w dolinie Mälaru:

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 (Odyn i Frey)²³.

We wszystkich wersjach szkicu istotnie odnaleźć można figurę Thora siedzącego wewnątrz świątyni, która bogato zdobiona jest złotem. Reszta wyglądu budowli to jedynie wytwór wyobraźni malarza połączonej ze swobodnym potraktowaniem znalezisk archeologicznych²⁴, a także, jak twierdzi Georg Sessler, przetworzeniem charakterystycznej dla regionu Dalarna *håbre*²⁵ oraz wykorzystaniem motywów znanych z kościołów słupowych (*stavkirke*)²⁶.

Ważne miejsce zajmuje także drzewo, reprezentujące tutaj najprawdopodobniej cały święty gaj opisywany przez Adama z Bremy: „Ciała ofiar wieszają się w gaju, który znajduje się w pobliżu świątyni. O świętości tego gaju mają poganie tak wielkie mniemanie, że każde drzewo uważają za święte ze względu na śmierć i gnienie tam powieszonych ofiar”²⁷. W dalszej części opisu Adam określa to drzewo mianem „wiecznie zielonego”, natomiast w pierwszym szkicu do obrazu Larsson

²³ Cytat za: I. Andersson, *Dzieje Szwecji*, tłum. S. Piekarczyk, Warszawa 1967, s. 35.

²⁴ Swobodne mieszanie stylów i wątków było krytykowane jeszcze przez „Archeologa”, jest też przedmiotem wielu tekstów na temat dzieła, por. H. Arbman, *En Arkeolog ser på Midvinterblot*, w: *Midvinterblot...*, red. O. Isaksson, s. 61–76; J.P. Lamm, *Kring Midvinterblots Arkeologiska Revista*, w: tamże, s. 77–95.

²⁵ Håbre – rodzaj drewnianej chaty na kamiennym fundamencie, popularny typ tradycyjnego budownictwa szwedzkiego regionu Dalarna.

²⁶ G. Sessler, *Midwinter Sacrifice*, w: G. Sessler, G. Cavalli-Björkman *Midwinter...*, dz. cyt., s. 10.

²⁷ Cytat za: I. Andersson, dz. cyt., s. 36.

przedstawia suchy konar bez liści. Dopiero później artysta zmienia wygląd drzewa; w intensywnej zieleni liści ukryte są pozostałości dawnych ofiar, zaś na najbardziej widocznych gałęziach wiszą czaszki: ludzka i wola (znak poprzednich ofiar w celu uproszenia bogów o urodzaj). Jak dotąd żaden z badaczy nie zwrócił uwagi na podobieństwo tego drzewa do ilustracji z XVII-wiecznego manuskryptu islandzkiego znanego jako *Edda oblongata*²⁸ przedstawiającej Yggdrasil, mityczne Drzewo Życia, *axis mundi* nordyckiego wszechświata. Choć mityczny jesion nie mógł rosnąć przed świątynią z Uppsali, niewykluczone, że Larsson posłużył się tym wyobrażeniem dla symbolicznego podkreślenia triumfu bogów, którym poświęcona została świątynia.

Co ciekawe, centralną postacią kompozycji Larssona nie jest postać złożona w tytułowej ofercie, czyli król, ale jej główny prowodyr, kapłan. Stoi on na tle figury Thora w niszy świątyni, w rękach trzyma atrybut tego boga – młot Thora, do tego jest pozbawiony jednego oka, co musiało być nawiązaniem do wizerunku Odyna. Tak ucharakteryzowany kapłan staje się bezsprzecznym uosobieniem boskich praw na ziemi; kłania mu się nawet kat mający zamiar wykonać wyrok (*nota bene* pojawiający się dopiero na drugim szkicu przedstawienia). Sam król w zaistniałej sytuacji jest postacią drugorzędną, musi podporządkować się surowemu prawu bogów, ale przez podkreślenie władzy kapłana (który przecież był zdolny namówić wszystkich do złożenia króla w ofierze) Larsson eksponuje dramatyzm sytuacji tytułowego bohatera. Król dumnie spogląda w niebo, wbrew opinii krytyków Larssona, nie został odarty ze swojej godności; jego ofiara jest w pełni świadoma, król bowiem nie stawia sprzeciwu, pozostaje posłuszny bogom. Niezależnie od tego, czy Domald był fikcyjnym władcą Szwecji, czy nie, jego postać stanowi ucieleśnienie ideału średniowiecznego króla, który jest w stanie poświęcić się dla dobra swojego ludu. Z dalszej treści *Ynglingasaga*²⁹ dowiadujemy się, że dzięki śmierci Domalda zapanuje szczęście i urodzaj. Godność króla zostaje podkreślona reakcją zebranych; eskortujący go rycerze towarzyszą mu w milczeniu, poddani zaś obserwują wszystko w napięciu, kobiety oplakują śmierć króla.

²⁸ Lub pod numerem AM 738 4to; przechowywany w Instytucie Árniego Magnússona w Reykjavíku.

²⁹ S. Sturluson, dz. cyt., s. 25.

Wszystkie te elementy: żywe zainteresowanie historią Szwecji, inspiracja mitologią nordycką oraz próba rekonstrukcji legendarnej świątyni, wpisują Larssona w nurt *nationalromantik*, narodowego romantyzmu. Najwyraźniej dzieło miało być manifestem szwedzkości w dość przełomowym dla historii narodu momencie³⁰, choć już w latach 1925–1931 wiązano je z „silnym nacjonalizmem”³¹, a nawet przyczępiono Larssonowi łatkę faszysty i antysemity, na co wpływał chociażby dość oczywisty wydzźwięk tekstu *Ett Svenskt Pantheon*. Per Bjurström próbował zanurzyć dzieło we współczesnym artyście kontekście politycznym poprzez eksponowanie w swoich analizach rasistowskiego – jego zdaniem – charakteru malowidła. Badacz skupia się na grupie kobiet w ekstatycznym tańcu w lewej części przedstawienia oraz zagadkowej postaci starca w (niedźwiedzim?) futrze; według niego stroje kobiet oraz mężczyzny mają stanowić odniesienie do Saamów, mniejszości etnicznej zamieszkującej północną Szwecję, samo ich umieszczenie natomiast miało być wyrazem ukazania „samskiego szamana oraz dziewcząt w ekstatycznym tańcu jako prymitywnego obcego oraz wrogiego zagrożenia dla jednorodnego szwedzkiego społeczeństwa”³². Na rasistowski charakter dzieła zwracał uwagę również malarz i krytyk żydowskiego pochodzenia Isaac Grünewald, który upatrywał w dziele nawiązania do sceny *Ecce Homo* i tym samym przedstawienia Saamów jako wrogich szwedzkiemu społeczeństwu Żydów³³. Być może nawet kwestie polityczne czy światopoglądowe stanowiły prawdziwy powód odrzucenia dzieła przez komisję Nationalmuseum, lewicujący Richard Bergh mógł bowiem nie znieść faktu, że jego dawny przyjaciel z czasów Opponenterna radykalizował swoje poglądy w późniejszym okresie twórczości i dawał wyraz konserwatyzmu we wszystkich proponowanych wersjach *Midvinterblot*.

Ponowne zainteresowanie dziełem przypadło już na drugą połowę XX wieku. Najpierw pokazywano je w 1953 roku podczas retrospektywnej wystawy w Liljevalchs, z kolei dokładnie 30 lat później obraz

³⁰ W 1905 roku Norwegia zerwała trwającą niemal 100 lat unię personalną ze Szwecją, co wzbudziło nastroje patriotyczne i procesy budowania tożsamości narodowych zarówno wśród Norwegów, jak i Szwedów, por. M. Facos, dz. cyt., s. 27–45.

³¹ Por. P. Bjurström, *Midvinterblot och Tidsandan*, „Res Publica”, 1995, nr 29, s. 146.

³² Por. „Den samiske nåjden och de extatiskt dansade lappflickorna som ett primitivt främmande och fientligt hot mot det svenska rättssamhället.” (tłum. własne), tamże, s. 152.

³³ P. Bjurström, *Vad berättar Midvinterblot?*, „Konsthistorisk Tidskrift”, 1995, s. 8.

pojawił się na organizowanej przez Historiska Musset wystawie „Myter”, która przywróciła zainteresowanie dziełem³⁴. W roku 1987 nadarzyła się okazja na zakupienie go przez Nationalmuseum, co dało początek nowej debacie nad możliwością powieszenia obrazu w przeznaczonym dla niego przez artystę miejscu. Podzielono się na dwa obozy; jeden powtarzał argumenty sprzed 72 lat, drugi był bardziej przychylny dziełu Larssona z uwagi na fakt, że ściana, na której miał zostać wykonany fresk, wciąż pozostawała pusta. Brak jednoznacznej odpowiedzi poskutkowało sprzedażą obrazu w londyńskim domu aukcyjnym Sotheby’s japońskiemu kolekcjonerowi sztuki, Hiroshiemu Ishizuce, co zdaniem wielu było oznaką utracenia szwedzkiego obrazu na zawsze. Dzieło wróciło do Szwecji dopiero w 1992 roku z okazji organizowanej na 200-lecie Nationalmuseum wystawy dedykowanej Larssonowi. Kiedy płótno zawisło na swoim miejscu, przyczyniło się do wielkiego sukcesu wystawy i rekordowej liczby 330 tysięcy zwiedzających³⁵. Tak jednoznaczna akceptacja dzieła wzbudziła publiczną potrzebę przywrócenia obrazu sztokholmskiemu muzeum. Dzięki negocjacjom i prywatnym darowiznom udało się ostatecznie kupić płótno od japońskiego kolekcjonera i umieścić je na swoim miejscu w 1997 roku.

Docenienie uważanego obecnie za najśłynniejszy obraz Szwecji dzieła dopiero kilkadziesiąt lat po jego powstaniu z pewnością należy wiązać ze zmianą myślenia nowego pokolenia, choć nie jest przecież tajemnicą, że jego popularność, również wśród zagranicznych turystów, łączy się z towarzyszącym mu przez wiele lat skandalem, który odcisnął istotne piętno na samym autorze. Larsson, choć nie podejmował się obrony swojego dzieła w prasie, dość szczegółowo opisał swoje zmagania w autobiograficznej książce *Jag (Ja)* wydanej pośmiertnie. Poza obroną własnej „intuicji” oraz prawa do artystycznej swobody twórczej, malarz umieszcza między wierszami swoistego pamiętnika gorzkie wyznanie: „Los *Midvinterblot* załamał mnie! Przyszłą to z wielkim bólem. Ale choć najważniejsze już za mną, intuicja podpowiada mi – znowu! – że to malowidło, pomimo swoich słabości, któregoś dnia, kiedy mnie już tu nie będzie, zawiśnie w godnym siebie miejscu”³⁶.

³⁴ P. Bjurström, *Midvinterblot...*, dz. cyt., s. 147.

³⁵ Informacja z notki prasowej dziennika „Svenska Dagbladet” z 6.10.1992.

³⁶ Por. „Midvinterblotets öde knäckte mig! Med dov vrede erkänner jag detta. Och dock var det nog det bästa där skedde, ty nu säger mig min intuition – igen! – att denna målning, med alla sina svagheter, skall en gång, sedan jag är borta, hedras

Wielu badaczy próbuje odnaleźć w postaci prowadzonego na śmierć Domalda samego artystę, tak jakby Larsson miał poświęcić życie i karierę temu wyjątkowemu dziełu. Warto zwrócić uwagę na fakt, że na ostatnim autoportrecie malarz uwiecznia się na tle szkicu nagiego króla z dumnie uniesioną do góry głową. (il. 4)

Czy Carl Larsson był wizjonerem? Buntownikiem? Artystą awangardowym? Te określenia implikują indywidualizm i wyjątkowość jednostki, która rości sobie prawa do wychodzenia przed szereg, dyktowania nowych reguł, w tym również etycznych i estetycznych, oraz negowania zasad przez ogół uważanych za niezmiennie i wieczne. Bycie buntownikiem czy awangardzistą prowadzi do dychotomii *jednostka* a *ogół* społeczeństwa, do konfliktu między nimi. W takim wypadku Carl Larsson przedstawia się jako jednostka, która musi sprostać braku zrozumienia jego *opus magnum* ze strony ogółu. Interpretując przypadek *Midvinterblot* w taki właśnie sposób, należy przyjąć założenie, że dzieło to było faktycznie „najbardziej monumentalnym dziełem Szwecji”³⁷, biorąc pod uwagę jego znaczenie dla rozwoju sztuki szwedzkiej w ogóle. W tej sytuacji jednak prawdopodobnie wskazywano by we współczesnej literaturze przedmiotu na odważne środki formalne torujące drogę ku „nowoczesnemu” malarstwu historycznemu w Szwecji. Tymczasem sceptycznie odnoszono się do secesyjnej formy kompozycji; delikatna kreska i płaskie plamy intensywnych barw, choć podobały się w seriach ilustracji, dzięki którym Larsson zyskał sobie uznanie, oceniano jako „niepoważne” i nieodpowiednie dla monumentalnej sceny historycznej.

A jednak projekt fresku nie jest pozbawiony „monumentalizmu”, choć wynika on raczej z siły przekazu, jaką niesie ze sobą eksponowany nagi tors króla pokornie oczekujący na śmiertelny cios. Nie bez powodu porównywano dzieło do partenoińskiego fryzu³⁸, natomiast Birgitta Sandström buduje swoją analizę na zestawianiu *Midvinterblot* z kompozycjami renesansowymi³⁹. Carl Larsson w gruncie rzeczy nie

med en vida bättre plats” (tłum. własne), C. Larsson, *Jag*, Stockholm 1969, s. 236.

³⁷ Takie określenie („Sveriges mest monumentala målning?”) proponuje Tintin Hodén w swojej pracy magisterskiej *Sveriges mest monumentala målning? : Mediala praktikers betydelse för formeringen av kulturarv. En undersökning av 1987 års debatt om Carl Larssons ”Midvinterblot”* obronionej w 2011 roku na Södertörns Högskola w Sztokholmie pod opieką Magnusa Rodella.

³⁸ O „nänsin Parthenonfris” pisał Julius Kronberg, cyt. za: O. Isaksson, *Röster...*, dz. cyt., s. 45.

³⁹ B. Sandström, *Midvinterblot – en renässanskomposition av Carl Larsson*, w: M.

zrywa z tradycją, a wręcz przeciwnie: czyni z niej punkt wyjścia do swojego programu sztuki narodowej. Czym bowiem jest *Midvinterblot*, jeśli nie pochwałą historii Szwecji, pełnej zarówno „nieszczęść”, jak i „sukcesów”, o których dumnie pisał w *Ett Svenskt Pantheon*? W tym sensie Larsson jawiłby się jako *individ*, szwedzkie pojęcie jednostki jako podstawy społeczeństwa w państwie opiekuńczym. Zdaniem Michelle Facos to właśnie silna rola jednostki była istotą budowania tożsamości narodowej w ramach sztuki *nationalromantik*⁴⁰. Z kolei w słowach Zygmunta Łanowskiego przytoczonych jako motto tej pracy zaakcentowana została „postawa moralna” jednostki, która poprzez wyraźne odniesienie do przeszłości ma prowadzić do nowoczesności. Problem polega jednak na tym, że wielu uznawało dzieło Larssona za „nienowoczesne”, a nawet „anachroniczne”. Być może jednak kluczem do interpretacji byłaby owa postawa moralna; *Midvinterblot* prezentuje postrzeganie jednostki dalekie od liberalnego indywidualizmu: w przypadku Domalda (a może samego Larssona) jednostka ta poświęca się dla dobra ogółu. Takie myślenie pozwala przychylić się do tezy o radykalizacji poglądów politycznych malarza, który zbliżał się ku nacjonalizmowi. Renate Puvogel pisze nawet o „odejściu od liberalnych przekonań i zbliżeniu się do idei prawicowych, które doprowadziły go w końcu do rozczarowania polityką”⁴¹. Czy ostatnie dzieło Larssona miało być jego manifestem politycznym?

Pomimo wielu interpretacji i propozycji różnych badaczy, pierwotne „przesłanie”, jakie miała ze sobą nieść *Midvinterblot*, jest trudne do uchwycenia. Sam Carl Larsson nie jawi się jednoznacznie jako awangardzista zrywający z konwencją, bo choć w wielu miejscach jego dzieło wymyka się ugruntowanym i uznawanym przez krytykę za stosowne zasadom, pozostaje ono zgodne z tradycją. Trudno obronić tezę, że Larsson był malarzem politycznym; choć jego dzieło mogło wydawać się politycznie niepoprawne (szczególnie wedle późniejszych interpretacji), z drugiej strony wpisywało się w powoli wygasający już nurt malarstwa *nationalromantik*, odwołując się do zbioru mitów

Lagerlöf, B. Sandström (red.), *Studier i konstvetenskap tillägnade Brita Linde*, Sztokholm 1985, s. 159-166.

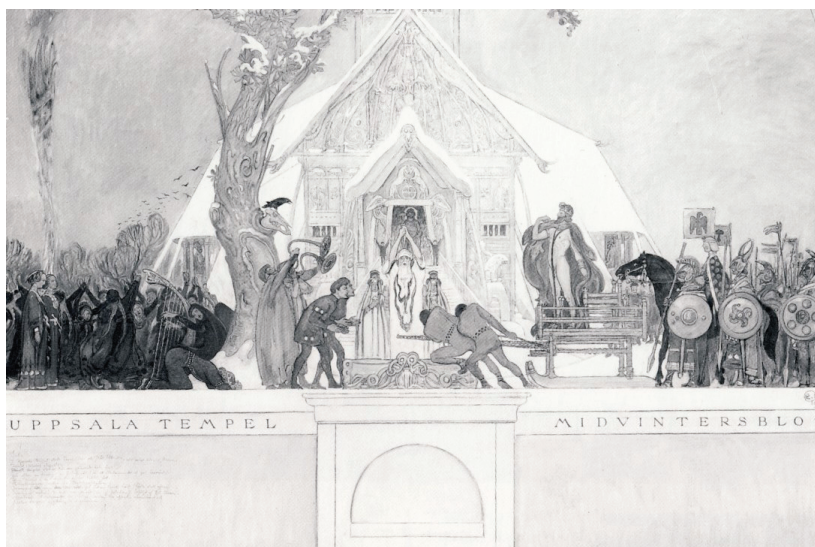
⁴⁰ Por. „The belief in a cultural collective unconscious meant that National Romantics accepted the resonance of authentic personal expression in other individuals belonging to the culture”, M. Facos, dz. cyt., s. 118.

⁴¹ R. Puvogel, dz. cyt., s. 15.

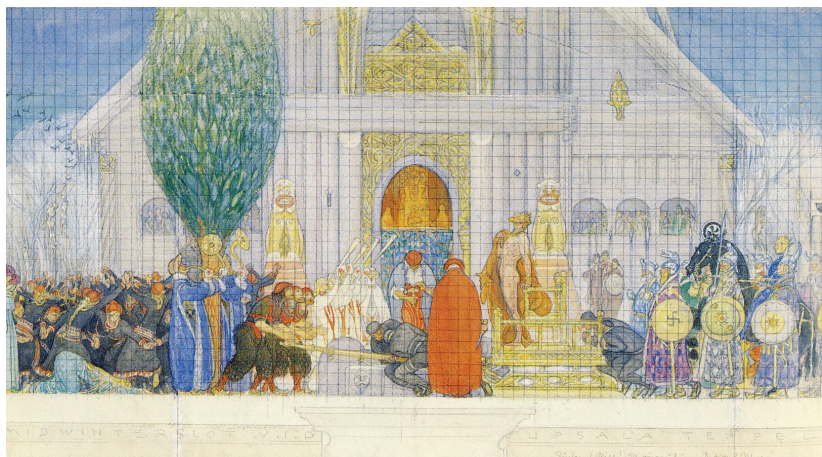
i wyobrażeń narodowych takich jak heroiczna postawa króla Domalda. Być może – wbrew założeniom samego malarza – dzieło stało się jednym z najważniejszych w Szwecji właśnie dzięki towarzyszącemu mu skandalowi. Wielopokoleniowa debata wokół obrazu była bowiem dla społeczeństwa okazją do przejrzenia się w lustrze własnych uprzedzeń, obaw i frustracji.



il. 1. Carl Larsson, *Midvinterblot*, 1915, olej na płótnie



il. 2. Carl Larsson, *Midvinterblot* (szkic), 1911



il. 3. Carl Larsson, *Midvinterblot* (szkic), 1913



il. 4. Carl Larsson, *Autoportret*, 1915

HISTORY OF CARL LARSSON'S *MIDVINTERBLOT*
AS AN EXAMPLE OF SWEDISH ATTITUDE TOWARDS
TRADITION AND MODERNITY

SUMMARY

A Swedish painter of the turn of the 19th and 20th century, Carl Larsson is well-known nowadays because of charming watercolours depicting his family living in the summerhouse Lilla Hyttnäs in Sundborn. However, his greatest achievement, according to Larsson himself, was a project for the staircase of the Nationalmuseum in Stockholm – *Midvinterblot*. This painting was meant not only to crown his œuvre, but also to show the nationalistic views of the artist.

The oil project on canvas 640 cm high and 1360 cm long was rejected due to the nudity of the object of the titular sacrifice – a legendary king of Sweden, Domalde, who died to save his people. The composition itself started a big discussion on historical painting in Sweden and on how to represent history in art in general. While the artwork of Larsson was harshly criticised at that time, a few decades after it was considered to be hung at its original place eventually.

Through analysis and interpretation of the artwork, I will try to point out its role in the Swedish culture. The debate on appropriateness of the composition and its original subject matter proves that tradition, regarded as references to Scandinavian history, and modernity were both under consideration in the art of the turn of the centuries and that the idea of “the national painter” in Sweden was clearly defined by its society.

