

Stille Kracht

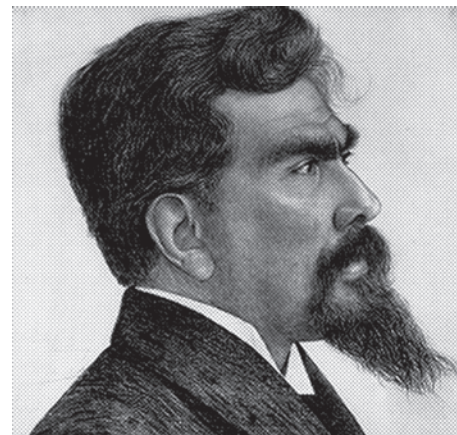
Inspiracje kulturą Jawy w twórczości Jana Tooropa*

Aleksandra Lipińska

„Jak zdołam się uwolnić od mojej ‘indyjskiej’ przeszłości? Jest to – jeśli przyjrzeć się wnikliwie – przede wszystkim instynktowny, zmysłowy związek z krajem urodzenia, z klimatem, z mą młodością.” Tak swój stosunek do utraconego, magicznego kraju dzieciństwa charakteryzowała w *Zapiskach z podróży po Jawie* Hella Haasse, jedna z najwybitniejszych współczesnych pisarek holenderskich¹. Trwające ponad trzy wieki (1602-1949) panowanie Holendrów w Indiach Wschodnich, jak tradycyjnie określano będące pod ich panowaniem wyspy Archipelagu Indonezyjskiego (m.in. Jawa, Surinam, Bali), przyczyniło się nie tylko do zbudowania ekonomicznej potęgi Republiki Zjednoczonych Prowincji, ale i pozostawiło także trwałe ślady zarówno w kulturze ludów kolonizowanych, jak i kolonizatorów. Tzw. literatura kolonialna najpierw opisywała zetknięcie z egzotyczną kulturą, według typowego schematu powieści podróżniczej (np. Justus van Maurits, *Indrukken van een Totok*), następnie czynnie uczestniczyła w piętnowaniu skandalicznego wykorzystania ludności kolonii przez urzędników Kampanii Wschodnioindyjskiej (Eduard Douwes Dekker-Multatuli, *Max Havelaar*)², a w końcu – po utracie kolonii – utrzymywała wizję utraconego, magicznego kraju dzieciństwa. Wizję przywoływaną przez „magdalenkę”, którą dla Holendrów jest po dziś dzień dym aromatycznych jawańskich papierosów *kretek*³. Niech więc zdanie Helli Haase będzie mottem artykułu poświęconego inspiracjom kulturą Jawy, które prześledzić można również w plastycznej twórczości Jana Tooropa, artysty, dzięki któremu Holandia wymieniana jest wśród głównych ośrodków europejskiego symbolizmu i secesji.

Jan Theodor Toorop [il. 2] urodził się 1858 r. w Poerworedjo na Jawie, jednak problem jego pochodzenia jest nieco skomplikowany. Jego ojciec – urzędnik kolonialny – był prawdopodobnie Holendrem, choć w źródłach pojawiają się również informacje o jego rzekomym norweskim pochodzeniu. Jak można sądzić po zachowanych zdjęciach, w jego żyłach płynęła także jawańska krew. Matka Tooropa była natomiast pół-Jawajką, pół-Chinką⁴. Młody Jan mieszkał na Jawie tylko do trzynastego roku życia, jednak – mimo iż po wyjeździe w 1872 r. nigdy więcej tam nie powrócił – jego listy do rodziców są świadectwem silnych więzów z rodziną i pierwszą ojczyzną⁵. Dzieciństwo spędzone w egzotycznym kraju odcisnęło na jego osobowości trwałe ślady, który najsilniej dał o sobie znać w symbolistycznym okresie twórczości.

Po przybyciu do Holandii Toorop najpierw uczył się w szkole średniej, następnie studiował na politechnice w Delft, by ją ostatecznie porzucić dla studiów artystycznych. W latach 1880-1881 studiował rzeźbę i rzemiosło artystyczne w Akademii Państwowej w Amsterdamie, na której czele stał wówczas August Allebé, próbujący przełamać hegemonię tzw. szkoły haskiej⁶. W stolicy Toorop przyłączył się do grupy przesiadujących w amsterdamskich kawiarniach młodych intelektualistów, których trybuną stało się wydawane od 1885 r. czasopismo *De Nieuwe Gids* (*Nowy Przewodnik*). Do grupy tej, zwanej „tachtigerami” (przedstawiciele pokolenia lat 80.), należeli tacy pisarze, jak Frederik van Eeden, Willem Kloos i Albert Verwey, a także studiujący wraz z Tooropem w Akademii Antoon Derkinder, Maurits van der Valk, Jan Veth i Willem Witsen⁷. W dziedzinie literatury młodzi buntownicy pod hasłem „piękno i sztuka ponad wszystko” domagali się radykalnych zmian, uznania prymatu formy i odwrotu od moralizatorskiej „literatury pastorów”, a także – wzorem literatury francuskiej – naturalistycznej prozy i impresjonistycznej poezji. Ze swymi kolegami malarzami dyskutowali na temat tego, jak malarską technikę impresjonizmu przełożyć na język literatury. Młodzi malarze nie musieli torować drogi dla impresjonizmu, zrobiło to za nich poprzednie pokolenie tzw. szkoły haskiej, będącej



il.2 Jan Toorop

il.1 Jan Toorop, *O grobie, gdzie jest twoje zwycięstwo*, 1892



* Artykuł ten powstał na podstawie pracy napisanej w ramach seminarium poświęconego holenderskiej literaturze kolonialnej, prowadzonego przez Panią mgr Marzannę Józwiak-Kotyńską w Katedrze Filologii Niderlandzkiej im. Erazma z Rotterdamu na Uniwersytecie Wrocławskim. Tekst ten został następnie wygłoszony w ramach cyklu wykładów Wszechnicy Sztuki Niderlandzkiej „Od Van Eycka do Magritte’a” w Ośrodku Kultury Niderlandzkiej 6.06.2006 r.

¹ Hella Haasse, *Krassen op een rots. Notities bij een reis op Java*, Amsterdam 1970, s. 10

² Multatuli (Eduard Douwes Dekker), *Max Havelaar, czyli aukcje Jawy Holenderskiego Towarzystwa Handlowego*, tłum. J. Koch, Wrocław 1994.

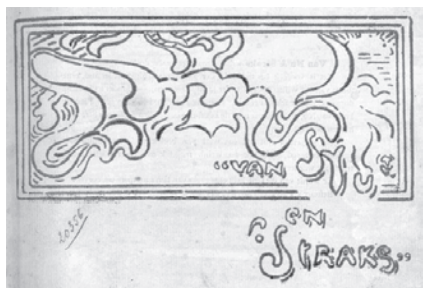
³ Mark Hanusz, *Kretek: The Culture and Heritage of Indonesia's Clove Cigarettes*, Singapore 2000.

⁴ J. Bredero, *Charley Toorop. Leven en werken*, Meulenhoff/Landshoff, Amsterdam 1982, s. 13-16; G.W.C. van Wezel, *Voorwoord van Oeuvrecatalogus Jan Toorop*, Zutphen 1990; H. Henkels, *Jan Toorop 'Sporen van een Leven*. Katalog wystawy, Zeist 1995. Pełna bibliografia i oeuvre Tooropa dostępne na stronie Toorop Research Centre: <http://www.jan-toorop.com>.

⁵ Listy Jana Tooropa znajdują się w zbiorach Królewskiej Biblioteki w Hadze (Koninklijke Bibliotheek van Nederland, Den Haag).



il.3 Jan Toorop, *Portret R. van Reesa*, 1904



il.4 Henry Van de Velde, *Okladka Van Nu en Straks (Dziś i jutro)*, 1893

holenderską odpowiedzią na malarstwo barbizończyków. Przedstawiciele tej szkoły, Josef Israels, Hendrik Mesdag, Julius van den Sande Bakhuizen, święcili wówczas triumfy na światowych salonach malarskich, a *De Nieuwe Gids* wtórował powszechnym zachwytem. Jednak studia pod kierunkiem Augusta Allebé'go w konkurującym z Hagą Amsterdamie pozwalały zdystansować się nieco od tej powszechnej tendencji. W tych warunkach ukształtował się tzw. „impresjonizm amsterdamski”, przykładający większą wagę do studiów wstępnych i wyraźnie – w stosunku do szkoły haskiej – rozjaśniający paletę. Do tego nurtu zaliczyć trzeba także wczesne impresjonistyczne prace Tooropa z lat 1882–84 [il. 5].

Decydujący dla ukształtowania się artystycznej osobowości Tooropa był również pobyt w Brukseli w latach 1882-1885. Artysta studiował tam wraz z Derkinderem w Akademii Sztuk Pięknych i był świadkiem tworzenia przez Octava Mause i Edmonda Picarda grupy *Les XX* (1884–1893)⁸. Grupa ta nie stworzyła wyraźnego programu estetycznego, jednak postulowała podniesienie poziomu działalności ekspozycyjnej i nawiązywanie międzynarodowych kontaktów artystycznych. Toorop, jako pierwszy Holender, został zaproszony w 1884 r. do uczestniczenia w wystawach „grupy dwudziestu”. Na wystawie organizowanej przez *Les XX* Toorop zobaczył w 1887 r. *Niedzielne popołudnie na wyspie Grande Jatte* Seurata. Pod wpływem wrażenia, jakie wywarł na nim ten manifest pointylizmu, Toorop sam zaczął pracować w tej technice. Przez okres około 20 lat stosował ją w swych pracach malarskich; głównie w pejzażach i portretach [il. 3]. Tego typu „luministyczne” prace powstają przed i w trakcie okresu symbolistycznego, a także później, kiedy rozpoczęła się mistyczno-religijna faza twórczości Tooropa. Artysta świadomie różnicował więc zarówno technikę, jak i konwencję stylistyczną prac powstających w tym samym okresie, w zależności od ich treści.

Stopniowo spośród kierunków, które „wypróbowywał” młody Toorop, symbolizm zdobył dominującą pozycję. Dzięki swym rozlicznym kontaktom międzynarodowym artysta odegrał ważną rolę w przeszczepieniu tego nurtu na grunt holenderski. Sam zetknął się z pierwszymi zwiastunami symbolizmu prawdopodobnie podczas swych pobytów w Brukseli. Z belgijskim środowiskiem artystycznym pozostawał w kontakcie przez całe lata dziewięćdziesiąte, m.in. jako ilustrator kolejnego (po *De Nieuwe Gids*) ważnego czasopisma niderlandzkojęzycznego *Van Nu en Straks (Dziś i jutro)* (il. 4 Henry Van de Velde, *Okladka Van nu en Straks*, 1893), założonego w 1893 r. przez grupę flamandzkich pisarzy: poetę – neoromantyka Prospera van Langedoncka, anarchistę Augusta Vermeylena i naturalistę Cyriela Buysse⁹. Pismo to było trybuną młodych Flamandów domagających się otwarcia prowincjonalnej Flandrii na wzbogacające impulsy z zagranicy. Ukazywało się w początkowo szokującej dla czytelników, secesyjnej szacie graficznej, której jednym z głównych twórców, obok Tooropa, był Henri van de Velde. W tym względzie *Van nu en Straks* odegrało w Belgii podobną rolę jak *Jugend* w Monachium, *Ver Sacrum* w Wiedniu, krakowskie *Życie* czy warszawska *Chimera*.

W latach dziewięćdziesiątych Toorop – od 1886 r. żonaty z poznaną podczas studiów w Brukseli Angielką Annie Hall – odwiedzał swych przyjaciół artystów w Londynie. Tam zetknął się z Williamem Morrisem i twórczością Prerafaelitów. Brał również udział w paryskiej wystawie stowarzyszenia *Ordre de la Rose+Croix*, która zjednoczyła artystów pod przewodnictwem Joséfa Péladan-Sâra¹⁰. Elisabeth Leijnse uważa, że w przypadku Holandii jedynie w malarstwie i grafice można mówić o świadomym symbolizmie. Pierwsze prace Tooropa w tym nurcie pojawiły się bowiem



il.5 Jan Toorop, *Trio w kwiatach*
1885–1886

przed opublikowaniem symbolistycznego manifestu poety Willema Kloosa w 1890 r.¹¹ Za prawdziwy manifest symbolistycznego malarstwa uchodzi natomiast „Wprowadzenie o symbolice” Roberta Stellwagena, tekst umieszczony w katalogu wystawy obrazów Rotterdamskiego Towarzystwa Artystycznego w 1893 r. W wystawie tej brał udział również Toorop, wraz ze swymi przyjaciółmi, m.in. Johannem Thornem Prikkerem – drugim po Tooropie najważniejszym przedstawicielem holenderskiego symbolizmu¹². Lijnse twierdzi, że w twórczości większości pisarzy niderlandzkich mówić można jedynie o krótkich okresach symbolistycznych, nie zaś o rzeczywistym nurcie. Symbolizm był, według niej, jedną z wielu artystycznych inkarnacji takich autorów, jak Willem Kloos, Pieter Cornelis Boutens, Jan Hendrik Leopold, Albert Verwey czy Karel van de Woestijne. Z opinią Lijnse można się zgodzić tylko częściowo. Istotnie, to malarze, głównie zaś Toorop, zainicjowali nurt symbolizmu w Holandii, i to – przez swe intensywne kontakty ze środowiskiem literackim – nie tylko w dziedzinie sztuk plastycznych. Toorop był np., obok Prikkera i Richarda Rolanda Holsta, osobiście zaangażowany w sprowadzenie do Holandii Paula Verlaina, który w 1892 r. objechał cały kraj z cyklem wykładów. Toorop utrzymywał także kontakty z Mauricem Maeterlinckiem, pod którego wpływem powstała praca *Ogród bólu*¹³. Należy jednak pod-



⁶ *De Haagse School. Hollandse Meesters van de 19de eeuw*, red. R. de Leeuw, J. Sillevius, Ch. Dumal. Katalog wystawy, Den Haag 1983.

⁷ N. Morciniec, *Historia literatury niderlandzkiej*, Wrocław 1985, s. 238–250.

⁸ Stephen H. Goddard (wyd.), *Les XX and the Belgian avant-garde: prints, drawings, and books ca. 1890*, Lawrence 1993; Zob. też: *Siła wyobraźni. Symbolizm w Belgii*. Katalog wystawy, Międzynarodowe Centrum Kultury, 9.06–23.07.2000, Kraków 2000.

⁹ Morciniec, op. cit., s. 250–263.

¹⁰ E. Lucie-Smith, *Symbolist art*, Thames and Hudson, London 1991, s. 109–127.

¹¹ E. Lijnse, *Symbolisme en nieuwe mystiek in Nederland voor 1900: een onderzoek naar de Nederlandse receptie van Maurice Maeterlinck*, Liège 1995.

¹² B. Spaanstra-Polak, *Het symbolisme in de Nederlandse schilderkunst 1890–1900*, Bossum 2004. W pracy tej znajduje się appendix zawierający catalogue raisonné symbolistycznych prac J. Th. Tooropa, J. Thorn Prikkera oraz A. J. Der Kinderena i R. N. Roland Holst.

¹³ Por. Lijnse, op. cit., s. 50–51.



il.6 Jan Toorop, *Fatalizm*, 1893



il.7 Jan Toorop,
Plakat *Delftsche Slaolie*, 1893

kreślić, że podobnie jak w przypadku pisarzy – symbolizm był dla Tooropa, Prikera czy Rolanda Holsta tylko jedną z faz ich twórczości. Różnica polega jednak na tym, że niewątpliwie był to dla nich okres najważniejszy i to dzięki niemu trafili oni na karty opracowań dotyczących europejskiego symbolizmu i secesji.

Dotarliśmy w końcu do problemu zaanonsowanego w tytule artykułu: lata dziewięćdziesiąte, symbolistyczno-secesyjny okres twórczości Tooropa to czas, w którym najsilniej ujawniły się w jego dziełach inspiracje kulturą Jawy. Oswojeni dziś z egzotyką nie zdajemy sobie sprawy, jak wielkie wrażenie wywoływały „jawańskie” prace Tooropa w momencie, kiedy nie były jeszcze znane tahitańskie obrazy Gauguina czy inspirowane afrykańskimi maskami twarze panien z Avignonu. Pewien niemiecki krytyk pisał wówczas: „Przemiana, jaka dokonana się w młodej sztuce, jest tak wielka, że można sądzić, iż tworzą ją inni ludzie; jakby ich postać, uczucia, krew nagle zostały wyparte w nowym kierunku, [...] jakby cała ta Holandia, z jej wyjątkowością, nagle przemieściła się do Indii, na Jawę.” Szok musiał być tym większy, że o owej „wyjątkowości” Holandii decydował dotąd powszechnie znany kalwiński rozsądek i skłonność do głębokiego skrywania uczuć, nie zaś orientalny ekstrawertyzm i mistycyzm.

Toorop, ze swą egzotyczną urodą, która wzmacniała aurę niezwykłości wokół budzących zaskoczenie prac, doskonale nadawał się na reprezentanta tego nowego nurtu. Daleko mu jednak było do rozerotyzowanych skandalistów, jak Felicien Rops, czy chichoczących obrazoburców, jak choćby James Ensor. Należał raczej do



il.8 Jan Toorop, *Trzy narzeczone*, 1893

grupy skupionej na problemach duchowości, która zdecydowała o tym, że symbolizm holenderski zyskał przede wszystkim mistyczo-religijne oblicze. W warstwie treściowej prace Tooropa z tego okresu są zapisem jego zmagania się z problemem własnej duchowości i stosunku do religii. Podobnie jak obrazy Toorna Prikker'a prace Tooropa przenikały w tym czasie idee teozofii. Obaj malarze szukali w kulturach Wschodu prawdziwego uduchowienia wśród odległych kultur, by ostatecznie uznać, że jedyną szansą duchowego odrodzenia jest powrót do katolicyzmu.

Przyjrzyjmy się formie: niemal wszystkie symboliczno-secesyjne prace Tooropa to grafiki oraz rysunki ołówkiem i kredką, operujące dosyć wąską gamą barwną, ograniczającą się do sepii, ugrów i in. „barw ziemi”. Płaszczyzny barwne organizowane są przez linię, która ma charakter ornamentalny. Linia secesyjna miewała – jak wiadomo – różne źródła inspiracji: dalekowschodni drzeworyt, sztukę ludową różnych rejonów; secesja angielska czerpała np. z bogactwa celtyckiej plecionki. W przypadku Tooropa źródłem linii, konkretnych powtarzających się wzorów, a także w wielu wypadkach kolorystyki jest jawańska sztuka batik. Batik (w języku jawańskim *ambatik* oznacza „rysować woskiem”), stara jawańska technika barwnego zdobienia tkanin, polegająca na powlekanii pewnych partii tkaniny roztopionym woskiem, a następnie zanurzeniu jej w barwniku, czego efektem jest powstanie charakterystycznego żyłkowanego wzoru [il. 13]. Holendrzy przenieśli tę technikę do Europy w pocz. XIX. Pod koniec tego stulecia zainspirowała ona, obok Jana Tooropa, wielu artystów holenderskich. Jednym z nich był znany holenderski rysow-



il.9 Joris Chris Lebeau, *Parawan*, 1905

il.10 Jan Toorop, *Pieśń czasu*, 1893

il.11 Jan Toorop, *Aurora*, 1893

il.12 *Wayang kelitik*

il.13 *Tkanina batikowa*

il.14 *Wayang golek*



il.15 Jan Toorop, *Wiara i upadek*, 1893

nik, grafik i właśnie batikarz Joris Chris Lebeau (1878-1945), który zyskał rozgłos na wystawach światowych dzięki swym batikowanym parawanom¹⁴ [il. 9].

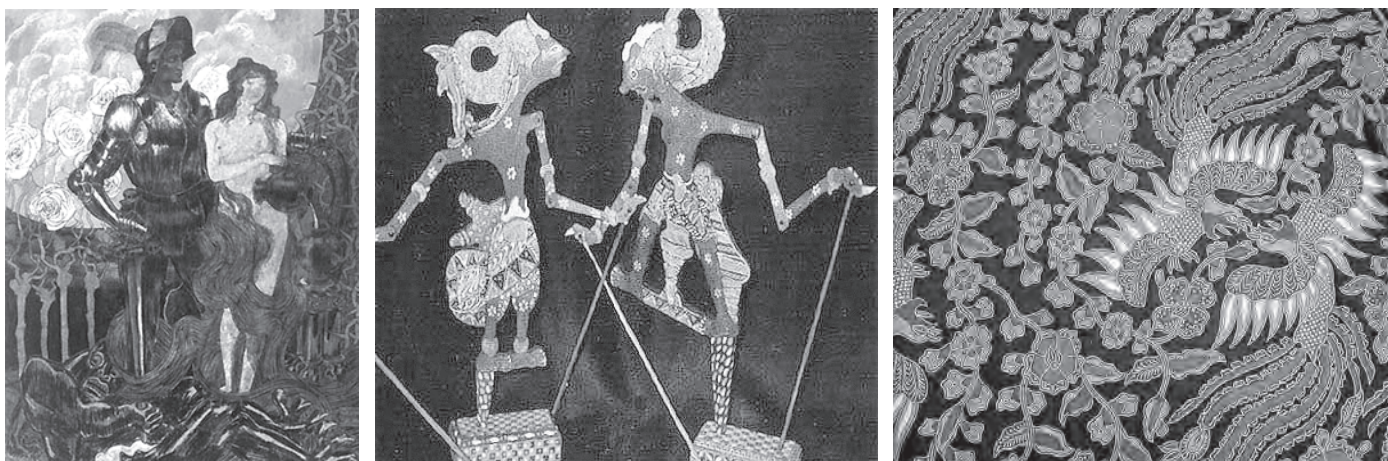
Toorop – podobnie jak wielu artystów i teoretyków secesji, m.in. Van de Velde – stworzył własną teorię symboliki linii: kontrast linii łagodnych i miękkich z drapieżnymi liniami zygzakowatymi miał, według niego, ukazywać walkę między elementami dobra i zła. Wyraźnie widoczne jest to na rysunkach *Fatalizm* [il. 6], *Trzy narzeczone* [il. 8] czy *Pieśń czasu* [il. 10]. Za sztandarowy przykład holenderskiej secesji uchodzi najbardziej znany plakat Tooropa z 1895 r., reklamujący oliwę sałatkową z Delft [il. 7]. Rozgłos, jaki zyskał ten plakat, sprawił, że pierwotnie określano w Holandii secesję jako *slaoliestijl* (styl oleju sałatkowego). *Slaoliestijl* króluje w ówczesnych plakatach, grafikach i ilustracjach Tooropa. Obok wspomnianych już ilustracji dla czasopism *De nieuwe gids* i *Van nu en straks* Toorop wykonał także winięty czasopisma studenckiego *In de nevel*. (We mgle).

Świat dzieciństwa Tooropa był dla niego źródłem pewnych powtarzających się motywów. Długowłose postaci kobiet o ostrych, spiczastych profilach, z długimi, chudymi ramionami upozowanymi w charakterystyczne marionetkowe gesty przywodzą na myśl lalki jawańskiego teatru cieni *wayang*. Wajang (jaw. *wayang* = cień) dwuwymiarowa (*wayang kelitik*) [il. 12] lub trójwymiarowa (*wayang golek*) [il. 14] lalka, która jest aktorem tradycyjnego jawańskiego teatru. Od nazwy lalki terminem wajang określa się też typ przedstawień teatralnych, w których lalkarz – *dalang* improwizuje swą opowieść na bazie kilku fabuł opartych na epopejach hinduskich „*Ramayana*” i „*Mahabharata*”. Publiczność może wybrać miejsce po obu stronach płóciennego ekranu, przez który prześwieca światło latarni: po jednej obserwuje barwne lalki, po drugiej tylko ich układające się w niesamowite kształty cienie. Przedstawieniom, trwającym zazwyczaj przez całą noc, towarzyszy muzyka *gamelan*. Podobnie jak w innych tradycyjnych ludowych teatrach fabuła rządzi się ścisłymi zasadami: poszczególne lalki mają na stałe przypisane złe lub dobre role i zgodnie z tym porządkiem ukazują się na scenie odpowiednio po lewej lub prawej stronie lalkarza.

Inspiracja postaciami teatru *wayang* widoczna jest zwłaszcza we wspomnianym obrazie *Fatalizm* i najbardziej znanym obrazie Tooropa z 1893 r. *Trzy narzeczone*. Poza inspiracjami formalnymi i motywicznymi (typ postaci, ornamentalne układy) wspólna pracom Tooropa z okresu symbolistycznego i sztuce Jawy wydaje się niezwykła, mistyczna atmosfera wykreowana przez skomplikowaną symbolikę, często

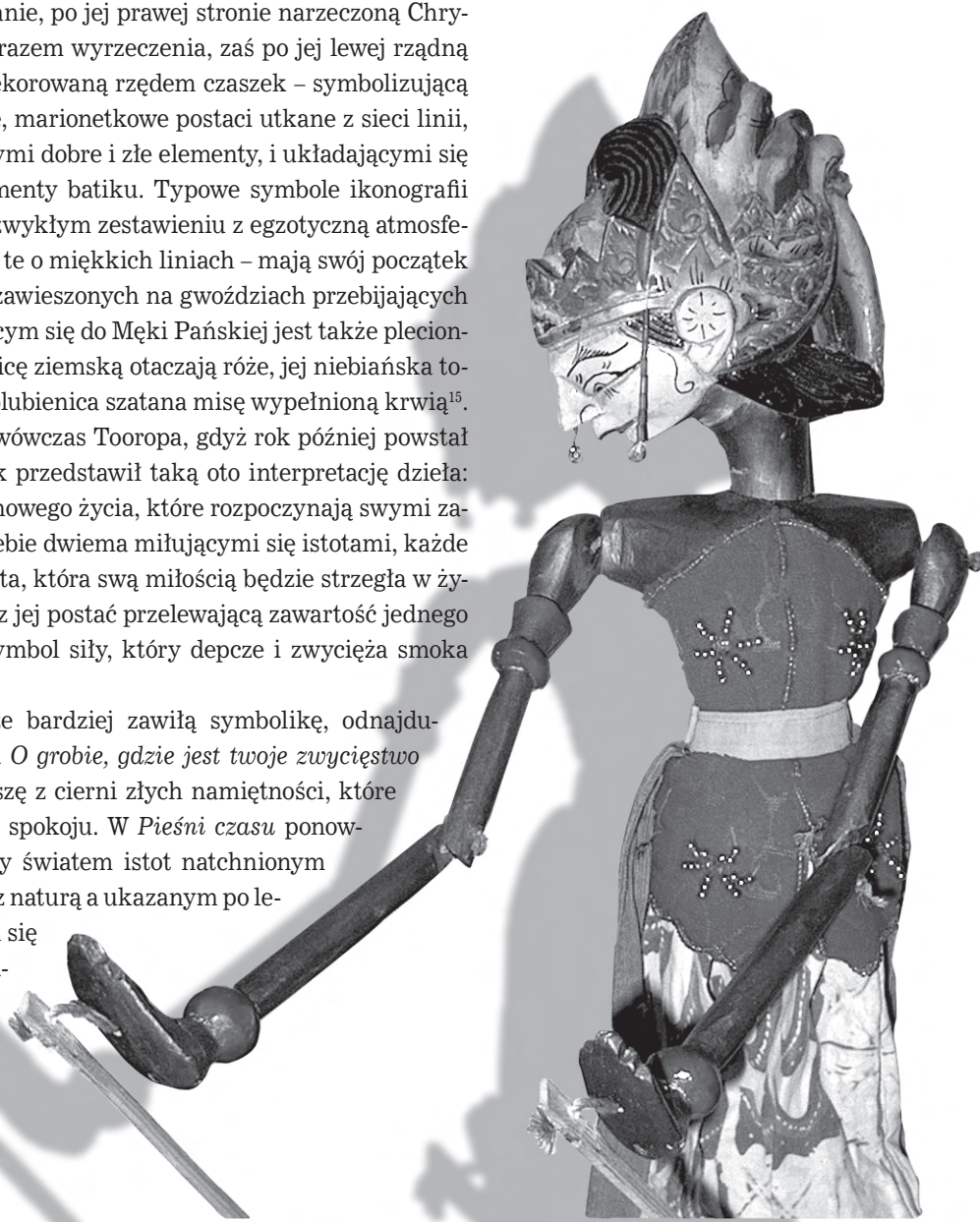
¹⁴ J. J. Heij, *Sztuka holenderska 1885–1935 ze zbiorów Drents Museum w Assen, Muzeum Narodowe w Poznaniu, listopad 1998–luty 1999*, s. 72–73, kat. nr 178.

¹⁵ Por. H.H. Hofstätter, *Symbolizm*, Arkady, Warszawa 1987, s. 258.



niezrozumiała bez wyjaśnienia autora, która tworzy niepowtarzalny nastrój niesamowitości. W *Trzech narzeczonych* Toorop sięga po tradycyjny motyw trzech gracji i redaguje go zgodnie z duchem własnej epoki, która tak często za temat wybierała zagadkową anielsko-diabelską naturę kobiety. Jak tłumaczył Toorop w swych listach, kobieta ukazana jest tu w trzech postaciach: pośrodku widzimy niewinną narzeczoną człowieka uosabiającą oddanie, po jej prawej stronie narzeczoną Chrystusa w stroju zakonnicy, która jest obrazem wyrzeczenia, zaś po jej lewej rządzą krwią oblubienicę szatana, z suknią udekorowaną rzędem czaszek – symbolizującą rozkosz. Scenie towarzyszą zjawiskowe, marionetkowe postaci utkane z sieci linii, zgodnie z teorią Tooropa symbolizującymi dobre i złe elementy, i układającymi się we wzory przywodzące na myśl ornamenty batik. Typowe symbole ikonografii chrześcijańskiej pojawiają się tu w niezwykłym zestawieniu z egzotyczną atmosferą pogańskiego obrzędu. Dobre zjawy – te o miękkich liniach – mają swój początek w muzyce dobywającej się z dzwonów zawieszonych na gwoździach przebijających dłoń Chrystusa. Symbolem odwołującym się do Męki Pańskiej jest także plecionka ostrokrzewu u dołu sceny. Oblubienicę ziemską otaczają róże, jej niebiańska towarzysza trzyma w dłoniach lilie, a oblubienica szatana misę wypełnioną krwią¹⁵. Temat oblubienic widocznie nurtował wówczas Tooropa, gdyż rok później powstał pastel *Aurora* [il. 11]. Ówczesny krytyk przedstawił taką oto interpretację dzieła: „Za nimi wielkie słońce jak jutrzienka nowego życia, które rozpoczynają swymi zaślubinami, życia, w którym będą dla siebie dwiema miłującymi się istotami, każde czyniąc, co mu z natury przystoi: kobieta, która swą miłością będzie strzegła w życiu harmonii – tu symbolizowanej przez jej postać przelewającą zawartość jednego dzbana do drugiego – i mężczyzna – symbol siły, który depcze i zwycięża smoka łypiącego na niego z grymasem”.

Podobny nastrój, motywy i jeszcze bardziej zawiłą symbolikę, odnajdujemy w *Sfinksie* z 1897 r., czy rysunku *O grobie, gdzie jest twoje zwycięstwo* [il. 1], gdzie dobre zjawy uwalniają duszę z cierni złych namietności, które nie pozwalają jej spocząć w wiecznym spokoju. W *Pieśni czasu* ponownie dostrzegamy dychotomię pomiędzy światem istot natchnionym Duchem Świętym i żyjących w zgodzie z naturą a ukazanym po lewej – znowu za pomocą ostro łamiących się linii – światem maszyny i zepsutej cywilizacji. Rysunek *Wiara i upadek* [il. 15] ma rzekomo wskazywać na fascynację





il.16 Jan Toorop, *Zatonięcie statku pod Wagenaar, 1893*



il.17 Lizza Ansingh, *Porzucona*



il.18 Telesaja, *Diabelskie sztuczki*

Tooropa Wagnerem, którą dzielił z wieloma współczesnymi. Łabędź ma przypominać o postaci syna Parsifala Loengrina, który przybywa na wezwanie Elzy w łodzi ciągniętej przez łabędzia (w którego przemieniony został Gotfryd, zaginiony brat Elzy). Wydaje się jednak, że symbolika tego rysunku jest dużo bardziej złożona i zawiera więcej niejasnych wątków.

Wyjątkowym dziełem jest *Zatonięcie statku pod Wagenaar* [il. 16]. Podobnie jak drewniana rama *Pieśni czasu*, a także wykonane w tym samym materiale reliefowe *panneau*, przychodzi na myśl tzw. sztukę prymitywną, snycerskie prace mieszkańców Bali, egzotyczne idole, które zainspirowały także innych artystów. Prace te można uznać również za ilustrację stosunku Tooropa do natury, w jego pracach nie mająca nic wspólnego z od wieków już opanowanym przez człowieka pejzażem Niderlandów. Współczesne wydarzenie było dla Tooropa okazją, by rozsunąć skomplikowaną gmatwaninę linii i ukazać symboliczny wymiar rozszalałego żywiołu. Ofiary katastrofy patrzą z przerażeniem na kłębiące się fale, które przybrały postać długowłosych istot – syren.

W tle rysunku *O grobie, gdzie jest twoje zwycięstwo* widzimy wzgórza obsadzone gęstym egzotycznym lasem. Także w oknie, na którego tle artysta narysował swą czytającą córkę Charley [il. 19] – późniejszą malarzkę – pojawia się egzotyczny pejzaż z brodzącymi w wodzie (pola ryżowe?) postaciami i dwukołymi wózkami ciągniętymi przez muły oraz łódkami na horyzoncie. Nie wiemy, czy artysta przywołuje tu własne wspomnienie z dzieciństwa, czy uchyla nam okno do świata lektury jego skupionej, czytającej córki.

Poczucie związku z naturą było u malarza bardzo silne. Poglądy Tooropa o mistycznej naturze przyrody znalazły wyraz w następującej wypowiedzi: „Kiedy samotnie wędrujemy w otoczeniu cichych drzew, pod łagodnym niebem i wszystko wokół nas technie spokojem, oddajemy się kontemplacji i czystym myślom, które prowadzą nas w sferę czystego szczęścia, wówczas śpiewają we mnie mistyczne głosy [...] im wyższe są te dźwięki, tym wszystko staje się jaśniejsze, aż ostatecznie znajduje ujście w dźwiękach i liniach, kolorach, formach lub słowach”¹⁶. Tooropa, jako symbolistę, nie interesowało samo oddanie natury, ale wywołane przez nią wrażenia: złożoną impresję, w której łączą się obrazy i dźwięki. Wypowiedź ta ujawnia wpływ koncepcji idola Tooropa – Richarda Wagnera dążącego do stworzenia synestezyjnego dzieła, łączącego wszystkie wrażenia zmysłowe w totalnym dziele sztuki.

Elementem przenikającym twórczość Tooropa, również w okresie późniejszym, kiedy odszedł on od secesyjnej linii i pod wpływem niezwykle silnie przeżytej konwersji tworzył głównie dzieła o symbolice religijnej, jest mistyczny nastrój, przewaga elementu pozarozumowego, irracjonalnej siły determinującej los. Są to oczywiście najbardziej charakterystyczne z motywów sztuki symbolizmu, jednak osoba, która zetknęła się z kulturą Jawy lub inspirowaną nią literaturą, rozpoznaje z tu nastrój *goena-goena – de stille kracht* – cichej siły, fatum uosobionego przez zjawy i duchy, które według wierzeń miejscowych zamieszkują wszystkie zakątki Jawy. Najbardziej sugestywnie oddał napięcie powstające między racjonalną naturą przybywających do kolonii Holendrów, wychowanych w gorszej kalwińskiej moralności, a przenikniętych mistycyzmem natury, irracjonalnym światem mieszkańców Jawy, Louis Couperus w neoromantycznej powieści o tytule *De stille kracht* (*Cicha siła*, 1900). W stosunku do utworów tego najwybitniejszego powieściopisarza holenderskiego przełomu XIX/XX w. ukuto określenie „powieść haska”, opisywał on bowiem specyficzną mentalność i dekadencją atmosferę w środowisku bogatych byłych kolonizatorów holenderskich, którzy po powrocie zazwyczaj osiedlali się w Hadze. Couperus, podobnie jak Toorop,



urodził się na Jawie. To pokrewieństwo losów i fascynacji Jawą sprawiło, że Toorop i Couperus nieraz współpracowali ze sobą: malarz wykonał okładki do wydań kilku utworów Couperusa, m.in. do opowiadania *Psyché*. Toorop ilustrował również inne utwory literackie, np. W. G. Nouhuysa *Egidius en de vreemdeling* (1899).

Na dowód tego, że Jan Toorop dzielił fascynację Indonezją nie tylko z niderlandzkimi pisarzami, ale i kolegami malarzami, przywołam obraz malarki Lizzy Ansingh *Porzucona* [il. 17]. Ta nieco młodsza od Tooropa „malarka lalek”, uczennica kontynuatora szkoły haskiej Hendrika Breitnera, tworzyła kompozycje będące z pozoru martwymi naturami. Jednak szczególna reżyseria tych scenek i zawsze nieco niepokojące osoby jej aktorów – lalek (w tym wypadku porcelanowych lalek chińskich i *wayangów*), wreszcie tytuły obrazów sugerowały, że możemy się domyślać, iż przed naszymi oczyma rozgrywa się jakaś intryga. W tym kontekście staje się jasne, jakie treści kryją się za niderlandzkim terminem *still leven* (ciche życie).

Kolonialna propaganda czyniła wysiłki, by udowodnić, że współzycie zamorskich włości i starego kraju jest źródłem inspiracji dla obu stron. I tak pod koniec lat trzydziestych w jednym z opracowań o współczesnej sztuce holenderskiej umieszczony został rozdział o współczesnej sztuce na Bali, w którym autor mówi o eksplozji mocy artystycznych wśród rdzennych mieszkańców wyspy. Jej przyczyny należało się naturalnie dopatrywać w kulturotwórczej roli białego człowieka otwierającego tubylcom oczy na ich własną sztukę. Jednym z tych, którym „otwarto oczy”, był balijski malarz Telesaja [il. 18].

W 1905 r. roku, jak wspominałam – częściowo może pod wpływem swej żony An-

il.19 Jan Toorop, *Portret Charley*, 1893



¹⁶ Leijnse, *op. cit.*, s.160.



il.20 Charley Toorop, *Trzy generacje*, 1937

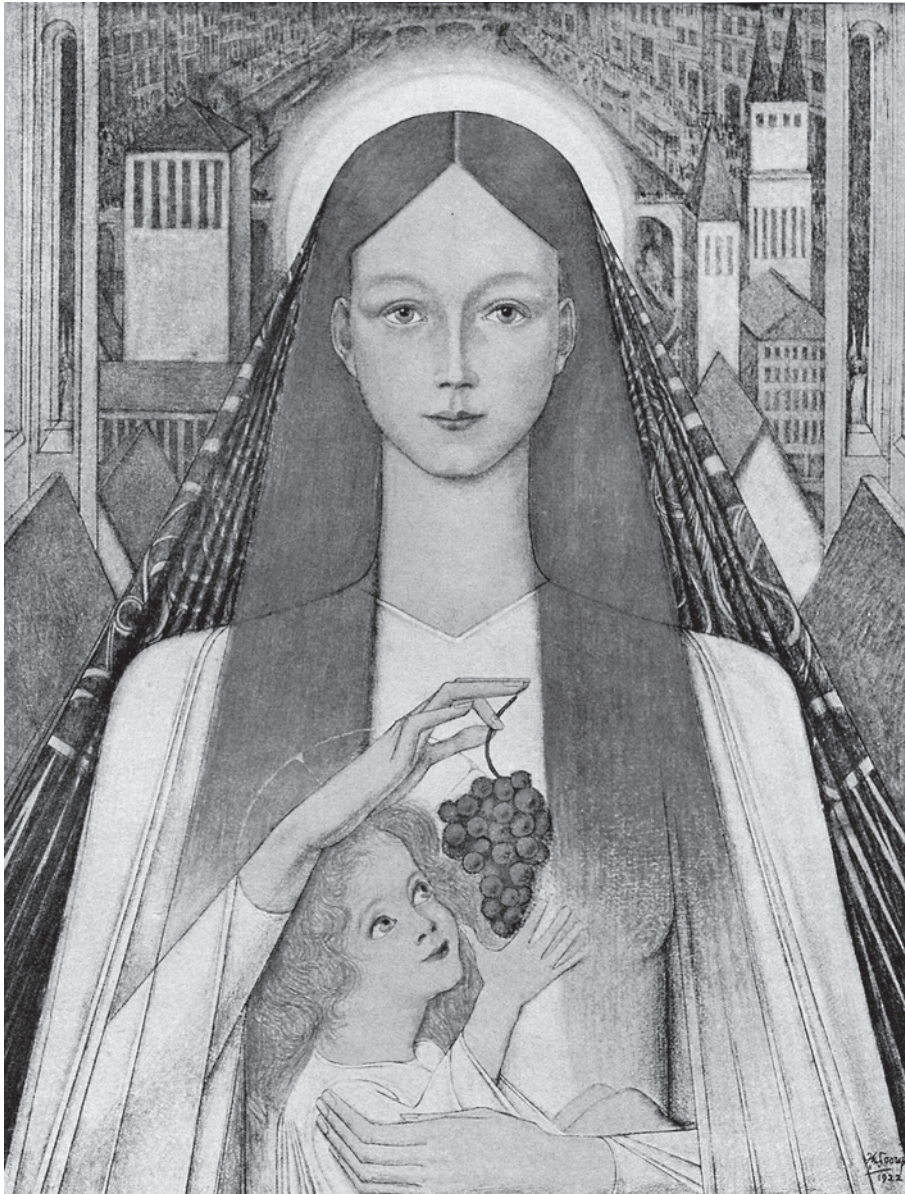
nie, ale głównie w wyniku wieloletnich wewnętrznych zmagania i dyskusji z działającymi jego religijne rozterki przyjaciółmi, Jan Toorop zdecydował się na konwersję. Na decyzję Tooropa wpływ miały również mistyczo-gotyckie poglądy Josephusa Albertusa Alberdingk-Thijma, z którym zetknął się już w latach studiów w Akademii Amsterdamskiej, gdzie Thijm był nauczycielem historii sztuki. Według Thijma prawdziwy rozkwit sztuk miał nastąpić dopiero w momencie, gdy wszystkie wyznania zjednoczą się w wierze katolickiej.

Późną twórczość Tooropa zdominowała ikonografia katolicka. Porzucił też secesyjną stylizację i powrócił do środków naturalizmu, z czasem w niewielkim stopniu ulegając też wpływowi współczesnych nurtów, np. kubizmu. Wielu zarzucało Tooropowi fanatyzm, byli jednak i tacy, których – mimo odmiennych poglądów – fascynowało jego autentyczne zaangażowanie i uduchowienie. W liście Pieta Mondriana do Keesa Spoor z 1910 r. czytamy: „Toorop wrócił. Ciągle uważam go za sympatyczną osobę. Wczoraj odbyłem z nim osobistą rozmowę i zgodziliśmy się w najważniejszych kwestiach. Dla niego katolicyzm jest jak prehistoria dla Besanta: wyznanie katolickie jako takie to przecież to samo co teozofia, czyż nie? Zgadzałem się z Tooropem co do najważniejszych spraw i zauważyłem, że jego przemyślenia są głębokie i uduchowione”¹⁷.

Należy tu podkreślić, że zwrot w stronę katolicyzmu, podobnie jak fascynacja teozofią czy (pozornie tylko odległym) socjalizmem nie były w pokoleniu Tooropa wyjątkowe i w gruncie rzeczy mają ze sobą wiele wspólnego. Idealistów, takich jak poeci Herman Gorter czy Van Eeden, pisarsko-malarskie małżeństwo Roland Holst, architekta Berlage czy właśnie Tooropa łączyła – z jednej strony – chęć powrotu do czystej, indywidualnie przeżywanej duchowości, z drugiej zaś – poczucie misji i ścisły związek poglądów estetycznych z etyką, podkreślanie społecznej funkcji sztuki. Kalwinizm, jako religia państwowa, po ponad trzech wiekach dominacji w Niderlandach stała się synonimem duchowego lenistwa, mieszczańskiego ograniczenia i społecznego egoizmu. Szczególnie przejmujący obraz tego stanu ukazał Toorop w swych *Kalwinach*, jego przeciwieństwem czyniąc pracę *Modlitwa*. Podobnie jak niemal sto lat wcześniej u Nazareńczyków gotycka wieża symbolizuje tu wielkość kościoła katolickiego przed zgubnym podziałem. Pustym, przerażającym i przerażonym twarzom kalwinów przeciwstawia Toorop godną, przeoraną życiem, ale tchnącą ufnością twarz starszego mężczyzny. Tooropowi udało się w kilku pracach z tego późnego „katolickiego” okresu osiągnąć siłę duchowego wyrazu, jak np. w cyklach rysunków węglem czy kartonów *Apostołów* z 1911 r., z których jeden uznany został za kryptoautoportret artysty. Za jedno z ważniejszych dzieł tego okresu uważa się *Drogę krzyżową* dla kościoła St. Bernulpha w Oosterbeek. W tym okresie Toorop nie próbował już podążać za nowymi nurtami, jednak rysunki, takie jak *Modląca się zakonnica* czy *Madonna z dzieciątkiem* [il. 21], pozwalają dostrzec, że nie był głuchy na to, co działo się wokół. Był rok 1915, córka Tooropa – malarka Charley – zdążyła już z kubistki przeistoczyć się w ekspresjonistkę, a za dwa lata powstanie grupa *De stijl*. Ten ostatni obraz ilustruje jednak dobitnie problem, z którym nadal zmagają się sztuka religijna, próbując nie przekroczyć cienkiej granicy, która dzieli ją od sentymentalizmu, a nawet kiczu.

Hasło „Toorop” w historii malarstwa holenderskiego nie ogranicza się tylko do Jana. Wspominana tu córka malarza – Charley – była w okresie międzywojennym jedną z najwybitniejszych przedstawicielek malarstwa „nowej rzeczowości”. Mala-

¹⁷ Leijnse, *op. cit.*, s.162.



il.21 Jan Toorop, *Madonna z dzieciątkiem*, 1893

rzem był również jej syn Edgar Fernhout. Trzy generacje spotkały się na wystawie zorganizowanej 1937 r., co dało impuls do powstania obrazu o takim właśnie tytule [il. 20]. Widzimy na nim Charley i jej syna, nad którymi czuwa wielki nieobecny Jan Toorop, pod postacią modelu pomnika, który dla Hagi wykonał John Rådecker.

dr Aleksandra Lipińska
Historyk sztuki i niderlandystka, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Jej główne zainteresowania badawcze to rzeźba nowożytna i kultura Orientu.