

# Region Karkonoszy

– jego sztuka i tożsamość we współczesnej historii sztuki<sup>1</sup>

Agata Rome-Dzida

„Dlaczego jak dotąd kwestia granicy znalazła tylko niewielkie zainteresowanie wśród historyków sztuki? Z powodu powszechnego przyzwyczajenia rozpoczynania od centrum. Studia nad granicą mogą dać nam istotny wgląd w kształtowanie się oraz samorozumienie narodu, państwa i jego instytucji jako całości.”<sup>2</sup>

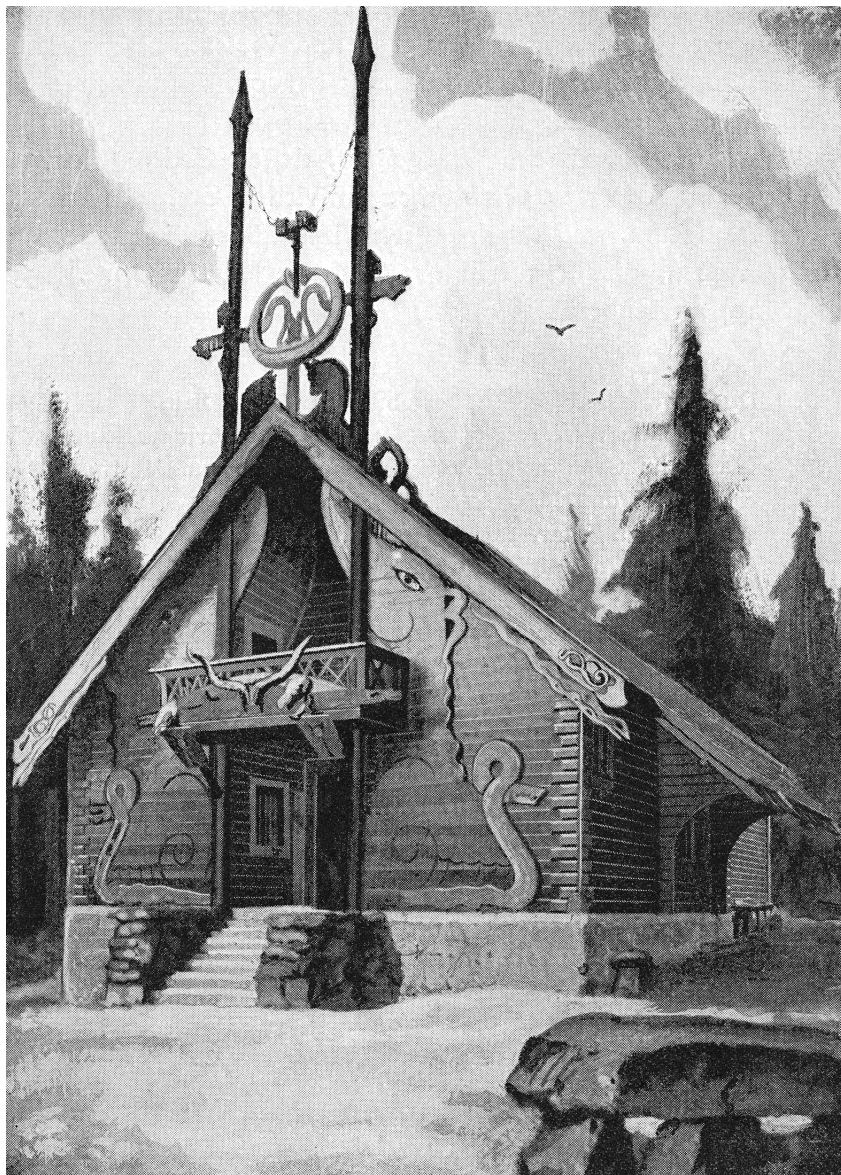


<sup>1</sup> Artykuł jest rozszerzoną wersją referatu zaprezentowanego podczas IV Środkowoeuropejskiego Forum Doktorantów Historii Sztuki „Historia sztuki w dobie globalizacji”, Wrocław 5–8 listopada, 2009 r.

<sup>2</sup> ‘Why have border issue so far found so little interest among historians? Because of the common habit of starting with the center. A study of a boarder, can give us considerable insight into the foundation and self-understanding of the nation, the state and its institutions as whole’. za: **H. Medick**, *Grenzziehung und die Herstellung des politisch - sozialen Raumes. Zur Begriffsgeschichte der Grenzen in der fruehen Neuzeit*, [w:] *Literatur der Grenze – Theorie der Grenze*, red. **R. Faber, B. Naumann**, Wuerzburg 1995, s. 211.

Używając w tytule artykułu pojęcia „region”, mam na myśli obszar Karkonoszy wraz Kotliną Jeleniogórską, który poprzez obecność kilkudziesięciu artystów osiadłych na tym terenie na stałe lub przebywających podczas swoich dłuższych lub krótszych pobytów począwszy od końca lat 80. XIX w., a na latach trzydziestych XX wieku kończąc, stał się istotnym ośrodkiem życia artystyczno-kulturalnego, określanego w literaturze mianem „karkonoskiej kolonii artystycznej”. Powstanie kolonii artystycznej w Karkonoszach wpisywało się w charakterystyczną dla II połowy XIX wieku tendencję ucieczki z wielkich miast i tworzenie w otoczeniu nieskażonego cywilizacyjnym rozwojem artystyczno-ideowych wspólnot. Zjawisko karkonoskiej kolonii nie było przypisane wyłącznie do jednej miejscowości (choć środowisko artystyczno-literackie w Szklarskiej Porębie wydaje się być dominujące) i obejmowało szereg innych wiosek położonych poza geograficznymi granicami Karkonoszy. Rozważania dotyczyć będą więc przede wszystkim dynamicznie rozumianej geografii artystycznej i jej peryferii Dolnego Śląska, którego zastana tradycja kulturowa została na nowo odkryta i przetworzona przez napływowych artystów, literatów i czołowych przedstawicieli życia kulturalnego, rekrutujących się z wielkomiejskich ośrodków Cesarstwa Niemieckiego i Monarchii Austro-Węgier, z którą Karkonosze graniczyły. Na lokalną tradycję kulturową nałożyły się alternatywne dla oficjalnej kultury społeczne ruchy reformatorskie, neoreligijne i ojczyźniane, którym peryferyjnie położony region dawał większą swobodę działania. Nie mogły pozostać one bez wpływu na twórczość plastyczną artystów związanych z tym kręgiem, tym bardziej iż całe środowisko napływowych literatów, redaktorów, historyków sztuki, filozofów budowało w miarę spójny krąg towarzysko-kulturalnej wymiany światopoglądowej.

W swoim artykule chciałabym pokrótce przeanalizować dotychczasowy aparat badawczy nad sztuką kolonii artystów w Karkonoszach i wskazać możliwe kierunki jego przeformułowania. Dalej zaś wykazać ich przydatność dla badań nad sztuką peryferyjnych czy przygranicznych regionów Europy w ogóle. Sztuka peryferii będzie w nich traktowana nie jako zapóźnione pokłosie postępowych tendencji wielkomiejskich centrów Europy, a jako istotny głos w definiowaniu narodowej tożsamości kraju.

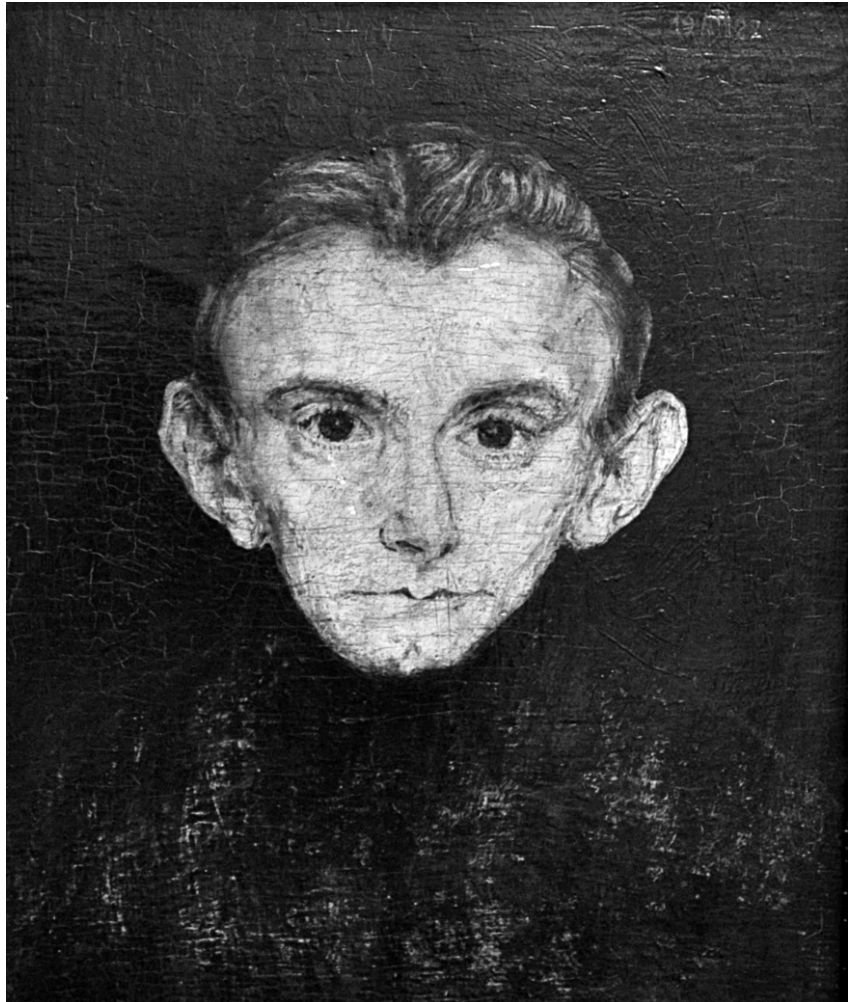


il. 1 Erich Fuchs, *Die Letzten (Ostatni)*, 1924, Muzeum Karkonoskie w Jeleniej Górze. Fot. Agata Rome-Dzida

il. 2 Hermann Hendrich, Paul Engler, *Sagenhalle*, 1903, Schreiberhau im Riesengebirge (Szkłarska Poręba w Karkonoszach), niezachowana. Repr. za: *Die Sagenhalle des Riesengebirges (Schreiberhau). Der Mythos von Wotan – Ruebezahl in Werken der bildenden Kunst*, Berlin und Mittel - Schreiberhau 1904.

Artystyczna fascynacja Karkonoszami sięga XVIII wieku, kontynuują ją dalej w wiek XIX niemieccy romantycy z C. D. Friedrichem, Carlem Gustawem Carusem i Claussen Dahlen na czele oraz cesarski dwór pruski i znakomita część niemieckiej arystokracji, czego najdobitniejszym wyrazem jest niespotykane na skalę europejską zagęszczenie architektury rezydencjonalnej na tym terenie. W latach osiemdziesiątych XIX wieku najpierw Szklarską Porębę, a następnie Jagniątków odkrywają Carl i Gerhardt Hauptmann, tworząc zaczątki pierwszej kolonii artystów. Renomowani pisarze działają jak magnes na innych czołowych przedstawicieli życia literackiego, kulturalnego i artystycznego w Niemczech, pochodzących głównie ze środowiska berlińskiego. Dla naszych rozwa-

il. 3 Artur Ressel, *Kranker Knabe*  
(*Chory chłopiec*), 1922, Kunstforum  
Ostdeutsche Galerie Regensburg.  
Fot. Agata Rome-Dzida



zań szczególnie istotni będą: Bruno Wille, Wilhelm Boelsche, Hermann Stehr, Ferdinand Avenarius, John Henry Mackay oraz plastycy Hans Fechner oraz Hermann Hendrich. Równolegle Karkonosze odkrywają malarze z wrocławskiej Szkoły Sztuki oraz Akademii Sztuki i Rzemiosł Artystycznych – Adolf Dresseler, Carl Ernst Morgenstern, Georg Mueller – Breslau, Gertrud Staats, Max Wislicenus, Heinrich Tuepke, Artur Wassner i inni. Wielu z nich buduje swoje domy w Szklarskiej Porębie, Kowarach, Przesiece, decydując się na dłuższy pobyt. W 1922 r. w Szklarskiej Porębie z inicjatywy Hansa Fechnera, Alfreda Nickischa, Hansa Oberlaendera i Franciszka von Jackowskiego zostaje powołane Stowarzyszenie Artystyczne Twórców św. Łukasza, do którego przystępują poza założycielami: Georg Wichmann, Werner Fechner, Martin Huebner, Willi Oltmanns, Artur Ressel, Erich Fuchs, Friedrich Iwan, Paul Aust. Znakomita większość wymienionych wyżej artystów plastyków kształci się w największych akademiach artystycznych ówczesnych Niemiec u najlepszych profesorów. Co jednak sprawia, że ich nazwiska nie trafiają

do podręczników historii sztuki, a kolonia artystyczna w Karkonoszach nadal pozostaje zjawiskiem jeszcze nie do końca rozpoznanym?

Przyczyn tego stanu rzeczy należy upatrywać w kilku czynnikach, zarówno historyczno-politycznych, jaki i *stricte* historyczno-artystycznych, a także w stosowanej dotychczas metodologii badań nad sztuką artystycznych regionów Europy. Nie może dziwić fakt, iż w latach powojennych zainteresowanie polskich badaczy sztuką Dolnego Śląska przełomu wieków nie znalazło szczególnego uznania. Dobrze znane są wystąpienia ludowych działaczy partyjnych podlegające do nienawiści wobec niemieckiego dziedzictwa, które jak sól w oku zalega na Ziemiach Odzyskanych Państwa Polskiego. Ryszard Izbicki pisał na łamach *Głosu Ludu* w 1947 r.: *W muzeum w Szklarskiej Porębie Środkowej pokazują te historie na kilkunastu „landschaftach”. Narracyjna podkładka ma je zwiedzającym Polakom przybliżyć w odczuwaniu typowo... niemieckiej kultury. Nam się natomiast wydaje najwłaściwsze – spalić te bohomyzy, spalić i inne jeszcze obrazy, ozdóbki na budynku, płaskorzeźby i wszystko, co trzeba, aby je więcej oko jako tako kulturalnego turysty nie zobaczyło.*<sup>3</sup> Ze smutkiem należy stwierdzić, iż do dzisiaj podobne, choć może bardziej złagodzone narodowościowe wątpliwości budzi twórczość niemieckich artystów z Karkonoszy wśród dyrektorów polskich instytucji kultury na tych terenach.

Na problem ideologiczno-politycznego uwikłania artystów z kolonii artystycznej w Karkonoszach jako pierwszy zwrócił uwagę Gerhard Leistner w tekście *Zwischen Naturmystik und Nationalmythos. Schreiberhau im Riesengebirge als Sonderfall europäischer Künstlerkolonien* (podkreślenie moje)<sup>4</sup>. Wyraził w twórczości wielu artystów skupionych w środowisku karkonoskiej kolonii holdowanie tendencji narodowej było, jak się wydaje, jedną z przyczyn apriorycznego zakwalifikowania ich sztuki do tendencji wstecznych czy wręcz pfaszystowskich, co w efekcie spowodowało wymazanie na długie lata ich dzieł z kręgu tematów wartych badawczego zainteresowania. Szczególnym tego typu przypadkiem są obrazy Hermanna Hendricha, które do dzisiaj niesłusznie kojarzone są z nurtem pfaszystowskim. Bardzo silnie zarysowujący się w sztuce karkonoskich artystów przełomu wieków wątek narodowy wpisuje się jednak w ogólniejszą, charakterystyczną dla tego czasu debatę na temat roli sztuki w nowoczesnych Niemczech. Bardziej słuszne wydawałoby się jednak w tym kontekście dokładne przebadanie recepcji wygodnych dla nazistów tendencji w sztuce kolonii artystycznych aniżeli stawianie ich jako punktu wyjścia dla rozwoju totalitarnej ideologii. Opowiedzenie się za tradycją, a w szczególności za narodową tradycją było immanentnym czynnikiem wpisanym w kluczowy dla tworzenia kolonii aspekt odwrotu od nowoczesności wraz z całym jego społeczno-ekonomicznym i kulturowym bagażem. Odwrót ten dyktowany był jednak przede wszystkim utopijną wiarą w jedność sztuki i życia, pragnieniem budowania nowej wspólnoty, która mogła ziszczyć się tylko w ścisłym związku z ziemią – małą ojczyzną Heimat.

Przełomowy charakter na gruncie polskiej historii sztuki mają pub-



<sup>3</sup> Cyt. za: P. Wiater, *Hala Baśni i Dom Hendricha w Szklarskiej Porębie*, za: <http://www.karkonosze.ws> (25.07.2009).

<sup>4</sup> G. Leistner, *Zwischen Naturmystik und Nationalmythos. Schreiberhau im Riesengebirge als Sonderfall europäischer Künstlerkolonien*, [w:] *Künstlerkolonien in Europa. In Zeichen der Ebene und des Himmels*, red. C. Pese, Nuernberg 2001.



<sup>5</sup> P. Wiater, *Kolonia artystyczna w Szklarskiej Porębie*, [w:] *Wokół niemieckiego dziedzictwa kulturowego na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, red. Z. Mazur, Poznań 1997, s. 127–149.

<sup>6</sup> G. Leistner, *Zwischen Naturmystik und Nationalmythos. Schreiberhau im Riesengebirge als Sonderfall europäischer Künstlerkolonien*, [w:] *Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels*, red. C. Pese, Nuernberg 2001, s. 157–167.

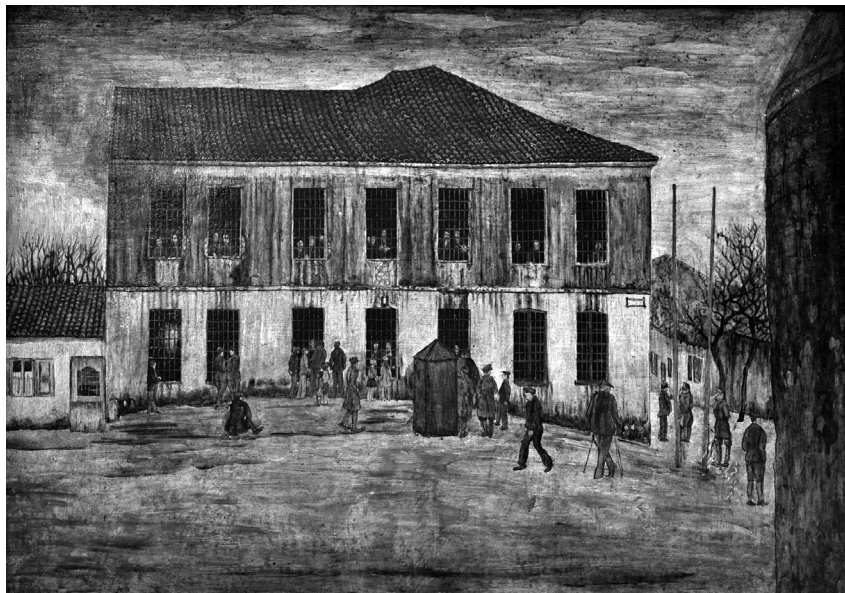
<sup>7</sup> J. Brade, *Artur Wasner und die Koenigliche Kunst – und Kunstgewerbeschule Breslau*, Breslau 2007, s. 7.

<sup>8</sup> Por. H. Belting, *The Germans and their art. A troublesome relationship*, Yale 1998, s. 66.

<sup>9</sup> W. Leistikow, *Ein Beitrag zur Kunstgeschichte unserer Tage*, [w:] S. Meister, *Die „Vereinigung der XI“ (1892–1899). Eine Untersuchung zur Privatisierung des Ausstellungswesens in Berlin*, Freiburg 2005, s. 342.

likacje Przemysława Wiatera. Ich autor jako pierwszy w Polsce zajął się tematem koloni artystycznej ze Szklarskiej Poręby<sup>5</sup>. Z kolei u współczesnych niemieckich badaczy, którzy w latach 90. XX w. podjęli się badań nad sztuką artystów z karkonoskiej kolonii, angażując w nie również polskich historyków sztuki, wątpliwości może budzić pojawiające się nader często w owych badaniach aprioryczne przyjęcie prymatu kierunków awangardowych nad sztuką berlińskiej i wrocławskiej prowincji.

Najbardziej rozpowszechniony w twórczości karkonoskich artystów gatunek malarstwa pejzażowego skłonił badaczy tej sztuki do zastosowania aparatu stylistycznej analizy formalnej w oparciu o dominujące tendencje w ówczesnych europejskich centrach Europy. I tak Gerhart Leistner ubolewał, iż *jest historycznym faktem to, iż przed 1900 rokiem nie było w Karkonoszach impresjonistycznego malarstwa pejzażowego*<sup>6</sup>, traktując swoje wyniki badań jako dowód na artystyczne zapóźnienie malarzy z kręgu Szklarskiej Poręby. W podobnym duchu pisała Johanna Brade w katalogu wystawy Artura Wasnera: *[...] w powstających stowarzyszeniach artystycznych znaczące secesjonistyczne dążenia nie znalazły uznania. Charakterystyczni dla artystycznej atmosfery tego czasu byli [...] tradycyjnie tworzący artyści*<sup>7</sup>. Stanowiska i perspektywę, z której oceniana była sztuka malarzy z Karkonoszy, powielały katalogi wystaw. Warto w tym miejscu przywołać ostatnią obszerną wystawę zatytułowaną „Riesengebirge. Künstlerkolonien Schreiberhau” w Gemaeldegalerie Dachau z roku 2008 r. z dwóch powodów. Po pierwsze z powodu tekstu Elizabeth Boser (kuratorki wystawy), utrwalającego sposób patrzenia na twórczość malarzy z Karkonoszy przez pryzmat „znanych” czy „uznanych” osobowości artystycznych z kręgu niemieckiego malarstwa XIX i XX wieku. Autorka tekstu do katalogu wystawy pisze: *Znani malarze tacy jak Otto Mueller, Walter Leistikow, Otto Modersohn, Paula Modersohn – Becker czy Heinrich Vogeler (trójka ostatnich artystów związana była z dobrze opisaną i zdokumentowaną kolonią z Worpsswede – uwaga moja), którzy odwiedzali braci Hauptmann, nie pozostawili żadnych w a ż n y c h (podkreślenie moje) pejzaży z Karkonoszy i nie wywarli żadnego w p ł y w u (podkreślenie moje) na tworzących tutaj malarzy.* Wspomnę tylko, iż w Cesarstwie Niemieckim w latach 1870–1918 bardzo silnie zarysował się konflikt pomiędzy różnymi stanowiskami dotyczącymi zarówno tożsamości narodowej, jak i roli, znaczenia oraz charakteru sztuki w nowoczesnych Niemczech, który nie sprowadzał się wyłącznie do uproszczonej opozycji pomiędzy „nowoczesnością” a „tradycją”<sup>8</sup>. Walter Leistikow już na przełomie 1893/94 roku występował przeciwko boecklinowskiemu symbolizmowi w malarstwie i samemu Hermannowi Hendrichowi, który, jak się wydaje, przeniósł się ze swoimi architektoniczno-malarskimi realizacjami m.in. do Szklarskiej Poręby i innych zapomnianych miejsc, by z dala od berlińskich czy monachijskich kontrowersji tworzyć, i to w dodatku przy aplauzie publiczności(!) swoje patriotyczno-mistyczne kreacje<sup>9</sup>. Nie wydaje się prawdopodobne, by artyści z kolonii w Karkonoszach szukali inspiracji w ruchach równoległych (mam tutaj na myśli artystów z kolonii w Worpsswede), a tym bardziej



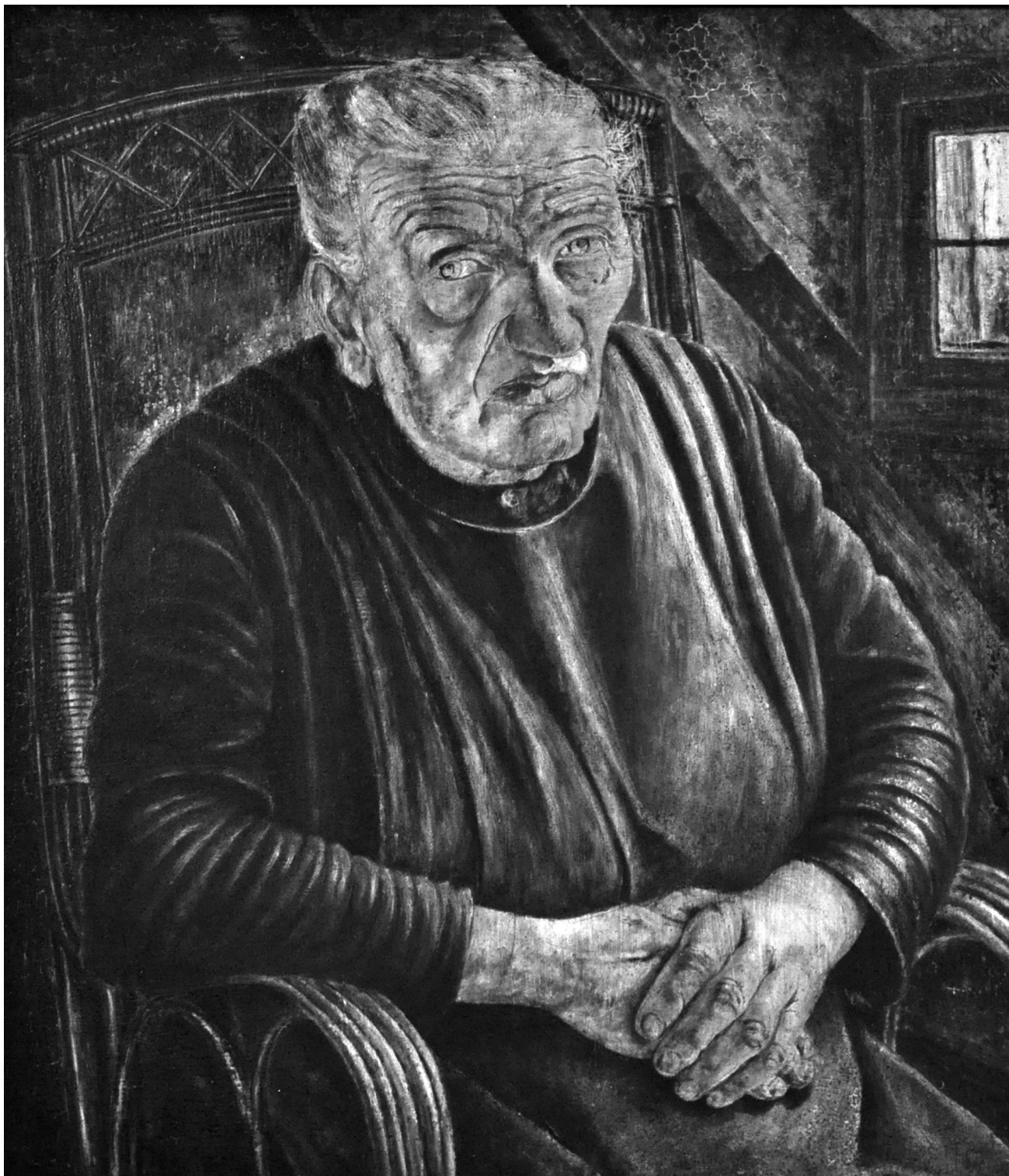
il. 4 Artur Ressel, *Griechisches Gefaengnis (Greckie więzienie)*, 1934, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg. Fot. Agata Rome-Dzida

w ruchach awangardowych. Ucieczka z miasta była również ucieczką od aktualnych prądów i tendencji w malarstwie tego czasu. Była świadomym aktem odwrotu także od tendencji postępowych w sztuce. Była równie przemyślanym skazaniem siebie i swojej sztuki na peryferie w imię zachowania autonomii własnej kreacji i utopijnej wiary, że świat inny, lepszy możliwy jest do skonstruowania. Jako takie zjawisko kolonii artystycznej w Karkonoszach nie może opierać się wyłącznie na uniwersalnych kategoriach analizy stylistycznej, rozpatrującej tę twórczość przez pryzmat dynamicznie zmieniających się kierunków i tendencji w artystycznych centrach Europy. Punktem odniesienia winien być tu przede wszystkim właściwy światopoglądowy, historyczny i polityczny kontekst regionu, nie zaś kontekst centrum, od którego sztuka ta poszukiwała ucieczki.

Kolejnym aspektem, na który zwróciła uwagę wystawa w Dachau, jest problem mitologizacji miejsca jako nadrzędnego czynnika kształtującego zainteresowanie twórców tym terenem. Wystawa ta powieliła sposób prezentacji „karkonoskiego malarstwa” zaprezentowany po raz pierwszy w najobszerniejszym jak dotychczas katalogu wystawy poświęconej artystom i życiu kulturalnemu Karkonoszy *Wspaniały krajobraz. Artyści i kolonie artystyczne w Karkonoszach*<sup>10</sup>. Bez wątplenia niezwykle urok Karkonoszy miał siłę przyciągania niepodobną innym, bez względu na to, czy udzielała się ona artystom niemieckim, czy polskim. Fascynacja ta znalazła ujście w malowanych tutaj niezwykle chętnie i licznie pejzażach, z czego znakomita większość czerpała z tradycji niemieckiego romantyzmu, a zwłaszcza karkonoskiego pejzażu C. D. Friedricha. Artyści związani z kolonią w Karkonoszach malowali jednak nie tylko mistyczny spektakl natury. Hermann Hendrich w Sagenhalle próbował stworzyć przy pomocy synkretycznego oddziaływania Gesamtkunstwerk świąty-



<sup>10</sup> Katalog wystawy *Wspaniały krajobraz. Artyści i kolonie artystyczne w Karkonoszach* (Berlin i Jelenia Góra 1999) pod redakcją Klauza Bździacha jest dotychczas najobszerniejszą publikacją poświęconą zagadnieniom z historii literatury, architektury i sztuk plastycznych w Karkonoszach ze szczególnym naciskiem na wiek XIX i XX oraz zjawisko niemieckiej kolonii artystów i kontynuacji jej tradycji przez polskich twórców osiadłych na tym terenie po 1945 roku. Publikacja ta nie miała jednak w założeniu autorów projektu stanowić wyczerpującej prezentacji sztuki regionu, a raczej stać się historyczno-artystycznym pomostem pojednania pomiędzy Niemcami a Polakami w oparciu o uniwersalistycznie pojmowaną dziedzinę sztuki. Rola tego katalogu w zgromadzeniu materiału dokumentacyjnego pozostaje do dzisiaj nie do przecenienia.



— il. 5 Artur Ressel, *Die Pauline*, 1930, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg. Fot. Agata Rome-Dzida



nię nowej religii [il. 2], Erich Fuchs przekazał w swoich grafikach precyzyjny obraz życia niemieckiej prowincji pierwszej połowy XX wieku [il. 1], Artur Ressel jest autorem zagadkowych dzieł, czekających jeszcze na dokładniejszej badania. Wystarczy wymienić prace: *Chory chłopiec* z 1922 r. [il. 3], *Greckie więzienie* z 1934 [il. 4], *Die Pauline* z 1930 [il. 5]. Metafizyczna kategoria *genius loci* Karkonoszy nakłada na sztukę tego regionu kliszę „pięknego widoku”, ukazując serię niezliczonych ilości pejzaży jako nadrzędnego, a nierzadko jedyne sposobu wyrazu karkonoskich malarzy. Jest to jednak obraz niepełny, pomijający cały szereg realizacji artystycznych, a których przeanalizowanie konieczne jest dla pełnego obrazu twórczości artystów z kolonii w oparciu o specyficzne warunki – regionalne, społeczne i światopoglądowe – panujące na tym terenie na przełomie wieków i w I połowie XX wieku.

Jak starałam się wykazać powyżej, większość prób dotychczasowej analizy twórczości artystów z kolonii w Karkonoszach oraz poświęcone temu regionowi wystawy opierały się na uniwersalistycznym systemie pojęciowym, starając się – z jednej strony – wpisać ten szczególny fenomen w bardziej ogólne tendencje w sztuce europejskiej, narzucając nań siatkę hierarchicznych wartości stylistycznych „centrum” lub też mitologizowały koncepcję miejsca jako podstawowego i jedyne czynnika artystycznego wyrazu. Obydwie tendencje prowadziły zazwyczaj do pesymistycznych wniosków dotyczących albo to artystycznego zapóźnienia i wstecznictwa, albo też – z drugiej strony – do wyabstrahowanego z oficjalnego systemu artystycznych wartości fenomenu „pięknego widoku”, który niezmiennie trwa w tym malarstwie począwszy od XVIII wieku, a na dniu dzisiejszym kończąc i za nic ma wpływ czasu i zmieniające się poglądy. W tym wypadku problem przestaje dotyczyć wyłącznie twórczości artystycznej kolonii w Karkonoszach, a staje się istotnym problemem metodologicznym dotyczącym badań nad sztuką regionu Europy Środkowo-wschodniej w ogóle.

Na problem mitologizujących praktyk, zarówno kulturowych, jak i badawczych – adoptujących ahisteryczną i apolityczną kategorię *genius loci* zwrócił uwagę Piotr Piotrowski w swoim tekście *The geography of Central/East European art*. Autor powołuje się na stanowisko Magdy Carneci, która twierdzi, iż kultura może również funkcjonować jako strategia oporu przeciwko totalitarnej opresji, ponieważ nabywając właściwości absolutu, staje się konstrukcją ahisteryczną. Fakt ten, zdaniem Piotra Piotrowskiego, dał środkowowschodnim intelektualistom szansę kształtowania swojej tożsamości poprzez afiliację do europejskiego świata wartości. *Jest on zapleczem uniwersalizmu zakorzenionego rzekomo w genius loci Wschodniej Europy, posiadając nieodłączny mechanizm wytwarzania lokalnych mitologii kultury w celu kompensacji traumatycznego doświadczenia historycznego*<sup>11</sup>. Wydaje się wielce prawdopodobne, iż stosowana przez niemieckich badaczy i organizatorów wystaw metafizyczna kategoria *genius loci* ma rzeczywiście na celu odsunięcie na dalszy plan sferę traumatycznych doświadczeń II wojny światowej i historycznego faktu wysiedlenia ludności niemieckiej z tych terenów w imię konstru-



<sup>11</sup> P. Piotrowski, *The geography of Central/East European art*, [w:] *Borders in Art: Revisiting 'Kunstgeographie'*, red. K. Murawska-Muthesius, Warszawa 2000, s. 47.



<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 45.

<sup>13</sup> J. Białostocki, *Some Values of Artistic Periphery*, [w:] *World Art. Themes of Unity in Diversity*, The Pennsylvania State University 1989, s. 50.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

owania ponadnarodowej, ponadczasowej i uniwersalistycznej kategorii „artystycznego piękna” Karkonoszy. Piękna, które w równym stopniu może fascynować zarówno artystów niemieckich tworzących tutaj do roku 1945, jak i twórców polskich osiadłych licznie na tym terenie po II wojnie światowej. Karkonoski pejzaż zyskuje rangę pojednawczego symbolu wspólnego polsko-niemieckiego dziedzictwa kulturowego, który bez potrzeby wikłania się w skomplikowane stosunki obu narodów tworzy wyidealizowany i łatwiejszy do przyjęcia obraz uniwersalnych właściwości sztuki regionu. Jakkolwiek politycznie poprawny, obraz ten jest niepełny. *Mitologiczna funkcja kultury pozbawia ją jej krytycznych zdolności, szczególnie w odniesieniu do geograficznych relacji*<sup>12</sup>. Uwaga ta może mieć charakter bardziej ogólny i dotyczyć innych badań poruszających się w kręgu tzw. „geografii artystycznej”. Zwraca bowiem uwagę, iż badania nad sztuką określonego miejsca, regionu nie mogą toczyć się gdzieś w ahisterycznej przestrzeni topografii; kulturowa specyfika regionu musi zostać naniesiona na zmienne losy historyczne i polityczne całego narodu oraz typowe dla badanego okresu przekonania światopoglądowe.

Inną z punktu widzenia przydatności analizy twórczości artystów z kolonii z Karkonoszy jest zaczerpnięta od Ljubo Karamana, a szerzej opisana przez Jana Białostockiego kategoria „peryferii” jako wartościowego miejsca tworzenia nowych artystycznych środków wyrazu i znaczeń<sup>13</sup>. Jan Białostocki wprowadza rozróżnienie pomiędzy „prowincją” a „peryferiami”. Pierwszą należałoby, zdaniem autora, rozumieć jako obszar zależny wyłącznie od jednego dominującego ośrodka, z kolei peryferie byłyby obszarami odległymi od centrów i podatnymi na wpływy z kilku kierunków. *Peryferie często tworzą niezwykle kombinacje wpływów i bodźców z rozmaitych ośrodków oraz elementów pochodzących ze źródeł lokalnych, łącząc w jedno tradycje historyczne i współczesne strategie kulturalne*<sup>14</sup>. Szczególnym przykładem takiego połączenia rozmaitych tradycji jest wybudowana w roku 1903 w Szklarskiej Porębie przez architekta Paula Englera według koncepcji i z inicjatywy Hermanna Hendricha Sagenhalle – Świątynia Legend [il. 2]. W warstwie ideowej budowla ta miała postawić znak równości w duchu monizmu i mistycznej religii natury pomiędzy postacią germańskiego boga wojny Wotana a lokalnym bóstwem Ducha Gór. W warstwie architektonicznej korzystała zaś zarówno ze wzorców lokalnej tradycji budownictwa drewnianego, jak i czerpała z tradycji nordyckiej architektury sakralnej. Ten wyjątkowy wytwór artystycznej wyobraźni był zarazem kwintesencją wszystkich ścierających się filozoficznych postaw środowiska kolonii z Karkonoszy, biegnących od mistycyzmu śląskiego, poprzez reformatorskie postawy socjalistyczne, filozofię monizmu, teozofię, mistycznie nasycone przyrodoznawstwo, a na ruchach ojczyźnianych kończąc. Wszystkie te postawy, charakterystyczne zresztą dla większości ruchów społeczno-kulturalnych w Niemczech na przełomie wieków, niezwykle silnie uwidoczniły się w Szklarskiej Porębie przez obecność takich osobowości jak Bruno Wille, Wilhelm Boelsche, Hermann Stehr, Carl Hauptmann czy Hermann Hendrich.

Z pozoru „niewinna” twórczość artystów z kolonii w Karkonoszach reprezentowała w rzeczywistości najbardziej nośne dla okresu Gruendezeit i Rzeszy Niemieckiej tendencje, które wpisywały się w ogólnonarodową dyskusję na temat roli i znaczenia sztuki w budowaniu narodowej tożsamości Niemiec. Poprzez dokładną analizę tej twórczości, biorąc pod uwagę również całość oeuvre poszczególnych twórców, którzy zdecydowali się tutaj osiedlić i tworzyć, możemy zyskać znacznie szerszy obraz tego, co legło u podstaw kształtowania i samookreślenia nowo powstałego państwa niemieckiego. Aby uzyskać ten obraz, konieczna jest jednak zmiana paradygmatu badawczego, która za punkt wyjścia powinna przyjąć społeczno-polityczny kontekst ucieczki artystów z miasta, ideowe i światopoglądowe koncepcje charakterystyczne dla środowiska artystów skupionych w danej kolonii oraz dokładną analizę dzieł i biografii artystycznej jej twórców. Dopiero wyniki tak przeprowadzonych badań mogą posłużyć nam za punkt wyjścia dla komparatystycznych porównań z innymi peryferyjnymi obszarami działalności artystycznej tego czasu zarówno w Niemczech, jak i Polsce oraz innych regionach w Europie. Sztuka peryferii może wówczas okazać się nie tyle zapóźnionym pokłosiem artystycznych tendencji centrów Europy, a istotnym głosem w budowaniu kulturowej tożsamości kraju.

---

#### **mgr Agata Rome-Dzida**

*Absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, doktorantka Instytutu Sztuki PAN w Warszawie. Prezes Fundacji Forum Stanisławów, zajmuje się propagowaniem wiedzy o kulturze i sztuce regionu Karkonoszy oraz ochroną jego dziedzictwa kulturowego. Publikowała m.in. na łamach: „Renowacji i zabytków”, „Porta Aurea”, „Rocznika Jeleniogórskiego” oraz Publikationsreihe des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker und Denkmalpfleger Das Gemeinsame Kulturerbe. Autorka tekstów do katalogów wystaw artystów związanych z Kotliną Jeleniogórską.*

#### **Summary**

#### **AGATA ROME-DZIDA / The region of the Karkonosze Mountains – its art and identity in modern art history**

The text focuses on methodological problems common among contemporary studies of art of artists' colonies in the Karkonosze Mountains. It also points potential possibilities of formulating them again. The stylistic and comparative analysis is to be replaced with a deconstruction of category of *genius loci* proposed by Piotr Piotrowski and the employment of Jan Białostocki's category of 'periphery'. The change of paradigm may in a significant way redefine the way of perceiving art created at the turn of the 19<sup>th</sup> century. The role of this art should not be identified with the outcome of progressive tendencies of European centers but become an important voice in defining the cultural identity of the country.

*Translated by Natalia Pater-Ejgierd*