Dorota Seweryn-Puchalska
Muzeum Lubelskie

„Miejski zapach ludzki! Znienawidzona rzecz!"
Kolonie artystyczne – w poszukiwaniu Heimatu

Hermann Bausinger rozpoczyna swój esej przypomnieniem słów św. Augustyna: „Czymże więc jest czas? Jeśli nikt mnie o to nie pyta, wiem. Jeśli pytającemu usiłuję wytłumaczyć, nie wiem"[1]. Odnosi się to do pojęcia Heimatu i pokazuje trudność w jego definiowaniu. Tę trudność podkreślają wszyscy badacze problemu. Zadaniem niniejszego artykułu jest nie tyle próba wyjaśnienia czy opisania samego pojęcia Heimatu, ile umieszczenia wybranych kolonii artystycznych właśnie w kontekście tej kategorii. Nieodzowne jednak będzie przypomnienie tła znaczeniowego tego pojęcia. Pierwotnie bowiem wyłoniło się ono w kulturze niemieckiej i miało odniesienie polityczne czy narodowe. Choć jego historia sięga XVIII wieku, wyraźnego znaczenia nabrało pod koniec XIX wieku, gdy dla jednoczącego się w 1871 roku narodu odkrywane tradycje Heimatu wypełniały lukę między narodowymi aspiracjami i prowincjonalną rzeczywistością[2]. Heimat osadził abstrakcyjną ideę narodowości w kontekście regionalnym, co dało Niemcom możliwość pogodzenia lokalnych tradycji politycznych z ideałami jedynej narodowości ponadlokalnej. Był zarówno ukochanym małym skrawkiem ziemi, jak i ukochanym narodem[3]. Heimat jest przeciwstawiany pojęciu Vaterland, czyli ojczyzny. Hertz podjął próbę przełożenia tego pojęcia na język angielski[4]. Odróżnił *home feeling* od *national feeling*. Zadajmy pytanie: czy powinniśmy tłumaczyć Heimat na inne języki? Próby tłumaczenia tego pojęcia: polska „ojcowizna" czy – jak chcą Anglicy – *homeland*, nie oddają w sposób pełny jego znaczenia. Dlatego to przynależne kulturze pojęcie, nawet jeżeli rozszerzymy je i przetransportujemy do innych regionów Europy, powinniśmy pozostawić nietłumaczone.

Pojęcie Heimatu, wyłaniające się z wąskiego kontekstu dotyczącego niemieckości, z biegiem czasu nie tyle zmieniało, ile rozszerzało swoje znaczenie, nabierając wymowy uniwersalnej, „ponadnarodowej", jednostkowej. Zaczęło odnosić się do wartości „abstrakcyjnych", jak: bezpieczeństwo, tożsamość, niewinność. Niewinność w rozumieniu: czystość, dziewiczość, nieskażoność. *Heimat: At the Intersection of Memory and Space* to tytuł publikacji wydanej pod redakcją Friederice Eigler. Autorka bardzo celnie odniosła pojęcie Heimatu zarówno do tego, co jest na zewnątrz nas, do rzeczywistego miejsca, czy raczej rzeczywistej, niewielkiej, bliskiej nam przestrzeni, z którą możemy się utożsamiać, jak i do tego, co wewnątrz nas, do przestrzeni mentalnej[5]. Do przestrzeni, którą nosimy w sobie, a która tu nazwana jest *memory* – pamięć, czy raczej WSPOMNIENIE. Poprzez odkrywanie swojego „miejsca", swojej „małej ojczyzny" czy – jak chce Stanisław Ossowski – ojczyzny prywatnej (Ossowski przeciwstawia jej ojczyznę ideologiczną) doświadczamy zatem siebie i znajdujemy źródła swojego istnienia, a tym samym swoją tożsamość[6].

Heimatem staje się każdy skrawek ziemi, poprzez który człowiek poznaje siebie. Ta potrzeba poszukiwania źródeł własnego istnienia, te pytania o tożsamość pojawiły się z wielkim natężeniem w drugiej połowie XIX wieku. Wtedy to wyraźnie zaostrzył się kryzys europejskiej kultury humanistycznej. Do głosu doszła myśl Schopenhauera, Nietzschego, Freuda. Istotne znaczenie miała także myśl Tołstoja, teorie Williama Morrisa

[1] H. Bausinger, *Auf dem Wege zu einem neuen, aktiven Heimatverständnis. Begriffsgeschichte als Problemgeschichte*, [w:] *Heimat heute. Der Bürger im Staat*, Bd. 33, H. 4, Württemberg 1983, s. 211; cyt. za: św. Augustyn, ***Wyznania***, przeł. Z. Kubiak, Kraków 1998, s. 332; za Bausingerem słowa Augustyna powtarza Blickle, zob. P. Blickle, *Heimat. A critical theory of the German Idea of Homeland*, Suffolk 2004.

[2] C. Applegate, *A Nation of Provincials: The German Idea of Heimat*, Berkeley 1990; o Heimacie zob. także F. Eigler, *Heimat, Space, Narrative: Toward a Transnational Approach to Flight and Expulsion*, Suffolk 2014.

[3] C. Applegate, op. cit. Cyt. za: A. Wierzbicka, *Język – umysł – kultura*, Warszawa 1999, s. 454–455.

[4] Za: S. Ossowski, *O ojczyźnie i narodzie*, Warszawa 1984.

[5] *„Heimat": At the Intersection of Memory and Space*, ed. by F. Eigler, J. Kugele, Berlin 2012.

[6] Zob. S. Ossowski, op. cit.

i Ruskina. W słowniku pojęć filozoficznych pojawił się termin „życie". Dla Schnädelbacha „pod znakiem życia toczy się walka przeciw temu, co martwe i skostniałe, przeciw intelektualistycznej cywilizacji, która stała się wroga życiu, przeciwko kształceniu spętanemu konwencjami"[7]. Była to walka o autentyczność. Rozwijała się antropologia filozoficzna, a jej pytanie o człowieka to pytanie o jego tożsamość.

Rilke w 1903 roku napisał: „*Heimat* nie jest tylko tym odrębnym, niewielkim i dającym się wymierzyć skrawkiem ziemi, antytezą świata [...]. *Heimat* to strumienie i potoki, które tę ziemię przecinają, a jego częścią są rozpościerające się nad wsią chmury i gwiazdy"[8]. Rilke w tych dwóch zdaniach znakomicie ujął istotę tego pojęcia. Nadał mu znaczenie szersze, bardziej uniwersalne. Dla Rilkego skrawek ziemi jest antytezą świata, tak jak Heimat jest antytezą Vaterland, czyli Ojczyzny. Rilke wpisał Heimat w każdy element pejzażu. W każdy element, który składa się na TEN skrawek ziemi. Poeta napisał te słowa w 1903 roku, kiedy to spędzał lato w Worpswede, jednej z ważniejszych kolonii artystycznych. Do Worpswede przyjeżdżał od 1898 roku i stał się jednym z członków tej kolonii. Poeta pięknie oddał myśl, wspólną wszystkim tworzącym ją artystom. Była to jedna z wielu kolonii, które powstały pod koniec XIX wieku i jedna z kilkudziesięciu, które założono w tym stuleciu. Kolonie artystyczne były małymi centrami sztuki[9], które pojawiły się właściwie w całej Europie. Nie miały jednolitego charakteru, ale połączyło je kilka wspólnych cech, które sprawiły, że wszystkie określamy tym samym pojęciem, właśnie kolonii artystycznych. Trudność w zdefiniowaniu tego zjawiska jest porównywalna z trudnością zdefiniowania pojęcia Heimatu. Już pierwsze związane z tym próby były bardzo ogólne. W *Brockhaus' Konversations-Lexikon* z 1902 roku można znaleźć taką definicję pojęcia kolonii artystycznej: „Wspólnie wybrane miejsca, poza wielkomiejskimi centrami sztuki, utworzone na potrzeby studium natury"[10]. Obecne, bardzo intensywne badania nad tym zjawiskiem zaowocowały skrystalizowaniem się tego pojęcia w niewielu różniących się od siebie definicjach. Oto dwa kluczowe przykłady. Nina Lübbren w swojej niezwykle istotnej dla tematu pracy, zatytułowanej *Rural artists' colonies in Europe 1870–1910*, napisała o fenomenie kolonii artystycznej jako o masowym ruchu artystów z tradycyjnych ośrodków miejskich do niewielkich, często nieznanych ośrodków wiejskich czy małomiasteczkowych i formowaniu się w nich społeczności artystycznej[11]. Ta społeczność to rodzaj wspólnoty, której członkowie razem żyją, bawią się, pracują, a przede wszystkim razem malują oraz prowadzą dyskusje i spory na temat sztuki. Miały to być zatem wspólnoty artystów, których relacje są przyjacielskie, a nie zbiór oddzielnych indywidualności zamieszkujących daną przestrzeń. Claus Pese w artykule opublikowanym w *Künstlerkolonien in Europa* wymienił te warunki, które muszą być spełnione, żeby dany ośrodek można było nazwać kolonią artystyczną[12]. Jednym z nich jest artystyczna praca na wolnym powietrzu, wykonywana przez malarzy poza miastem. Malarze mieli tworzyć wspólnotę i miał to być ich wolny wybór. Ostatnim warunkiem było zasiedlenie danego miejsca przez artystów[13]. Definicje te nie dookreślają jednak w sposób pełny tego zjawiska. Nie dotykają jego istoty i nie wskazują na jego genezę. W literaturze przedmiotu jako przyczynę powstania kolonii artystycznych wymienia się także bunt przeciw Akademii i poszukiwanie bliskości z naturą. Są to stwierdzenia szerokie i bardzo pojemne. Oczywiście kolonie artystyczne powstawały jako efekt „ucieczki" z dużych ośrodków miejskich, czy raczej akademickich, w przestrzeń „czystą", nieskażoną, jaką była natura, ale w każdym przedziale czasowym, w którym powstawały, była to odpowiedź na inną sytuację społeczno-kulturową. Należałoby poszukać takich pojęć, które pozwoliłyby nie tylko na zdefiniowanie kolonii artystycznych, ale także na ich sklasyfikowanie. Będą to na pewno: utopia, mit, arkadia, natura i, interesujący nas, Heimat. To pojęcie nie jest jednak wspólnym mianownikiem wszystkich kolonii artystycznych. Nie wszystkie mogą być rozpatrywane w jego kontekście. Ale jest ich wiele, każda ma swój własny, swoisty charakter. Możemy zatem przedstawić tylko kilka przykładów.

Powróćmy do Worpswede. W korespondencji Ottona Modersohna – jednego z twórców kolonii w Worpswede, z Carlem Hauptmannem z jesieni 1900 roku ci dwaj artyści

[7] Zob. H. Schnädelbach, *Filozofia w Niemczech, 1831–1933*, Warszawa 1992.

[8] Cyt. za: A. Wierzbicka, op. cit.

[9] Świadomie używam określenia „centra sztuki", żeby zaakcentować przesunięcie centrum na peryferie. W przygotowaniu jest artykuł poświęcony koloniom artystycznym w kontekście relacji centrum – peryferie.

[10] Tłum. własne; *Brockhaus' Konversations-Lexikon*, Bd. 10, Berlin–Wien 1902, s. 802.

[11] N. Lübbren, *Rural artists' colonies in Europe 1870–1910*, Manchester University 2001, s. 17.

[12] C. Pese, *Künstlerkolonien in Europa. Eine literarische Reise in sechs Etappen*, [w:] *Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels*, kat. wyst., hrsg. von C. Pese, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2001, s. 13–21.

[13] Zob. A. Rome-Dzida, *Niemieccy artyści w Karkonoszach w latach 1880–1945: przyczynek do badań nad Heimatkunst*, Jelenia Góra 2013.

zadają sobie, za Nietzschem, pytanie, „gdzie może być mój dom (Heimisch)"[14]. I w odpowiedzi stwierdzają, że nigdzie, jak w człowieku i jego spokojnym losie, w którym natura zyskuje najpełniejszą jedność[15]. W interpretacji Clausa Pesego krajobraz staje się domem w człowieku[16]. W przypadku artystów skupionych w Worpswede tęsknota za domem w rozumieniu Heimatu została ukojona, ponieważ artyści odnaleźli swój Heimat w krajobrazie Worpswede. Dla nich Heimat rozstrzygał się w krajobrazie. Pojawiały się pojęcia tęsknoty, nostalgii (*Heimweh*), które są nierozłącznie związane z Heimatem. Jako pierwszy przyjechał do Worpswede ówczesny student Akademii w Düsseldorfie Fritz Mackensen. Przybył tu za namową młodej dziewczyny, Mimi Stolte, która pochodziła właśnie z tej osady. Dla Mimi było to miejsce rodzinne, które spełniało wszystkie warunki bycia właśnie Heimatem. Zgodnie z definicją ze słownika encyklopedycznego Brockhaus, Heimat odnosi się zasadniczo do miejsca – rozumianego także jako kraina – w które człowiek wrasta od urodzenia i w którym podlega wczesnej socjalizacji, kształtującej następnie jego tożsamość, charakter, mentalność, postawy czy wreszcie światopogląd[17].

Gdy Mackensen ujrzał Worpswede po raz pierwszy, napisał: „Nigdy nie widziałem czegoś podobnego... Nie mogłem wyjść z podziwu"[18]. Powrócił tu w 1886 i 1887 roku, a w 1889 roku przywiózł tu ze sobą swoich przyjaciół: Hansa am Ende z Akademii w Monachium i Ottona Modersohna z Akademii w Düsseldorfie. W 1892 roku do Worpswede przyjechał Fritz Overbeck, a dwa lata później Heinrich Vogeler. Dołączył do nich także Carl Vinnen. W swoim *Dzienniku* w roku 1889 Modersohn napisał: „A może byśmy w ogóle tu zostali, na razie dla pewności do ostatniego dnia jesieni, ba, przez całą zimę"[19] oraz: „właściwie nie uświadamialiśmy sobie tego, lecz Worpswede stało się nam w owym czasie tak bliskie, że rozstanie wydawało się zgoła niemożliwe"[20]. Większość tych artystów, studiujących w Düsseldorfie, była członkami klubu studenckiego „Tartarus" (Tartar), który założono w ramach protestu wobec nauczania akademickiego w 1885 roku. Przecież to bunt przeciwko Akademii był jednym z głównych czynników powstawania europejskich kolonii artystycznych, bunt przeciw Tej, o której Pierre Bourdieu pisał, że jest posiadaczką monopolu na prawomocną definicję sztuki oraz artysty[21]. Młodzi artyści z Düsseldorfu, jeszcze studenci, zmęczeni narzuconymi przez Akademię regułami, zmęczeni miastem, szukali swojego miejsca. Według Petera Blickle poszukiwanie Heimatu to potrzeba PRZYNALEŻNOŚCI do miejsca, które jest MOJE[22]. Artyści wierzyli, że to miejsce znajdą właśnie poprzez naturę. Modersohn uważał, że „Należy studiować naturę krok po kroku, dokładnie każdy szczegół, nie ma rzeczy nieważnych, bez znaczenia... za wszystkim musi stać natura, dzięki niej pojawia się na obrazie powaga, pojawia się wdzięk, pojawia się prawdziwe życie"[23]. Tego poszukiwali w sztuce. Prawdy. Dlatego zaskoczeniem był dla artystów fakt, że podczas wystawy ich obrazów w Monachium w 1895 roku krytycy zachwyceni pracami okrzyknęli ich sztukę sztuką narodową – wyrazem „nieskończonej miłości do ziemi ojczystej"[24].

Inny charakter miały kolonie w Skandynawii, gdzie sytuacja polityczna dała impuls do silniejszego rozwoju sztuki narodowej i nurtu nazwanego narodowym romantyzmem. Zmiany w sztuce dotarły do Skandynawii z Francji. Wielu artystów bowiem nie tylko jeździło do Paryża, ale także należało do formujących się we Francji kolonii artystycznych, głównie Barbizon i Grez-sur-Loing. Do tej ostatniej społeczności artystycznej malarze skandynawscy dołączyli na początku lat 80. XIX wieku. Byli to m.in. Norwegowie Christian Skredsvig i Christian Krohg, Szwedzi Carl Larsson, Nils Kreuger, Richard Bergh i Karl Nordström. Do pozostania za granicą, oprócz potrzeby bezpośredniego kontaktu ze sztuką francuską, zmusiła ich sytuacja polityczna i atmosfera artystyczna Skandynawii. Po wyjątkowo korzystnych dla artystów rządach w Szwecji i Norwegii Karola XV – miłośnika i mecenasa sztuki, nastały mniej sprzyjające im rządy Oskara II, z Bożej łaski króla Szwecji, Norwegii, Gotów i Wenedów. Dlatego wielu artystów pozostało w latach 70. i 80. za granicą. Jednak tęsknota za krajem „zmuszała" ich do powrotu. Część z nich, za Carlem Larssonem, zadawała sobie pytanie, dlaczego pejzażu szwedzkiego nie można malować bezpośrednio w Szwecji[25]. Norwegowie czy Duńczycy mogli zadawać sobie te same pytania.

[14] C. Hauptmann, *Leben mit Freunden. Gesammelte Briefe*, Berlin 1928, s. 75 (tłum. własne).

[15] Ibidem.

[16] C. Pese, op. cit., s. 17.

[17] Brockhaus, *Die Enzyklopädie*, wyd. 20 popr., Leipzig–Mannheim 1996–1999.

[18] K. Erling, *Artyści i ich prace*, [w:] *Paula Modersohn-Becker i artyści z Worpswede. Rysunki i grafika 1895–1906*, Kraków 2000, s. 25.

[19] Eadem, *Worpswede, niemiecka kolonia artystyczna*, [w:] ibidem, s. 15.

[20] Ibidem, s. 16.

[21] P. Bourdieu, *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, Kraków 2001.

[22] P. Blickle, op. cit.

[23] K. Erling, *Artyści i ich prace*..., s. 23.

[24] Eadem, *Worpswede*..., s. 16.

[25] M. Jacobs, *The Good and Simple Life. Artists Colonies in Europe and America*, Oxford 1985, s. 89.

Jules Bastien-Lepage, będąc dojrzałym już artystą, dał jedną, według niego ważną dla malarstwa, wskazówkę młodemu malarzowi Louisowi de Fourcaud. Uważał, że malarz powinien mieszkać i tworzyć w przestrzeni, w której się urodził i wyrósł. Podstawą dla artysty jest sięganie do źródeł własnej tożsamości[26]. Sam Bastien-Lepage namalował prawie wszystkie obrazy w okolicach swojej rodzinnej wsi Damvillers koło Verdun[27]. Wielu malarzy, nie zawsze świadomie, realizowało założenie Bastien-Lepage'a. Ale często po dalekich wojażach wracali w swoje rodzinne strony. Tak jak Karl Nordström urodzony na wyspie Tjörn, który po pobycie we Francji powrócił do swojego rodzinnego miejsca, żeby w Varbergu założyć kolonię artystyczną. Stworzył ją wraz z Nilsem Kreugerem i Richardem Berghem. Pierwszą namalowaną tam pracą Nordströma jest obraz zatytułowany *Forteca w Varbergu* (1893)[28]. Nasycony kolor, płaskość plam odsyła nas, nieprzypadkowo, do twórczości Paula Gauguina. Artyści, których można uznać, tak jak Nordströma, za przedstawicieli narodowego romantyzmu, stylu, który ukształtował się w drugiej połowie XIX wieku w Skandynawii, chętnie nawiązują do syntetyzmu Émile'a Bernarda i Paula Gauguina. Bergh i Prinz Eugen zobaczyli po raz pierwszy malarstwo artystów związanych z Pont-Aven w 1889 roku w Café Volpini. A już w 1892 roku w Kopenhadze można było obejrzeć wystawę z udziałem prac van Gogha i Gauguina[29]. Skandynawscy artyści sięgnęli po te rozwiązania malarskie ze względu na formę, która pozwoliła im na ekspresję i siłę wyrazu idei. A pragnieniem było wyrażenie nie tylko tego, co indywidualne, ale także tego, co narodowe, w tym przypadku – szwedzkie. Podkreślano tę „szwedzkość" krajobrazu, czy generalnie malarstwa, sięgano bowiem również do rodzimego folkloru.

O Skagen, małej wiosce w Danii, gdzie artyści skupili się z tęsknoty za własnym kawałkiem ziemi, poeta duński Johannes Jørgensen w swoim *Fra Vesuv til Skagen* w 1909 roku napisał[30]: "Each of us, in his life, has such a Skagen, a home for reminiscences and a fatherland of memories that rises up, bright and distant, in the heavy and dark hours – a place whose mere name is as a soothing balm... We all of us have such a Skagen, where the heart has built its nest, and where yearnings fly and gather like white birds on the beach"[31].

Jørgensen zauważył trafnie, że każdy z nas ma takie miejsce, takie Skagen, taki Heimat. Miejsce, którego nazwa jest łagodzącym balsamem. Jørgensen pisał o tęsknocie za takim „kawałkiem ziemi i nieba", o wspomnieniach o nim. Jednak stwierdził także, że to prawdziwa miłość do kraju, do Danii, jego mieszkańców pozwoliła artystom przyjeżdżającym do Skagen stać się tym, czym się stali, i odwrotnie – Skagen dzięki nim stało się miejscem istotnym. Uważał, że to dzięki temu miejscu *Autoportret* Pedera Severina Krøyera mógł zawisnąć w galerii Uffizi. Krøyer był czołową postacią duńskiej kolonii. Przyjeżdżali tu malarze, pisarze, muzycy, m.in. Anna i Michael Ancher, Laurits Tuxen, Frits Thaulow, Christian Skredsvig, Holger Drachmann, Oskar Björck, Carl Locher, Christian Krohg, Viggo Johansen. Do Skagen można było się dostać albo pociągiem, albo statkiem, lecz do 1890 roku pociąg dojeżdżał jedynie do oddalonego 40 km od Skagen Frederikshavn i dalej podróż odbywała się powozem zaprzężonym w konie. Statek zakotwiczał się w pewnej odległości od brzegu, podróżni przemieszczali się małymi łódkami na brzeg, ponieważ osada, aż do 1907 roku, nie miała basenu portowego (doku). W Skagen artyści obserwowali i malowali rybaków przy pracy, pejzaż nadmorski, miejscową społeczność. Wchodzili w nową rzeczywistość, tę, którą tworzyła nie tylko natura, ale także żyjący tam ludzie. Odnaleźli w Skagen miejsce zupełnie dziewicze, odizolowane od cywilizacji, które Holger Drachman określił jako „El Dorado dla artystów"[32]. Bardzo szybko związali się z tą osadą i jej okolicami, znajdując tu charakterystyczny duński klimat i krajobraz. Zaczęli się z tym miejscem utożsamiać[33].

Zupełnie odmienna sytuacja polityczna państw Europy Środkowo-Wschodniej sprawiła, że u Węgrów czy Polaków potrzeba wypracowania stylu narodowego była naturalną potrzebą podkreślenia swojej tożsamości narodowej. Artyści węgierscy skupieni w Nagybánya wokół Hollósyego w kolonii w Gödöllö czy Szolnok (od 1902 roku) wcześniej studiowali w Monachium. Znali Paryż i malarstwo francuskie. Znali myśl Johna Ruskina, Williama Morrisa i malarstwo prerafaelitów. Czytali Tołstoja, Gogola i niemieckiego filozofa Heinricha Schmitta. Większość z nich jednak odrzuciła to, co nowe

[26] Ibidem, s. 15.

[27] Zob. K. McConkey, *The bouguereau of the naturalists: Bastien Lepage and British art*, „Art History", September 1978, vol. 1, s. 371–382.

[28] M. Facos, *Nationalism and the Nordic Imagination. Swedish art of the 1890s*, London 1998, s. 144.

[29] Ibidem, s. 137.

[30] Johannes Jørgensen przyjechał do Skagen po raz pierwszy w 1906 r.

[31] Cyt. za: T. J. Mednick, *Skagen: Art and national romanticism in nineteenth-century Denmark*, Indiana University 2009.

[32] M. Jacobs, op. cit., s. 93.

[33] Zob. B. D. Barrett, *North Sea Artists' Colonies. Their Development and Rôle in Marketing Modernism*, Groningen 2008.

w sztuce, wracali i sięgali po malarstwo wtopione w tradycję. Nawet jeżeli chcieli nowe trendy w sztuce przenieść na grunt węgierski, tak jak robili to artyści tworzący kolonię w Gödöllö, to wzorem nie byli dla nich artyści z Francji i Niemiec, jak dla Vaszaryego i Rippl-Rónaiego, ale bliższa była im myśl angielska Ruskina i Morrisa[34].

Węgrzy jako naród szukali swojej węgierskości. W 1896 roku w Budapeszcie odbyły się obchody millenijne. Węgrzy gloryfikowali narodową przeszłość i nigdy tak wiele nie mówili o swojej węgierskości jak pod koniec XIX wieku. Odrzucono tzw. styl oficjalny, który wypływał z Akademii, i poszukiwano własnego narodowego języka, czy to w architekturze, jak Ödön Lechner, czy w muzyce, jak Zoltan Kodály i Bela Bartók[35]. Obaj wykorzystywali elementy folkloru. Zresztą etnografia zaczęła odgrywać znaczną rolę, ponieważ sięgała do historii pierwotnych etnicznie kultur tych terenów. Antonio Gramsci chciał, żeby folklor nie był jedynie studiowany jako element „malowniczy", ale badany jako sposób pojmowania świata i życia[36].

Kiedy artyści węgierscy chcieli stworzyć kolonię artystyczną w Nagybánya, w liście wysłanym do burmistrza miasteczka Olivéra Thormana napisali, że tylko pod węgierskim słońcem i w bezpośrednim kontakcie z węgierskim ludem sztuka węgierska może nabrać mocy, osiągnąć wielkość i stać się prawdziwie węgierska[37]. Było to w 1896 roku, kiedy dwaj studenci Hollósyego, István Réti i János Thorma, zasugerowali swojemu nauczycielowi, że powinien przenieść swoją szkołę na okres letni do Nagybánya, miejsca rodzinnego tych artystów. Ten przystał na to z wielkim entuzjazmem. Później, już w Nagybánya, szczególną obsesją Hollósyego była muzyka cygańska i stare węgierskie pieśni, które zresztą sam śpiewał i zmuszał, wręcz terroryzował innych, żeby go słuchali. Réti sugerował, że jest to nostalgia za tym okresem, kiedy to w młodości przebywał na Węgrzech. Inny artysta z Nagybánya, Oszkár Glatz, przebierał się w strój chłopski i zbudował sobie chatę, w której sypiał. Wszyscy byli zafascynowani lokalną społecznością. Kolorowe stroje lokalnej ludności, wyraziste twarze chłopów były źródłem inspiracji dla artystów. Ci najważniejsi tworzący tu kolonię to, obok Hollósy'ego: István Réti[38], János Thorma, Béla Iványi Grünwald, Oszkár Glatz, István Csók, Károly Ferenczy. Gdy węgierscy artyści tworzący w Nagybánya pokazali swoje prace na wystawie w Pałacu Sztuki (Műcsarnok) w Budapeszcie w 1897 roku, krytycy przyjęli je entuzjastycznie i sami zaczęli przyjeżdżać do Nagybánya, m.in. Karol Lyka, w owym czasie jeden z najważniejszych krytyków węgierskich, który wspierał artystów przychylnymi tekstami, pokazując rangę nie tylko ich sztuki, ale także miejsca, gdzie tworzyli[39]. Podobnie jak w Skagen, również w węgierskich koloniach artyści miłowali konkretny, niewielki region, nie tyle dostrzegając w tym kawałku cechy ogólnonarodowe, ile odnajdując swoją narodowość wpisaną w ten konkretny skrawek ziemi.

Tu wyłania się kolejne słowo klucz – NATURA, niezmiernie ważne w kontekście kolonii artystycznych i Heimatu. Jeżeli jednak wszystkie kolonie można połączyć wspólnym, niezmiennym znaczeniowo pojęciem *sŏcĭētās* czy *commūnĕ*, to stosunek artysty do pejzażu czy ogólniej do natury był zupełnie odmienny na przestrzeni tych stu lat, kiedy to formowały się kolonie artystyczne. Oczywiście to prawda, że podstawą rozwoju tego zjawiska kulturowego, czyli powstania pierwszych kolonii, była nowa postawa wobec natury, jaka zapanowała w pierwszej połowie XIX wieku. Ważna była myśl Jeana-Jacques'a Rousseau o „dobrym dzikusie", czyli „człowieku natury" nieskażonym cywilizacją, czy idee samotnika znad stawu Walden, Henry'ego Davida Thoreau – miłość do przyrody, wiara w możliwość ucieczki od nowej epoki przemysłowej na łono natury. Należy jednak wyraźnie podkreślić, że malarze tworzący pierwsze kolonie artystyczne: w Barbizon, w Tervuren w Belgii (Hippolyte Boulenger, Joseph Coosemans), Oosterbeek w Holandii (Johanes Wernardus Bilders, Hendrik Willem Bilders, Josef Izraels), poszukiwali nowej inspiracji malarskiej. Pod koniec XIX wieku artysta poprzez naturę poszukiwał własnej tożsamości. Dążył do poznania siebie. Kontemplował naturę, żeby znaleźć tam korzenie swojego człowieczeństwa. Artyści, którzy szukali własnego skrawka ziemi (*Heimaterde*) i odnajdowali go w miejscach, gdzie później tworzyli wspólnotę artystyczną, zostawali tam, ponieważ wierzyli, że pierwotne życie na łonie przyrody pozwoli im odnaleźć własną tożsamość. I chcieli, podobnie jak szwedzki malarz Bergh, żeby ich malarstwo było zrobione

[34] Zob. J. Szabó, *European art centers and Hungarian art (1890––1919)*, „Hungarian Studies" 1994, s. 41–51. O sztuce węgierskiej zob. także S. Bakos, *Nature and Intellect: the Ideas of the Emergent Hungarian Avant-Garde*, „Hungarian Studies Review", Spring 1988, vol. 15, no. 1, s. 9–23.

[35] Wyrazem czeskiej muzyki narodowej jest cykl zatytułowany *Má Vlast* (*Mój kraj*) Bedřicha Smetany, hiszpańskiej – *Iberia* Isaaca Albéniza.

[36] Zob. *Filozofia współczesna*, t. 1, red. Z. Kuderowicz, Warszawa 1983, s. 57–96.

[37] M. Jacobs, op. cit., s. 133.

[38] Napisał monografię kolonii artystycznej w Nagybánya.

[39] M. Jacobs, op. cit., s. 138. O kolonii artystycznej w Nagybánya zob. także K. Szalay, *Naturalism and national identity in the context of empire: the Nagybánya Artists' Colony and the Glasgow boys*, MLitt(R) thesis, University of Glasgow.

z ziemi, słońca i całej reszty rzeczy, które odkryli w swoich koloniach. A szukali w tych miejscach tego, co pierwsze, czyste. Sięgali po tematy kojarzące się z niewinnością: dziecko, „niewinna" nagość, macierzyństwo[40]. Jest to zgodne ze stwierdzeniem Blickle'a, że idea Heimatu jest oparta na wyobrażonej przestrzeni niewinności projektowanej na rzeczywiste (realne) geograficzne miejsce[41].

Idea niewinności w kontekście Heimatu jest także wpisana w premodernizm i preindustrializm. Miasto z jego przemysłem, chaosem, kosmopolityzmem staje się wrogie, obce, znienawidzone, jak napisał Bela Bartók: „Miejski zapach ludzki. Znienawidzona rzecz"[42]. W XIX wieku miasto było symbolem dehumanizacji, pustej rozrywki, „społeczeństwa spektaklu"[43]. Jules Simon w latach 40. XIX wieku zachęcał studentów, żeby nie spędzali wolnego czasu w modnych, zatłoczonych ogrodach Tuileries, ale w samotności, w Ogrodach Luksemburskich (w części angielskiej). Tam, uważał, można poczuć się jak na wsi. Tam można zagubić się pomiędzy drzewami i zapomnieć o Paryżu, w centrum Paryża, poczuć zapach (woń) ziemi i roślinności. Miasto kojarzyło się z konsumpcją, a na wsi „się mieszkało". „Wyjście" z miasta było wynikiem nowo budowanej relacji: artysta a rzeczywistość. W chaosie miasta artysta nie potrafił zdefiniować siebie, zaczął więc poszukiwać miejsc i rzeczywistości, w których będzie mógł odnaleźć swoją prawdziwą naturę i będzie wiódł spokojny, wyciszony los, o którym pisali w swoich listach Hauptmann i Modersohn. To Hauptmann stwierdził, że to, czego nie może zobaczyć kruk – jako ptak miasta – może zobaczyć orzeł w locie.

Z pojęciem Heimatu łączy się negatywny stosunek do modernizmu. To stwierdzenie jest jednak zbyt radykalne. Wielu artystów tworzących kolonie artystyczne, czy to w Worpswede, czy w Skagen, a także na Węgrzech czy w Polsce[44], miało świadomość tendencji modernistycznych i nie tyle ich nie akceptowało, ile przyjmowało inną postawę wobec sztuki. Modernizm, jak napisał Clement Greenberg, „używał sztuki, żeby zwrócić uwagę na samą sztukę"[45]. Dla malarzy zaś, poszukujących swojego Heimatu, ważny był Artysta, który poszukiwał tego, co jest z nim tożsame, jest jego. I jeszcze jedno. Modernizm był stylem ogólnoeuropejskim, narzuconym z zewnątrz, obcym, a artyści tworzący na swoim małym skrawku ziemi starali się stworzyć sztukę, która po prostu „ujmowała naturę w taki sposób, żeby samemu włączyć się gdzieś w jej wielkie konfiguracje"[46]. Za krytykiem niemieckim Arthurem Roesslerem można stwierdzić, że artyści kochają ziemię, ten solidny materiał, który jest naszym domem.

Innym zagadnieniem, które nie zostanie już tu podjęte, jest tworzenie swoich miejsc, poszukiwanie swoich „kawałków nieba" przez jednego artystę, który kształtuje własny Heimat. Niekiedy nie chce się nim z nikim dzielić, jak Ruszczyc w Bohdanowie, ale częściej tworzy takie miejsce z myślą o tym, żeby zapraszać innych artystów, jak Renoir w Cagnes-sur-Mer czy Józef Brandt w Orońsku.

"Human smell of the city! What a dreadful thing!" Art colonies – in quest for Heimat

(summary)

Artistic colonies were flourishing at the end of the 19th century. Artists were leaving towns to work in the country, away from centres of academic art. They were looking for unspoilt places, close to nature. These places became their Heimat, as Rilke understood it. The search for roots and the need for belonging to a community lay behind the drive to live and work in places like Katwijk, St. Ives, Grötzingen, Abramtsevo, Nida, Nagybánya, Szolnok, Bronowice, Worpswede or Murnau.

[40] Paula Modersohn-Becker namalowała swój autoportret w ciąży.

[41] P. Blickle, op. cit.

[42] Cyt. za: T. Gryglewicz, *Malarstwo Europy Środkowej, 1900–1914. Tendencje modernistyczne i wczesnoawangardowe*, Kraków 1992, s. 25.

[43] Zob. M. Fried, *Manet's Modernism: or, the Face of Painting in the 1960s*, Chicago 1998.

[44] W Polsce kolonią artystyczną, do której możemy odnieść pojęcie Heimatu, są Bronowice.

[45] C. Greenberg, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, Kraków 2006.

[46] K. Erling, *Worpswede, niemiecka kolonia artystyczna...*, s. 15.