

# Erich Fuchs

## i główne przesłanki *Heimatkunst*

Agata Rome-Dzida

II. 1 E. Fuchs, *Weberwidmungsblatt (Odbitka poświęcona Tkaczom)*, *Odział Zbiorów Graficznych BUWr*, sygn. 25313 V

W wydanej w 1993 r. w Würzburgu książce poświęconej życiu i twórczości Ericha Fuchsa wymienia się liczbę 7181 prac utraconych przez artystę w wyniku przesiedlenia<sup>1</sup>. Ta ogromna liczba studiów, rysunków, obrazów olejnych, akwarel, a przede wszystkim odbitek graficznych świadczy o swoistym poczuciu posłannictwa, z którym twórca podchodził do swojej aktywności artystycznej, jaka musiała wypełniać jego życie niemal w całości. W najogólniejszym sensie składa się na te dzieła wszystko, co mieści się w pojęciu *Heimat* – życie i praca jej mieszkańców, ich święta, obyczaje, obrzędy, stroje, zawody, ich fizjonomia, typowy przemysł, rzemiosło, architektura i pejzaż. Z determinacją badacza, archiwisty i pasjonata Fuchs poświęcił własne *opus* Sudetom. Po 1945 r. kontynuował swoje zainteresowania w Westfalii i Dolnej Saksonii. Utrata znakomitej większości prac w wyniku wysiedlenia – prac poświęconych osobistej małej ojczyźnie – nabrała szczególnego wymiaru tragedii, zsakralizowała miejsce, w którym powstały. Niewątpliwą rację ma Krystyna Bartnik, gdy pisze w katalogu ekspozycji: „Erich Fuchs był jednym z tych artystów, którzy po przybyciu w Karkonosze ulegli urokowi tej ziemi do tego stopnia, by poświęcić jej niemal całą swą twórczość i całe bez mała życie”<sup>2</sup>. Nie należy jednak tracić z oczu faktu, iż grafik kontynuował wątek chłopski i dotyczący dawnego rzemiosła po r. 1948, już na terenie północnych Niemiec. Tragiczne okoliczności wymusiły konieczność znalezienia nowej przestrzeni satysfakcji i nowego źródła twórczej inspiracji – nowej małej ojczyzny. Konsekwencja artystyczna w podejmowaniu tych samych wątków świadczyłaby wszakże dobitnie o tym, iż obok miejsca, niezaprzecznego „uroku Karkonoszy”, czynnikiem zapładniającym wyobraźnię Fuchsa był duch czasu i odzwierciedlające go prądy intelektualne. Grafik ten, jak żaden inny artysta, wypełnił zasadnicze przesłanki *Heimatschutzbewegung*, stając się czołowym przedstawicielem *Heimatkunst* na terenie Karkonoszy.

W 1908 r. jeden z pierwszych przewodniczących Związku Ochrony Ojczyzny (*Bund Heimatschutz*), Paul Schultze-Naumburg, w wydawanych przez Ferdinanda Avenariusza pismach pt. *Kulturarbeiten* precyzował ich cel. „Celem »Kulturarbeiten« jest przeciwstawienie się przerażającemu niszczeniu naszego kraju we wszystkich obszarach. Powinny one nieprzywykłe oczy zmusić poprzez ciągle przeciwstawianie dobrych i złych rozwiązań tych samych (lub podobnych) zadań do porównywania i skłonić do myślenia; dalej powinny zwrócić uwagę na dobre dzieła powstałe do połowy 19. stulecia i tradycję, tzn. bezpośrednio zasadzony przekaz dzieł i pomoc w nawiązaniu do niego”. W czasie intensywnego rozwoju turystyki i niezwyklej dynamiki postępu cywilizacyjnego Fuchs stał się na terenie Sudetów strażnikiem dawnego porządku, odchodzącego niechybnie w przeszłość rzemiosła, tradycyjnego przemysłu, stroju, obyczaju, sprzętu, budownictwa i naturalnego krajobrazu. „Kultura widzialnego obejmuje nie tylko same domy i pomniki, mosty i ulice, lecz również ubiory i formy duchowe, lasy i hodowlę bydła, maszyny i obronę narodową”<sup>3</sup> – wyjaśniał Schultze-Naumburg. Pielęgnacja dawnych obyczajów, świąt i ubiorów stała się, obok ochrony sztuki ludowej, ochrony zabytków,



<sup>1</sup> Erich Fuchs (1890–1982). *Leben und Brauchtum im Riesengebirge*, Hrsg. H. Trierenberg, Würzburg 1993, s. 53.

<sup>2</sup> K. Bartnik, *Twórczość Ericha Fuchsa (1890–1983) ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu i Muzeum Okręgowego w Jeleniej Górze* [kat. wystawy], red. K. Kułakowska, K. Bartnik, Jelenia Góra 1999, s. 4.

<sup>3</sup> P. Schultze-Naumburg, *Kulturarbeiten*, München 1908, Bd. 3, s. 1.

zastanych form budownictwa wiejskiego i miejskiego, ochrony krajobrazu, ratowania miejscowego świata roślin, zwierząt i geologicznych osobliwości, jednym z podstawowych celów powołanego 30 III 1904 w Dreźnie Związku Ochrony Ojczyzny<sup>4</sup>. Podobnie jak członkowie Związku widział własne posłannictwo Fuchs.

W 1916 r. artysta rozpoczął pracę nad swoim głównym dziełem pt. *Lud Śląski*, na który składało się ponad 400 kompozycji graficznych w technikach metalowych i akwareli poświęconych następującym wątkom tematycznym: *Wioska górską (Gruszków)*, *Tkacze śląscy*, *Obyczaje i praca*, *Huta szkła*. *Postacie i typy*, *Baudenleben (Życie w chatach górskich)*, *Z pewnego miasteczka granicznego* oraz *Kolorowe izby chłopskie i wiejskie kościoły*. W Karkonoszach powstały ponadto cykle: *Vom Rauschen (Z upojenia)*, *Śląskie chaty chłopskie*, *Trzy drzewa życia*, w których skład weszły alegoryczne przedstawienia: *Drzewo poznania* z widokiem Ogrodu Eden w Karkonoszach, *Drzewo poświęcenia* z przedstawieniem krzyża w wysokich Karkonoszach i *Drzewa ludzkiej miłości* ze sceną rodzajową podczas Świąt Bożego Narodzenia w izbie tkaczy. Z kolei *Emanuel Quint lub Szaleniec Boży* według powieści Gerharta Hauptmanna miał odzwierciedlać „mistyczne cechy śląskiego charakteru” i obejmować 33 akwarele<sup>5</sup>. *Życie portowe na Odrze w Malczycach* z 12 akwarelami, *Śląsk – lustrzane odbicie niemieckiego krajobrazu* z ok. 40 akwarelami i rycinami oraz złożony z 5 tek cykl *Sudeckoniemiecki folklor* ze zbiorami poświęconymi kolejno: *Chebsku w Karkonoszach (Egerland/Riesengebirge)*, *Rudawom w rejonie Broumova (Erzgebirge/Braunaer Land)*, *Szklarzom i wytwórcom instrumentów*, *Staremu domowemu życiu rzemieślników*, *Staremu domowemu przemysłowi tkackiemu*, w sumie ponad 150 akwarel, rycin i rysunków ołówkiem. Wiele z tych prac znajduje się dzisiaj w zbiorach wrocławskiego Ossolineum i Muzeum Narodowego oraz w kolekcji Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze. Fuchs był również autorem niezliczonej liczby szkiców, studiów z motywami figuralnymi i wnętrzami, a także motywami pejzażowymi, które wykonywał w czasie swoich podróży i wędrówek po Śląsku. Zachowały się również nieliczne obrazy olejne artysty.

Erich Fuchs urodził się w 1890 r. w Magdeburgu jako ósme dziecko mistrza stolarskiego. W wieku dwóch lat zachorował na chorobę Heinego-Medina, w wyniku której przez całe życie borykał się z trudnościami w chodzeniu. Niepełnosprawność nie stanęła mu jednak na przeszkodzie w odbywaniu wędrówek po górach i zapuszczaniu się do najbardziej odosobnionych górskich wiosek, gdzie poznawał miejscową ludność. Jako 14-letni chłopiec rozpoczął naukę litografii w Szkole Sztuki i Rzemiosł w Magdeburgu. W latach 1909–1914 uczył się w klasie mistrzowskiej u Aloisa Kolba w Akademii Sztuki w Lipsku. Przekonany o zdolnościach swojego ucznia Kolb ufundował młodemu grafikowi stypendium, umożliwiając mu nie tylko ukończenie edukacji na lipskiej uczelni, ale również dłuższe pobyty studyjne w północnych Niemczech. Niezależnie od tego, Fuchs regularnie odwiedzał Karkonosze. Tutaj – u swojego osiadłego na stałe w Lubawce brata – spędzał czas wolny od nauki, przyglądając się



<sup>4</sup> A. Knaut, *Ernst Rudorff und die Anfänge der Deutschen Heimatbewegung*, [w:] *Antimodernismus und Reform. Beiträge zur Geschichte der deutschen Heimatbewegung*, Hrsg. E. Klüeting, Darmstadt 1991, s. 42.

<sup>5</sup> Zob. *Erich Fuchs (1890–1982)...*, s. 51.





Il. 2 E. Fuchs, *Nędzny miotlarz* z cyklu *Praca i obyczaje*, MKWJG, nr inw. MJG AH 6155

życiu i pracy miejscowej ludności. Fascynacja śląskim krajobrazem i jego mieszkańcami skłoniła twórcę do rozpoczęcia cyklu szkiców śląskich tkaczy przy pracy. W roku wybuchu I wojny światowej artysta zdecydował się na przeprowadzkę w Karkonosze, do Gruszkowa. Utrzymywał się przede wszystkim z reklamy. Trudna sytuacja materialna zmusiła go jednak do przerwania pracy nad rozpoczętym cyklem i wymusiła konieczność przeprowadzki do Wambierzyc, a w 1918 r. do Podgórze, gdzie osiadł na chwilę z nowo poślubioną żoną i córką. Już w 1923 r. w wyniku pożaru spłonął skromny dom Fuchsa, a on sam z rodziną przeprowadził się do Przesieki. Ostatecznie zamieszkał w Górnym Podgórzynie. W trakcie tych lat artysta zdążył już wyrobić sobie renomę rzetelnego dokumentatora życia chłopów, przede wszystkim jako autor cyklu *Lud Śląski*, spośród którego wyróżniała się szczególnie teka *Tkacze śląscy*, publikowana w czasopiśmie „Die Bergstadt”. Prezentował swoje prace Gerhartowi Hauptmanowi w Jagniątkowie, a jego samego odwiedzał Günther Grundmann, który przyjeżdżał z Cieplic na naukę grafiki<sup>6</sup>.

Lata 1926–1930 przyniosły Fuchsowi pierwsze ekspozycje, w tym wystawę indywidualną w Śląskim Muzeum Rzemiosła we Wrocławiu, oraz nabycie jego prac, spośród których należy przede wszystkim wymienić zakupy do nowo powstałego oddziału etnograficznego we wrocławskim Muzeum Sztuki i Rzemiosła (cykl *Lud śląski* oraz *Kolorowe izby chłopskie i kościoły*), a także do Muzeum Sztuk Plastycznych. Jak pisał Günther Grundmann, owe dzieła „odpowiadały [...] ówczesnej tendencji pielęgnacji ojczyzny i obyczajów oraz zachowaniu ich w pracach dokumentacyjnych”<sup>7</sup>. W międzyczasie Fuchs przyłączył się do utworzonego w 1922 r. Stowarzyszenia Artystów Św. Łukasza oraz publikował prace na łamach „Der Wanderer im Riesengebirge”. W 1927 r. wraz z Käthe Kollwitz z okazji 10. rocznicy utworzenia Związku Radzieckiego wystawił swoich *Tkaczy* na ekspozycji w Moskwie. Na r. 1931 datuje się znajomość grafika z Hermannem Stehrem, Wilhelmem Bölsche oraz początek długoletniej przyjaźni z ociemniałym malarzem Hansem Fechnerem<sup>8</sup>.

Dopiero w r. 1938 urzeczywistniło się marzenie życia Fuchsa – budowa własnego domu w Przesiece. Jego projekt wykonał Georg Marschall, a gotowy budynek zyskał, wzorem innych posiadłości artystów w Karkonoszach, swoją własną nazwę – „Zakątek Fuchsa”. „Dom odpowiadał, zarówno na zewnątrz, jak i we wnętrzu, ojczyźnianemu charakterowi górskiego domu i został w zasadniczej części wzniesiony przy pomocy miejscowych rzemieślników”<sup>9</sup>. Zaledwie siedem lat trwała względna stabilizacja artysty, która pozwoliła mu na rozpoczęcie studiów do nowych cyklów. W r. 1940 Fuchs uroczyście świętował swoje 50. urodziny na zbiorowej wystawie w jeleniogórskim *Kunst- und Vereinshaus* (Dom Sztuki i Stowarzyszeń), a wrocławskie muzeum prezentowało zakupione prace artysty. W r. 1942 grafika odnalazł w Karkonoszach profesor Konrad Hahm, dyrektor Museum für Deutsche Volkskunde w Berlinie-Dahlem, i zlecił mu przeprowadzenie badań nad dawnym rzemiosłem i kulturą ludową Sudetów oraz wykonanie na ich podstawie studiów graficznych. Powstały wówczas kolejne teki *Sudetendeutsches Volkstum* (*Sudeckonie-*



<sup>6</sup> K. Bartnik, *op. cit.*, s. 5.

<sup>7</sup> G. Grundmann, *Der schlesische Radierer Erich Fuchs und seine neuen Arbeiten im Westen Deutschlands*, [w:] *Erich Fuchs (1890–1982)...*, s. 23.

<sup>8</sup> Zob. *Erich Fuchs – Chronik seines Lebens*, [w:] *ibidem*, s. 45 oraz K. G. Saur, *Allgemeines Künstlerlexikon*, München-Leipzig 1992, s. 41.

<sup>9</sup> G. Grundmann, *op. cit.*, s. 23.



<sup>10</sup> Pomogła w tym interwencja Gerharta Hauptmanna u marszałka Schukov Schutza. Zob. G. Grundmann, *op. cit.*, s. 23.

<sup>11</sup> H. Trierenberg, *Bemerkungen zur Wirkungsgeschichte des Werkes von Erich Fuchs*, [w:] *Erich Fuchs (1890-1982)*..., s. 43.

<sup>12</sup> Zob. *ibidem*, s. 41.

*miecki folklor*). 23 X 1945 polska milicja zajęła dom Fuchsa, a niemieckie służby w ogólnym zamieszaniu wojennym odmówiły przetransportowania zbiorów artysty do Niemiec. Ze względu na status „Spezialarbeiter” („pracownika specjalnego”) grafik mógł wraz z żoną pozostać w Przesiece aż do 1948 r. i jako jeden z ostatnich opuścił Karkonosze<sup>10</sup>. Większość zarekwirowanych przez nowe władze dzieł artysty została zabezpieczona i przetransportowana do Warszawy. Już w 1949 r. Fuchs otrzymał stypendium ministerstwa w Bonn na rozpoczęcie prac nad dokumentacją dawnego rzemiosła i kultury ludowej w Północnej Nadrenii, Westfalii oraz Dolnej Saksonii. Ich wynikiem był cykl 50 akwarel zatytułowany *Życie na wsi i rzemiosło w Westfalii i Dolnej Saksonii*, pokazany w r. 1958 na wystawie w Ruhrland- i Heimatmuseum miasta Essen oraz Niedersächsische Landesmuseum w Hannoverze. Pod koniec lat 50. XX w. artysta osiadł ostatecznie w Marburgu, gdzie żył i pracował aż do śmierci w 1983 roku. Intensywne starania grafika o zwrot pozostałych w Polsce prac, dzięki wstawiennictwu Ministerstwa ds. Wypędzonych, Uchodźców i Pokrzywdzonych przez Wojnę (Bundesminister für Vertriebene, Flüchtlinge und Kriegsgeschädigte) zakończyły się sukcesem, a Fuchs przystąpił do uzupełniania odzyskanych cykli o nowe dzieła dzięki pomocy Federalnego Ministerstwa Wyszędzonych i heskiego Ministerstwa Kultury. Lata 70. XX w. przyniosły artyście kolejne ekspozycje, wśród których należy wymienić: wystawę z 1973 r. w Essen z okazji wręczenia Nagrody Kulturalnej Śląska (Kulturpreis Schlesien), w 1977 r. w Darmstadt oraz w 1980 r. w Deutschlandhaus Berlin, której pretekstem były uroczyste obchody 90. urodzin grafika. Również w 1980 r. Germanische Nationalmuseum w Norymberdze zorganizowało najobszerniejszą, jak dotąd, wystawę rycin Fuchsa, która, jak pisał Heinrich Trierenberg, „została pozytywnie przyjęta przez krytykę”<sup>11</sup>.

Szczególnej wiedzy na temat charakterystycznych cech twórczości artysty i jego zainteresowań dostarcza nam cykl *Tkacze śląscy* oraz porównanie go z serią litografii pt. *Powstanie tkaczy* autorstwa jednej z wybitniejszych przedstawicielek naturalistycznej i ekspresyjnej grafiki w Niemczech – Käthe Kollwitz. Obydwa cykle powstały z inspiracji słynnym dramatem Gerharta Hauptmanna i – jak już wspomniano – były pokazane na wspólnej wystawie w 1927 r. w Moskwie z okazji 10. rocznicy utworzenia Związku Radzieckiego. Inicjatorem ekspozycji był niejaki dr Setin, który jako długoletni współpracownik Muzeum Rzemiosła we Wrocławiu, przejął kierownictwo utworzonego w 1920 r. Instytutu Marxa-Englesa (Marx-Engels-Institut<sup>12</sup>) w Moskwie. *Powstanie tkaczy* Kollwitz powstało w latach 1893–1898, podczas gdy Fuchs rozpoczął pracę nad swoim cyklem w 1916 r. i uzupełniał go o nowe wizerunki jeszcze w latach 60. XX wieku. Zestawienie obydwu serii pozwala nam na precyzyjne wyodrębnienie cech charakterystycznych dla nurtu tzw. *Heimatkunst*.

Osnuty na wydarzeniach z czasów powstania tkaczy śląskich z 1844 r. utwór Hauptmanna *Tkacze* stał się wzorem nowoczesnego dramatu społecznego i szybko przyniósł pisarzowi wielki rozgłos. Wystawiona w 1893 r. na berlińskiej Freie Bühne sztuka zainspirowała Kollwitz do wykreowa-



nia cyklu litografii, za które artystka uzyskała złoty medal na wystawie na Lehrter Bahnhof i które ostatecznie zostały zakupione przez ówczesnego dyrektora drezdeńskiego Kupferstisch- und Zeichnungskabinetes, przynosząc jej pierwszy sukces<sup>13</sup>. Prawie 30 lat później temat śląskich tkaczy podjął w swoim cyklu Fuchs. Niemal całkowicie został w nim zarty, wychodzący z naturalistycznych przesłanek, a także wciąż jeszcze wtedy aktualny wątek nędzy i trudnego położenia owych rzemieślników. W czasach kiedy grafik rozpoczynał dokumentację życia tej grupy zawodowej, warsztat tkacki już tylko w niewielu przypadkach funkcjonował w wiejskich zagrodach, a przedsiębiorstwa mechaniczne, w urządzonym już chociażby w 1844 r. zakładzie w Mysłakowicach, od ponad półwiecza wypierały domowe warsztaty rzemieślników. Patrząc z dzisiejszej perspektywy na twórczość graficzną Fuchsa, zarówno tę dotyczącą *Śląskich tkaczy*, jak i na pozostałe dzieła, mamy jednak wrażenie doświadczenia dokumentacyjnej notacji o wartościach wręcz naukowych, tak jakby prace te były świadectwem epoki, w której żył i tworzył sam artysta. „Tylko nieliczni mogli znaleźć wyparte przez ducha maszyny i zdeformowane przez obcy przemysł górskie wioski. Tylko oczy artysty umożliwiły wytropienie resztek ginącej ojczyzny i pozwoliły zaczarować przeszłość w dzieło sztuki [dzieło Ericha Fuchsa]” – podkreślał doniosłą rolę artysty Günther Grundmann w przedmowie do opublikowanej w 1971 r. książki Willego Ericha Peuckerta *Die Schlesischen Weber* z reprodukcjami *Tkaczy* omawianego autora<sup>14</sup>.

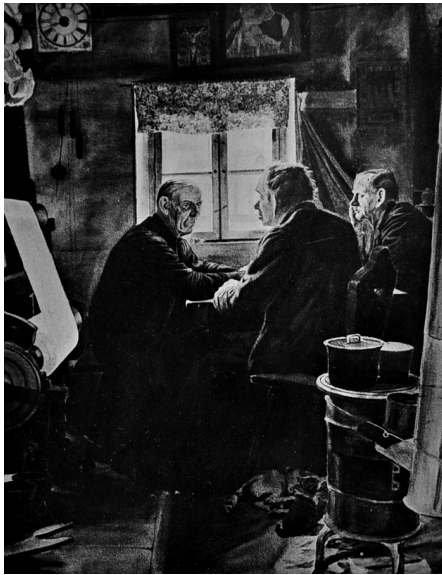
Podczas gdy Kollwitz skoncentrowała się w swoich sześciu rycinach na najistotniejszych momentach zbrojnego powstania tkaczy śląskich w 1844 r., próbując w dosadny i przejmujący sposób przedstawić jego przyczynę, moment szczytowy i efekt końcowy jednego z pierwszych społecznych zrywów, Fuchs poświęcił niemal całą swoją uwagę skrupulatnemu opisowi maszyn przedsiębiorczych i wnętrza warsztatów tkackich, precyzyjnej dokumentacji procesu przygotowania przędzy i jej dalszej obróbki, tylko w nielicznych pracach wchodząc w prawdziwy świat społecznych stosunków i relacji.

Cykl Kollwitz otwierała litografia pt. *Bieda*, która ukazywała w ciemnym wnętrzu niemal rozsypującej się chaty pochyloną nad umierającym dzieckiem matkę. Na drugim planie artystka przedstawiła dwie wychudzone, wpatrzone w nicość, bierne w swoim oczekiwaniu na najgorsze postaci – ojca i starszego dziecka. Fuchs w rycinie otwierającej cykl *Tkaczy*, stworzonej w r. 1927 i określonej jako *Weberwidmungsblatt (Odbitka poświęcona Tkaczom)* [il. 1] wyobraził rozświetlone światłem lampy naftowej okno chaty tkacza, przez które podglądamy rzemieślnika podczas jego nocnej pracy. Z niezwykłą precyzją i dokładnością artysta zilustrował zarówno charakterystyczne dla karkonoskich domostw krzyżowe okno, jak i samą maszynę tkacką. Przedstawieniu towarzyszyło motto umieszczone w dole odbitki: „Przez ręce tkacza są ci przygotowywane, pielucha i strój umarłego” („Durch Webers Hand sind Dir bereit die Windel und das Sterbekleid”). W *Biedzie* Kollwitz najmocniejsze światło padało na umierające dziecko i otulającą go białą pierzynę. Dramatyzm sytuacji



<sup>13</sup> Kollwitz osobiście poznała G. Hauptmanna na jednym z wieczornych spotkań w jego willi w Erkner, która sąsiadowała z domem jej starszej siostry. O spotkaniu i wielkim wrażeniu, jakie wywarła na niej premiera *Tkaczy* artystka napisała w swoim tekście pt. *Diese Aufführung bedeutet einen Markstein in meiner Arbeit*, [w:] Gerhart Hauptmann. *Theater und bildende Kunst. Eine Ausstellungsreihe der Künstlergilde*, Hrsg. E. Schlemmer, Esslingen a. N. 1965, s. 33.

<sup>14</sup> W. E. Peuckert, E. Fuchs, *Die schlesischen Weber*, Darmstadt 1971, s. 4. Książka ta wydaje się również pozycją znaną o tyle, że przedstawia historię i analizę społeczną procesu przemiany rzemieślników i chłopstwa w klasę robotniczą oraz opisuje tragiczne skutki tych przemian.



Il. 3 E. Fuchs, *Medytujący*; za: W. E. Peuckert, E. Fuchs, *Die schlesischen Weber*, s. 81

podkreślały smugi światła rysujące się na twarzach współtowarzyszy rodzinnej tragedii. Widz był wprowadzany do centrum dramatycznych wydarzeń, konfrontowany wprost z postacią chorego dziecka. W blasku lampy naftowej u Fuchsa widzimy natomiast ciepłą, dobroduszną, skupioną na swym nocnym zajęciu twarz śląskiego tkacza. Nie mamy powodów do współczucia, z perspektywy dworu, zza okna podglądamy niemal intymny związek bohatera z jego maszyną. Jest ona równie ważna jak on sam. Scenie śląskiego grafika nie można odmówić umiejętnego skonstruowania ciemności nocy ze światłem wnętrza chaty, które rozjaśnia najważniejsze elementy przedstawienia. Gra światła i cienia będzie istotnym zabiegiem artystycznym również w późniejszych dziełach Fuchsa<sup>15</sup>. Drugą charakterystyczną cechą jest tu precyzja w opracowaniu szczegółu, niemal fotograficzne przedstawienie maszyny wraz z jej najdrobniejszymi elementami. Na tę cechę sztuki ojczyznianej zwracał uwagę już Jose Kastler: „Szczegółowe podkreśla to, co wprowadzone na stałe, a nie to, co zmienne”<sup>16</sup>. Założeniem Fuchsa było zatrzymanie w dziele tego, co w rzeczywistości odchodziło już w niepamięć. Precyzja rysunku nadawała jednak obrazowi pozór aktualności i trwałości.

W drugiej rycinie, zatytułowanej *Śmierć*, Kollwitz narysowała scenę, w której personifikacja tytułowej śmierci zaciska swoje ręce na martwej postaci dziecka, sięgając po pogrążoną w bólu i zrezygnowaną matkę. Dramatyzm zdarzenia podkreślała obecność przyglądającego się z założonymi z tyłu rękoma ojca rodziny, ukazującego, z jednej strony, własną bezradność wobec tragedii, z drugiej – nieuchronność wyroków losu. W tece Fuchsa zaś następowały po sobie kolejno: *Domki tkaczy*, które według opisu artysty miały świadczyć o ich „radosnym mieszkaniu obok siebie”<sup>17</sup>; *Zewnętrzny wygląd domu kruszenia lnu*, gdzie w blasku południowego słońca odbywała się wspólna praca chłopów na zewnątrz ich domostw; potem przyglądaliśmy się *Wnętrzu domu kruszenia lnu*, by w końcu zapoznać się z *Domowym łamaniem lnu drobnych chłopów*. Dzięki książce *Die schlesischen Weber* możemy przeczytać precyzyjne opisy samego artysty, który wymieniał nie tylko nazwiska przedstawionych postaci, ale również dokładnie omawiał zilustrowane czynności. Deskrypcja miała wzmocnić odczucia, których nie zdołała przekazać sama rycina: „Widać tutaj łamanie bardzo dokładnie! To była duma przyszłej pani domu, posiadać utkany przez siebie posąg”<sup>18</sup>. Kompozycja *Przy kołowrotku* ukazywała postać siedzącego w rogu swojej prostej, drewnianej izby „emerytowanego rolnika Heinricha Wesenera w Wójtowicach”<sup>19</sup> przy nawijaniu nici na kołowrotek. W narożniku pomieszczenia, nad głową Wesenera, odzwierciedlona została półka udekorowana koronkową serwetą, na której ustawiono figurki świętych i z której zwisały ludowe obrazki z wizerunkami Matki Boskiej. Na pierwszym planie – fragment łóżka przykrytego utkaną, zapewne przez bohatera dzieła, tkaniną.

Podobnie jak u Kollwitz, tematem jednego z przedstawień Fuchsa były umieranie i bieda tkaczy. W *Nędznym miotlarzu*<sup>20</sup> [il. 2] artysta wprowadza nas do pudełkowej przestrzeni wnętrza izby rzemieślników. Przedmioty i elementy jej wyposażenia przedstawione są z fotograficzną



<sup>15</sup> Zob. K. Bartnik, *op. cit.*, s. 4.

<sup>16</sup> J. Kastler, *Heimatmalerei. Das Beispiel Oldenburg*, Oldenburg 1988, s. 45.

<sup>17</sup> W. E. Peuckert, E. Fuchs, *op. cit.*, s. 4.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>19</sup> *Erich Fuchs (1890–1982)...*, s. 170.

<sup>20</sup> Rycina ta pochodzi z teki *Praca i obyczaje*.





II. 4 E. Fuchs, *Wieczór przędzenia*, 1917, Oddział Zbiorów Graficznych BUWr., sygn. 25313 V

szczególnością. Na rycinie widzimy fragment maszyny tkackiej, mówiącej o zawodzie mieszkańców chaty. Z kwadratowego okna izby, udekorowanego rachitycznym kwiatem doniczkowym, pada światło na stół, na którym stoją miska i mały dzbanek z bolesławieckim wzorem. Nad nimi zwisa susząca się ścierka i cylindryczna lampa naftowa. W rogu chałupy, tuż przy drugim oknie, leży okryta pierzynami staruszka w czarnym nakryciu głowy. Biel jej twarzy i ostre światło, przywołuje na myśl zarówno umierające dziecko z *Biedy*, jak i personifikację śmierci z drugiej ryciny cyklu Kollwitz. Równie silne światło pada na dziwaczną postać miotlarza, który w swojej przysadzistości, złowrogim spojrzeniu, niepokojącym uchwycie wiązki gałęzi mógłby być interpretowany jako symboliczna zapowiedź śmierci. U Fuchsa nie ma jednak miejsca na wzmaganie dramaturgii sceny alegoriami i symbolami, jest konkretna historia. Z opisu samego artysty wiemy, iż postać miotlarza to żyjąca osoba Kriegela Frietze, starego pracownika lasu. Posłużył on tutaj jako model, by opowiedzieć smutną historię wdowy, dawnej tkaczki, która po śmierci swojego męża zamieszkała razem z miotlarzem, by połączyć siły w utrzymaniu domostwa<sup>21</sup>. Historia ta była tutaj jednak zaledwie pretekstem dla skrupulatnego odzwierciedlenia wyglądu chaty. Równie istotny stawał się więc charakterystyczny piec beczkowy pośrodku izby, jak i precyzyjnie oddany kwiatowy wzór zasłony łóżka. Sam Fuchs dopowiadał: „To mogłaby być ilustracja do sztuki Carla Hauptmanna »Biedny miotlarz«!”<sup>22</sup>. Kolejną charakterystyczną cechą wyobrażenia była pewna nieudolność i ociężałość w przedstawianiu postaci. Wydaje się jednak, iż jest to rys charakterystyczny dla wielu wizerunków wykreowanych w duchu tzw.



<sup>21</sup> Erich Fuchs (1890–1982)..., s. 150.

<sup>22</sup> W. E. Peuckert, E. Fuchs, *op. cit.*, s. 70.



<sup>23</sup> G. Grundmann, *Der schlesische Radierer Erich Fuchs und seine neuen Arbeiten im Westen Deutschlands*, [w:] *Erich Fuchs (1890-1982)*..., s. 25.

<sup>24</sup> Zob. G. Grundmann, *Im Dienste der Volkskunde*, [w:] *Erich Fuchs (1890-1982)*..., s. 17.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 17.

*Heimatkunst*. Skoncentrowanie uwagi na szczególe, dążność do równoległego opowiedzenia wielu rzeczy w jednym dziele sprawia, iż Fuchs nie był jedynym artystą w nurcie sztuki ojczyźnianej, któremu czyniono zarzut kompozycyjnych trudności. Ten sam problem dotyczył chociażby Bernarda Wintera z Oldenburga, który zresztą, podobnie jak Fuchs poświęcił całą swoją twórczość dawnym ludowym obyczajom i staremu rzemiosłu, czy Artura Ressela – kolegi malarza z Jagniątkowa. Grundmann pisał: „prawdopodobnie jest tutaj coś z bezpośredniości, z naiwności sposobu przedstawiania. Ma ona [sztuka Fuchsa] w swojej prawie prymitywnej, statuarycznie sztywnej postawie coś niezwykle charakterystycznego. Przedstawiony proces jest nie tylko prawidłowo ujęty, ale przede wszystkim jednoznacznie wyraźny”<sup>23</sup>.

W wielu rycinach omawianego cyklu chodziło wyłącznie o dokładne odzwiedlenie maszyny przędzalniczej i sposobu jej użycia. Takimi kompozycjami były: *Tkacz*, *Tkaczka*, *Przy warsztacie tkackim*, *Tkacz adamaszku*, *Stary magiel do lnu*, *Niebieska drukarka* i wiele innych. Równorzędny cel stanowiło ukazanie czynności związanych z procesem zbierania lnu, obróbki przędzy, przygotowywania osnowy, nawijania nici na szpulki czy tak specjalistycznych zajęć jak wytwarzanie grzebieni tkackich, dziurkowanie i wiązanie kart ze wzorem. Istotnym elementem procesu twórczego Fuchsa były jego zamiłowania kolekcjonerskie. Grafik nie tylko samodzielnie wyszukiwał domostwa, w których wybrani członkowie rodziny trudnili się jeszcze interesującymi go specjalistycznymi zajęciami i na miejscu wykonywał szkice, ale również sam gromadził elementy dawnego sprzętu i wyposażenia. Działalność ta była wyrazem ducha epoki, niezaprzeczalnie zakorzeniona w pierwotnych założeniach *Heimatschutzbewegung*, by chronić niemiecką kulturę ludową przed jej zanikiem.

Już w 1891 r. Artur Hazelius wzniósł na sztokholmskiej wyspie Djugården jeden z pierwszych w Europie skansenów, zapoczątkowując cały skandynawski ruch budowy analogicznych instytucji. Ruch ten zaszczepił na gruncie niemieckim zainteresowanie zbieraniem dawnych przedmiotów ludowych i prezentowaniem ich w specjalnie budowanych na ten cel muzeach ojczyźnianych (*Heimatismuseen*). Pionierem był tutaj Oskar Lehmann w Altonie, którego Muzeum Schleswig-Holstein stało się prototypem dla wielu innych regionalnych instytucji<sup>24</sup>. W Jeleniej Górze kolekcjonerska działalność Towarzystwa Karkonoskiego oraz starania Hugona Seydela doprowadziły do budowy „muzeum małej ojczyzny” w 1904 roku. Jak zauważa Grundmann, istotną rolę w funkcjonowaniu tych placówek odgrywało nie tylko samo kolekcjonerstwo, ale również indywidualne starania znaczących dyrektorów tych instytucji, jak np. Justusa Brinckmanna w Hamburgu, by zatrudniać lokalnych artystów jako dokumentatorów życia i pracy ludności wiejskiej oraz ich krajobrazowego otoczenia<sup>25</sup>. Można tutaj wymienić chociażby Hermanna Haase czy Hansa Förstera. „Z tych właśnie przesłanek, z radości odkrywania i miłości do ojczyzny wynikała praktyczna działalność ochrony ojczyzny i jej pionierów takich jak Avenarius ze swoim pismem »Der Kunstwart«,

którzy nawoływali do zrozumienia folkloru i dzieł ludowych, do typowego dla ojczyzny sposobu budownictwa i jego wpisywania w krajobraz”<sup>26</sup>. Aktywność Fuchsa i jego twórczość były egzemplifikacją podstawowych założeń ruchu ochrony ojczyzny, a jego poświęcenie i bezwzględne zaangażowanie w pielęgnację ludowego rzemiosła mogło być moralnym wzorem dla zaznających się członków.

W trzeciej litografii cyklu *Powstanie tkaczy* Kollwitz przedstawiła scenę *Narady* czteroosobowej grupy mężczyzn, pochylonych w konspiracyjnej tajemnicy nad oświetlonym silnym światłem naftowej lampy blatem drewnianego stołu. Zaciśnięte pięści jednego z uczestników spotkania świadczyły o nieuniknionym planie zbrojnego przewrotu. W swoim cyklu Fuchs dwukrotnie rysował scenę spotkania kilkusobowej grupy mężczyzn w drewnianej izbie. Raz było to wyobrażenie *Grających w karty*, stałej rozrywki śląskich tkaczy, za drugim razem Fuchs przedstawił *Die Spintiesierer (Medytujących)* [il. 3]. Pomimo prawdopodobnego zamiaru ukazania tajemniczej narady, rycina ta właściwie niewiele różniła się od poprzedniej. Znowu mamy do czynienia ze statuarycznie potraktowaną, pozbawioną silniejszych emocji grupą mężczyzn, siedzących przy stole przysuniętym do okna, z którego pada intensywne światło. Wnętrze drewnianej izby wypełniają charakterystyczne i znane już z poprzednich grafik przedmioty i zwierzęta – maszyna przędzalnicza, piec, narysowany z fotograficzną precyzją zegar i święte obrazki. Na podłodze polegają koty. Dopiero z komentarza artysty dowiadujemy się, iż inspiracją sceny był *Szaleniec boży* Hauptmanna i przedstawia ona członków jednej z religijnych sekt, które zwłaszcza w przygranicznych domostwach śląskich tkaczy cieszyły się dużą popularnością<sup>27</sup>. Mieszkańcy wsi spotykali się w odosobnionych, położonych na skraju lasu chatach, by odbyć swoje spirytystyczne rytuały. *Die Spintiesierer* nie mają w sobie nic z możliwej mistycznej atmosfery takiego spotkania, ani też z dusznej i konspiracyjnej atmosfery *Narady* Kollwitz; nie zawierają dyskretnej sugestii celu podobnego spotkania. Ich właściwa treść wyrażona jest w języku werbalnym, język artystyczny przekazuje zaś wyłącznie dane topograficzne, dokładnie je precyzując.

Wiele z dzieł cyklu Fuchs poświęcił scenom rodzajowym, których celem było ukazanie harmonijnego współżycia wielopokoleniowej rodziny, zajętej wspólną pracą i wspólnym świętowaniem. W rycinie zatytułowanej *Spinnabend (Wieczór przedzenia)* lub *Lichtenabend (Wieczór światła)* [il. 4] zostajemy wprowadzeni do wnętrza izby tkaczy, gdzie wokół wrzeczona koncentruje się wieloosobowa grupa figuralna. Ich postaci i twarze wydobyte są z panującego w pomieszczeniu wieczornego półmroku za pomocą żarzącego się ognia rozpalonej pochodni, której dogląda usytuowana frontalnie względem widza hieratyczna postać starszego mężczyzny. Tuż przed nim artysta umieścił kilkuletnią dziewczynkę skupioną na zajęciu przy małym wrzeczionie. Bezpośrednie zestawienie dziecka ze starszką ma na celu przywołanie rozpowszechnionego w ikonografii *Heimatkunst* motywu wanitatywnego<sup>28</sup>. Najsilniejsze światło pada na siedzącą przed piecem kaflowym w centrum kompozycji, postać starej



<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 80.

<sup>28</sup> Zob. J. Kastler, *op. cit.*, s. 37.





<sup>29</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 102.

<sup>30</sup> W. Peuckert, E. Fuchs, *op. cit.*, s. 118.

<sup>31</sup> J. Kastler, *op. cit.*, s. 138.

tkaczki w typowym śląskim stroju. Po jej przeciwległej stronie, w prawym rogu kompozycji umiejscowiono postać młodej kobiety, zapewne matki dziewczynki, tkającej z nici gotowy materiał. Z kolei siedząca w półmroku kobieta o delikatnych rysach twarzy, które uwidacznia silne światło pochodni, skupiona na zaplątywaniu nici, to z pewnością jeden z bardziej udanych wizerunków kobiecych w całej twórczości Fuchsa. Przędzącym len towarzyszy ujęta profilowo postać młodego mężczyzny, męża i ojca, który przygrywa obecnym na akordeonie. Ta idylliczna scena rodzinna, w której czynnikiem spajającym są nie tylko wielopokoleniowe więzy krwi, ale również wspólna praca, staje się synonimem ludowej niemieckiej trwałości. „W odosobnionych zakątkach naszych pustych gór, gdzie koczują jeszcze biedni ludzie, jądro narodu jest ciągle silne i nie zepsute”<sup>29</sup> – pisał w 1861 r. Wilhelm Heinrich Riehl.

W drugim, analogicznym w tej serii ujęciu przyglądamy się zebranej wokół udekorowanej choinki wielopokoleniowej rodzinie cieśli Flegela. Rycina zatytułowana *Święta Bożego Narodzenia u tkaczy* weszła następnie do cyklu *Trzy drzewa życia*, jako *Drzewo ludzkiej miłości*. W komentarzu do przedstawienia Fuchs zachwycał się wyższymi uczuciami członków tej rodziny, podkreślając, iż są one inne – lepsze, niż u bogaczy. „Szczęście błyszczy we wszystkich oczach i pozwala na te godziny zapomnieć o troskach dnia codziennego”<sup>30</sup>. Obydwie sceny, *Wieczór przędzenia* i *Święta Bożego Narodzenia u tkaczy*, można porównać do *Biedy* i *Śmierci* Kollwitz jako ich przeciwieństwo. Tam śmierć z ubóstwa, tu bezkonfliktowa harmonia, szczęście i radość. To przesunięcie akcentu wydaje się wyznaczać jedną z zasadniczych cech sztuki ojczyznianej.

Pewną analogię możemy również dostrzec pomiędzy kolejną litografią Kollwitz, pt. *Pochód tkaczy*, a pracą Fuchsa *Tkacze idą dostarczyć towar* [il. 5]. Kompozycja artystki konstruowana była po przekątnej biegnącej od lewej strony przedstawienia w kierunku jego prawej dolnej krawędzi. W pochodzie tkaczy zwarta grupa mężczyzn w ujęciu profilowym i frontalnym, wyposażona w tasaki, siekiery i kosy, kroczy zdecydowanie przed siebie w gotowości do rychłej walki. Grupie tej towarzyszy jedyna kobieta, niosąca na plecach swoje śpiące dziecko. Ono jest jej wyłączną bronią. Podwyższony horyzont pozwala na pokazanie tylko niewielkiego fragmentu nieba. U Fuchsa mamy zaś do czynienia z przeciwstawną, choć analogiczną kompozycją. Sześcioosobowa, damsko-męska grupa widzianych od tyłu tkaczy kroczy podmokłą drogą z prawej strony wyobrażenia w kierunku jego lewej krawędzi. Zamiast prowizorycznej broni i zaciśniętych pięści widzimy dźwigane na plecach tobołki z lnem. Zarówno mężczyźni, jak i kobiety pchają przed sobą lub ciągną po nierównej drodze wózki z towarem. Przechodzą tuż obok krzyża, samotnie stojącego wśród pól. Ponad połowę górnej partii kompozycji wypełniają pokryte chmurami niebo, które obok podmokłej polnej drogi było jednym z bardziej lubianych motywów malarzy z kolonii artystycznych. Warto w tym miejscu przywołać chociażby pejzaże Fritza Overbecka czy Carla Vinnena. „Daleki pejzaż z wysokim niebem alegoryzuje wyobrażenie o wolności, które nie oddziałuje na warunki żyjących tu ludzi”<sup>31</sup> – pisał



Il. 5 E. Fuchs, *Tkacze idą dostarczyć towar*; za: W. E. Peuckert, E. Fuchs, *Die schlesischen Weber*, s. 111

II. 6 E. Fuchs, *Rzeźbiarz szopek*; za: E. Fuchs (1890–1982). *Leben und Brauchtum im Riesengebirge*, okładka



<sup>32</sup> W. E. Peuckert, E. Fuchs, *op. cit.*, s. 132.

Kastler w kontekście malarstwa Wintera. Z Fuchsem łączył go nie tylko zakres podejmowanej tematyki, ale również określone środki wyrazu artystycznego. Miały one służyć przede wszystkim idealizacji życia chłopów i ukazywaniu ich w bezkonfliktowej (i nieprawdziwej zarazem) przestrzeni relacji społecznych.

Pewne podobieństwo dostrzegamy również pomiędzy ryciną Fuchsa pt. *Ponury dzień* a piątą z kolei litografią cyklu Kollwitz – *Szturm*. W swojej rycinie artystka przedstawia napierających na bramę domu fabrykanta zdesperowanych tkaczy. Przegrana wydaje się przesądzona. Wychudzone postaci rzemieślników, masywna, wysoka brama, od której biegnie gładka ściana potężnego muru, przekreślają szansę na zwycięstwo powstańców i na zmianę ich tragicznej sytuacji. Z kolei ponury dzień Fuchsa to dzień, w którym tkacze dostarczają swoje wyroby do domu fabrykanta. Wydaje się, że wchodzi przez tę samą bramę, którą w *Szturmie* zamknęła dla nich Kollwitz. Rozproszeni, krzątają się po dziedzińcu z przerzuconymi przez plecy lnianymi tobołkami i wypełnionymi po brzegi wózkami. Każdemu towarzyszy obawa, czy ich produkt zostanie zaakceptowany przez zarządcę i czy dostaną godziwą zapłatę<sup>32</sup>.

Ostatnia litografia cyklu Kollwitz ma tytuł *Koniec*. Powstańcy wnoszą martwe ciała swoich towarzyszy do drewnianej izby. Dramatyzm chwili podkreślają dwie postaci kobiece: jednej o przeraźliwie bladej twarzy, stojącej w centrum kompozycji; drugiej: skulonej w geście rozpaczony nad ciałem zmarłego. To one są bohaterkami tej historii, bo to one zapłacą najwyższą cenę za rewolucyjny zryw swoich mężów. To jedyne



przedstawienie w cyklu Kollwitz, w którym pojawia się wyobrażenie maszyny tkackiej. Usytuowana w zacienionej części izby, służy wyłącznie dookreśleniu bohaterów tej tragicznej historii. Z kolei ostatnią ryciną w tece *Tkacze śląscy* Fuchsa jest przedstawienie *Barokowa izba śląskiego kupca lnu*, które z fotograficzną dokładnością ukazuje bogatą barokową dekorację rzeźbiarską holu willi śląskiego kupca. Pozbawione jest sztafażu, a jego celem wydaje się wyłącznie dokumentacja imponującego wystroju domu. Celem artysty nie było jednak zderzenie jego przepychu ze skromnymi, drewnianymi, wyposażonymi co najwyżej w piec, łóżko, stół i święte obrazki chałup śląskich tkaczy, z którymi dokładnie zapoznaliśmy się w poprzednich kompozycjach cyklu, ani też wydobyć dojmującej społecznej nierówności i skomplikowanych relacji społecznych. Fuchs zdaje się w pełni akceptować istniejący porządek, tak jakby realia społeczne nie odgrywały żadnej roli w świecie bohaterów tej historii. Przeciwnie niż u Kollwitz.

Można sądzić, iż u podstaw podobnego myślenia legły dwa antagonistyczne poglądy polityczne – z jednej strony, agraryzm, z drugiej – socjaldemokracja. O sympatiach politycznych Kollwitz wiemy, iż były one kształtowane przez ruch robotniczy i proletariacki, na temat przekonań Fuchsa możemy jedynie snuć domysły, choć w tym przypadku pewnych sugestii dostarcza nam zarówno jego sztuka, jak i książka *Die schlesischen Weber*, do której stworzył ilustracje i która stała się pochwałą życia chłopstwa. Agraryzm był poglądem rozpowszechnionym pośród wielu teoretyków, a zwłaszcza literatów związanych z nurtem *Heimatschutz* i *Heimatkunst*. Jego ślady odnajdujemy zarówno w słynnych *Die Dithmarscher* Adolfa Bartelsa, *Jörn Uhl* Gustava Frenssena czy dziełach Hermanna Stehra, czołowych pozycjach literatury ojczyźnianej, ale również u Ernsta Rudorffa, pioniera myśli *Heimatschutz* i założyciela Związku Ochrony Ojczyzny. „Gdzie indziej ma się zrodzić siła życiowa, jeśli nie w tej części narodu, który z dala od nieuchronnego nadmiernego pobudzenia i demoralizacji wielkiego miasta wyrasta i wzmacnia się w ciężkiej, lecz zdrowej pracy, nierzadko w szkole niedostatku”, pytał retorycznie Rudorff w książce o *Heimatschutz*<sup>33</sup>. W przekonaniu zarówno teoretyków *Heimatsbewegung*, jak i agrarystów wieś stanowiła jednolity i odrębny kompleks socjalny i podstawę zdrowego funkcjonowania państwa<sup>34</sup>. Była naturalnym dobrem narodu i uważano, że winna należeć do tych, którzy na niej pracują. Za ideał człowieka agraryści uznawali chłopca lub rolnika, przez własną fizyczną pracę, prostotę i nieskazitelność moralną, a także przywiązanie do tradycji i korzeni stającego się wzorem dla całego społeczeństwa. Równie istotne były wielopokoleniowe więzi rodzinne i wspólna praca na roli. Wydaje się, iż tylko takie przekonania mogły wpłynąć na powstanie rycin *Święta Bożego Narodzenia u tkaczy* (*Drzewo miłości*) czy *Wieczór przędzenia*. Rudorff, tak jak wielu reprezentantów *Heimatschutz*, postulował zachowanie dotychczasowego porządku na wsi i nie brał w ogóle pod uwagę stosunków własności. Wydaje się, iż nie interesowały one również Fuchsa. Utrzymanie *status quo* stało w opozycji do reformatorskich postulatów socjaldemokracji, postrzega-



<sup>33</sup> E. Rudorff, *Heimatschutz*, München 1904, s. 77.

<sup>34</sup> Na ten warunek zwracał uwagę już H. Sohnrey, następnie został on przejęty przez E. Rudorffa. Zob. A. Knaut, *op. cit.*, s. 35.



<sup>35</sup> Por. hasło „agraryzm”, [w:] *Wielka Encyklopedia PWN*, red. J. Wojnowski, t. 1, Warszawa 2001, s. 208.

<sup>36</sup> Cyt. za: H. Trierenberg, *op. cit.*, s. 40.

<sup>37</sup> M. Ossowski, *Niemiecki regionalizm literacki przełomu XIX i XX wieku. Aspekty programowe „Heimatkunst”, „Zeszyty naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie” 1997. Seria Filologiczna „Historia Literatury”, z. 3, s. 100.*

<sup>38</sup> *Ibidem.*

<sup>39</sup> Cyt. za: M. Ossowski, *op. cit.*, s. 98.

<sup>40</sup> *Ibidem.*

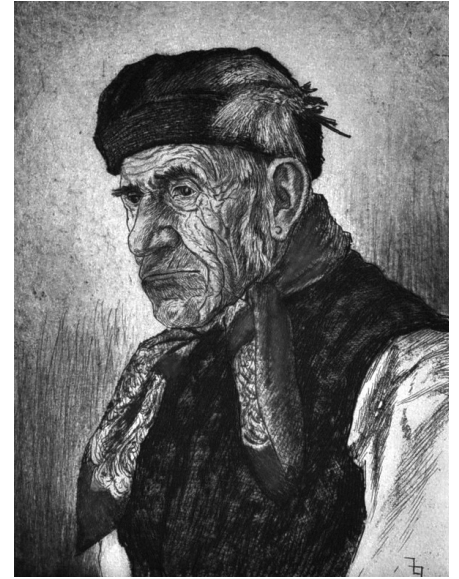
nych przez samego Ruforffa jako diabelskie. Agrarna utopia zakładała istnienie „trzeciej drogi” między kapitalizmem i socjalizmem<sup>35</sup>, a – jak zauważa Andreas Knaut – wzbogacona o estetyczne idee *Heimatschutz* pokazała, iż nie tylko wartości monetarne mogą określać rozwój wspólnot. Najistotniejsze były zaś przesłanki historyczne i estetyczne.

Porównanie *Tkaczy* Fuchsa z *Tkaczami* w ujęciu Kollwitz pozwala nam nie tylko na wyodrębnienie cech stylistycznych charakterystycznych dla *Heimatkunst*, ale również zrekonstruowanie przesłanek politycznych i światopoglądowych, które doprowadziły do jej powstania. W przypadku *Powstania tkaczy* Kollwitz mamy do czynienia z rewolucją, zbrojnym przewrotem. U Fuchsa ze stoickim spokojem przyglądamy się wpływającemu w sielance dniu codziennemu rzemieślników. Po ekspozycji w Moskwie Gotthard Münch pisał: „Zestawienie obydwu cykli poświęconych »Tkaczom« wydaje się być zawsze owocne. Käthe Kollwitz przedstawia z rewolucyjnym impetem stan wyjątkowy, Erich Fuchs pozostaje przy dniu codziennym. Pozwala on jednak na wpłynięcie do swoich prac tak dużej ilości ludzkiego współuczestnictwa i dobroci serca, że nawet ten szary dzień powszedni zyskuje swoje wewnętrzne światło”<sup>36</sup>. Aby w pełni zrozumieć to przesunięcie, należy zwrócić się do dziedziny literatury. W swoim tekście *Niemiecki regionalizm literacki przełomu XIX i XX wieku* Mirosław Ossowski pisał, iż cała niemiecka literatura ojczyzniana czerpała w zasadniczej mierze z rozwiniętego u schyłku lat 30. XIX w. w Niemczech realizmu poetyckiego. Literaci *Heimatkunstbewegung* zajęli pozycje *explicite* antynaturalistyczne, a ich dzieła były bezpośrednią reakcją na przejaskrawione opisy deformacji społecznych niemieckich naturalistów<sup>37</sup>. „Naturaliści, jeśli nawet penetrowali wieś, to odkrywali w środowisku wiejskim zjawiska rozkładu, sztuka ziemi ojczystej natomiast doszukiwała się w rzeczywistości wiejskiej tego, co zdrowe, co najbardziej wartościowe dla kultury duchowej narodu”<sup>38</sup>. Gustav Frenssen zaczynał swoją bestsellerową powieść ojczyznianą *Jörn Uhl* określeniem jej intencji: „Chcemy w tej książce opowiedzieć o trudzie i pracy”<sup>39</sup>. Pod koniec książki pytał zaś: „O czym by więc opowiadać, Jörn, jeśli takie proste, głębokie życie nie byłoby warte, by o nim opowiedzieć?”<sup>40</sup>. „Trud i praca” jako cel sam w sobie, w oderwaniu od materialnych efektów, stały się wyznacznikami wartości ludzkiego życia zarówno u Frenssena jak i Fuchsa.

Przedstawienie i zachowanie w dziele artystycznym kultury ludowej było ideałem twórczości artystycznej nie tylko omawianego grafika. Temu samemu zadaniu poświęcił swoją sztukę zarówno związany z fryzyską kolonią artystyczną Christian Carl Magnussen, jak i wspomniany już Winter z tzw. „szkoły oldenburskiej”. Podobnie jak u Fuchsa, spotykamy u Wintera takie przedstawienia jak: *Obróbka lnu*, *Izba tkaczy* czy, malowana jeszcze w 1935 r., *Przędzalnia osnowy*. Podobieństwo tematyki idzie tu w parze z podobieństwem cech stylistycznych – szczegółowością, drobiazgowością, skłonnością do niskiej, pudełkowej przestrzeni, niemal muzealną sterylnością kompozycji, pozbawioną elementów mogących zakłócić jej bezpośredni przekaz. Również i Winterowi wytykano, że jego

dzieła są trudne w odbiorze, co wynikało z nadmiernej koncentracji na detalu i z braku umiejętności całościowego spojrzenia na kompozycję. Wyrażona przez Oskara Bie, który zresztą wiele swoich tekstów poświęcił malarzom z Karkonoszy, opinia na temat sztuki Wintera mogłaby z powodzeniem dotyczyć Fuchsa. „Ten malarz posiada instynkt i sztukę do przestrzegania pewnego poziomu. Nie chodzi mu o to, by tworzyć, lecz o to, by zachowywać [...] Nie narzeka na brak zleceń i poprzez solidną pracę zyskuje reputację, która jest jego artystycznym kapitałem”<sup>41</sup>. Podobnie jak u tego grafika, w dziele Wintera chodziło o przedstawienie bezkonfliktowej przestrzeni kultury ludowej i ukazanie jej w najbardziej typowych przejawach, nawet za cenę poświęcenia autentyczności historycznej. Tym, co różni obydwu twórców, jest historyczny kostium i historyzująca przestrzeń obrazowa, w której występują postaci Wintera. Pomimo, iż Fuchs nanosił swoje postaci nawet z kilkudziesięcioletniej perspektywy czasowej, zawsze stwarzały one pozór autentyczności i dawały swoiste poczucie świadectwa czasu. W obydwu przypadkach nie było to jednak, jak mówi Kastler, ożywianie przeszłości, ale historyzowanie współczesności – „mieszczański” portret kultury chłopskiej<sup>42</sup>.

Rudorff, tak jak wielu innych przedstawicieli *Heimatsbewegung*, warunkiem wstępnym dla wykrystalizowania się „idealnej postawy” upatrywał w każdym regionalnym środowisku. Środowisko nie oznaczało u niego tylko natury czy lasu, lecz zawierało w sobie całe strukturalne i materialne otoczenie życiowe ludzi. W tym kontekście Rudorff mówił o „Gesamtphysiognomie [„całkowitej fizjonomii”] ojczyzny, która rozwinęła się na przestrzeni stuleci i tysiącleci”, a teraz musi zostać ochroniona jako »przesłanka całej kultury«<sup>43</sup>. Z tym ujęciem teoretyk połączył swoje wyobrażenie o istnieniu instynktownej, w sposób dziewiczy kształtującej się sztuki ludowej. W bezwarunkowy sposób wydawała mu się ona zarówno „ładna”, jak i „prawdziwa”. Epoka mechanicznej reprodukcji utraciła „prawdziwą sztukę ludową” i należy obecnie nawiązać do tego „ludowego instynktu w jego roślinopodobnym, nieustającym wzroście”<sup>44</sup>. Rudorff pragnął zachowania każdej regionalnej tożsamości – „ojczyzny” w całej jej specyfice. Nawoływał do ochrony nie tylko naturalnego krajobrazu, zabytkowej architektury i tradycyjnych form budownictwa, ale również do skoncentrowania uwagi na przedmiotach martwych. Na temat potrzeby pielęgnacji sztuki ludowej wypowiedzieli się w sposób zdecydowany także autorzy piszący do jednego z najważniejszych pism reformatorskich wydawanych na przełomie wieków w Niemczech – „Der Kunstwart”, a ponadto członkowie wyodrębnionego żeń w 1902 r. Dürerbundu. W tym środowisku na ów temat najczęściej zabierali głos: historyk sztuki, prof. Paul Schumann oraz malarz i pisarz Oskar Schwindraheim, autor książki *Deutsche Bauernkunst*<sup>45</sup>. Dla niego sztuka chłopów była „najczystszy spadkobiercą naszych germańskich przodków, czystsza we krwi niż u mieszczan” i powinna być wzorem dla współczesnych sztuk stosowanych, gdyż „większość zasad i poglądów, o które walczyli przez długie lata obecne są w sztuce ludowej jako oczywiste, a więc: dobra konstrukcja, celowość, niezależna oryginalność szczegółu i wier-



Il. 7 E. Fuchs, *Stary Hübner*, Oddział Zbiorów Graficznych BUWr, sygn. 25313 V

 <sup>41</sup> Cyt. za: J. Kastler, *op. cit.*, s. 44.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 137.

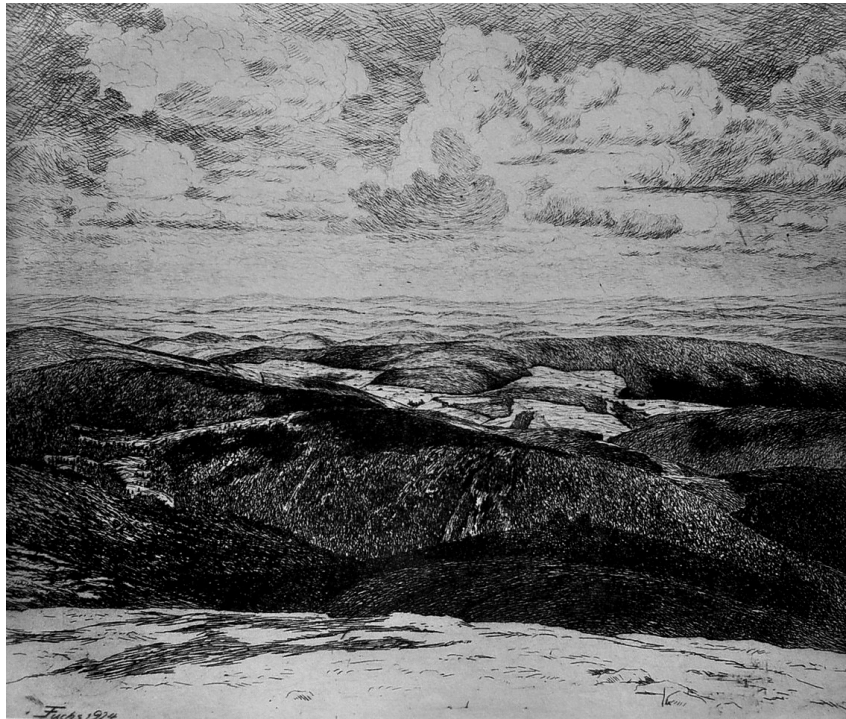
<sup>43</sup> Zob. A. Knaut, *op. cit.*, s. 27.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Zob. G. Kratzsch, *Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten*, Göttingen 1969, s. 215.



II. 8 E. Fuchs, *Cienie Śnieżnych Kottów*; za: Erich Fuchs (1890–1982)..., s. 109



<sup>46</sup> O. Schwidrazheim, *Von deutscher Bauernkunst*, Wien–Leipzig 1931, s. 492.

nie zachowana właściwość materiałowa, naturalność, radosny humor, barwność itd”<sup>46</sup>. W tym miejscu nie daje się również pominąć poglądów dwóch najbardziej znanych przedstawicieli ruchu „Arts and Crafts” w Anglii – Johna Ruskina i Williama Morrisa, którzy w drugiej połowie XIX w. w Anglii zwrócili się przeciwko przemysłowym metodom produkcji. Tylko manualne sposoby wytwarzania uznawał Ruskin za „prawdziwe” i upatrywał samourzeczywistnienia się twórczości artystycznej w opozycji do produkcji maszynowej. Zdaniem wspomnianych Anglików, sztuka nie powinna służyć zwykłej estetyce, lecz powstawać z narodu i dla niego istnieć. Celowość i piękno miały iść ze sobą w parze. Na terenie Niemiec poglądy te przyjęły się w warsztatach rzemiosła artystycznego funkcjonujących w Monachium (od 1897 r.) czy w Dresden-Hellerau pod dyktando Karla Schmidta. To, czego – jak pokazuje historia *Heimatschutzbewegung* – nie udało się w pełni urzeczywistnić w praktyce, dokonało się w dziele Fuchsa.

Na r. 1927 datowana jest jego rycina *Rzeźbiarz szopek* [il. 6]. Oglądając ją, mamy wrażenie, iż usiedliśmy po drugiej stronie stołu, *vis-à-vis* rzemieślnika, rzeźbiącego w pełnym skupieniu, przy świetle naftowej lampy miniaturowe wyobrażenia trzody, stodół i domów, których cienie rozkładają się dekoracyjnie na drewnianym blacie stołu. I aż trudno uwierzyć, że te miniaturowe figurki wyszły z tak masywnych, nieudolnie namalowanych rąk tego ludowego artysty. W podobnej bliskości podglądamy *Malarza na szkle*. Tak jak Fuchs wchodzimy do chaty *Rzeźbiarza figurek Rübzahla*, nie różniącej się niczym od skromnych chat tkaczy.

Sterta porzucanych na podłodze drewnianych ścinków oddziela nas od *Wytwórcy gontu*, któremu w pracy dzielnie towarzyszy i pomaga stara żona. W bardzo podobnych wnętrzach zapoznajemy się z działalnością przedstawicieli tak nietypowych zawodów jak: *Wytwórca pudeł*, *Wytwórca koszy*, *Stelmach*, *Powroźnik*, *Serowar*, i już bardziej tradycyjnych, jak: *Kowal*, *Koronczarka*, *Strażnik nocny*. Całościowa ochrona kultury ludowej, taka, o jakiej marzył Rudorff, nigdzie nie znajduje bardziej gorliwego wykonawcy aniżeli w osobie Fuchsa.

Cykl *Śląski lud* zawierał w sobie tekę *Postaci i typy*, na którą w większości składały się portretowe ujęcia śląskich postaci w charakterystycznych dla nich strojach – i w przypadku przedstawicieli typowych zawodów – z dookreślającymi ich zajęcia atrybutami. Grafik utrwalił więc: *Górnika*, *Kowala*, *Naczelnika gminy*, *Postańca gminnego*, *Kominiarza*, *Naczelnika straży pożarnej*, *Śląską dziewczynę*, *Śląską chłopkę*, *Śląskiego gospodarza* i innych. Wszystkie te postaci wywodziły się z najbliższego otoczenia artysty, były w większości znanymi z imienia i nazwiska konkretnymi osobami, których historię doskonale pamiętał on sam. Przedstawione w swoich typowych cechach, przy syntetycznej wybiórczości rysów szczególnych, miały stać się reprezentantami śląskiego ludu. Jedną z takich postaci był *Stary Hübner* [il. 7] o twarzy pooranej głębokimi zmarszczkami, grubych rysach, szerokim nosie, zaciśniętych ustach, zmierzwionych brwiach i szklistym spojrzeniu utkwionym w nieznaną dla widza punkt. „Surowa i poorana zmarszczkami jak świerki przez surowy klimat i ciężką pracę była twarz tego mieszkańca gór. Pod tą chropowatą skorupą ukrywa się jednak człowiek o głębokim usposobieniu, silnie związany z ojczyzną, pobożny, skłonny do zamyślenia, czasem aż do sekciarstwa, taki, jaki pojawia się w wierszach Carla i Gerharta Hauptmanna oraz Hermanna Stehra”<sup>47</sup>. Zapewne Fuchs za pomocą dokładnego opisu fizjonomii *Starego Hübnera* chciał wyrazić te właśnie, postrzegane jako typowe, cechy „śląskiej duszy”. Nie bez związku z podobnymi przekonaniem pozostawała rozwinięta w latach 80. XIX w. przez Friedricha Ratzela teoria antropogeografii i determinizmu geograficznego, która zakładała, iż środowisko geograficzne warunkuje wszelkie formy działalności człowieka i rozwój społeczeństwa. To, co szczególne krajobrazowo, zestawiano ze szczególnym osobowo, tak jakby istniała wyraźna analogia pomiędzy pierwotnym krajobrazem i jego rdzennym mieszkańcem. „Człowiek jako formierz ziemi i ziemia znów jako formierz człowieka” – pisał o środowisku Worpsswede Hermann Beenken<sup>48</sup>. Charakter i fizjonomia chłopca stały się lustrzanym odbiciem krajobrazu, a kultura regionu postrzegana była jako produkt pierwotnych warunków naturalnych<sup>49</sup>.

Wszystkie postaci i typy z cyklu Fuchsa występowały w tradycyjnych strojach śląskich. Dziś należałoby się pokusić o etnograficzną analizę, czy takie noszono w rzeczywistości. Również na gruncie karikonoskim znane były bowiem podejmowane na początku wieku próby konstruowania nowego „tradycyjnego, śląskiego stroju ludowego”, jak np. propagowany i pokazywany na większości lokalnych wystaw rzemiosła zachełmiański strój Bernharda Wilma (*Saalberger Tracht*). Tak



<sup>47</sup> Erich Fuchs (1890–1983)..., s. 182.

<sup>48</sup> W. H. Beenken, *Das neunzehnte Jahrhundert in der Deutschen Kunst*, München 1944, s. 229.

<sup>49</sup> Zob. J. Kastler, *op. cit.*, s. 100.

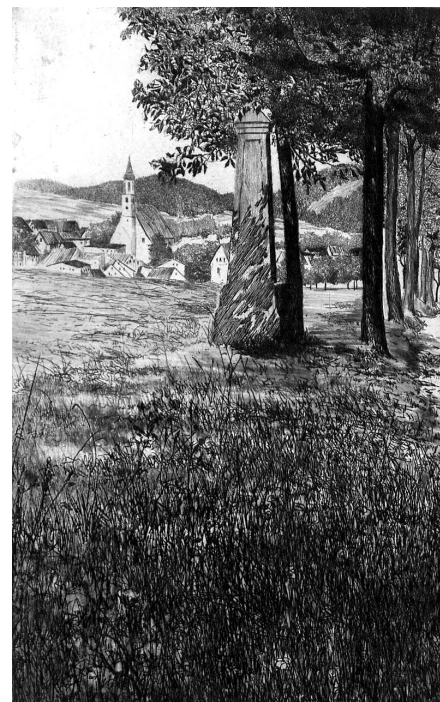


— II. 9 E. Fuchs, *Burzowy wieczór*, Oddział Zbiorów Graficznych BUWr, sygn. 9044



naprawdę jednak Wilm skonstruował nowy, oderwany od rzeczywistości strój demonstracyjny, który mógłby być traktowany jako dowód kulturowej typowości regionu<sup>50</sup>. Niewątpliwie, miał w tym swój udział ruch *Heimatschutz*, który z wielką konsekwencją postulował konieczność powrotu stroju ludowego na wieś. Sam Rudorff ubolewał, iż wraz z coraz powszechniejszym wkraczaniem miejskiego ubioru na wieś szerzył się zanik ludowej obyczajowości. Na łamach „Kunstwart” narzekano, że: „w coraz większym stopniu zanika różnorodność plemienna naszego narodu. Stroje ludowe są niemal całkowicie zagrożone przez ujednoliconą, często okropną miejską modę, ludowe święta spłyły się, proste pieśni zostały zagrożone przez melodie operetkowe i piosenki popularne. Także dialekty tracą coraz bardziej na swoich podstawach, a na ich miejsce wkracza często brzydki, połowiczny Hochdeutsch. Wraz z tym procesem postępuje utrata wielkich wartości”<sup>51</sup>. Środowisko skupione wokół Ferdinanda Avenariususa i Wolfganga Schumannna z sympatią postrzegało wysiłki katolickiego księdza i pisarza ludowego Heinricha Hansjakoba, który za pośrednictwem powołanego w 1895 r. stowarzyszenia organizował święta stroju ludowego<sup>52</sup>. Na gruncie Karkonoszy istotną rolę w jego pielęgnacji i popularyzatorstwie odegrało powołane do życia 28 V 1910 w Cieplicach Hausfleissverein (Towarzystwo Pilności Domowej), powiększone w 1922 r. o oddział tekstylny. W specjalnie na potrzeby działalności stowarzyszenia wybudowanym Domu Sprzedaży odbywały się zarówno wystawy miejscowego rzemiosła, jak i prezentacje wzorów tradycyjnego śląskiego stroju ludowego, wraz z jego bardziej „uwspółcześnioną” odmianą<sup>53</sup>. W Szklarskiej Porębie od r. 1910 aż do połowy lat 30. XX w. regularnie organizowane były tzw. *Trachtenfeste* (Święta Stroju). W r. 1911 wydawnictwo Maxa Leipelta wydało karty pocztowe z wizerunkami Ślążaczek w typowych strojach noszonych w połowie XIX w. na Dolnym Śląsku<sup>54</sup>.

Fuchs nie był wyłącznie autorem kompozycji figuralnych, choć te bez wątpienia przyniosły mu największą sławę. Osobne miejsce w dorobku artysty zajmowały niemal całkowicie pozbawione sztafażu przedstawienia krajobrazowe. W datowanej na 1924 r. rycinie *Cienie Śnieżnych Kotłów* [il. 8] grafik z perspektywy wysokiego wzniesienia roztoczył przed nami bezkresny widok górskich grzbietów łączących się na horyzoncie z pochmurnym niebem. Widz odczuwa bezmiar i ogrom nieskażonego krajobrazu, potęgę niezmaconej cywilizacją natury i wolność, którą daje bezpośredni z nią kontakt. Takie ujęcie pejzażu wiele ma wspólnego z niemieckim malarstwem krajobrazowym XVII w., a ponadto z uciekającymi w głąb przedstawienia widokami górskich grzbietów Karkonoszy u Caspara Davida Friedricha. Jego wpływ zaznacza się tutaj najsilniej. Jürgen Schulze początku malarstwa ojczyźnianego upatrywał właśnie w Niderlandach, kiedy kraj ten zyskał polityczną autonomię i wyzwolił się spod panowania Hiszpanów. „Tak zaczyna się historia realistycznego [sic!] malarstwa krajobrazowego z przedstawianiem ojczyźnianego otoczenia.”<sup>55</sup> W przedstawieniach pejzażowych Fuchsa nie chodziło już o konkretną, topograficzną przestrzeń, lecz o duchową przestrzeń wolno-



Il. 10 E. Fuchs, *Kapliczka*, MKWJG, nr inw. AH 6349.



<sup>50</sup> O podobnych staraniach na gruncie Oldenburga pisał J. Kastler (*ibidem*, s. 38).

<sup>51</sup> H. Ullmann, *Dürerbundkalender: Gesundbrunnen*, München 1914, s. 162.

<sup>52</sup> G. Kratzsch, *op. cit.*, s. 213.

<sup>53</sup> Archiwum Państwowe we Wrocławiu Oddział w Jeleniej Górze, Akta Wydziału Powiatowego w Jeleniej Górze, sygn. 282.

<sup>54</sup> Zob. „Wanderer im Riesengebirge” 1911, nr 350, s. 191.

<sup>55</sup> J. Schulze, *Heimat im Teufelsmoor*, [w:] *Worpswede: eine deutsche Künstlerkolonie um 1900*, Hrsg. G. Busch, Bremen 1980, s. 22.

Il. 11 E. Fuchs, *Cichy zaułek*, 1927, MKwJG, nr inw. AH 4631/14, AH 4296



ści, której człowiek doświadczał w kontakcie z nieskażoną naturą. Tak jak w poprzednio omówionych rycinach mieliśmy do czynienia z zapisem życia i pracy ludu, traktowanego jako „*ursprüngliches Menschenseins*”, o tyle w przypadku krajobrazu obserwujemy rezerwat pierwotnej natury. Występuje on jako przeciwieństwo „kamiennej pustyni” wielkiego miasta, wytworu kapitalistycznej industrializacji i ośrodka „amerykanizacji” stylu życia, dekadencji, społecznego grzęzawiska i nizin kulturalnych<sup>56</sup>. W omawianym przedstawieniu mamy ponadto do czynienia z naturą ukazaną w stanie wyjątkowym, kiedy potężne cienie Śnieżnych Kotłów kładą się jak przezroczysty, ciemny woal na przeciwległych zboczach gór. Jest to krajobraz uwznioślony, taki, jaki znamy z pejzaży Friedricha Rudorffa mówił o potrzebie stworzenia „idealnej postawy”, Friedrich Lienhard – autor słynnego manifestu *Los von Berlin!* – marzył o stworzeniu „*Höhenkunst*” („sztuki duchowych wyżyn”). Jego zdaniem sztuka nie powinna zajmować się sprawami powszednimi, które wobec zjawisk wiecznych i tak odgrywają błahą rolę, ale raczej – uwznioślać dzień powszedni i szukać harmonii w sferze idei, na „wyżynach ducha”<sup>57</sup>. Istniało wiele poglądów jak uwzniościć rodzimy pejzaż. Jednym z zaakceptowanych przez teoretyków *Heimatkunst* środków było przefiltrowanie go przez duszę twórcy. „Prawdziwie wielkie dzieło może powstać tylko wtedy, kiedy natura odpowiada naturze artysty, gdzie artysta odnajduje na zewnątrz siebie to, co nosi w sobie” – pisał Paul Warncke o Worpswede<sup>58</sup>. Fuchsowi nie chodziło zapewne w tym przypadku o zwykłe naśladownictwo natury, lecz o, zapośredniczone przez niemieckich romantyków, artystyczno-subiektywne przeniknięcie typowej ojczyźnianej topografii, np. górskich grzbietów Karkonoszy. Już same szczyty gór i ich potężne cienie były tutaj wystarczającym uwzniośleniem krajobrazu rodzimej ojczyzny.

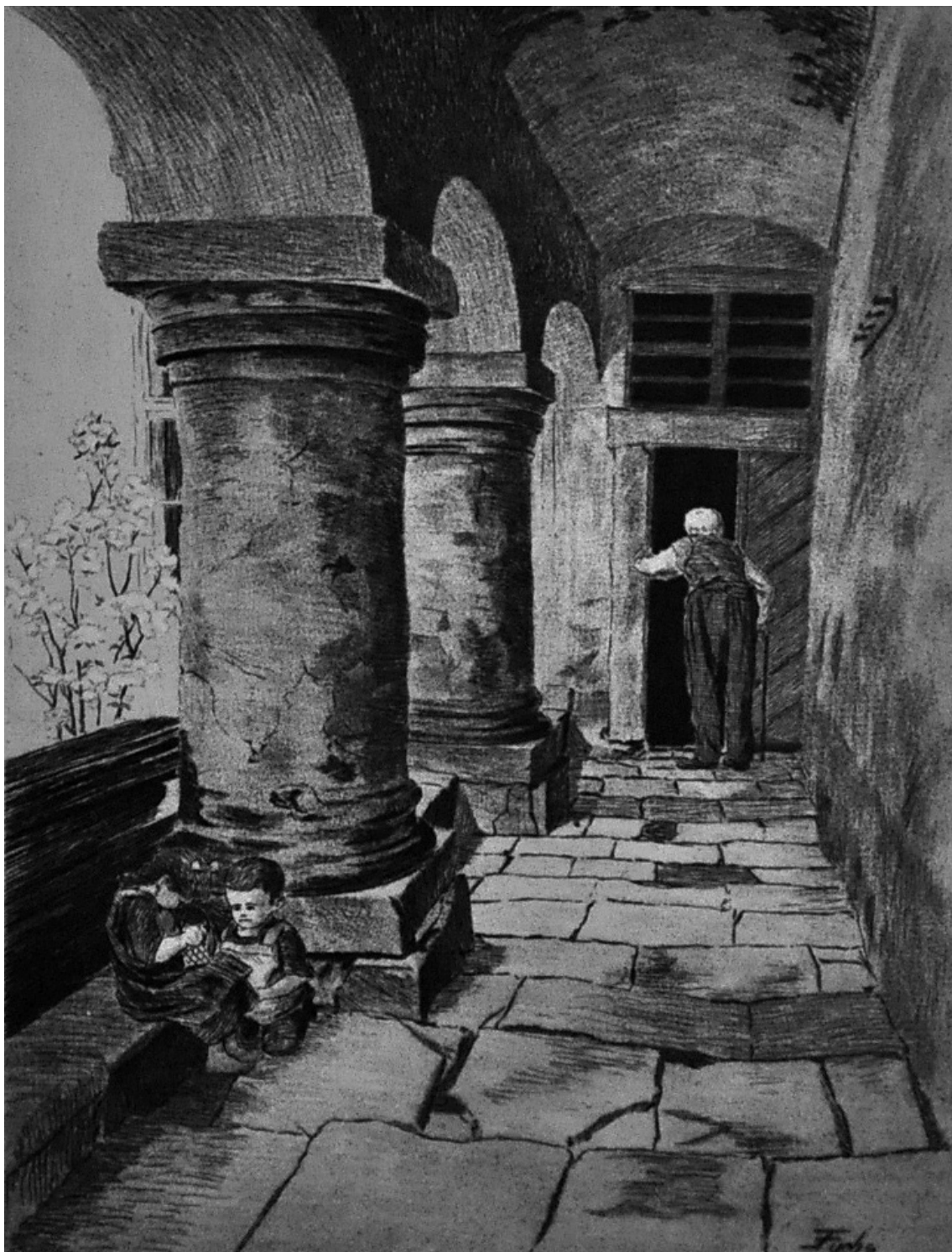


<sup>56</sup> K. Rossbacher, *Heimatkunstabewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende*, Stuttgart 1975, s. 30.

<sup>57</sup> Por. M. Ossowski, *op. cit.*, s. 99.


<sup>58</sup> P. Warncke, *Worpswede*, Berlin 1902, s. 12.





— II. 12 E. Fuchs, *Starzec*, 1927, MKwJG, nr inw. AH 4631/11, AH 6420, MNWr XIX-4004



 <sup>59</sup> Zob. J. Kastler, *op. cit.*, s. 78.

Dopiero tak uszlachetniona w dziele artysty natura mogła wzbudzić zainteresowanie mieszczańskiego odbiorcy, do którego była ostatecznie kierowana. W podobny panoramiczny sposób, z po friedrichowsku ciągnącymi się aż po horyzont górkami wzniesieniami, Fuchs rysował *Widok na Karpniki z teki Wieś śląska*. Dotychczasowi badacze omawianej twórczości stosunkowo mało uwagi poświęcili pejzażom. W zbiorach graficznych kolekcji śląsko-łużyckiej Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu znajduje się wiele podejmowanych przez analizowanego autora bezpośrednich studiów z natury, które odznaczają się swobodą, lekkością i dużą dozą artyzmu w notacji fragmentów krajobrazu. Stoją one jednocześnie w ostrej opozycji do statuarycznych i rzemieślniczo wyczelowanych kompozycji figuralnych i są kolejnym dowodem na uległość autora wobec utartych wzorców w tego rodzaju dziełach, nie zaś na brak umiejętności artystycznych.

Oczywiste jest jednak, iż Fuchs w swoich przedstawieniach krajobrazowych posługiwał się pewnymi standartowymi toposami, które charakterystyczne były dla całego nurtu malarstwa ojczyźnianego, z obrazami malarzy z kolonii artystycznych włącznie. Według Richarda Hammama „stereotypowe powtarzanie podobnych, skutecznych motywów” jako elementów zastępczych powinno w swoim całkowitym oddziaływaniu systemu znakowego nabrać szczególnej treści i wymowy<sup>59</sup>. Taką funkcję gotowego, łatwo odczytywalnego toposu obrazowego mogło pełnić zarówno stojące samotnie wśród przyrody wiejskie gospodarstwo, sylwetka młyna, jak i grupa sosen czy świerków. Na grafice *Burzowy wieczór* [il. 9] z kolekcji śląsko-łużyckiej we Wrocławiu widzimy na wzniesieniu grupę wysmukłych świerków uginających się pod naporem wiatru. Wiotkie drzewa kontrastują z ciężkim głazem leżącym w ich cieniu. Obydwa elementy – świerki i głaz, nawiązują do wychodzącej od niemieckich romantyków symboliki narodowej. W końcu XIX w. w sztuce ojczyźnianej wizerunki drzewa oraz kamiennego głazu, ze szczególnym uwzględnieniem grobu megalitycznego, została rozpowszechniona jako symbol narodowej trwałości Niemiec. Największy ciężar konotacji narodowych przypadł dębowi, który odzwierciedlać miał siłę narodu niemieckiego, jego trwałość i ciągłą gotowość do walki. Potężny, zdrowy, ozdobiony regularną koroną liści dęb wyrósł przed gospodą, którą utrwalił Fuchs na rycinie *Karczma*. Budynek o tradycyjnej, fachwerkowej konstrukcji zastawił autor wprost z drzewem, zrównując wartość tradycyjnego budownictwa z potęgą ojczyźnianej natury. Pień drzewa wprowadza nas również w widok zatopionych wśród pagórkowatej przyrody, z dala od cywilizacyjnej zgiełku chat górskich, jakie widzimy na przedstawieniu *Pierwsze chaty*. Antropomorficznych kształtów nabiera uschnięty świerk, do którego zbliża się górski tragarz w kompozycji *Nadciągająca burza*. Z kolei na rycinie *Kapliczka* drzewa są zestawione z tytułową budowlą [il. 10].

W repertuarze dostępnych środków wyrazu *Heimatkunst* znajdowały się nie tylko chłopskie zagrody i bezkresne krajobrazy górskie lub torfowe. Równie często pojawiały się tam malownicze zaułki starych miasteczek, ciche podwórza i ich wyblakłe, stare mury. Fragment takiego

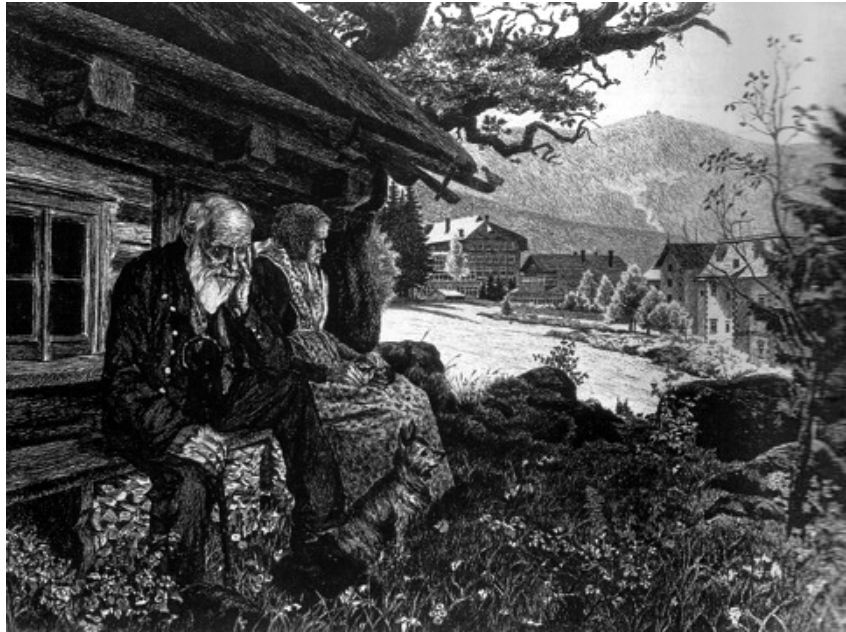
miasteczka widzimy na rycinie o znamienym tytule *Cichy zaułek* [il. 11] z teki zatytułowanej *Z miasteczka granicznego*. Pokrytą śniegiem drogą kroczy samotna postać wspierającego się na lasce staruszk. Chłodny, zimowy wieczór podkreśla błogą ciszę i spokój tego miejsca. Nad wyraz dosłowna jest rycina pt. *Starzec* [il. 12] z tej samej teki. Widzimy tam wsparty na masywnych kolumnach podcienia starej kamienicy. Na popękanych i pokrzywionych ze starości kamiennych płytach posadzki siedzi dwójka dzieci – chłopiec i dziewczynka, zajęci swoją zabawą. Tuż za balustradą kwitnie białymi kwiatami jabłoń – odpowiednik młodości i nowego życia, ucieleśnionego w postaciach dziecięcych. Na końcu podcienia w ciemną przestrzeń domu wkracza ujęta od tyłu postać zgarbionego staruszk. Zderzenie dziecięctwa ze starością, roślinnego wzrostu i skamieniałego trwania, jest powszechnym zabiegiem malarstwa niemieckiego drugiej połowy XIX wieku. Równie nostalgiczny przekaz zawiera rycina z 1922 r. *Tak było dawniej*. We wnętrzu chłopskiej izby widzimy staruszkę, która trzem zasłuchanym wnuczkom opowiada historię swojego losu. Upływający czas odlicza zawieszony na ścianie zegar. Niepobawiona sentymentalnego uroku jest rycina *W przydomowym ogródku*, po raz kolejny wprowadzająca widza w bezkonfliktową przestrzeń życia wielopokoleniowej rodziny na wsi. Niewiele znajdziemy prac Fuchsa, na których pojawia się współczesna architektura. Jeden z przykładów to rycina zatytułowana *Ostatni* [il. 13]. Na ławce przed małą wiejską chałupą, wśród kwitnących kwiatów, bujnej przyrody, różnorodnych drzew i krzewów, usiedli właśnie „ostatni” – starsza kobieta w śląskim stroju i tradycyjnie ubrany mężczyzna, który w smutnym zamyśleniu wsparł na kolanie swoją okoloną białą brodą głowę. Na drugim planie, w świetle intensywnego słońca, wśród ukształtowanej ludzką ręką przyrody, wznoszą się współczesne domy i wielkie hotele. Nad całością przedstawienia góruje majestatyczna postać Śnieżki. Fuchs zderza w ten sposób dwa światy – ten piękny i dobry, choć odchodzący już w przeszłość, i ten nowy – bezduszny, który już niedługo zajmie jego miejsce. Schulze-Naumburg we wprowadzeniu do trzeciej części *Kulturarbeiten* pisał: „Celem tej publikacji jest otwarcie oczu tym, którzy stoją ciągle jeszcze daleko, którym nie świta jeszcze nic z rozpoznania, że ocena naszego świadomego spojrzenia brzmi nie tylko »pięknie i brzydko«, lecz także »dobrze i źle«, w dwojakim sensie, dosłownie »praktycznie potrzebny i niepotrzebny« oraz »moralnie dobry i zły«, i że oczy w swojej ocenie nie potrzebują powoływać się na myślenie językowe, w którym zwykliśmy upatrywać jedyne »logicznego« myślenia”. W tym stwierdzeniu pierwszy przewodniczący *Heimatschutz* wystąpił przeciwko racjonalizmowi współczesnego pojmowania, podkreślając rolę intuicyjnego, wzrokowego rozpoznania. Według Schultze-Naumburga to, co piękne i potrzebne, było również moralnie dobre. Głównym przeciwnikiem szerzącego się zwłaszcza w wielkich miastach racjonalistycznego i materialistycznego nastawienia był także Rudorff<sup>60</sup>. W sposób szczególny reagował on na zmiany na wsi, gdzie wkracza „nowoczesny Prokrust, którego nazywa się cywilizacją”<sup>61</sup>. Ostrzegał przed przybierającą na sile ingerencją miasta w krajobraz. Na temat architektury stwierdzał, że od-



<sup>60</sup> E. Rudorff powoływał się w tym przypadku na poglądy W. H. Riehla, który już na początku XIX stulecia w wydanej w 1922 r. książce *Vom Deutschen Land und Volk* wypowiadał się krytycznie o „wodogłowi nowocześnie cywilizacji”. W swojej analizie niemieckiej rewolucji z 1848 r. wprowadził wiele poglądów, które posłużyły następnie do formułowania założeń *Heimatschutz*. Riehl widział w powstających wielkich miastach egalitarnego, racjonalnego ducha, zagrażającego odwiecznemu porządkowi stanowemu. Traktował również chłopów jako zdrowych, a we wpływie wielomiejskich struktur upatrywał największego zagrożenia dla kultury ludowej. Ostrzegał przed zanikiem niemieckiej tożsamości, przed komercjalizacją sztuki oraz ponadregionalną schematyzacją budownictwa domów. Zob. A. Knaut, *op. cit.*, s. 33.

<sup>61</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 29.

Il. 13 E. Fuchs, *Ostatni*, 1924, MNWr XIX-3849; za: *Erich Fuchs (1890-1982)...*, s. 73



<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 30.

<sup>63</sup> Zob. C. Meissner, *Heimatschutz*, „Schlesische Heimat-Blätter” 1908, nr 1, s. 8.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> E. Kühn, *Heimatschutz im Riesengebirge*, „Schlesische Heimat-Blätter” 1909, nr 2, s. 248-250.

chodzi w zapomnienie stare budownictwo wiejskie, a jego miejsce zajmują „mieszkalne koszary” (te widzimy na drugim planie przedstawienia Fuchsa). Solą w oku teoretyków *Heimatschutzbewegung*, również Rudorffa był przybierający na sile w epoce wilhelmińskiej rozwój turystyki. Nie tylko anektowała ona bowiem krajobraz dla świeckiej rozrywki, dla zwykłej „afektacji”, ale również zmieniała tradycyjny porządek społeczny na wsi, gdyż wymuszała na jej mieszkańcach konieczność przekwalifikowania się do wykonywania nowych zajęć, takich jak np. obsługa mieszczańskiego turysty. W turystyce upatrywał Rudorff wszystkich negatywnych cech nowoczesnej cywilizacji: powierzchownej ciekawości, dążenia do zysku i obyczajowego zepsucia. To ona, jego zdaniem, doprowadziła do instrumentalizacji natury, do „sprostytuowania” przyrody<sup>62</sup>. Rozwój turystyki stał się szczególnie dotkliwy na terenie Karkonoszy. Na ogólnym zjeździe Związku Ochrony Ojczyzny w 1908 r. wiele miejsca poświęcono właśnie temu obszarowi<sup>63</sup>. Występowano przeciwko budowie Schnnegrubenbaude (Schroniska nad Śnieżnymi Kotłami) i dla kontrastu przywoływano stary dobry wzór Riesenbaude (nieistniejące już czeskie schronisko Obri Bouda). Krytykowano zeszpecenie krajobrazu przez reklamę i plakaty, wyśmiewano wznoszenie nowych sztucznych ruin i wież widokowych, apelowano, by powstrzymać odpływ ludności ze wsi i „wdzieranie się polskiego, galicyjskiego i rosyjskiego elementu pracowniczego, wskutek czego zmniejszała się wiedza na temat miejscowych określeń”<sup>64</sup>.

Swój pełen ironii tekst, opublikowany w 1909 r. na łamach „Schlesische Heimat-Blätter” poświęciła *Heimatschutz* w Karkonoszach Else Kühn<sup>65</sup>. Autorka wskazywała na konieczność wprowadzenia reform w sposobie myślenia o górach, mając zresztą przy tym wiele racji, ponieważ dotychczasowa działalność powołanego w 1880 r. w Karkonoszach



Towarzystwa Karkonoskiego (Riesengebirgsverein) koncentrowała się, jak do tej pory przede wszystkim na popularyzowaniu tych gór i na wdrożeniu różnego rodzaju udogodnień dla odwiedzających je turystów. Kühn zauważyła, iż góry mają do wypełnienia „wyższe kulturalne zadanie”<sup>66</sup>. Tutaj przyjeżdżają bowiem wymagający odpoczynku ludzie ze świata i dużych miast, żeby leczyć swoje skołatane nerwy. W sposób ironiczny postulowała, by przybywającym w Karkonosze turystom dać takie warunki, by zwolnić ich z jakiegokolwiek wysiłku tzn. wybudować nie jedną kolejkę linową, ale kilka; zeppelin i sterowce wpuścić na grzbiet Karkonoszy; zbudować drogi prowadzące na szczyty, tak aby można było do nich dojechać autem; każdy gatunek roślin i skał dokładnie opisać na tabliczkach, bo przecież „nasz naród powinien być bogaty w wiedzę, powinien również dokładnie nauczyć się, jak prawidłowo postrzegać piękno świata i jak czerpać z tego radość”<sup>67</sup>. Ponieważ nie da się opisać wszystkich kamieni i skał, na grani można by, zdaniem autorki, ustawić z nich wielki mur jako „ochronę przed zbliżającym się żółtym zagrożeniem”. „Skierowana na Śląsk strona mogłaby zostać wydzierżawiona artystom i artystkom”<sup>68</sup> – w tym zdaniu Else zwróciła również uwagę, iż obecność tzw. kolonii artystycznej w Karkonoszach była w dużej mierze projektem oficjalnym i wpisywała się w działalność promocyjną Towarzystwa Karkonoskiego. Idąc dalej, autorka postulowała precyzyjne rozparcelowanie wszystkich większych górskich płaszczyzn pod najemców, tak aby mogli oni zbudować na nich kawiarnie, wille, okazałe zamki, pałace i kabarety. Przekonywała, że powinno się również „według wypróbowanego schematu, za pomocą deski kreślarskiej podzielić wszystkie płaszczyzny, ustalić linie zbiegu ulic i wyznaczyć miejsca ustawienia pomników”<sup>69</sup>. Sugerowała, by stworzyć olbrzymi pomnik Rübzahla, najlepiej cały w kamieniu lub złocie, tak aby „mocno lśnił na cały kraj”. Konkludując, twierdziła, iż z pewnością te wcale niemałe koszty zmian zostaną chętnie poniesione przez zarząd prowincji, który koniec końców i tak zyska na



<sup>66</sup> *Ibidem*, s. 248.

<sup>67</sup> *Ibidem*, s. 249.

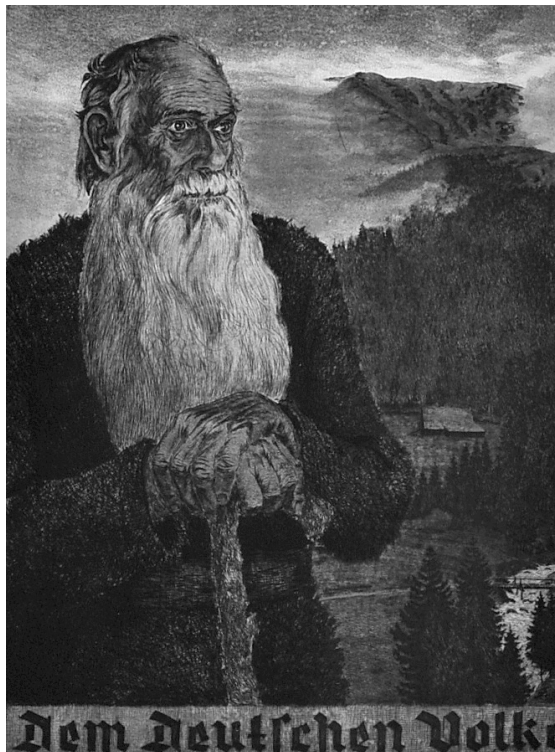
<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> W podobnym duchu ostrzegął **F. Avenarius**: „Jeśli pójdzie tak dalej, to przyszły obraz niemieckiego krajobrazu będzie geometrycznie poprawnym systemem: kwadraty lasów, które wraz z odpowiednimi świerkami pokreskowane będą w dokładne linie, akuradne pasy pól, linie ulic ujęte odpowiednimi ogranicznikami, akuradne pasy dróg, akuradne wstążki rzek, na których unosić się będzie przemysłowa gnojówka. I tak w wyniku »chciwości nabywania« miasto i wieś zostanie »wyregulowane« i »podwojone«. Cyt. za: **G. Knatzsch**, *op. cit.*, s. 216.



Il. 14 Kartka pocztowa z Karkonoszy sprzed 1945 r., Bildarchiv Herder Institut Marburg, nr inw. 144319

Il. 15 E. Fuchs, *Starzec z gór (Niemieckiemu ludowi)*, 1933, Oddział Zbiorów Graficznych BUWr., sygn. 25315 V



tym najwięcej. Zmiany owe najlepiej byłoby wprowadzać za pomocą konkursów, tak aby „góry dowiodły na cały świat, iż są wielkim dokumentem śląskiego postępu i śląskiej kultury”<sup>70</sup>. Ten błyskotliwy tekst satyryczny nie tylko zwrócił uwagę na wszystkie ówczesne bolączki, z którymi borykały się Karkonosze, ale również wypunktował najistotniejszy zakres aktywności całego *Heimatschutz*. Wydawane w tym samym okresie, kiedy tekst ten został opublikowany, karty pocztowe z łądowniskami cepelinów na Śnieżce, systemem dróg na górskich zboczach, przecinającymi się liniami górskich kolei, balonami – nie były, jak sądzono, utopijnymi wizjami przyszłości, lecz ważnym ostrzeżeniem przed istotnie zagrażającą przyszłością [il. 14]. Zarówno tekst Kühn, jak i wybrany obszar zadań *Heimatschutz* zaskakuje dziś swoją niezwykle aktualnością!

Mając tę wiedzę, inaczej patrzymy na *Ostatnich* Fuchsa, z parą starszaków na tle wielkich hoteli, które za sprawą rozwoju turystyki wdarły się w ich spokojną i harmonijną przestrzeń. Odrzucając na chwilę artystyczno-historyczną wiedzę, przestajemy wytykać jego sentymentalizm i narodowo-ojczyźniany podtekst. Dostrzegamy zaś zupełnie nam dziś obce posłannictwo i zaangażowanie w sprawy istotne dla małej ojczyzny. Fuchs był nie tylko strażnikiem czasu, ale – poprzez swoje dzieło – także swego rodzaju kaznodzieją, dokonującym oceny moralnej dostępnego mu materiału. Za „moralnie dobre” i warte utrwalenia uznał wszystko, co stare i dawne, za „moralnie złe” i zepsute – to, co nowe. Owo nowe mogło pojawić się tylko tam, gdzie istniało już stare, w zestawieniu, w porównaniu z nim, jako negatywny przykład<sup>71</sup>.

<sup>70</sup> E. Kühn, *op. cit.*, s. 250.

<sup>71</sup> Por. P. Schultze-Naumburg, *op. cit.*, s. 1.

Nie bez powodu na rycinie otwierającej tekę *Życie domowe i zawodowe* z cyklu *Lud Śląski* na przedstawieniu wyobrażającym postać podpartego na kijku starszego mężczyzny o błyszczących, zapatrzonych w dal oczach znalazła się inskrypcja: „Niemieckiemu narodowi” („*Dem Deutschen Volke*”) [il. 15]. To właśnie jemu Fuchs poświęcił całe swoje życie i dzieło. To szczególnego rodzaju posłannictwo miało również swoje źródło w kulturowo-politycznych ambicjach autorów ojczyźnianych. „To nie artysta tworzy obrazy i wyobrażenia swojej ojczyzny, lecz ojczyzna sama nadaje w istotnej części kształt, formę i oryginalność jego twórczości” – pisał Kurt Eingebrecht<sup>72</sup>. Poprzez regionalne oddziaływanie sztuka ojczyźniana miała wypełniać istotne zadanie pedagogiczne o znaczeniu narodowym. Tylko poprzez regionalne, ojczyźniane zakorzenienie twórczość ta mogła nabrać rangi ogólnonarodowej. Alfred Lichtwark, inicjator pedagogiki muzealnej i *Kunsterziehungsbewegung* (Ruchu wychowania estetycznego), twierdził, iż w Niemczech sztuka lokalna odegrała nadzwyczajną rolę, ponieważ nie mogła istnieć jednolita sztuka ogólnoniemiecka. Negatywnym odniesieniem był w tym przypadku francuski impresjonizm, jako twórczość „jednorodnie francuska”, zorientowana na Paryż. „W oryginalności i bogactwie niemieckiego życia leży fakt, iż nie pozwala się on scentralizować” – pisał ów autor<sup>73</sup>. W wyniku toczącej się od lat 70. XIX w. dyskusji na temat narodowego kształtu sztuki niemieckiej, która przybrała na sile w latach 80. tegoż stulecia wraz z pojawieniem się „najbardziej rozpowszechnionego pisma kulturalnego”<sup>74</sup> – „*Der Kunstwart*”. Droga w kierunku sztuki ojczyźnianej szybko przemieniła się w drogę w kierunku sztuki narodowej. Lokalna ojczyzna stawała się miejscem narodowej identyfikacji, a różnorodne formy stylowe interpretowano jako warianty wspólnego „stylu Rzeszy”<sup>75</sup>. Odtąd prywatna miłość do *Heimat* stała się sprawą publiczną. Przesunięcie tego punktu ciężkości w doskonały sposób ilustruje inskrypcja Fuchsa. Cykl dokumentujący życie i pracę mieszkańców Dolnego Śląska zostaje w rzeczywistości poświęcony nie tylko im samym, ale całemu niemieckiemu narodowi. Indywidualne przywiązanie do lokalnej społeczności i obyczajowości nabrało wymiaru kolektywnego i ostatecznie służyć miało integracji zdecentralizowanych w konglomeracie regionalnych *Landesteritorien* Niemiec. „Próbuje się ciągle określić, co oznacza ojczyzna; bez fundamentu silnego uczucia do lokalnej ojczyzny [*Heimatgefühls*] nie istnieje prawdziwe uczucie narodowe” – pisał w 1900 r. Adolf Bartels<sup>76</sup>.



<sup>72</sup> K. Engebrecht, *Deutsche Kunst im totalen Staat. Wiedergeburt des Kunsthandwerks*, Lahr-Baden 1933, s. 24.

<sup>73</sup> Cyt. za: J. Gebhard, *Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg*, Hamburg 1947, s. 127.

<sup>74</sup> Taka opinię wyraził J. Frecot zaraz po pojawieniu się pierwszych numerów pisma. Zob. A. Knaut, *op. cit.*, s. 38.

<sup>75</sup> Zob. J. Kastler, *op. cit.*, s. 118.

<sup>76</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 118.

#### dr Agata Rome-Dzida

Absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, tytuł doktora nauk humanistycznych uzyskała w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie. Prezes Zarządu Fundacji Forum Stanisławów. Zajmuje się XIX- i XX-wieczną kulturą i sztuką Niemiec oraz sztuką współczesną. Stypendystka Herder Institut w Marburgu. Na co dzień zajmuje się rewitalizacją barokowego założenia pałacowo-parkowego w Stanisławowie oraz organizacją przedsięwzięć artystycznych, w tym również wystaw artystów związanych z Dolnym Śląskiem.



### Summary

#### **AGATA ROME-DZIDA/ Erich Fuchs and major premises of *Heimatkunst***

Erich Fuchs is one of German artists bound to Silesian provinces – the Karkonosze mountains, the artists who fulfilled in their works major premises of *Heimatkunstbewegung*. The aim of this article is not so much reminding the figure of one of the most prolific graphic artist in Lower Silesia but an attempt to analyse his work on the basis of the most popular in German provinces at the turn of the 19th c. kind of oeuvre known as *Heimatkunst*. The analysis of chosen works by Erich Fuchs, collating them with analogical executions by Avant-garde artists (Käthe Kollwitz), as well as comparing them with works by other *Heimatkünstlers* from various German centres, allows us on one hand to indicate typical stylistic traits of this art, and on the other enables us to examine their *weltanschauung* and political background of this milieu. The graphic oeuvre of Erich Fuchs is at the same time one of possible effects of performing absolute admiration for his “little homeland” in a work of visual art, not using up a wide spectrum of execution in the spirit of *Heimatmalerei*.