

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY



KUJAWY
I POMORZE

NR 2/94

Krzysztof Lipka

WORPSWEDE

*W samotności ze zmarłym mniej na łup
niewiadomego jesteście wydani, niż samotnie
w obecności drzewa.*

Rilke

Worpswede, rodzaj komuny czy kolonii, gdzie artyści wspólnie żyją i tworzą, jest zjawiskiem niezwyklej zarówno od strony swej genezy, jak i dzięki społecznemu kontekstowi; a także jako jeden z ostatnich eksperymentów zespolenia sztuki z naturą, eksperyment kontynuowany w głąb XX wieku! Źródła tego przedsięwzięcia są wielorakie, od oświeceniowych haseł powrotu do natury, przez wszystkie romantyczne pejzaże niemieckie, przez poszukiwanie śladem Nazareńczyków dawno zaginionej wspólnoty średniowiecznych bractw czy strzech, przez pozytywistyczne postulaty pracy aż po secesyjne ideały ogarnięcia sztuką wszystkich dziedzin życia i całkowicie już nowoczesne pragnienie ucieczki od cywilizacji miast. W Worpswede nie powstały może arcydzieła poruszające pokolenia odbiorców, ale szereg pytań, szczególnie dotyczących stosunku człowieka do natury, zostało tam postawionych w sposób nowy i dojmujący, co znalazło odbicie daleko poza zasięgiem sztuk plastycznych, w literaturze. Artyści działający w tej grupie nie stworzyli manifestów i traktatów teoretycznych, być może nawet nie wyznawali jednolitej i spójnej artystycznej wiary, żyli natomiast w całkowitym oddaniu sztuce, w ogromnej wobec niej pokorze, z dala od zgiełku i reklamiarstwa awangardy, w skupieniu i cichości ducha po prostu malowali. Jest wreszcie jeszcze jedna przyczyna, by zainteresować się dziś Worpswede: oto tę właśnie grupę wybrał największy poeta naszego stulecia, Rainer Maria Rilke, by napisać jedną z najpiękniejszych książek o sztuce.

Historia

W roku 1884 Fritz Mackensen, uczeń Janssena w Akademii w Düsseldorfie (później Kaulbacha w Monachium), zachwycony pejzażem wsi pod Bremą postanowił się tam osiedlić w miejscu zwanym Czarcim Trzęsawiskiem (Teufelsmoor). Okolica, której nazwa mówi bardzo wiele, miała ogromne znaczenie dla powstających tu później dzieł: łąki, bagna, strumienie i stawy, lasy, wzgórza i wrzosowiska, a wszystko w całkowitej głuszy. Mackensen przyciągnął tam z czasem kilku towarzyszy i w roku 1889 znalazła się tu już sześciuosobowa grupa, którą można nazwać, jak artyści nazywali sami siebie: Worpswede Kolonie (nazwa „strzecha”, „Kunsthütte”, pochodzi dopiero z lat 1928-30). W grupie założycielskiej znaleźli się obok Mackensena Otto Modersohn (monachijski uczeń Böcklina), Hans am Ende, Fritz Overbeck, Carl Vinnen i Heinrich Vogeler. Trzej ostatni, pochodzący z Bremy, aż do założenia Kolonii studiowali w Düsseldorfie. Wszyscy już wcześniej interesowali się pejzażem. Wkrótce Heinrich Vogeler okazał się najwybitniejszą w tym gronie indywidualnością, wokół niego zgromadziło się życie duchowe Worpswede, on przeobraził grupę w Kolonię. Vogeler przeobraził chłopską zagrodę w swą ze smakiem urządzoną siedzibę „Barkenhof”, gdzie panowała atmosfera sztuki i gorących dyskusji opisana później w powieści Carla Hauptmanna *Uśmiechający się Einhart* (*Einhart der Lächler*, 1907). Ten ideolog Kolonii był osobowością nader skomplikowaną, obdarzony prawdziwym i znacznym talentem, malarz, grafik, świetny ilustrator książek, projektant i architekt, szamotał się sam ze sobą zawieszony między liryzmem, fantastyką i marzeniami, a skłonnością do socjologii i socjalizmu z silnym piętmem fanatyzmu i drażliwością charakteru.

Późniejsza droga Vogelera była bardzo złożona i doprowadziła go do dość przykrego końca; w czasie ruchów społecznych w Niemczech, wywołanych rosyjską rewolucją, wszedł w skład rad robotniczych i żołnierskich w Bremie, swój dom w Worpswede przekazał na cele polityczne, a ostatecznie w roku 1925 na Czerwony Krzyż dla dzieci z rodzin politycznie prześladowanych, założył warszaty rzemieślnicze na terenie pierwotnej Kolonii, wreszcie coraz silniej skłaniając się ku socjalizmowi wyemigrował do Związku Radzieckiego, gdzie ewakuowany z Moskwy w roku 1941 zmarł w czerwcu roku następnego w Kazachstanie.

W pierwszych latach Worpswede zdecydowana postawa Vogelera doprowadziła do konsolidacji Kolonii; artystów łączyła niechęć do sztuki zinstytucjonalizowanej, do Akademii i systemu pracy w atelier, a pragnienie powrotu do pierwotnego, ludowo-chłopskiego bytowania, w które włączona byłaby również wielka sztuka, łączyli z egzystencją zapewnioną pracą własnych rąk przy wydobywaniu i transporcie torfu. Życie pośród natury, jej obserwacja, przejmowanie wiejskich obyczajów otoczenia dostarczało Kolonii wewnętrznych przeżyć i stawało się natchnieniem i tematem do artystycznej pracy.

W pięć lat po swym powstaniu Kolonia zorganizowała pierwszą wystawę w Bremie (1894), powtórzoną w rok później w monachijskim Glaspalast. Szczególnie ten drugi pokaz odbił się znacznym echem, krytyka poruszona była szczególnie intensywnością barw w obrazach i klimatem, w którym doszukiwano się zbieżności z literaturą Theodora Storma czy Anette von Drosste-Hülshoff, wiążąc dorobek Worpswede z wyraźnie już wówczas znacjonalizowaną tzw. „sztuką narodową” („Heimatkunst”) bardziej, niż było to bez wątplenia w założeniu i świadomości członków Kolonii. Wystawa jednak wprowadziła znaczne ożywienie do atmosfery Worpswede: zjawili się pierwsi uczniowie, a tym samym spełniło się stare marzenie Vogelera - Kolonia przeradzała się w rodzaj anty-akademii czy też wiejskiego cechu uprawiającego działalność pedagogiczną. Spośród tych pierwszych uczniów wywodzi się druga generacja Worpswede kontynuująca manierę nauczycieli: H. Schalschmidt (1884 - 1945), H. Moller (1889 - 1937), K. Krummacher (1867 - 1955), E. Meyer (1866 - 1960).

Z powodzeniem monachijskim wiąże się również zbliżenie do Kolonii Rilkego. Vogeler poznał go we Florencji podczas pierwszego tam swojego pobytu wiosną 1898 r. i udało mu się zaprosić poetę na podbremeńską wieś jeszcze tej samej jesieni. Rilke odwiedził jednak Kolonię tylko przelotnie i Vogeler wysłał mu ponowne zaproszenie do Petersburga w dwa lata później, kiedy Rilke pławil się tam w swych prorosyjskich upodobaniach. Po powrocie do ojczyzny Rilke rzeczywiście odwiedził Worpswede i zabawił tam około miesiąca, spisując cały czas skrzętnie swe wrażenia (tak zwany *Trzeci Dziennik* lub *Dziennik Worpswede*). Stało się to podstawą pierwszej książki Rilkego o sztuce i pierwszej w ogóle książki o Worpswede (wyd. 1903). W Barkenhofie poznał też Rilke dwie kobiety, artystki związane z Kolonią, z których pierwsza miała zostać jego serdeczną przyjaciółką - malarka często wymieniana jako prekursorka ekspresjonizmu - Paula Modersohn-Becker; druga żoną - rzeźbiarka Klara Westhoff. Klara była uczennicą Rodina, w konsekwencji pobytu w Worpswede Rilke zafascynował się Rodinem, napisał o nim dwa genialne eseje, w Paryżu został jego niedocenionym i wkrótce zwolnionym sekretarzem, a później jeździł po Europie z odczytami o sztuce wielkiego rzeźbiarza. W życiu Worpswede Rilke był epizodem, któremu Kolonia zawdzięcza być może więcej, niż własnej twórczości. Tymczasem Worpswede rozwijało się w nowym kierunku. Sława, jaką zdobyły warszaty zakładane przez Williama Morrisa, pobudziły Vogelera do podobnej działalności; w roku 1908 powołał on do życia podobne wiejskie zakłady produkcyjne, w których poczęto wytwarzać meble i przedmioty, projektowane głównie przez Vogelera, w stylu bardzo bliskie secesji, a wytwarzane metodą rękodziela. W takim trybie działania Kolonia dotrwała do I wojny światowej.

Po I wojnie Worpswede nie zaprzestało bynajmniej swych twórczych doświadczeń; inicjatywę przejął H. Hoetger, który dalej zmierzał w kierunku łączenia sztuk przedstawiających i stosowanych, a rolę mecenasa i propagatora Kolonii wziął na się L. Roselius, który reklamował w prasie grupę przedstawiającą ją jako odrodzoną pradawną strzechę. Rzeczywiście stopniowo rękodzieło zwyciężało malarstwo, aż w roku 1925 doszło do powstania stowarzyszenia o charakterze wyraźnie już produkcyjnym „Wirtschaftliche Vereinigung Worpsweder Künstler”. Około trzydziestu członków tej organizacji, stanowiących następną artystyczną generację Worpswede, zamieszkiwało

stale tamtejszą Kolonię, m.in. W. Dammasch, F. Ehlers, K. G. Hirsch, A. Kollmar, C. E. Uphoff (autor cennej pracy *Worpswede*, Brema, 1975), O. T. Tügel. Jaka była zależność tych twórców od pierwszej szkoły Worpswede, pozostaje jeszcze zagadnieniem niewyjaśnionym.

Po roku 1945 Worpswede, dostępne dla turystów od 1903 r., zachowało swe znaczenie tradycyjne i muzealne; do dziś zresztą zdarzają się artyści, którzy osiedlają się tam czasowo lub nawet na stałe.

Pisano o Worpswede dość sporo, podkreślając związki stylistyczne Kolonii z secesją, z „Heimatkunst”, a po II wojnie wysłedzono jej pośrednią rolę między romantyzmem i ekspresjonizmem, tak artystycznie, jak i organizacyjnie.

Pejzaże Kolonii kontynuują typ romantyczny, stawiający pytanie o kondycję człowieka wobec natury. Nawet wówczas, gdy nie ma na płótnie postaci ludzkiej, wyraźnie zauważamy, że przyroda ukazana jest w kontekście obserwującego ją człowieka. Wskazuje na to choćby dobór widoków, w których elementy przyrody układają się zawsze w atrakcyjne kompozycje w wypośrodkowanej optyce, z horyzontem w połowie wysokości, z wyraźnie obranym centrum czy zasadą naturalnego lecz nieustępliwego porządku. Te krajobrazy, opuszczone, wyludnione, biedne choć bardzo kolorowe, dzikie choć zagospodarowane, są nie tyle ponure, co wstrząsające swym dziwnym osamotnieniem. Najczęściej nie ma w polu widzenia żywej istoty; tak jest z reguły u Overbecka, Modersohn z upodobaniem umieszcza w krajobrazie jedną jedyną, zawsze samotną osobę, u Vogelera zdarzają się dwie, czasem trzy postacie zawsze widziane oddzielnie, jedynie Mackensen ukazuje z rzadka osoby we wnętrzach. Ludzie na drodze czy łące, o ile w ogóle występują, to zawsze zamyśleni, stojący lub idący bez celu, tylko u Mackensena zdarzają się sceny pracy w polu czy polowu. Jedynie Modersohn przejawia radośniejsze podejście do natury, jego pejzaże są mniej osowiale, weselsze, świetlistsze, bogaciej zakomponowane, jakby autor poszukiwał nie smutku, a urody natury; sprzyjają temu również tematy często związane z wodą, nie morze, lecz drobny strumyczek czy niewielki staw, czasem sceny na wodzie to widoki wyraźnie zajmujące Modersohna. Czasem ukazują się u Modersohna postacie symboliczne, zjawy czy duszki leśne, wprowadzając odrealniony klimat do mimo wszystko nostalgicznych krajobrazów (*Das Paradies, Märchenkönig, Die Waldfrau*, 1901). Ukazując przyrodę malarze Worpswede dążyli do w miarę pełnego ukazania wachlarza jej możliwości wyrazowych i nastrojów; pokazywali te same okolice w różnych porach roku i doby. Celował w tym Hans am Ende, którego pejzaże są mniej wyszukane kompozycyjnie, za to przedstawiające znaczną różnorodność klimatów; malarz chętnie pokazywał zimę, jesień, zapadający nad polami zmierzch, wyszukiwał miejsca o różnorodnej roślinności, lubił obserwować cienie. Am Ende jako jedyny z szóstki inicjatorów Kolonii również rzeźbił, najchętniej portrety w białym marmurze. Widoki Overbecka o lekko wystylizowanych liniach chętnie oddają krajobraz w świetle księżyca czy zasnuty chmurami; Overbeck również często umieszcza w pejzażach skromne i ubogie wiejskie zabudowania, portretuje wyludnione obejścia.

Obok pejzaży drugą, lecz znacznie skromniejszą dziedziną artystycznego działania były w Worpswede portrety. Za modeli służyli miejscowi chłopcy; Mackensen najchętniej malował niemowlęta pod troskliwym okiem matek i inne sceny macierzyńskie. I pozostali członkowie Kolonii chętnie portretowali nieco starsze dzieci, szczególnie subtelnie czynił to Vogeler. W twórczości tego ostatniego dziecko obecne jest też dzięki sympatii, którą artysta darzył baśnie; chętnie wykonywał według nich rysunki tuszem, delikatną secesyjną kreską, o wiotkich formach przywodzących na myśl Beardsleya. U jedyne go też Vogelera spotyka się sceny o wymowie symbolicznej z postaciami śmierci, średniowiecznymi rycerzami, pokrewne w klimacie dziełom Stucka (*Tod und Alte, Dämmerund* 1989, *Sommerabend* 1900).

Rzadko, ale w sposób istotny pojawiają się w Kolonii obrazy o treści religijnej; wznuszające i dziwne jest Zwiastowanie (1901) Vogelera, w którym występują dwie kobiece postacie na łące: ta spełniająca rolę Anioła obrońca jest tyłem do widza i trzyma prawie zakrytą przed jego oczyma lutnię, jakby jej przesłanie miało być wyśpiewane ze strun instrumentu. Trudno właściwie zaliczyć ten obraz do malarstwa religijnego, jest w nim tylko pewna aluzyjność jak w niektórych płótnach Segantiniego, którego Zwiastowanie przywołuje klimat. Jednym z najciekawszych dzieł pierwszej generacji Worpswede jest obraz Mackensena *Ślužba boża* (*Gottesdienst*, 1895). Na łące przed bardzo ubogimi chatami zebrał się okoliczny lud, usadowiony na powynoszonych krzeselkach.

śłucha nabożnie kazania wygłaszanego z zaimprovizowanej z kilku desek kazalnicy; to płótno, które ukazuje nabożeństwo bez kościoła, wydaje się wielką przenośnią sytuacji całej Kolonii, służącej sztuce z dala od jej szumnych ośrodków i instytucji. Środki malarskie pierwszej generacji Worpswede są tak proste jak tematyka jej obrazów, wyraźne linie, ostre, czyste kolory, wygładzona faktura. Jedynie w obrazach Hansa am Ende daje o sobie znać żywy i gruby dukt pędzla.

Bez wątpienia najzdolniejszym, najbardziej indywidualnym spośród twórców Kolonii był Heinrich Vogeler, on też stworzył dzieła o największym znaczeniu i największej różnorodności. Świątyni pejzażysta, znakomity ilustrator, wykazuje największe zróżnicowanie tematyczne obrazów i najżywsze reakcje na współczesne mody i prądy. Oprócz obrazów i rysunków projektował przedmioty z metalu, zachwycające wyrafinowanym smakiem lichtarze i secesyjne kraty do kominków, hafty draperii pokrywających salon w Barkenhofie, subtelne, filigranowe ekslibrisy. On też był duchem i mózgiem nieformalnego zrzeszenia.

* * *

Ocena, którą Rilke wystawił Worpswede, interpretacja, którą wzbogacił jej dzieła, przerosła zapewne dokonania artystów i ich najśmielsze zamierzenia. Rilke bowiem w najprostszej rzeczy umiał dostrzec niedostępne nikomu dale, był jednym z tych, dla których „Każde proste zdarzenie wkracza niczym w asyście Anioła, za każdym z nich bowiem umieją dojrzeć skrzydła wspaniałości” - jak sam pisał o Rodinie. Toteż interpretując obrazy Worpswede poeta zauważa gigantyczny trud malarzy, zmierzających do wyrażenia ponadczasowej i pozaludzkiej prawdy natury.

Pisze w „Worpswede”: „Na wietrze szeleszczącym w starych drzewach nowe drzewa dorastają, wrastają w przyszłość, której my już nie dożyjemy. Jakże wiele lubimy z ludzkich rąk wnioskować, a wszystko - czytać z ich twarzy, na której jak na cyferblacie widzialne są godziny, które ich dusze dźwigają i kołyszą. Ale krajobraz trwa oto bez rąk, i nie ma twarzy; lub jednak cały sam jest twarzą mówiącą przez swą Wielkość i Nieprzezroczystość. I dla nas, jak pełną tajemnic może być śmierć, tak i pełne tajemnic jest wciąż jeszcze życie, które nie naszym jest życiem, nie w nas swój udział bierze i bez nas oglądane własne święto święci; a my je oglądamy jak przypadkowi przechodnie mówiący innym językiem. (...) Jakże mało od tysiącleci ludzie obcują z naturą! A natura o tym nie wie, że ją uprawiamy, że posługujemy się jedynie małą częścią jej sił. W pewnych miejscach sami powiększamy jej okrucieństwo, a w innych brukami naszych miast zduszamy cudowne wiosny, które były gotowe z głębi ku nam nadejść.”

W tego rodzaju wypowiedziach Rilke ukazuje się jako spadkobierca ogromnej i głębokiej tradycji niemieckiego malarstwa pejzażowego z jego wnikliwą interpretacją natury. Tradycji, która podsycana przez Goethego, tak słonecznie podjęta przez Hackerta i Tischbeina, złączona z metafizyczną refleksją u Friedricha, z niejasnymi symbolicznymi treściami u Stucka, nie pozostawiła artystom z Worpswede, artystom żarliwym ponad miarę swego talentu, wiele więcej do dodania. Rilke wiedział o tym najlepiej, w prywatnych źródłach, w listach do Lou-Salomé, pisał: (1 sierpnia 1903)

„Przesyłam Ci też książkę o Worpswede, którą pisałem wiosną 1902 w Worpswede. Musisz okazać wyrozumiałość (...) W samym materiale kryło się tyle momentów przykrych, tyle ograniczeń, wiadomo bowiem, że malarze, o których musiałem pisać, są jako artyści bardzo jednostronni, jako ludzie zaś - mali, drobnostkowi. Uważałem za niegodne siebie ich osądzać, a gdy się starał ich przedstawić z uczuciem, wszystko rozplywało mi się między palcami, pozostawał tylko kraj i wielkość, jaką promieniuje...”

styczeń 1988