

NASZE ATENY BĘDĄ TUTAJ...

W darmstadtzkiej kolonii artystów Mathildenhöhe przyjęto inną koncepcję zniesienia sprzeczności objawiających się w życiu społecznym i politycznym pod wpływem industrializacji niż w szwajcarskim projekcie „życia w zgodzie z naturą”. Tu bowiem wehikułem reformy miała stać się idea antycznej kalokagatii, przekonanie, że „sztuka jest zdolna udźwignąć idee ogólne, a nadto, że zdolna jest je ukazać z taką siłą, iż uzyskują one realną moc oddziaływania, nabierają jakby nowego sposobu istnienia, stając się nie tylko sposobem poznania, ale także zrozumienia i przekonania”¹. W programie członków Künstlerkolonie idea ta oznaczała przede wszystkim doskonałe przenikanie się życia i sztuki. Tak więc ogólnie pojmowane życie traktowano tu jako obszar poddający się kreacji podyktowanej przez nadrzędną koncepcję estetyczną. Eksperyment podjęty w Darmstadt zasadał się także na odmiennym ukierunkowaniu sił reformatorskich – podczas gdy w Monte Verità przemiany w życiu miały się dokonać przez ruch oddolny, promieniujący na coraz szersze kręgi społeczne, w Darmstadt inicjatywa wyszła od władcy-protektora, który powołując zespół artystów, zlecił stworzenie wzorcowego modelu życia, wolnego od wszelkich antynomii dzięki dominacji praw sztuki.

Takie totalne pojmowanie kreacji wszystkich aspektów życia wynikało z podstaw programowych Jugendstil, nurtu, który definiował dzieło jako *Gesamtkunstwerk* i znajdował wyraz nie tylko w architekturze i sztukach plastycznych, ale też w literaturze, teatrze i muzyce. Interdyscyplinarne pojmowanie sztuki było warunkiem utrwalania przez nią nowych, powszechnych form życia, a w konsekwencji kształtowania nowej postawy człowieka, potrafiącego przezwyciężyć przeciwieństwa życia, objawiające się na skutek wzmoczonej industrializacji i urbanizacji końca XIX i początku XX wieku. Zjawiska Jugendstil nie należy zatem traktować wyłącznie jako prądu artystycznego, którego wyznacznikiem byłaby na przykład uprzywilejowana rola ornamentu, lecz znacznie szerzej, jako pewien (utopijny) projekt harmonijnej reformy życia za sprawą sztuki². Spójności pomiędzy różnymi zjawiskami w ramach Jugendstil nie należy więc szukać w ich przejawach zewnętrznych, ale w nadrzędnej, organizującej je idei stylu³. Pojęcie stylu odnosi się zarówno do ogólnoeuropejskich tendencji w sztuce na przełomie wie-

ków, jak i do indywidualnych dążeń poszczególnych artystów, poszukujących w ramach Jugendstil własnego, oryginalnego wyrazu. Problem stylu pozostaje również jednym z podstawowych zagadnień w filozofii Friedricha Nietzschego, który diagnozując przyczyny postępującego kryzysu kultury, twierdził, że jest ona „przede wszystkim jednością stylu artystycznego we wszelkich przejawach życia narodu”⁴. W tym kontekście ujmował też kwestię stylu Peter Behrens⁵: „[...] będziemy mieć nowy styl, własny styl we wszystkim, co tworzymy. Styl czasu nie oznacza jakiejś szczególnej formy w określonej dziedzinie sztuki; każda forma jest tylko jednym z symboli wewnętrznego życia, każda sztuka ma swój udział w stylu. Ale styl jest symbolem całościowego odczuwania, jednorodnego pojmowania życia w danym czasie i objawia się tylko w uniwersum wszystkich sztuk. Harmonijne zespolenie wszystkich sztuk jest pięknym symbolem silnego narodu”⁶.

Dążenie pokolenia artystów przełomu wieków do egalitarnego nacechowania sztuki i pozbawienia jej znamion luksusu stawało się nie tylko wyzwaniem estetycznym, lecz nade wszystko misją etyczną. Wpływało ono zarazem na wysoki status twórcy, dzięki któremu artysta stawał się kreatorem życia we wszystkich jego przejawach. Peter Behrens – jeden z głównych przedstawicieli tego nurtu – tak ujmował przenikanie się praw sztuki i życia: „W ciągu nocy zrozumieliśmy, że nasze czasy mają w sobie siłę i prawo do szczęścia i że szczęście tkwi tylko w pięknie, a więc nasze czasy niosą w sobie prawo do piękna. Teraz wiemy lepiej niż dawni obłudnicy, jak należy cenić sztukę starożytną, której wartością nie są jedynie formy zewnętrzne, lecz jedność sztuki zewnętrznej z życiem wewnętrznym, i z tego chcemy czerpać naukę. Teraz wiemy lepiej niż dawni uczeni, że nie poszczególne formy w naturze powinny być dla nas wzorem godnym naśladowania, lecz potężne prawa natury, prawa, które wiążą nas z całym systemem świata roślinnego, i z tego chcemy czerpać naukę. [...] W ten sposób chcemy pojmować sztukę i żyć w duchu naszych czasów, każda czynność życiowa powinna zgodnie z duchem naszych czasów emanować piękno, a wszystko, co należy do życia, powinno otrzymać piękną postać. Tak więc dla nas piękno stanie się kwintesencją mocy, a na jego cześć zrodzi się nowy kult. [...]Całe życie powinno stać się jedną wielką równoprawną sztuką”⁷.

Behrens głosił wszechogarniający kult piękna jako siły przenikającej wszystkie sfery życia: piękna jako dobra po-

wszechnie dostępnego, piękna rozumianego jako zobowiązanie człowieka wobec własnych czasów, a także piękna jako cechy właściwej całej naturze. Dzięki tak zuniwersalizowanemu pojmowaniu tej kategorii dokonane zostało zjednoczenie sfery duchowego życia człowieka, sfery natury i sfery wytworów materialnych. Za Marią Gołaszewską można powiedzieć, że chodziło tu o wykształcenie powszechnej, właściwej wszystkim ludziom „postawy estetycznej” wobec rzeczywistości: „Tak jak zajmujemy postawę estetyczną wobec dzieł sztuki, tak samo możemy ją zająć wobec przedmiotów i zjawisk przyrody, a także wobec zdarzeń, dziejów, nas samych i innych, przebiegu życia itp. Będzie to postawa twórcza zakładająca kształtowanie (strukturuwanie) i przekształcanie (aktywna interwencja w rzeczywistość, przeorganizowanie), a także odkrywanie wartości i nadawanie ich przedmiotom i zjawiskom. «Estetyzacja rzeczywistości» to tyle co jej strukturuwanie, kształtowanie, ujmowanie w pojęciowe



Książę Ernst Ludwig,
około 1905

struktury zaczerpnięte ze sztuki (struktury paraartystyczne), dzięki czemu uzyskuje ona nowy ład, nowe wartości, by nie powiedzieć: piękno”⁸.

W praktyce jednak niełatwo było osiągnąć tę „estetyzację rzeczywistości”, co sprawiło, że poza nielicznymi próbami projekt wzajemnego przenikania się sztuki i życia okazał się ideą utopijną, która nie była w stanie znieść sprzeczności objawiających się w realiach społecznych. Albowiem „[s]iłą sztuki – jak pisze dalej Gołaszewska – gdy idzie o wartości poznawcze oraz sugestywność oddziaływania, jest to, że strukturując nie «zabija» ona, nie niszczy istniejącej struktury”⁹. Zakres jej oddziaływania jako wehikułu głębokich przemian społecznych jest więc ograniczony. Przekonali się o tym artyści skupieni w Künstlerkolonie Mathildenhöhe w Darmstadt, którzy podjęli kompleksową próbę „estetyzacji rzeczywistości”.

Idea utworzenia kolonii artystów Mathildenhöhe (Wzgórze Matyldy) pojawiła się już w 1892 roku, w chwili objęcia władzy w Hesji i Nadrenii przez księcia Ernsta Ludwiga¹⁰. Na społeczną misję sztuki pierwszy zwrócił uwagę władcy Georg Fuchs¹¹, pisarz i reformator teatru, który opublikował tekst pod tytułem *Was erwarten die Hessen von ihrem Großherzog Ernst Ludwig?* (Czego oczekują Hesseńczycy od wielkiego księcia Ernsta Ludwiga?). Postulował w nim przede wszyst-