

**Beata Bigaj-Zwonek**<http://orcid.org/0000-0003-1316-375X>

Uniwersytet Ignatianum w Krakowie

beata.bigaj@ignatianum.edu.pl

DOI: 10.35765/pk.2023.430402.11

## Strój ludowy jako nośnik nastrojów społecznych w międzywojennej twórczości wybranych malarzy austriackich

### STRESZCZENIE

Artykuł dotyczy zagadnienia roli ubioru w budowaniu przekazu o określonej treści/wydzźwięku przez wybranych artystów tworzących w okresie międzywojennym w regionach Austrii, takich jak Tyrol. Twórcy ci – związani z ekspresjonizmem, modernizmem – odnosili się w różny sposób do ówczesnej sytuacji polityczno-społecznej. Celem artykułu jest m.in. wskazanie na powody sięgania po motyw stroju regionalnego, ludowego czy chłopskiego oraz zarysowanie schematu, w którym łączy się on z treścią artystycznej wypowiedzi oraz ekspresją przekazu. W artykule wyróżniono twórczość Albina Egggera-Lienza, którego historia stanowi ciekawy przykład determinantów wyborów motywów w obrazowaniu malarskim, a także pokazuje, jak m.in. kwestia ubioru może wpływać na późniejszy odbiór dorobku artystycznego.

Artykuł, przygotowany na podstawie kwerend muzealnych i literatury przedmiotu, zawiera m.in. wniosek, że motywy chłopskie, ludowe występują często w sytuacjach, w których pożądane są akcenty pierwotne, rytmu przyrody i pracy zgodnej z naturą, tradycji, wartości rodzinnych i rodzimych. Wybory strojów/ubiorów związanych z regionami i wsią towarzyszą przewrotom politycznym, robotniczym i ludowym, mogą też pojawiać się w sytuacjach zagrożenia. W przypadku nurtów ekspresjonistycznych, szczególnie u artystów pracujących w regionach, mogą one podbijać siłę przekazu, m.in. przez akcentację prawdziwości zachowań i siły przyrody, która wyznacza naturalny ład. Wielokrotnie akcenty chłopskie, w tym strój ludowy, łączą się wtedy z motywami religijnymi. Jednakże ubiór regionalny, wątki wiejskie i krajobrazowe mogą także towarzyszyć sztuce w okresach konfliktów i stanowić swoisty sposób schronienia przed uciskiem świata lub dawać wyraz złowrogiej „ciszy przed burzą”.

Problemem, który również został tu zarysowany, jest kwestia recepcji ubioru chłopskiego/ludowego w kraju, który miał związki z nazizmem, w związku z czym sprawa stroju łączy się z promowaną ówczesnie polityką kulturalną państwa – nieraz zgodnie z oczekiwaniami artystów, ale

niejednokrotnie również przez przypadek i nałożenie się różnorodnych okoliczności – i wpływa na ocenę samych twórców oraz ich dzieł.

**SŁOWA KLUCZE:** strój, kultura regionalna, sztuka austriacka, ekspresjonizm, Albin Egger-Lienz

#### ABSTRACT

Folk Costume as a Carrier of Social Mood in the Interwar Works of Selected Austrian Painters

The article addresses the issue of the role of clothing in the construction of a message with a specific content/sound by selected artists creating in the interwar period in Austrian regions such as East Tyrol. The artists associated with expressionism and modernism referred in different ways to the political and social situation of the time. The purpose of the article includes pointing out the reasons why painters reached for the theme of regional, folk or peasant costume, and outlining the scheme in which it was combined with the content of artistic expression and the message. The article singles out the work of Albin Egger-Lienz, whose story provides an interesting example of the determinants of motif choices in painted images, and shows how, among others, the issue of clothing can affect the subsequent reception of artistic output.

The article, prepared on the basis of museum searches and the literature, concludes that peasant, folk motifs are often found in situations where accents of primordialism, the rhythm of nature and work in harmony with nature, tradition, family and native values are desirable. The choice of costumes/clothes associated with the regions and the countryside accompanies political, labor and popular upheavals, and may also appear in threatening situations. In the case of expressionist currents, especially in artists working in the regions, they can emphasize the power of the message, including by stressing the truthfulness of behavior and the power of nature, which determines the natural order. Peasant accents, including folk costume, are then often combined with religious motifs. However, regional clothing, rural and landscape themes can also accompany art during periods of conflict and provide a kind of refuge from the oppression of the world or signal an ominous “calm before the storm.”

A problem that is also outlined here is the issue of the reception of peasant/folk dress in a country that had ties to Nazism, and as a result, the issue of dress is linked to the cultural policies of the state promoted at the time, sometimes in accordance with the expectations of the artists, but sometimes also by chance and the superimposition of various circumstances, which affects the evaluation of the artists themselves and their works.

**KEYWORDS:** costume, regional culture, Austrian art, expressionism, Albin Egger-Lienz

## Tytułem wstępu

Artykuł przybliży kwestię ubioru chłopskiego w dorobku międzywojennych artystów austriackich – w tym szczególnie Albina Eggera-Lienza, którego uważa się w Austrii za znamienitego przedstawiciela sztuki tyrolskiej. Twórca ten wydaje się jednak niewystarczająco rozpoznany wśród szerszego grona odbiorców, co wynika z faktu wciągnięcia jego malarstwa w narrację narodowosocjalistyczną. Sprawa ta w ostatnich latach jest wyjaśniana, wskazuje się na niedostateczną weryfikację faktów oraz potrzebę reinterpretacji twórczości artysty. Jednym z celów artykułu jest więc także przybliżenie jego ciekawego dorobku.

Przypadek Albina Eggera-Lienza jest uzasadniony w kontekście tematyki dotyczącej stroju, jako iż ubranie tak wyraźnie określa bohaterów jego obrazów, że nazywany jest „malarzem chłopskim”. W swoich zainteresowaniach nie był jednak odosobniony, wielu twórców podejmowało w tym czasie tematykę powstań chłopskich, włączało w swą sztukę motywy natury, wprowadzało ludowego ducha *sacrum*. U Eggera-Lienza kwestie te owocują bardzo sugestywnym obrazowaniem, co wynika także z ekspresjonistycznego języka wypowiedzi malarskiej. W artykule zostaną przywołani również inni twórcy aktywni przed II wojną światową, którzy w wiejskim pejzażu zamykali poczucie zagrożenia kolejnym konfliktem zbrojnym.

Celem tego artykułu jest m.in. wskazanie na zależności pomiędzy strojem chłopskim/ludowym a ekspresjonistycznym wyrażaniem, jak również przybliżenie warunków, które wzmacniają możliwość zaistnienia schematu, w którym ekspresjonizm łączy się z tradycjami regionalnymi, zwraca się do duchowości, a wyraznym tego dowodem są ujęte w obrazach odpowiednie ubrania.

Poprzez historię Eggera-Lienza zarysuje się także opowieść o „kłątwie” stroju, bo na odbiór sztuki tyrolskiego artysty miał wpływ sentyment naziistów do motywów chłopstwa i „czystej” ludowej rodziny. Pojawi się zatem i wątek o wytrąceniu z dziejów dorobku, który został ideologicznie zaanektowany na rzecz określonego systemu m.in. z powodu motywu ubrania.

## Strój jako jeden ze środków formowania przekazu artystycznego

W niniejszym tekście ujęte są motywy występujące w dziełach sztuki z określonego czasu i miejsca, które łączą się w nich dość typowo, będąc przykładem na podobieństwo rozwiązań w przypadku spełnienia się jakichś warunków. Tworzą one układ warty przybliżenia, aby widać go było jako potencjalny schemat kształtowania się koncepcji artystycznych.

Problem ubioru chłopskiego w plastyce jako jednego ze środków formowania przekazu artystycznego wiąże się z czasem, miejscem, ale też rolą sztuki: charakterystyczny dla przykładów interesujących autorkę jest okres zmiany i/lub zagrożenia oraz związana z nim sytuacja społeczna, gospodarcza, a przede wszystkim polityczna. Kolejny warunek dotyczy pewnych wspólnych prądów i zainteresowań. Następnie wskazana jest podbudowa w postaci wyrazistych twórczości wcześniejszych. Dalej sprzyjający jest równoległy rozwój kierunków artystycznych wyrażających się określonym językiem, adekwatność tego języka do pewnego rodzaju wypowiedzi.

Obszarem, który tutaj wybrzmie najpełniej, będą podalpejskie rejony Austrii początków XX w. Artyści ujęci w artykule pracowali w podobnych latach i zatem w większości byli świadkami historii Austrii sprzed I i II wojny światowej (wyjątkiem jest tu pierwszoplanowy Egger-Lienz). Zatem wśród różnorodnych okoliczności (warunkujących też sztukę) w pierwszym, przedwojennym okresie funkcjonowali oni w sporej monarchii austro-węgierskiej o niezłej sytuacji gospodarczej, którą dzisiaj można nazwać „kolosem na glinianych nogach” z powodu problemów narodowo-etnicznych. Po 1918 r. mierzyli się ze skutkami wojny, próbując odbudować codzienność i zobaczyć perspektywy lepszego jutra, które jednak także zostały zachwiane przez kryzys światowy (m.in. skutkujący wzrostem bezrobocia). Jednak im bliżej 1938 r., tym bardziej stawało się jasne, że włączenie Austrii do Niemiec jest tylko kwestią czasu, a scenariusze tego procesu mogą mieć różny, także dramatyczny, przebieg.

Warto już w wstępie zaznaczyć, że wśród wybranych tu artystów nie ma najczęściej kojarzonych ze sztuką Austrii: Gustava Klimta, Eгона Schielego i Oskara Kokoschki – ich twórczość łączy się bowiem bardziej z artystyczną bohemą i modernizmem wiedeńskim, podczas gdy ujęci w artykule malarze odnosili się do regionów, a też niejednokrotnie części korzystali z sąsiedztwa Monachium i Weimaru niż Wiednia. Wśród tych twórców szczególne znaczenie ma Albin Egger-Lienz reprezentujący tu układ, w którym ekspresja i chłopskie odzienie łączą się z wiarą w siłę i wartości niezmacone interesami elit, w rytm natury, w praworządność i prawdziwość ludu. Część dorobku pozostałych artystów charakteryzuje się sielskością nasyconą smutkiem i wiąże się ją z powrotem do romantyzmu, który stał się m.in. sposobem na przetrwanie w chaosie powojennym i świecie zagrożonym kolejną wojną.

Motywytem głównym jest tu ubiór chłopski w obrazach – głównie ekspresyjnych i ekspresjonistycznych, w których m.in. wspiera wypowiedź o kondycji ludzkiej, ale także oddaje „głos ludowi”. Lud z jego pierwotną siłą pasuje do ekspresjonizmu – tak jak pasują do niego motywy religijne, jedno i drugie powiązane jest z wiarą. Choć „typowy” ekspresjonizm

w Niemczech korzysta z motywów wiejskich tylko nieznacznie, to już Bawaria czy właśnie austriacki Tyrol – te górzyste, surowe okolice, gdzie ceni się przyrodę – tu bohaterem dzieł jest lud/chłopstwo/natura. Jednak układ, w którym strój ludowy staje się środkiem przekazu w warunkach zmiany, jest obecny w podobnym czasie w różnych krajach i ma nie tylko odniesienia regionalne, ale także robotnicze. Lud „ma rację” w okresie rewolucji w Meksyku (por. twórczość D. Rivery, D.A. Siqueirosa), dochodzi do głosu w Rosji i jest widoczny u rewolucyjnych, modernistycznych artystów radzieckich. „Mądrość w intuicji ludu” – zdają się także głosić malarze i pisarze młodopolscy. Przez motywy chłopstwa także Albin Egger-Lienz w przeddzień, w trakcie i po I wojnie światowej „opowie” najpierw o sile ludu i możliwości zmian z jego udziałem, potem o dramacie synów ziemi, która uczestniczy w wojnie, a następnie o tym, jak straszne są jej konsekwencje. A kiedy wykorzysta okazję zlecenia, by pokazać w sposób odmienny niż się spodziewano potrzebę wystąpień „w imię czegoś”, zrobi to również poprzez motyw maszerujących chłopów, łącząc ten temat z tradycyjnym motywem tańca śmierci.

### Albin Egger-Lienz

Biogram Albina Eggera-Lienza może nakreślić warunki historyczne, kulturowe i regionalne tematu. Artysta urodził się w 1868 r. w Stribach we Wschodnim Tyrolu, niedaleko Lienz, był synem malarza kościelnego Georga Eggera. Podwójne nazwisko, którym sam odniósł się do pochodzenia, zostało udokumentowane w 1891 r. Wprowadzenie w malarstwo zawdzięczał ojcu, później, w latach 1875–1882, studiował je w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. W tym czasie otrzymał artystyczne nagrody (np. w Wiedniu medal państwowy za *Karfreitag* („Wielki Piątek”)). Po ukończeniu studiów mieszkał w Monachium i Wschodnim Tyrolu. W 1899 r. ożenił się i przeniósł do Wiednia, gdzie starał się o posadę w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. W 1900 r. otrzymał brązowy medal za obraz *Feldsegen* („Błogosławieństwo pola”) na wystawie w Paryżu, a w 1902 r. – Cesarską Nagrodę za *Nach dem Friedensschluss 1809* („Porozumienie pokojowe 1809”). Był członkiem Wiedeńskiej Spółdzielni Artystów i członkiem-założycielem Hagenbundu, a od 1909 r. – Secesji Wiedeńskiej. W 1910 r. został zaproponowany na stanowisko profesora w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych, ale jego kandydaturę miał wstrzymać następca tronu, arcyksiążę Franciszek Ferdynand. Zdarzenie to związane było z prezentacją obrazu *Totentanz* („Taniec śmierci”) w ramach wystawy z okazji 60. rocznicy rządów cesarza Franciszka Józefa I (projekt obrazu, zleconego przez Galerię Nowoczesną

w Wiedniu, miał wiązać się z tyrolską walką wyzwolenczą z 1809 r. Obraz uznano wtedy za prowokację: „Jeśli moi żołnierze to zobaczą, nie pójdą ze mną” – miał powiedzieć arcyksiążę, oglądając płótno (Paech, 1927)).

W latach 1912–1913 Egger-Lienz był profesorem w Wielkoksiążęcej Saksońskiej Szkole Artystycznej w Weimarze (Koller Auktionen, 2014). Od 1913 r. mieszkał w St. Justina koło Bolzano w Południowym Tyroli (Włochy). W 1915 r. został powołany do służby wojskowej, ale wkrótce z powodów kardiologicznych wrócił z frontu i został – z funkcją malarza wojennego – przydzielony do Kriegsfürsorgeamt (Biura Opieki Wojennej) w Bolzano. Od 1916 r. Egger-Lienz podejmował tematykę wojenną w wolnych kompozycjach. W 1919 r. zaproponowano mu profesurę w Akademii Wiedeńskiej, której jednak nie przyjął (podobnie jak innej propozycji w 1925 r.). W latach 1923–1925 zajmował się przygotowaniem dekoracji malarskiej do Kaplicy Pamięci Poległych w Lienz (il. 1). Zmarł w 1926 r. w Grünwaldhof w St. Justina (m.in. Husslein-Arco, Pereña, Koja, 2014; Albin Egger-Lienz 1868–1926 [egger-lienz-archiv.com](http://egger-lienz-archiv.com)).

Il. 1. Kadry pokazujące wnętrze kaplicy w Lienz z dekoracją Eggera-Lienza. Po lewej stronie *Den Nemenlosen (Bezimienny)* – fresk, po prawej, na wprost – obraz Zmartwychwstałego, powód perturbacji związanych z kaplicą



Fot. archiwum autorki.

W Muzeum Miejskim w Lienz w Zamku Bruck znajduje się największa kolekcja dzieł Eggera-Lienza. Artysta sam położył pod nią podwaliny darowizną z 1913 r. (Museum der Stadt Lienz). Za jego życia powstawały już pierwsze publikacje monograficzne na temat malarza (np. Weigelt (Berlin 1914), Soyka (Wiedeń 1925), a „sztandarową” pracę z wszystkimi dziełami artysty wydał w 1977 r. (w Innsbrucku) Wilfried Kirschl (za: Ammann, 2001, s. 14).

Motywy regionalne, chłopskie towarzyszyły Eggerowi-Lienzowi w całej drodze twórczej. Początkowo przedstawiał sceny codzienne, potem zajął się sprawami walk regionalnych o niepodległość, w tym mitem powstania tyrolskiego. Tematyka ta była wtedy doceniana:

Od połowy XIX wieku (...) tematy związane z tyrolskimi walkami o wolność stały się „nowoczesne” i były przetwarzane przez wielu artystów (Schweighofer, 2021, s. 47).

Najbardziej rozpoznawalne dziś dzieła Albina związane są z tematyką wojenną, ale i w tym przypadku wśród ponoszących straty w pożodze wojny są ludzie prości. Po jej zakończeniu artysta wrócił do swoich ulubionych wiejskich modeli, a także do ikonografii religijnej (il. 2). Jego dojrzała twórczość nie może być jednak postrzegana przez pryzmat samych motywów, najważniejsze są w niej bowiem emocje, siła przekazu, a strój przedstawianych postaci niewątpliwie je wzmacnia i uwiarygodnia.

Il. 2. *Die Wallfahrer (Pielgrzymi)* Eggera-Lienza z 1920 r. Źródło: wystawa w Muzeum Leopoldów w Wiedniu, 2019



Fot. archiwum autorki.

Twórczość Albina wyrosła na podwalinach sztuki historycznej i na realizmie Jeana-François Milleta, którego *Siewca* był mu znany (Ammann, 2001, s. 15). Niewątpliwym wpływem na jego sztukę miał szwajcarski malarz Ferdinand Hodler, który szczególnie inspirował go w monumentalnych kompozycjach dekoracyjnych. Tyrolskie motywy przyrody zawdzięczał Hugo Englowi – artyście, który będąc z pierwszego zawodu leśnikiem i myśliwym, w swoich obrazach ujmował drzewostany i zwierzęta. W zagadnienia plenerowe wprowadził go Wilhelm von Lindenschmit. Wczesną twórczość Tyrolczyka łączy się jednak przede wszystkim z artystą, z którego sztuką zapoznał się już w młodości, Franzem von Defreggerem, który uprawiał malarstwo rodzajowe i historyczne, przedstawiał sceny z życia wsi oraz poruszał temat tyrolskich walk o niepodległość. „Kiedy w wieku siedemnastu lat pozwolono mi po raz pierwszy odwiedzić

Defreggera w jego monachijskiej pracowni” – pisał Egger-Lienz – „miałem z grubsza wrażenie, jakie ma katolik, gdy stoi przed papieżem. Był dla mnie świętym” (Schweighofer, 2021, s. 46). W akademii monachijskiej artysta zetknął się też z innym malarzem, z którym się zaprzyjaźnił, Michaeliem Zeno Diemerem – twórcą wielkoformatowego panoramicznego obrazu w Innsbrucku, przedstawiającego bitwę pod Bergisel – którego mentorem był również Defregger. Diemer, jak Egger-Lienz, był wielbicielem natury i choć dzisiaj rozpoznawalny jest przez prace przedstawiające nadmorskie krajobrazy, malował również pejzaże wysokoalpejskie (Stadt Imst, 2015).

Na twórczość Eggera-Lienza wpłynęło jego zainteresowanie międzynarodowymi ruchami artystycznymi na wystawach sztuki w Wiedniu, gdzie „pracował” też z impresjonistami. Belgijski rzeźbiarz Constantin Meunier niewątpliwie inspirował go w obrazach z marszem, a w kontekście rzeźby, której wpływy widać w kubiczności postaci u Eggera-Lienza, wymienia się także Auguste’a Rodina. Twórczość tyrolskiego malarza omawia się również w odniesieniu do takich artystów jak Käthe Kollwitz, Akseli Gallen-Kallela czy „ojciec” ekspresjonizmu Edvard Munch (por. Ammann, 2001).

Inspiracja twórczością Defreggera i zetknięcie ze sztuką światową dały Eggerowi-Lienzowi podstawy do ukształtowania niezależnego stylu, także kompozycyjnego. W latach 1901–1902 powstała duża wersja *Das Kreuz* („Krzyż”) przedstawiająca bojowników o wolność podczas walk w Lienz (z Georgiem Haugerem) posuwających się naprzód w pochodzie w stronę widza i niosących krzyż. Jak podkreśla Ammann (2001, s. 15), artysta zrealizował tu schemat pogłębiany później w innych pracach:

Świadomy nacisk na losowo wybrany szczegół obrazu, z mężczyznami prawie wysuwającymi się z ramy obrazu, klinowaty bieg naprzód i gęste podążanie za anonimową masą wojowniczych towarzyszy broni. (...) tutaj ogłaszana jest koncepcja monumentalnego *Bezimiennego*.

### Lud – praca – ekspresjonizm

Ekspresja u Eggera-Lienza przystaje do ekspresjonizmu jako kierunku i tych jego cech, które odnoszą się do wartości: ludu i mistycyzmu. Nurty ekspresyjne były tuż obok, widoczne w Wiedeńskiej Secesji, a niedaleko, w Niemczech, powstał kierunek nazwany ekspresjonizmem (termin pojawił się w Niemczech w 1910 r., a w 1911 r. został użyty w katalogu Berlińskiej Secesji. Warto dodać, że z początkiem wieku wśród znaczących ośrodków awangardy i ekspresjonizmu było bliskie Eggerowi-Lienzowi



Monachium). Zrodził się on m.in. jako „reakcja przeciwko dziewiętnastowiecznemu materializmowi i panującym tendencjom laicyzującym we Francji i w Niemczech”, a „z poczucia, że wielkie stulecie umiera – nastąpiło odrodzenie mistycyzmu” (Willett, 1976, s. 14). Interesowano się Dürerem, Grünewaldem i El Grekiem, czytano Dostojewskiego, Schopenhauera i listy van Gogha i pojawiła się „wielka fala uczucia, niekiedy prawdziwego i gwałtownego, niekiedy fałszywego i konwencjonalnego lub po prostu nieuczciwego, która przeszła przez Europę i Północną Amerykę” (Willett, 1976, s. 16). Idee ekspresyjnego przekazu w sztuce rodziły się w zmienionej technologicznie codzienności, która kształtowała nowy ład, ale budziła tak nadzieję, jak i lęk. Obawy wyraziły się w obrazowaniu, w którym znaczenie miał krzyk – ten dosłownie pojawił się w obrazach Muncha, ale uwidocznił się także w doborze barw zgrzytliwych, w mocnych konturach, liniach skośnych i szarpanych, w dynamicznych układach kompozycyjnych. Odniesienia do religii, do motywów z nią związanych, w tym schematów ikonograficznych, wyraźnie się zaznaczyły. Przedstawiano Ukrzyżowanie, Ostatnią Wieczerzę, Jawnogrzeznicę, studiowano układy w typie piety (por. Bassie, 2006). „Klasykni” niemieccy ekspresjonści (raczej związani z dużymi miastami) nie sięgali po postacie chłopów (najczęściej pokazywali „po prostu” człowieka), ale tam, gdzie rys ekspresjonistyczny wszedł w sztukę krajów i regionów ceniących idee narodowe czy wartości lokalne, opowieść o człowieku toczyła się wokół ludzi, którzy te rejony zajmowali; tam właśnie lud, w tym też odzież ludowa, miały spore znaczenie.

### Malarstwo z Alpami w tle

Jednym z powodów sięgania przez Eggera-Lienza po motywy i ubiór chłopski jest ten może najbardziej szlachetny i najoczywistszy – artysta tworzył w okolicach Tyrolu, a zgodnie z tzw. prawdą obrazu powinien był (co czynił) malować to, co widział, i tych, których widział. Jak podają badacze jego twórczości, malarz zawsze potrzebował rzeczywistych motywów (przedmiotów, postaci) jako wzoru, a podstawą charakterystyki osób byli dla niego bliźni: nie mieszkańcy Monachium czy Wiednia, a „kobiety, mężczyźni, dziewczęta i chłopcy w Sarnthein, St. Leonhard w Passeier czy w Langenfeld w Ötztal” (Ammann, 2001, s. 15).

Także surowość przedstawień u Albina wydaje się mocno czerpać z otoczenia, przede wszystkim z tyrolskiego krajobrazu. Tyrol to region w północnych Włoszech i w zachodniej Austrii, a wśród głównych ośrodków kulturalnych Wschodniego Tyrolu jest Lienz. Lienz jest osobny, jest oddzielony krętymi drogami i podjazdami od większych miejscowości.

Wokół niego roztacza się krajobraz charakterystyczny dla wysokogórskich formacji alpejskich. Malarz w swoich pracach nie wchodził w detale, był szorstki, tak jak szorstka jest natura wokół – tuż obok przecież piętrzą się lodowce, rwą strumyki, nieraz ze zboczy zsuwają się połacie ziemi. Inspiracje chłopskie, obecne w tym czasie w kulturze, były, owszem, ważne dla twórczości artysty, ale ta surowość przedstawień malarskich jest też pierwotna, wyniesiona z klimatu, ducha gór. Tyrol ma tu znaczenie.

Zarazem trzeba przypomnieć, że „mapa” połączeń kulturowych tego okresu przechodzi również przez wątek Alp, bo wskazywane tu wspólne zainteresowania objawiają się także w tym motywie, w szczególności u Hodlera. Max Huggler (1965, s. 16) pisał o nim, że to on właśnie stworzył podstawy dla nowego ujęcia krajobrazu, że „dojrzał wielkość i samotność szczytów górskich, szerokie przestrzenie dolin, głębokie kotliny jezior”. Tym bardziej ciekawa jest (zaznaczona poniżej) kwestia sporu Eggera-Lienza o Hodlera. Będąc w Lienz, nie można jednak wątpić, że okoliczne spiętrzenia górskie wpłynęły na płótna Tyrolczyka (także dosłownie – w obrazie *Vorfrühling* („Przedwiośnie”) artysta uwiecznił lawinę) niezależnie od „palmy pierwszeństwa” w inspirowaniu się Alpami przez artystów.

Góry interesowały także i innych malarzy austriackich. Jednym z nich był mający kontakt z Albinem oraz związany z Tyrolem (i podobnie wprowadzający w widoki uproszczone figury ludzkie) Alfons Walde (1891–1958). Walde rozpoczął karierę w Wiedniu, tu zetknął się z Schielem i Hodlerem, po wojnie wrócił do Kitzbühel i zajął się malarstwem, w którym duże znaczenie ma sceneria wiejska, zwłaszcza zimowa. *Einsamer berghof* (1935) ujmuje jeden z najbardziej charakterystycznych motywów u Waldego: austriacki domek na ośnieżonych zboczach, przed którym ujęta jest postać trzymająca na ręku dziecko. Kobiety w obrazach artysty odcinają się od śnieżnych widoków kolorem fartuchów, peleryn (np. czerwonych), ubrane są w bufiaste kurtki, mają na głowie kapelusze; panowie noszą tradycyjne białe koszule i kamizelki. Obrazy te mają sporo uroku, sam autor wykorzystywał je także jako plakaty oraz w reklamie turystycznej (Walde uznawany jest za jednego z pierwszych plastyków zajmujących się narciarstwem), pokazywane były na licznych międzynarodowych wystawach (por. Kunsthandel Freller). Wiejskie stroje i widoki gór były wielokroć ujmowane także przez Wernera Berga (1904–1981) – artystę pochodzenia niemieckiego, ale mieszkającego w Austrii, który próbował połączyć w życiu pasję malowania z pracą na farmie w pobliżu Annabrücke. Jego bogate losy, z historią zmagania nie tylko o utrzymanie ziemi, ale i z polityką narodowosocjalistyczną, mogą stanowić kolejne świadectwo skomplikowanych relacji sztuki i polityki. Podobnie jak Berg czy Wagner, także Herbert von Reyl-Hanis (1898–1937) – artysta popularny w latach 30. w Niemczech i we Włoszech, a łączony z neoromantyzmem, ujmował postacie

w stroju ludowym. Portretował ludzi, w stylu Dürera, na tle krajobrazu: np. kobietę w białej bluzce, kamizelce i długiej spódnicy (*Mädchenbildnis vor Alpenlandschaft*, 1935, il. 3) czy chłopca w białej koszuli, z charakterystycznymi szelkami (*Knabenportrait in einer Gebirgslandschaft*, 1928). Tego rodzaju niezwykle podobizny – poważne, niepokojące chmurnością, poniekąd też zmysłowe – robią tym większe wrażenie, że za nimi roztańczają się charakterystyczne dla twórczości malarza magiczne góry i doliny, które wnoszą w obrazy i ducha romantycznego, i niepokój tamtego okresu. Jednocześnie, jak zauważa Ammann (2009, s. 77), piękno postaci u Reyl-Hanisch zapowiada idealizm przyszłej doktryny sztuki.

### Il. 3. Herbert von Reyl-Hanisch, *Mädchenbildnis vor Alpenlandschaft*, 1935



Źródło: Pozyskano z: [https://de.wikipedia.org/wiki/Herbert\\_von\\_Reyl-Hanisch#/media/Datei:Herbert\\_von\\_Reyl-Hanisch\\_-\\_M%C3%A4dchenbildnis\\_vor\\_Alpenlandschaft\\_ca1935.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Herbert_von_Reyl-Hanisch#/media/Datei:Herbert_von_Reyl-Hanisch_-_M%C3%A4dchenbildnis_vor_Alpenlandschaft_ca1935.jpg)

## Wojna i chłopstwo

Pola bitewne na rozległych wzgórzach Col Santo i Coston przypominały zaorane pustkowia, ślady wszelkiej ludzkiej pracy zostały tam zatarte. Okopy, fortyfikacje, gdzie one są? To była wielka burza i wszystko zrównała z ziemią. (Albin Egger-Lienz, 1916)

Pozycję Albina Eggera-Lienza budowały obrazy z motywami chłopstwa, ale dla jego twórczości ogromne znaczenie miało bezpośrednie zetknięcie się z wojną. I wątki rolnicze, i wojenne zostały ostatecznie odznaczone

w Kaplicy w Lienz: znajduje się w niej *Sämann und Teufel* („Siewca i diabeł”) oraz powtórzony (we fresku) został *Den Namenlosen* („Bezimienny”) (il. 1). *Den Namenlosen* czy *Finale* („Final”) włączają się w poczet najbardziej poruszających dzieł antywojennych, wśród których znajdują się obrazy Maxa Beckmanna czy Otto Dix’a. Prace te pokazują skutki wojny wielorako: *Den Namenlosen* (który pierwotnie miał być „monumentalnym obrazem wojny światowej”) (Kraus, 2014) przedstawia grupę pochylonych, posuwających się naprzód żołnierzy. O tym swoim koncepcie Egger-Lienz zanotował, że ma oddawać: „Sapanie rozpaczy człowieka wytężonego z całych sił” i że może „przypomnieć nam i naszym wnukom o przerażającym oddechu naszych czasów” (za: Kraus, 2014). *Missa eroica* ujmuje ciała leżące (porozrzucane) na polach, a w przerażającym *Finale* płótno wypełniają powykręcani ludzie – stopy trupów. Ale także i ruch w *Die Blinden* („Ślepcy”) przypomina motyw rytmicznie kroczących żołnierzy: „Gęsto upakowani, kołyszają się po omacku w monumentalnych gestach jako świadkowie horroru” (Ammann, 2001, s. 17). W poruszającym *Kriegsfrauen* („Kobiety wojny”) artysta pokazał postacie zastygłe w bólu, w żałobie („dla nich wojna oznacza cierpienie, ale bez ich udziału”) (Museum der Stadt Lienz). Ogromne wrażenie wywiera też *Die Alten* („Starcy”). Na płótnie ujęto mężczyzn siedzących na ławkach, pochylonych, wyraźnie zmęczonych życiem, jedna z postaci to już szkielet. To obraz umierania, odchodzenia, beznadziei: postacie nie patrzą przed siebie, ale w dół, zasuszają się w sobie. Sugestywna metaforyka tych obrazów tkwi także w połączeniach pomiędzy płótnami – np. w nawiązaniach kompozycyjnych czy w podobnych elementach obrazu (układ izby i w *Kriegsfrauen*, i w *Die Alten* jest bardzo zbliżony, co ma swoją symboliczną wymowę, por. il. 4).

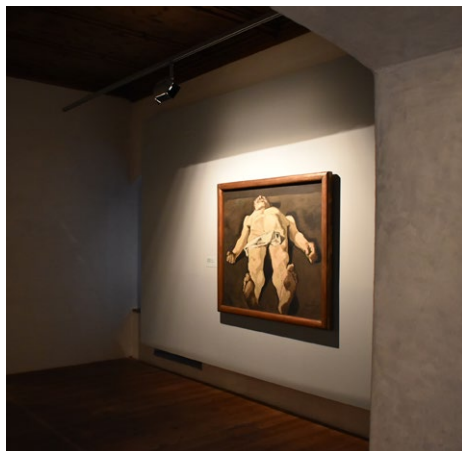
Il. 4. Fragmenty ekspozycji poświęconej Eggerowi-Lienzowi w Zamku Bruck w Lienz. Na pierwszym planie zdjęcia po lewej *Kriegsfrauen* („Kobiety wojny”), dalej *Der Krieg* („Wojna”). Na fotografii po prawej *Die Alten* („Starcy”)



Fot. archiwum autorki.

Do grozy wojny Egger-Lienz nawiąże niejednokrotnie już po niej, to z niej zdaje się wywodzić pogłębiająca się surowość postaci, redukcja dodatkowych efektów – jak w *Die Familie* („Rodzina”) powstałej już na przełomie 1925 i 1926 r., w której czołowa męska postać patrzy na nas, choć równocześnie jest pozbawiona wzroku (spod kapelusza nie widać jego oczu – ale może ich nie ma, wszak inne postacie mają tylko wyprofilowane twarze z zaledwie zaznaczonymi nosami; wydaje się, że są to raczej twarze-maski), co przy skali obrazu robi niezwykle wrażenie. Podobnie jest z *Der Tote Christus* („Martwy Chrystus”; studium z Zamku Bruck powiązane z poruszającą *Pietą*, oba z 1926 r. (il. 5)), przedstawiające Chrystusa w ujęciu niczym z Mantegny, wstrząsająco samotnego (tu, w studium, bez oplakujących, acz w *Piecie* podobnie osamotnionego, choć w towarzystwie).

Il. 5. Dwie odsłony *Der Tote Christus* z 1926 r.: po lewej *Pieta* na wystawie w 2023 r. w Muzeum Leopoldów w Wiedniu (na pierwszym planie rzeźba Ernsta Barlachy); po prawej – w Zamku Bruck w Lienz w 2022 r.

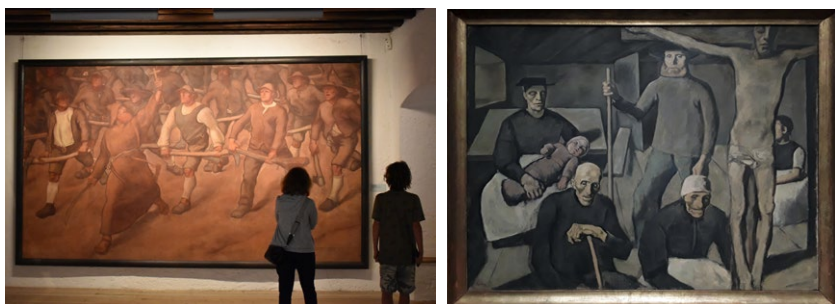


Fot. archiwum autorki.

Kobiety wojny, maszerujący chłopcy i inni bohaterowie obrazów Eggera-Lienzato postacie z ludu, ubrane naturalnie, niebogato, ale zgodnie z tradycją (w tym w słynny *tracht*). Stroje te nie są paradne, ale na obrazach można rozpoznać *dirndl* (sukienkę), *schürze* (fartuch), u mężczyzn białą koszulę, krótkie (do kolan) lub długie spodnie (*lederhosen*), wysokie białe skarpety, paski lub szelki oraz charakterystyczne buty przypominające mokasy (il. 6). Powracającym akcesorium wpisanym w strój chłopski (który na obrazach malarza noszą i kobiety, i mężczyźni) jest tradycyjny kapelusz ze zwężającym się czubkiem. W *Feldsegen* rolnik ma na sobie

kamizelkę, tradycyjną białą koszulę, krótsze spodnie, białe wysokie skarpety. Studium *Weihbrunn sprengender Bauer* („Rolnik sięgający po wodę święconą”) ujmuje typową postać farmera w kamizelce, kaftanie i z kapełuszem o szerokim rondzie. Strój ludowy ma na sobie także rzeźbiarz Carl Costenoble (np. w portrecie z ok. 1905. Egger-Lienz namalował cztery jego podobizny: dwa w stroju historycznym, dwa w tyrolskim (Ammann, 2001, s. 70).

Il. 6. Przykłady obrazów Eggera-Lienza, w których ubiór ludowy występuje w odmiennej tematyce: po lewej *Haspinger Anno Neun* na wystawie w Zamku Bruck w Lienz w 2022 r.; po prawej *Generationen oder „Die Familie”* w Muzeum Leopoldów w Wiedniu w 2019 r.



Fot. archiwum autorki.

W niektórych obrazach powód zastosowania odzieży ludowej jest oczywisty – część obrazów z dorobku Eggera-Lienza pokazuje ludzi przy pracy (np. *Ruhende Hirten* („Odpoczywający pasterze”). Artysta był też autorem koncepcji strojów i scenografii do spektaklu o sprawach ludu: w 1910 roku stworzył kostiumy do premiery *Glaube und Heimat* („Wiara i dom/ojczyzna”) Karla Schönherra. Na afiszu wymienia się Christopa Rotta, rolnika, który w projekcie Eggera-Lienza jest krępej budowy farmerem ubranym m.in. w krótkie spodnie, białą koszulę i skarpety, patrzącym z dumą na widza (oczywiście także kobiety w rysunkach Tyrolczyka ubrane są w *tracht*).

## Pokolenie dalej. Realizm magiczny: idylla, ale nie sielanka

Kiedyś wierzyłam, że malarstwo ma cel, że tworzysz swoją pracę w dużej społeczności, po cichu. (...) [dziś] moje obrazy budzą wątpliwości, może nikomu nic nie znaczą, (...) Ale teraz ważniejsze byłoby znalezienie pracy, dzięki której będę mogła zarabiać, żeby móc żyć. (Wpis w dzienniku Hildy Goldschmidt, 1937)

Egger-Lienz miał swoich uczniów i sam pozostawał w kręgu rozmaitych inspiracji (w końcu każda sztuka czerpie z czegoś, nie jest poza czasem, choć może go wyprzedzać). Sprawa jego uczniów wiąże się m.in. z historią dotyczącą Hodlera. W roku 1912, w którym Egger-Lienz przyjął profesurę na Uniwersytecie w Weimarze, wziął również udział w wystawie monumentalnego malarstwa w Dreźnie. W opisach tej historii uznaje się m.in., że artysta – w poczuciu, iż nie został wystarczająco wyróżniony w krytyce (w której doceniano Hodlera) – opublikował pod swoim nazwiskiem polemiczny esej na temat szwajcarskiego malarza (w rzeczywistości autorstwa znajomego, Otto Kunza), co doprowadziło do tzw. sporu Hodlera. W tekście tym znalazły się m.in. stwierdzenia, że obrazy Hodlera nie powstały z najgłębszego przekonania, podczas gdy twórczość tyrolskiego artysty czerpie z natury i jest oryginalna. Rozgłos, który towarzyszył temu tekstowi, wyczerpał Eggera-Lienza, który w efekcie po piętnastu miesiącach nauczania w Weimarze poprosił o zwolnienie z posady. Jego najbardziej znany uczeń, lojalny wcześniej Rudolf Wacker (1893–1939), odwrócił się od swojego mistrza (Matzner, 2008), zdystansował się, uznając go także za mało otwartego na sztukę nowoczesną (Drobe, 2021). Kiedy w 1913 r. studenci z Weimaru podążyli za swoim profesorem do Tyrolu, Wacker nie był jednym z nich (Heimat Blätter, 2018).

Egger-Lienz był mistrzem Wackera i choć ich malarstwo jest inne, łączyło ich dużo, a kształtowało zderzenie z wojną. Wacker po niewoli rosyjskiej w 1920 r. udał się najpierw do Berlina, gdzie wszedł w ekspresjonizm, a po powrocie do domu skierował się w stronę Neue Sachlichkeit (Nowa Rzeczowość), a dokładniej – szczególnej jego wariacji: realizmu magicznego, którego w Austrii stał się jednym z najbardziej znanych przedstawicieli (Heimat Blätter, 2018). Realizm magiczny charakteryzuje się

surrealistyczną atmosferą (...). Przedmioty naszego codziennego świata są przedstawiane jako nośniki ukrytego, większego znaczenia. (...) Niektóre prace zdają się jednak również zapowiadać zagładę kolejnych lat (Muzeum Leopoldów).

W różnych teoriach nurt ten jest przeciwstawiany ekspresjonizmowi i niewątpliwie jest związany z tendencjami klasycyzującymi, jednak może mieć także wydźwięk dramatyczny. Wecker kojarzony jest najczęściej z precyzyjnie malowanymi martwymi naturami, z pięknymi roślinami, ale także z maskami i motywem lalek. Niepokojące połączenia przedmiotów w pustych przestrzeniach nadawały jego obrazom wyraźną wymowę symboliczną. Jednak w jego dorobku można znaleźć także sporo krajobrazów, pejzażów małych miasteczek, wąskich, krętych, alpejskich uliczek (il. 7).

Il. 7. Obrazy na wystawie w Muzeum Leopoldów w Wiedniu w 2023 r. wskazujące na główne zainteresowania tematyczne Rudolfa Wackera



Fot. archiwum autorki.

Trudność interpretacji dorobku artystów austriackich (podobnie jak i twórców innych narodów związanych z reżimem) wiąże się z tym, że wyrastając na podobnym gruncie kulturowym, sięgając po te same motywy (np. wiejskie) i operując językiem artystycznym o podobnej podbudowie formalnej, część z nich swoją artystyczną energię trzymała możliwie daleko od polityki, inni mniej lub bardziej wyrażali wobec niej sprzeciw, nasycając nim (w różnym stopniu) swoje prace, a jeszcze inni wsparli system nazistowski, choć w samych płótnach czasem trudno to uchwycić. Preferencje narodowosocjalistyczne weszły w biogram Franza Augusta Sedlacka (mającego również w dorobku obrazy małych austriackich miasteczek i melancholijne sceny rodzajowe), który choć unikał wypowiedzi politycznych, był działaczem Frontu Ojczyźnianego oraz NSDAP i był regularnie wystawiany w czasach nazistowskich (Spiegler, 2014). Z kolei Wacker krytykował reżim i wzywał do czynnego oporu, a po 1938 r. był rewidowany przez gestapo i zmarł na zawał po jednym z przesłuchiwań (Rudolf-Wacker.info). Inny wywodzący się z Tyrolu malarz, Christian Hess, zamieszkujący Monachium, na początku lat 30. wdarł się w spory z ugrupowaniami prawicowymi, w efekcie czego zdecydował się uciekać do Włoch i Szwajcarii (bolzano.net/mostra/christian-hess). Jednak w przypadku części austriackich artystów nie da się łatwo ocenić wzajemnej relacji poglądów i sztuki. Trudno też rozsądzić rzeczywisty zamiar i późniejszy osąd, gdy podejmowane przez nich motywy wpisały się w politykę kulturalną nowego systemu, co spowodowało, że dzisiaj widzimy dane dzieła w kontekście określonego przekazu (np. portret *Der Jugendmeister* Reyla-Hanischa, przedstawiający siostrzeńca artysty Bernharda Matta, był pokazywany na wystawie olimpijskiej w Berlinie w 1936 roku i drukowany jako pocztówka III Rzeszy (Olympedia); inny jego portret przedstawiający drwala drukowany był na kartach pocztowych z okazji wystawy w Berlinie w 1939 r. (Akpool).



W realizmie magicznym, który od lat 20. przyciągał artystów austriackich, zaznacza się tęsknota za intymnością, poezją, plastycy sięgają częściej do ludowego stroju i motywów urokliwego krajobrazu, malują pikniki, rodziny w plenerach, postacie na tle pejzaży. W takim „odłamie” Nowej Rzeczowości (to szersze określenie obejmuje również wstrząsające obrazy Georga Grosza i Otto Dix’a) pokazuje się codzienność

bez krytycznej społecznie przenikliwości, bez oskarżeń społecznych. (...) wydaje się, że zarówno artyści, jak i publiczność odczuwają potrzebę zablokowania aktualnie toczących się problemów, a nawet ich wyłączenia (Ammann, 2009, s. 77).

Il. 8. *Heimweg* („Droga do domu”) – drzeworyt Wernera Berga z 1933 r.



Źródło: Pozyskano z: [https://www.wernerberg.com/werk/1933-heimweg-1-zustand-637?tx\\_wbpictures\\_werschau%5BbackPid%5D=1&cHash=b8ae70071e9070937313725aac36f3e0](https://www.wernerberg.com/werk/1933-heimweg-1-zustand-637?tx_wbpictures_werschau%5BbackPid%5D=1&cHash=b8ae70071e9070937313725aac36f3e0)

Ta często smutna i gorzka romantyczność wiązała się z trudnościami życia i niepokojącą rzeczywistością wokół: „Nasze czasy z pewnością nie są idylliczne” – pisał Wacker w 1932 roku (za: Ammann, 2009, s. 76) – kiedy „przedstawia się coś idyllicznego, nie jest to pozbawione krytyki. (...) sami nie możemy już żyć w idylli”. Austriacko-niemiecki malarz Werner Scholz, którego dotknął nazistowski zakaz wystawiania, udał się na emigrację do Tyrolu, gdzie skoncentrował się w swej sztuce na prostym życiu mieszkańców wsi. Podobnie Berg, którego dotknęła nazistowska dezaprobata wobec ekspresjonistycznej twórczości, zaczął poszukiwać form bliższych naturze, a z czasem „obiektywne przedstawienie wiejskiego życia zajęło miejsce pierwotnej fascynacji artysty niemal egzotycznym archaizmem” (Wernerberg Museum, il. 8). Ostatecznie ekspresyjny rys modernistycznej sztuki spowodował jednak, że niezależnie od koncentracji na spokojnych tematach

i ujęciach codzienności (w tym ludzi z regionów i wiejskich krajobrazów), artyści ci zmierzali się z odrzuceniem, czasem drastycznym. Dla przykładu: twórczość Berga zaczęła być postrzegana najpierw jako „niestosowna dla dobra ludu”, w końcu trafiła na listę „sztuki zdegenerowanej”, a w 1936 r. „Hoffmann, funkcjonariusz ministerstwa propagandy (...) oświadczył z oburzeniem, że obrazy Wernera Berga należy «wymazać» ze sztuki niemieckiej” (Wernerberg Museum).

### Niebezpieczna ocena ludowości

Historia i polityka dotknęła też Eggera-Lienza, choć inaczej niż Berga. Artysta zmarł w 1926 r., gdy nazizm wciąż się umacniał, mimo to na długie lata jego obrazy połączono z optyką systemu. Stało się tak również z powodu ubioru bohaterów jego obrazów: chłopskie motywy pasowały narodowym socjalistom, a strój ludowy został wykorzystany do wypuklenia podziału na pożądaných i niepożądaných obywateli (por. Kaplan, 2022).

„Albin Egger-Lienz prawdopodobnie nigdy nie miał wyobrażenia o sobie, że jest «artystą politycznym»” – zauważa Robert Holzbauer (2008, s. 55) – „jednak jego twórczość jest oceniana znacznie bardziej według kryteriów politycznych niż twórczość innych współczesnych austriackich artystów”. Na tę sytuację złożyły się różnorodne okoliczności: od uznania „rolniczych” obrazów Eggera (np. Lew Trocki miał w opisie wystawy Wiedeńskiej Secesji zaznaczyć, że *Siewcy* Albina „są niewątpliwie w najwyższym stopniu doskonałymi «malowidłami ściennymi»” (Holzbauer, 2008, s. 55), przez popularność jego obrazów wojennych (dobrze wpisujących się w politykę reżimu. Niektóre jego dzieła były przecież oficjalnie zaprzęgnięte w propagandę – w okresie jego pracy w Bolzano), w końcu informację o śmierci artysty w faszystowskiej gazecie „Alpenzeitung” (06.11.1926). Szersze uznanie Eggera-Lienza jako artysty „zgodnego z systemem” rozpoczęło się w 1934 r. od interpretacji polityki kulturalnej Alfreda Rosenberga i Josepha Goebbelsa, kiedy wśród artystów pożądaných wymieniono m.in. „tyrolskiego Eggera-Lienza”. Jego obrazy pokazywane były na wystawach w okresie reżimu (np. na wystawie NSDAP w 1938 r. (ZVAB)). Wokół nich w czasie wojny toczyły się też trudne uzgodnienia związane z ich umiejscowieniem, a po wojnie – z ich własnością (dotyczące też kolekcji Rudolfa Leopolda). W ich toku pojawiło się m.in. wskazanie, że wpisanie obrazów Eggera-Lienza w ideologię nazistów zależało od ich motywów, że ceniono obrazy rolnicze i np. *Mittagesen* (*Obiad z 1910 r.*), ale już niekoniecznie wojenne (Trenkler, 2002).

Jak podkreśla się obecnie, nie ma uzasadnienia twierdzenie, że Adolf Hitler lubił sztukę Eggera-Lienza. „Wolał obrazy z końca XIX wieku.

W monachijskim mieszkaniu Hitlera wisiały obrazy Franza von Lenbacha, Franza von Stucka (...) cenił Defreggera” (Holzbauer, 2008, s. 56). Kiedy obraz artysty *Mann und Weib* („Mężczyzna i kobieta”) został ofiarowany Hitlerowi z okazji urodzin, przekazał go Państwowej Galerii Karyntii, zamiast zachować do własnej kolekcji. Jednak wskazane tu sytuacje sprawiły, że Egger-Lienz został uznany na zachodzie za prekursora malarstwa narodowosocjalistycznego. Tymczasem, jak zauważa Holzbauer (2008, s. 27), „nazistowska polityka kulturalna jako całość sprawiła, że wiele najważniejszych dzieł Eggera-Lienza nie było w ogóle wystawianych”, a w 1944 r. „w «Grazer Tagespost» zinterpretowano twórczość artysty jako nadzieję na opór wobec hitlerowskiego terroru”.

Dzisiaj twórczość Eggera-Lienza jest na powrót omawiana. Włączana jest także do nurtów modernistycznych (podobnie jak jego kolegów i uczniów), choć sam artysta, patrząc na notatki Wackera, mógłby mieć z tym problem. Jednak pokazywanie przez Tyrolczyka codzienności rodzin czy rolników podczas prac, włączenie jego obrazów w propagandę (która była częścią koncepcji politycznych) – to wszystko wciąż kładzie się cieniem na twórczości artysty. Przykładem tego może być strona Google Arts & Culture, gdzie pod hasłem „Art of the Third Reich” pokazywany jest obraz Eggera-Lienza przedstawiający posiłek rodziny (*Mittagessen*), z adnotacją, że powód tej ilustracji wynika z faktu, że temat dzieła odpowiadał polityce kulturalnej nazizmu, a Hitler doceniał jego mistrza, Defreggera, którego jednak przykładów prac Google Art Project nie posiada (zob. Google Arts & Culture).

Można też dodać, że owa ludowość, idąca za tym surowość, prostota, dosadność przedstawień, nie przysłużyła się Eggerowi-Lienzowi także z innego powodu. Jego ostatni projekt, dekoracja Kriegergedächtniskapelle w Lienz, a dokładnie znajdujący się tam obraz Chrystusa Zmartwychwstałego (*Der Auferstandene*), spotkał się z tak dużym sprzeciwem duchowieństwa (ujęto je w zarzucie niezgodności z przyjętą powszechnie ikonografią), że kaplicę miano obłożyć interdyktem i na kilkadziesiąt lat została ona wyłączona z możliwości sprawowania tam obrzędów religijnych (por. Pizzinini, 1996).

## Modernizm i regionalizm

Dyskursy wokół twórczości Eggera-Lienza, ujmujące, jak tutaj, szersze rozpoznania warunków zaistnienia takiego rodzaju sztuki, nie powinny jednak budować wrażenia, że jest to malarstwo li tylko charakterystyczne dla epoki czy dla określonej formy wyrażania się (choć, jak próbowano tu wykazać, samo połączenie wątków wydaje się mieć typową naturę). Wystarczy bowiem wejść do sali Muzeum Leopoldów w Wiedniu poświęconej wojnie i zobaczyć przestrzeń, w której prezentowane są obrazy artysty – zestawione

z pracami Käthe Kollwitz i Ernsta Barlacha – aby zobaczyć ich siłę i inność. Podkreślany już wcześniej monumentalizm, sugestywna prostota tych dzieł sprawia, że choć w pewnych kadrach stanowić mogą tło dla zgromadzonych tam rzeźb, wcale nie ustępują im mocy, choć przecież jako płótna mogły być zorganizowane tylko dwuwymiarowo.

W podsumowaniu warto zaznaczyć, że podejmowane w tym artykule wątki stroju wiejskiego, ludowości i natury wiążą się niewątpliwie z tworzeniem przez wymienionych w artykule artystów poza wielkimi miastami, co wpłynęło na wykształcenie się ciekawej mieszanki: modernistycznej, ekspresyjnej stylistyki i ujęć codzienności w regionach. Artyści ci, jak to podkreślono przy okazji wystawy malarstwa w Karyntii i Tyrolu w Zamku Bruck (museum-schlossbruck.at, 2019):

odnaleźli w miejscach swojej edukacji najbardziej formacyjne bodźce i związki z międzynarodowym modernizmem, a po powrocie ze studiów w dużych miastach (...) próbowali pośredniczyć między nową sztuką a tradycyjną, regionalną kulturą. Pomimo często niesprzyjających okoliczności, ich praca w tkance społecznej regionu stanowi czynnik kulturowy, który trwa do dziś.

Wskazywane w tym artykule powinowactwa „rewolucja – prawa ludzi – ludowość – ekspresjonizm” należy odnieść do tradycji wcześniejszych, do Bruegla i do innych twórców rodzajowych pokazujących świat przez pryzmat natury chłopskiej (dalej zaś do romantyków, sentymentalnych realistów czy rosyjskich Pieriedwiżników). W układach tego typu można wskazać też np. na powiązanego z Eggerem-Lienzem Hodlera i jego symboliczne obrazy o przemijaniu z motywami postaci w strojach chłopskich. Samo połączenie jest tu zatem zrozumiałe i niezaskakujące: trudny czas + obrazy o szorstkiej naturze, rytmie życia i śmierci + strój chłopski + język artystyczny: ekspresja, ekspresjonizm. Efektem jest tu jednak (o czym warto pamiętać) sztuka wiele mówiąca o człowieku i twórczość nieraz bardzo oryginalna, często także poruszająca, a przynajmniej niepozwalająca pozostać wobec niej obojętnym.

#### BIBLIOGRAFIA

Akpool (b.d.). *Künstler Ansichtskarte / Postkarte Reyl Hanisch, Der Holzfäller, Ausstellung Berge, Menschen und Wirtschaft d. Ostmark 1939*. Pozyskano z: <https://www.akpool.de/ansichtskarten/31240102-kuenstler-ansichtskarte-postkarte-reyl-hanisch-der-holzfaeller-ausstellung-berge-menschen-und-wirtschaft-d-ostmark-1939> (dostęp: 29.09.2023).

*Alpenzeitung* (1926, 6 listopada). Pozyskano z: <https://digital.tessmann.it/tessmannDigital/digitisedJournalsArchive/page/journal/26/1/06.11.1926/106971/5> (dostęp: 21.09.2023).

- Ammann, G. (2001). Albin Egger-Lienz. Bemerkungen zur Sammlung im museum der Stadt Lienz Schloss Bruck (artykuł wstępny). W: G. Ammann (red.), *Albin Egger-Lienz 1868–1926. Bestandskatalog der Sammlung im Museum der Stadt Lienz Schloss Bruck*. Lienz: Museum der Stadt Lienz Schloss Bruck.
- Ammann, G. (red.) (2001). *Albin Egger-Lienz 1868–1926. Bestandskatalog der Sammlung im Museum der Stadt Lienz Schloss Bruck*. Lienz: Museum der Stadt Lienz Schloss Bruck.
- Ammann, G. (2009). *Bedrohung und Idylle. Das Menschenbild in Österreich 1918–1938*. Museum der Stadt Lienz Schloss Bruck.
- Bassic, A. (2006). *Ekspresjonizm*, tłum. J. Tyczyńska. Warszawa: Firma Księgarska Jacek i Krzysztof Olesiejuk.
- Drobe, Ch. (2021). *Portrait of Ilse by Rudolf Wacker*. Pozyskano z: <https://craace.com/2021/11/30/artwork-of-the-month-november-2021-portrait-of-ilse-by-rudolf-wacker-1926/> (dostęp: 15.09.2023).
- Egger-Lienz archiv (b.d.). Pozyskano z: <https://www.egger-lienz-archiv.com/> (dostęp: 30.08.2023).
- Egger-Lienz, A. (1916). Das Kriegerlebnis des Künstlers. W: A. Egger-Lienz i R. Wacker, Lehrer und Schüler, *Heimat Blätter*, nr 82/2018, 16.
- Farago, J. (2018). Walk Through This Exhibition With Dread. You Know Where It Leads. *The New York Times*. Pozyskano z: <https://www.nytimes.com/2018/04/05/arts/design/-before-the-fall-review-german-and-austrian-art-neue-galerie.html> (dostęp: 20.08.2023).
- Goldsmith, H. (1937). Za: G. Ammann (2009). *Bedrohung und Idylle. Das Menschenbild in Österreich 1918–1938*. Museum der Stadt Lienz Schloss Bruck.
- Google Arts & Culture (b.d.), Art of the Third Reich. Pozyskano z: [artsandculture.google.com/usergallery/art-of-the-third-reich/cgJyMXfZvBX6LA?hl=en](https://artsandculture.google.com/usergallery/art-of-the-third-reich/cgJyMXfZvBX6LA?hl=en) (dostęp: 22.09.2023).
- Holzbauer, R. (2008). Kunst und Politik. Egger-Lienz und die Ideologen. W: *A. Egger-Lienz. 1868-1926*. Vienna: Leopold Museum.
- Huggler, M. (1965). W: *Sztuka szwajcarska*. Warszawa: Muzeum Narodowe, 15–27.
- Husslein-Arco, A., Pereña, H., i Koja, S. (2014). *Totentanz: Egger-Lienz und der Krieg*. Ausstellungskatalog, Belvedere, Wien.
- Kaplan, J.C. (2022). *Lederhosen, Dirndl, and a Sense of Belonging: Jews and Trachten in Pre-1938 Austria*. DOI: 10.1080/14759756.2022.2141037.
- Koller Auktionen (2014). *Albin Egger-Lienz*. Pozyskano z: [https://www.kollerauktionen.ch/de/312727-0001-----5036-EGGER-LIENZ\\_-ALBIN\\_-Stribach-5036\\_139225.html](https://www.kollerauktionen.ch/de/312727-0001-----5036-EGGER-LIENZ_-ALBIN_-Stribach-5036_139225.html) (dostęp: 21.09.2023).
- Kunsthandel Freller (2022). *Albin Egger-Lienz und Alfons Walde*. Pozyskano z: [http://www.kunsthandel-freller.at/wp-content/uploads/2022/03/FRELLER\\_WaldeEgger-Lienz\\_blattekatalog-doppelseiten.pdf](http://www.kunsthandel-freller.at/wp-content/uploads/2022/03/FRELLER_WaldeEgger-Lienz_blattekatalog-doppelseiten.pdf) (dostęp: 20.09.2023).
- Matzner, A. (2008). *Albin Egger-Lienz. Tiroler Bauern und universelle Themen*. Pozyskano z: <https://artinwords.de/albin-egger-lienz/> (dostęp: 27.08.2023).

- Museum der Stadt Lienz: Tablice towarzyszące wystawie Eggera-Lienza (udokumentowane w 2022).
- Muzeum Leopodów w Wiedniu. Tablica *Między magią a rzeczywistością* (udokumentowana w 2023).
- Olympedia (bd.). *Herbert von Reyl*. Pozyskano z: <https://www.olympedia.org/athletes/920099> (dostęp: 27.09.2023).
- Paech, G. (1927). Egger-Lienz. Im Sächsischen Kunstverein. W: *Dresdner Neueste Nachrichten*. Za: C. Kraus (2014), *And yet there was Art! Austria 1914-1918. Exhibition catalogue*. Vienna: Leopold Museum. Pozyskano z: <https://www.egger-lienz-archiv.com/en/albin-egger-lienz-the-nameless/> (dostęp: 12.09.2023).
- Pizzinini, M. (1996). Kriegergedächtniskapelle Lienz – das Interdikt besteht nicht mehr, *Osttiroler Heimatblätter*, 10–11.
- Rudolf-Wacker.info (b.d.). *Rudolf Wacker (1893–1939). Biography*. Pozyskano z: <http://rudolf-wacker.info/en/biography> (dostęp: 12.09.2023).
- Schloss Bruck. Museum der Stadt Lienz (2019). *2019: Wege in die Moderne*. Pozyskano z: <https://www.museum-schlossbruck.at/aktuelles-ausstellungen/archiv/426-die-moderne-in-tirol-und-kaernten.html> (dostęp: 21.09.2023).
- Schweighofer, M. (2021). Zeugnis einer Künstlerfreundschaft zwischen Albin Egger-Lienz und Franz von Defregger, *Kinsky Journal*, 10, 45–47.
- Stadt Imst (b.d.). *Von Diemer bis Scheiring. Das Tiroler Oberland in der Malerei 1880–1930*. Pozyskano z: [https://www.imst.tirol.gv.at/MiB\\_2015\\_-\\_Diemer](https://www.imst.tirol.gv.at/MiB_2015_-_Diemer) (dostęp: 21.09.2023).
- Trenkler, T. (2002). Das Gieren nach Albin Egger-Lienz. Eine Recherche über den Fotoarchivfund aus der NS-Zeit (Oktober 2001), *Der Standard*. Pozyskano z: <https://www.derstandard.at/story/751404/das-gieren-nach-albin-egger-lienz> (dostęp: 21.09.2023).
- Wernenberg Museum. *Biography 1904–1942*. Pozyskano z: <https://www.wernenberg.museum/en/werner-berg/biography-1904-1942.html> (dostęp: 30.08.2023).
- Willett, J. (1976). *Ekspresjonizm*, tłum. M. Kluk. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- ZVAB (b.d.). *Die Kunst im Dritten Reich 2. Jahrgang Folge 7 Juli 1938 \* Egger-Lienz*. Pozyskano z: <https://www.zvab.com/erstaussgabe/Kunst-Dritten-Reich-Jahrgang-Folge-Juli/22900822127/bd> (dostęp: 30.09.2023).

**Beata Bigaj-Zwonek** – absolwentka Wydziału Grafiki ASP w Krakowie, posiada dorobek twórczy w zakresie malarstwa i grafiki. Przewody naukowe realizowała na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie. Jest profesorem Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie. Swoje obrazy prezentowała na ponad stu wystawach – indywidualnych i wielu zbiorowych, w Polsce i za granicą. Jest laureatką grantów artystycznych i konkursów malarskich. Jej dorobek naukowy wiąże się z wiedzą o sztuce i kulturą artystyczną.