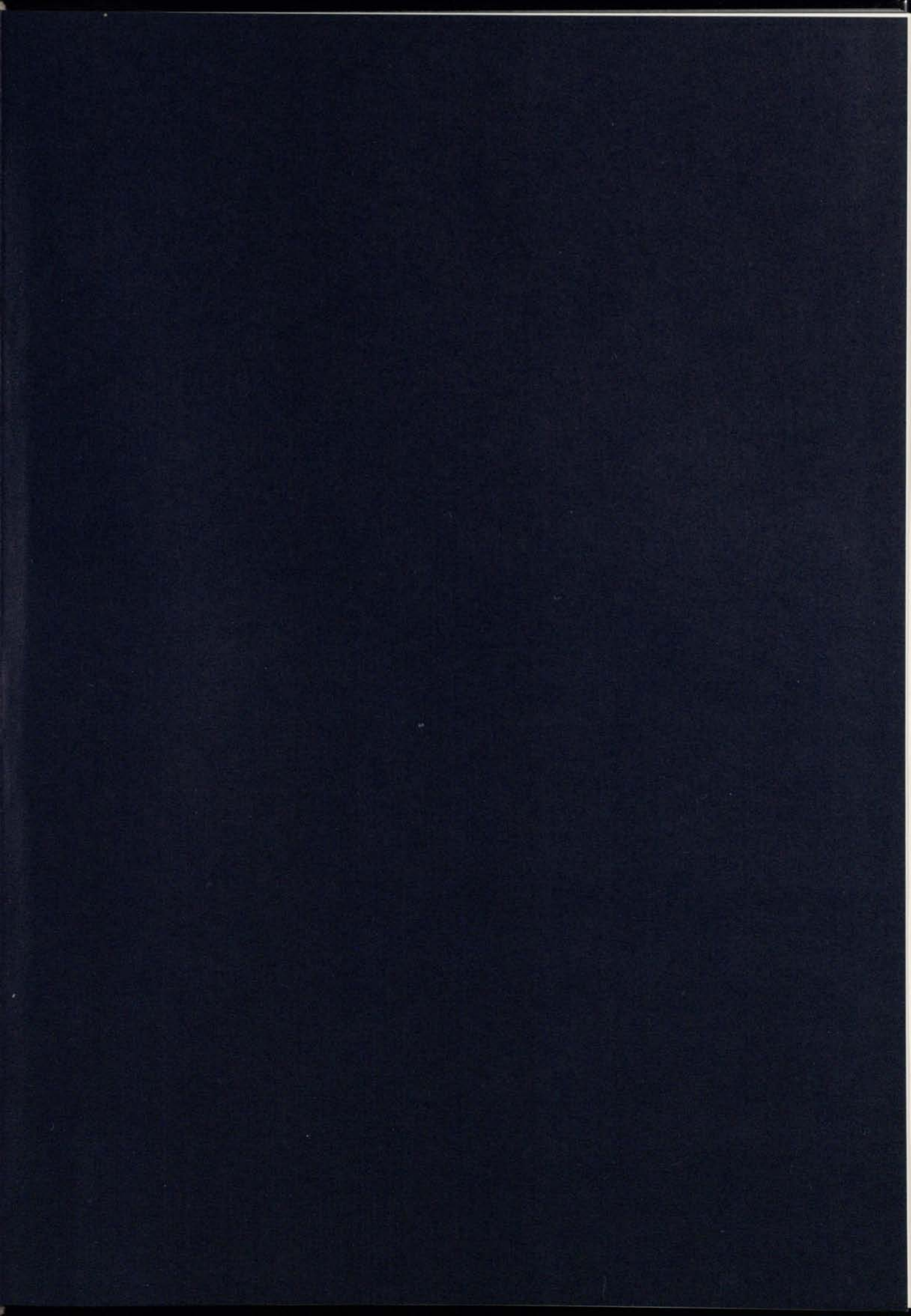


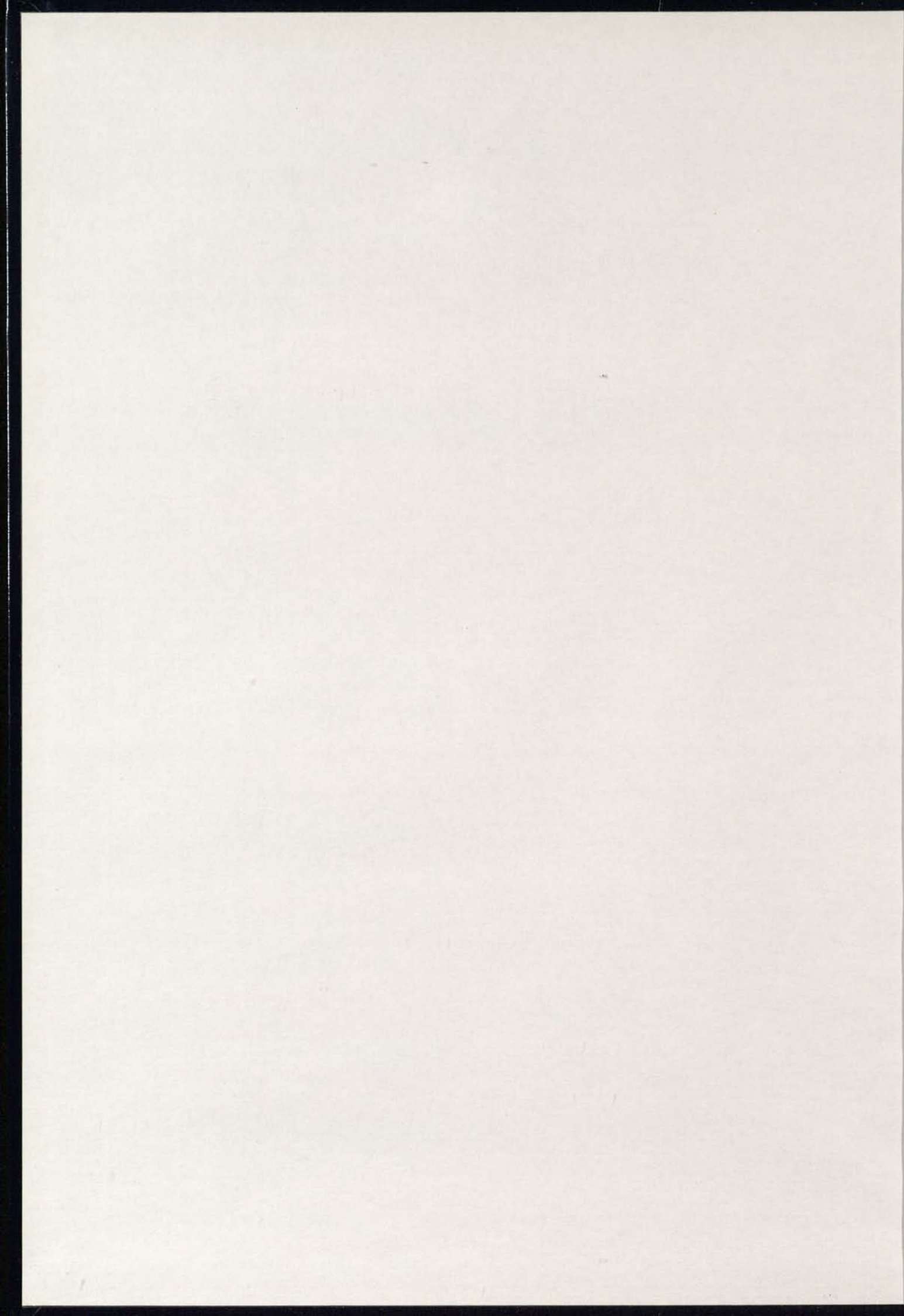
WOKÓŁ WIELKIEJ GÓRY

KOLEM VELKÉ HORY

RUND UM DEN GROSSEN BERG







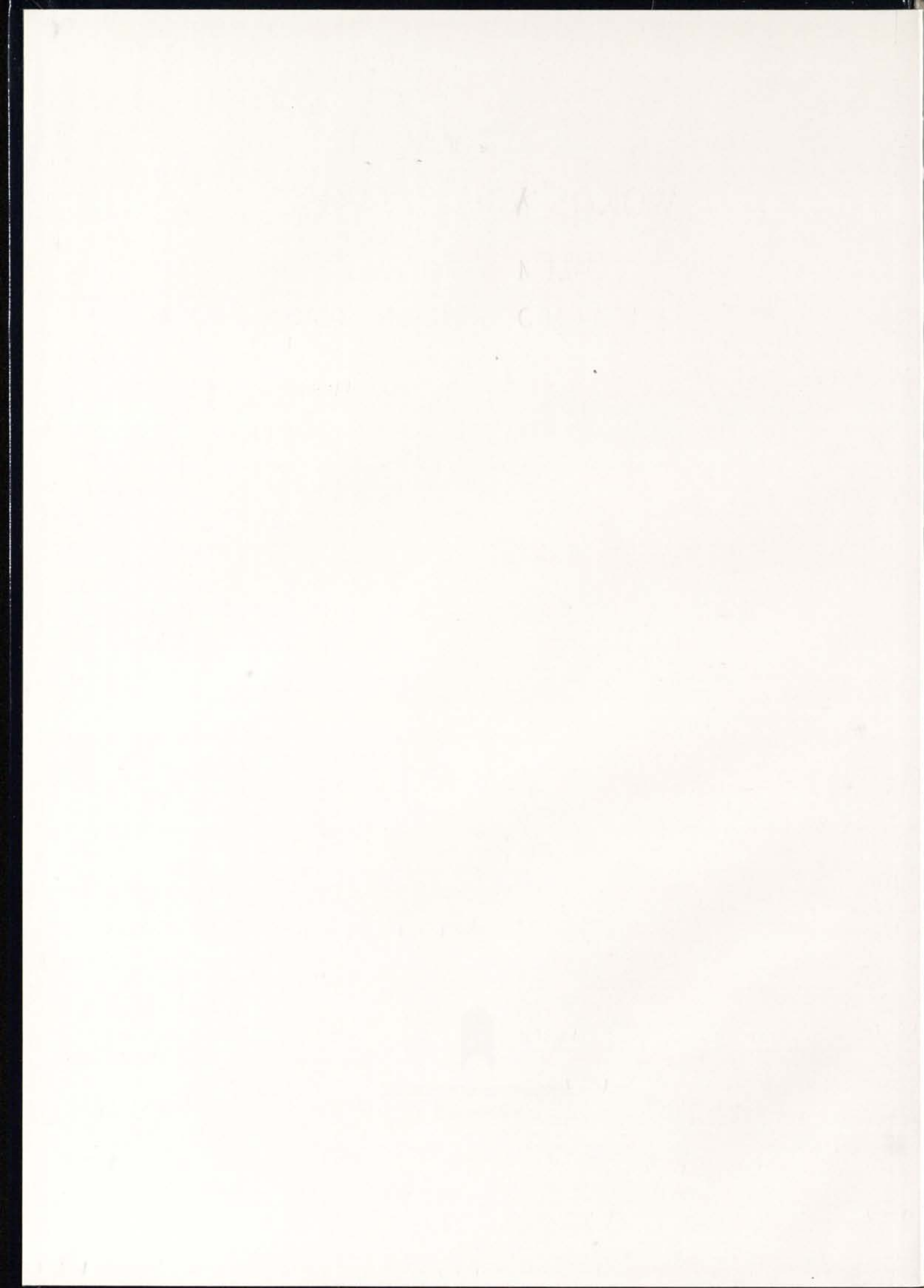
OKOL WIELKIEJ GÓRY

KOLIM VELKÉ HORY

RUND UM DEN GROSSEN BERG



BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH
w Jeleniej Górze



WOKÓŁ WIELKIEJ GÓRY

KOLEM VELKÉ HORY

RUND UM DEN GROSSEN BERG

Publikacja została przygotowana i wydana dzięki finansowemu wsparciu Unii Europejskiej
PHARE Cross Border Cooperation

Publikace byla připravena a vydána díky finanční podpoře Evropské unie

Die Veröffentlichung wurde aus Mitteln der EU-PHARE-Cross Border Cooperation vorbereitet und herausgegeben



Projekt Wokół wielkiej Góry zrealizowano ze środków:

Unii Europejskiej Phare CBC
Euroregionu Nysa
Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP
Fundacji Współpracy Polsko - Niemieckiej
Zarządu Miasta Jelenia Góra
Starostwa Powiatowego w Jeleniej Górze
oraz ze środków własnych:
Biura Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze
Muzeum Okręgowego w Jeleniej Górze

**Prace prezentowane na wystawie pochodzą
ze zbiorów:**

Muzeum Okręgowego w Jeleniej Górze
Muzeum Karkonoskiego w Vrchlabí
Muzeum Śląskiego w Görlitz
Muzeum Narodowego we Wrocławiu

**Projekt Kolem velké Hory byl uskutečněn za finanční
pomoci:**

Evropské Unie Phare CBC
Euroregionu Nisa
Ministerstva kultury a národního dědictví PR
Nadace pro polsko - německou spolupráci
Městské rady v Jelení Hoře
Okresního úřadu v Jelení Hoře
a vlastních prostředků:
Kanceláře uměleckých výstav v Jelení Hoře
Oblastního muzea v Jelení Hoře

Práce prezentované na výstavě pocházejí ze sbírek:

Oblastního muzea v Jelení Hoře
Krkonošského muzea ve Vrchlabí
Slezského muzea ve Zhořelci
Národního muzea ve Vratislavi

**Die Realisierung des Projektes „Rund um den
grossen Berg“ wurde ermöglicht aus Mitteln:**

der Europäischen Union-PHARE CBC
der Euroregion „Neisse“
des Ministeriums für Kultur und Nationalerbe
der Stiftung für deutsch-polnische Zusammenarbeit
der Stadtverwaltung Jelenia Góra
des Kreisamtes Jelenia Góra
sowie aus Eigenmitteln:
der BWA-Galerie in Jelenia Góra
und des Bezirksmuseums in Jelenia Góra

**Die in der Ausstellung präsentierten Werke sind
Leihgaben aus folgenden Sammlungen:**

Bezirkmuseum in Jelenia Góra
Riesengebirgsmuseum in Vrchlabí
Schlesisches Museum in Görlitz
Nationalmuseum in Wrocław

BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH

Jelenia Góra
IX-XI 2000

MUZEUM OKRĘGOWE

Jelenia Góra
IX-XI 2000

MUZEUM MIEJSKIE

Zabrze
XI-XII 2000

KUNSTBAHNHOF

Herrnhut
II-III 2001

KRKONOŠSKÉ MUZEUM

Vrchlabí
III-IV 2001

KRKONOŠSKÉ MUZEUM

Jilemnice
III-IV 2001

Spis treści
Obsah
Inhaltsangabe

J. Hobgarska	<i>Wokół wielkiej Góry</i>	7
	<i>Kolem velké Hory</i>	10
	<i>Rund um den grossen Berg</i>	12
J. Kolbuszewski	<i>Polacy i Czesi na Śnieżce</i>	15
	<i>Poláci a Češi na Sněžce</i>	22
	<i>Polen und Tschechen auf der Schneekoppe</i>	25
M. Bartoš	<i>Karkonosze w czeskim malarstwie pejzażowym</i>	29
	<i>Krkonoše v českém krajinomalbě</i>	38
	<i>Riesengebirge in der böhmischen Landschaftsmalerei</i>	42
P. Łukaszewicz	<i>Śnieżka jako źródło inspiracji niemieckich artystów XIX i XX wieku</i>	47
	<i>Sněžka jako zdroj inspirace německých umělců 19. a 20. století</i>	58
	<i>Die Schneekoppe als Inspirationsquelle deutscher Künstler im 19. und 20. Jahrhundert</i>	64
	Album / Illustrationen	71
J. Liebersbach	<i>Góra – Żywioły – Artysta</i>	91
	<i>Hora – Prvky – Umělec</i>	99
	<i>Berg – Elemente – Künstler</i>	104
J. Mielech	<i>Współczesność wyrosła z tradycji ?</i>	109
	<i>Současnost vznikla z tradice ?</i>	120
	<i>Zeitgenössisches aus der Tradition ?</i>	127
H. Waniek	<i>Krótki wstęp do długiego zakończenia</i>	135
	<i>Krátký úvod k dlouhému závěru</i>	144
	<i>Eine kurze Einleitung zum langen Schluss</i>	148
	Album / Illustrationen	153
	Noty biograficzne / Biografické údaje / Biografische Angaben	187
	Spis ilustracji / Seznam ilustrací / Bildernachweis	204
	Indeks nazwisk / Jmenný seznam / Namenverzeichnis	209



Śnieżka od Studničný Hory
fotografia, sepia
widokówka wydawnictwa Maxa Leipelta,
Warmbrunn (Cieplice)

Sněžka od Studničný Hory
fotografie, sépie
pohlednice, vyd. Maxa Leipelta, Warmbrunn

Schneekoppe vom Brunnberg
Fotografie, Sepia
Ansichts. Verlag von Max Leipelt, Warmbrunn

Wokół wielkiej Góry

Janina Hobgarska

GÓRA charakterystyczny punkt na horyzoncie. Cel wędrówek i pielgrzymowania. Wyrazista cecha pejzażu, wytwarzająca własny świat i własną tożsamość. Źródło skumulowanej energii.

GÓRA oczyszcza świadomość i uczy pokory. Otwiera przed nami inne przestrzenie. Pozwala odnowić poczucie sensu i siły. Daje szansę na spojrzenie z innej perspektywy – na świat i na siebie.

GÓRA jest miejscem zdobywania mocy, przebudzenia – a bywa że i olśnienia. Pośredniczy między ziemią a niebem. Jest znakiem i obrazem wieczności. Góra jest piękna, zaskakująca i niepowtarzalna. Nie pozostawia nikogo obojętnym. Góra jest wyzwaniem.

Nas szczególnie interesuje Śnieżka – góra nam najbliższa. Interesuje nas to, co zostało zapisane w krajobrazie Śnieżki i wokół niej, jakie są ślady kontaktowania się z nią człowieka. Jak była przedstawiana i opisywana. Co można z tego swoistego zapisu odczytać dzisiaj i jak dopisać kolejną kartę do nieskończonej *Księgi Góry*.

Fascynuje nas badanie czym była dla Czechów i Niemców, jakie znaczenie miała w śląskiej tradycji, czym współcześnie jest dla Czechów i Polaków. Jej obecność zaznaczyła się w kulturze trzech narodów. W czeskiej świadomości społecznej wpisana jest w nurt odrodzenia narodowego i dążeń niepodległościowych, w kulturze śląskiej odbierana głównie przez kontekst religijny i ludowy, czego odbicie najłatwiej znaleźć w obyczajowości lokalnej, twórczości samorodnej, rzemiośle artystycznym. W polskiej kulturze, po latach kiedy była jedynie atrakcją turystyczną i górą graniczną, uwikłaną w polityczne zawirowania – kolejny jej rozdział pisze współczesność.

Wielokulturowość, na której budowana jest historia naszego regionu stanowi o jego sile i bogactwie dziedzictwa. Inspiruje do poszukiwania ciągłości, jakiejś wspólnej – przynajmniej dla artystów – linii w widzeniu świata. Czy istnieje artystyczna kontynuacja, może nie w sposób bezpośredni czy programowy ale przez podobne odczuwanie, nawiązywanie do tych samych motywów czy bliskie sobie ujęcia tematów zaczerpniętych z karkonoskiego pejzażu? Czy ma coś ze sobą wspólnego ich sposób widzenia przestrzeni? Jaką wyrazistość wizualną i formy artystyczne nadają uczuciom i nastrojom, które wywołuje w nich góra? Jak ten sam krajobraz, inaczej postrzegany przez romantyków, czy oświeceniowych racjonalistów jest postrzegany dzisiaj? Intryguje nas odkrywanie różnic i podobieństw.

Zastanowienia wymaga pytanie: czym jest tożsamość regionalna dla artystów? Czy wzbogaca i kieruje w rejony takiej wrażliwości do której inni nie mają dostępu? Czy stała obecność gór i karkonoskiego pejzażu zostawia ślady w każdego rodzaju

twórczości? Na ile wyraźne i dla kogo czytelne? Czy dzisiaj Karkonosze ze swoją energią, tajemniczą atmosferą, niepowtarzalną architekturą krajobrazu mogą być nadal atrakcyjne dla artystów? Czy wciąż, ich wielokrotnie opisywany magnetyzm, może łączyć i otwierać na nowe doświadczenia? Wreszcie, czy obserwowany swoisty „powrót do natury”, to tylko symptom końca wieku, kaprys artystów zmęczonych sztuką nowoczesną? A może jest to głęboka potrzeba powrotu do źródeł, do tego co trwałe, pierwotne i piękne.

Projekt artystyczny „Wokół wielkiej Góry” wyrasta z potrzeby akcentowania obecności artystów w Karkonoszach i znaczenia kultury w identyfikacji tego regionu. Jest kolejnym przedsięwzięciem wpisującym się w czytelny nurt takiego myślenia o regionie, które prezentowały sympozja o ochronie romantycznego krajobrazu Karkonoszy, o odpowiedzialności za śląskie zabytki, program Towarzystwa Kultury Sudeckiej, czy wreszcie bodajże największe przedsięwzięcie artystyczno-badawcze ostatnich lat polsko-niemiecka wystawa „Wspaniały krajobraz. Artyści i kolonie artystyczne w Karkonoszach w XX wieku”. Na wartości tkwiące w tym regionie zwraca uwagę, wspólne dla instytucji kultury, przedsięwzięcie pn. „Karkonosze 2000. Święto gór”, próba zmanifestowania całego miejscowego potencjału artystycznego. Takiej aktywności sprzyja zainteresowanie i wspieranie realizacji projektów kulturalnych przez Euroregion Nysa.

„Wokół wielkiej Góry” skupia szereg działań, które przedstawiają ikonografię góry trzech narodów poprzez: wystawę, filmowy dokument życia artystów Kotliny Jeleniogórskiej, utworzenie komputerowej bazy danych, sympozjum o tożsamości miejsca.

Wystawa jest zbiorem zapisów intymnego doświadczenia góry przez twórców różnych czasów i pokoleń. Chcemy pokazać Śnieżkę widzianą przez mistrzów śląskiego, niemieckiego i czeskiego pejzażu, polskich artystów powojennych i współczesne spojrzenia na górę. Spojrzenia bardzo różnorodne: kontemplację krajobrazu, medytacyjne wpatrywanie się w zewnętrzny i wewnętrzny świat, próby zdefiniowania pejzażu językiem malarskim, uchwycenia tego co zmienne i tego co wieczne w naturze, ale też i swoiste eksperymenty, czy poszukiwania sposobu przełożenia idei góry na bardziej nowoczesne, plastyczne środki wyrazowe. Wystawa przybliży zjawisko magii miejsca, fenomen krajobrazowy i kreatywną siłę gór wyrażoną przez malarzy, grafików, fotografów – w części historycznej, w części współczesnej powiększoną o dzieła: rzeźbiarzy, ceramików i artystów instalacji. Nie możemy pomieścić innych ciekawych i zasługujących na wnikliwe opracowania przekazów: literackich, muzycznych, etnograficznych, czy fotograficznych. Mamy nadzieję, że przynajmniej część z nich stanie się przedmiotem kolejnych edycji „Wokół wielkiej Góry”.

Ta wystawa to zaczyn do dyskusji: o wspólnym dziedzictwie kulturowym, o płodności życia artystycznego i bogactwie duchowym Karkonoszy, o przekraczaniu barier, poszukiwaniu i łączeniu źródeł sprzyjających powstawaniu trwałych wartości. Tym bardziej znaczący jest fakt udziału w projekcie czeskich partnerów, zapowiadający dalszą bogatą współpracę.

To także wpisanie się w debatę Dolnoślązaków o tożsamości regionu. Ten swoisty most między przeszłością a współczesnością wydaje się ważny, zwłaszcza teraz, kiedy Kotlina Jeleniogórska dla obecnego i kolejnych pokoleń tutaj urodzonych jest naszą małą ojczyzną, którą przyjmujemy z całą jej historią i dorobkiem oraz poczuciem obowiązku kontynuowania i wzbogacania zastanego dziedzictwa. To z jednej strony nostalgiczna podróż wokół Śnieżki, a z drugiej potrzeba pokazania, że na tej żyznej glebie tworzy się kolejna, równie bogata kulturowo warstwa.

Janina Hobgarska

Janina Hobgarska – autor i koordynator projektu „Wokół wielkiej Góry”. Dyrektor Biura Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze.

Kolem velké Hory

Janina Hobgarská

HORA charakteristický bod na obzoru. Cíl výletů a putování. Výrazný rys krajiny, vytvářející vlastní svět a vlastní identitu. Zdroj nashromážděné energie.

HORA očišťuje vědomí a učí pokoře. Otevírá před námi jiné prostory. Umožňuje obnovit pocit smyslu a síly. Poskytuje příležitost k pohledu z odlišné perspektivy – na svět i na sebe.

HORA je místem získávání moci, probouzení a stává se, že i osvícení. Je zprostředkovatelem mezi nebem a zemí. Je znamením a obrazem věčnosti. Hora je nádherná, překvapující a neopakovatelná. Nikoho nenechává netečným. Hora je výzvou.

Nás zajímá zejména Sněžka – hora nám nejbližší. Zajímá nás to, co bylo zapsáno v krajině kolem Sněžky a v jejím okolí, jaké jsou stopy lidských kontaktů s ní. Jak byla znázorňována a popisována. Co můžeme z tohoto svěbytného zápisu vyčíst dnes a jak doplnit další arch k nekonečné knize Hory.

Fascinuje nás zkoumat, čím byla pro Čechy a Němce, jaký byl její význam ve slezské tradici, čím je v současné době pro Čechy a Poláky. Její přítomnost se odrazila v kultuře třech národů. V českém společenském povědomí je zapsána v proudu národního obrození a snah o nezávislost, ve slezské kultuře je vnímána hlavně prostřednictvím náboženského a lidového kontextu, čehož odraz můžeme nejjednodušeji nalézt v místních zvycích, původní tvorbě, uměleckém řemesle. V polské kultuře, po letech, kdy byla pouze turistickou atrakcí a hraniční horou zapletenou do politických hrátek, píše její další kapitolu současnost.

Mnohokulturnost, na níž jsou vybudovány dějiny našeho regionu, určuje jeho sílu a bohatství dědictví. Inspiruje k hledání kontinuity nějaké společné, přinejmenším pro umělce, linie vidění světa. Zda existuje umělecké pokračování, možná ne bezprostředním způsobem nebo programově, ale prostřednictvím podobných pocitů, navazování na stejné motivy nebo sobě blízké tématické koncepce čerpající z krkonošské krajiny? Zda má cosi společného způsob vidění prostoru? Jakou vizuální zřetelnost a umělecké formy dodávají pocitům a náladám, které v nich vyvolává hora? Jak stejná krajina, odlišně vnímaná romantiky a osvícenými realisty, je vnímána dnes? Zajímá nás odhalování rozdílů a podobností.

Zamyšlení nastoluje otázku: čím je regionální identita pro umělce? Zda obohacuje a nasměrovává do oblasti takové citlivosti, kam jiní nemají přístup? Zda neustálá přítomnost hor a krkonošské krajiny zanechává stopy v tvorbě každého druhu? Nakolik výrazné a pro koho čitelné? Zda Krkonoše dnes se svou energií, záhadnou atmosférou, neopakovatelnou architekturou krajiny mohou být i nadále přitažlivé pro turisty? Zda jejich mnohokrát popisovaný magnetismus může i nadále spojit a otvírat nové zkušenosti?

Nakonec, zda pozorovaný specifický „návrát k přírodě“ je pouze příznakem konce století, rozmarem umělců unavených moderním uměním? A možná je to hlubší potřeba návratu k pramenům, k tomu, co je trvalé, původní a hezké.

Umělecký projekt „Kolem velké Hory“ vzniká z potřeby akcentování přítomnosti umělců v Krkonoších a významu kultury v identifikaci tohoto regionu. Je dalším záměrem poznamenávajícím čitelným způsobem proud takového myšlení o regionu, prezentovaného prostřednictvím sympozií; o ochraně romantické krajiny Krkonoš, o odpovědnosti za slezské památky, program Sdružení sudetské kultury nebo nakonec, dále pánbůh, největší umělecko-výzkumný záměr posledních let polsko-německá výstava „Velkolepá krajina.

Umělecké kolonie v Krkonoších ve 20. století".

Na hodnoty existující v tomto regionu poukazuje pro kulturní instituce společný záměr pod názvem „Krkonoše 2000. Svátek hor". Pokus o manifestaci celého místního uměleckého potenciálu. Takové aktivitě je nakloněn zájem a podpora realizace kulturních projektů prostřednictvím Euroregionu Nisa.

„Kolem velké Hory" soustřeďuje soubor aktivit, které zobrazují ikonografii hory tří národů prostřednictvím: výstavy, filmového dokumentu o životě umělců v Jelenohorské kotlině, vytvoření počítačové databáze, symposia o identitě místa.

Výstava je souborem záznamů o intimních zkušenostech hory vytvořených tvůrci různých období a pokolení. Chceme ukázat Sněžku pohledem mistrů slezské, německé a české krajiny, polských poválečných umělců a současné pohledy na horu. Pohledy velmi rozmanité: přemítání o krajině, meditační pohledy do vnějšího i vnitřního světa, pokusy o definování krajiny jazykem malířů, zachycení toho, co je v přírodě proměnlivé a toho, co je trvalé, ale také specifické experimenty nebo hledání způsobu převedení ideje hory na více současné plastické výrazové prostředky. Výstava přiblíží fenomén magie místa, fenomén krajiny a kreativní sílu hor vyjádřenou malíři, grafiky, fotografy – v historické části, v části současné rozšířenou o díla: sochařů, keramiků a autorů uměleckých instalací. Nemůžeme umístit jiné zajímavé a důkladné zpracování zasluhující odkazy: literární, hudební, etnografické nebo fotografické. Doufáme, že alespoň část z nich se stane předmětem následujících edicí „Kolem velké Hory".

Tato výstava je podnětem k diskusi: o společném kulturním dědictví, o plodnosti uměleckého života a duchovním bohatství Krkonoš, o překonávání bariér, hledání a spojování pramenů přispívajících ke vzniku trvalých hodnot. Tím významnější je účast českých partnerů na projektu, jež je předzvěstí další bohaté spolupráce.

Je to také přidání se k debatě Dolních Slezanů o identitě regionu. Tento osobitý most mezi minulostí a přítomností se zdá důležitý zejména nyní, kdy Jelenohorská kotlina pro zde narozená současná a další pokolení je naší malou vlastí, kterou přijímáme s celou její historií i přínosem a pocitem povinnosti pokračování a obohacování nalezeného dědictví. Je to na jedné straně nostalgické putování kolem Sněžky a na straně druhé potřeba poukázání na skutečnost, že na této úrodné půdě vzniká další, stejně bohatá kulturní vrstva.

Janina Hobgarská

Janina Hobgarská – autorka a koordinátorka projektu „Kolem velké Hory". Ředitelka BWA (Kanceláře uměleckých výstav) v Jelení Hoře.

Um den grossen Berg

Janina Hobgarska

***DER BERG** ein charakteristischer Punkt am Horizont. Das Ziel für Wanderungen und Wallfahrten. Ein auffallendes Kennzeichen der Landschaft, das seine eigene Welt und Identität erzeugt. Eine Quelle der konzentrierten Energie.*

***DER BERG** reinigt das Bewusstsein und lehrt Demut. Er eröffnet vor uns andere Räume. Lässt Sinn und Kraft aufleben. Gibt die Möglichkeit, die Welt und uns selbst von einer anderen Perspektive zu sehen.*

***DER BERG** ist ein Ort der Kraftschöpfung, der Erweckung und mitunter auch der Erleuchtung. Er vermittelt zwischen Himmel und Erde, ist Zeichen und Bild der Ewigkeit. Der Berg ist schön, überraschend und unnachahmbar. Er lässt keinen gleichgültig. Der Berg ist eine Aufforderung.*

Uns interessiert besonders die Schneekoppe – der Berg, der uns am nächsten ist. Uns interessiert, was in die Landschaft der Schneekoppe und um sie herum eingeschrieben worden ist, welcher Art sind die Spuren des Menschen in ihr, wie ist sie dargestellt und beschrieben worden, was kann von dieser eigentümlichen Aufzeichnung heute noch abgelesen und wie kann ein nächstes Blatt zu dem nie endenden *Bergbuch* hinzugeschrieben werden.

Wir begeistern uns für Erforschungsversuche, was dieser Berg für die Tschechen und für die Deutschen war, welche Bedeutung er für die schlesische Tradition hatte, was er heute für die Tschechen und die Polen ist. Seine Gegenwart hat sich in der Kultur von drei Nationen kenntlich gemacht. Im tschechischen Bewusstsein ist er in die Strömung der nationalen Wiedergeburt und der Unabhängigkeitsbestrebungen eingeflochten, in der schlesischen Kultur wird er hauptsächlich im Kontext der Religion und der Volkstümlichkeit aufgenommen, wessen Widerspiegelung in der lokalen Sittlichkeit, dem eigenständigen Kunstschaffen und Kunstgewerbe mühelos aufzufinden ist. In der polnischen Kultur wird – nach Jahren, als er ein in politische Verwirrungen verwickelter Grenzberg war – sein nächstes Kapitel durch die Gegenwart geschrieben.

Das Fundament aus mehreren Kulturen, auf dem die Geschichte unserer Region gebaut wird, zeugt von ihrer Stärke und vom Reichtum des Erbes. Es lässt nach einer Kontinuität suchen, einer zumindest für die Künstler gemeinsamen Art, die Welt zu sehen. Gibt es denn eine künstlerische Kontinuität, vielleicht nicht eine unmittelbare oder programmmäßige, aber eine, die in ähnlicher Empfindung, in Anknüpfung an dieselben Motive, in angenäherten Auffassungen der Themen aus der Riesengebirgslandschaft besteht? Weisen die Raumwahrnehmungen Gemeinsamkeiten auf? In welche visuelle Schärfe, in welche künstlerischen Formen werden Gefühle und Stimmungen verkleidet, die der Berg in den Künstlern hervorruft? Wie wird dieselbe Landschaft, die früher ganz anders von den Romantikern oder den Aufklärungsrationalisten wahrgenommen wurde, heute gesehen? Uns zieht an, Ähnlichkeiten und Unterschiede aufzudecken.

Überlegenswert ist die Frage: Was bedeutet eine regionale Identität für Künstler? Macht sie einen reicher und lenkt sie ihn in solche Bereiche der Empfindlichkeit, zu denen andere keinen Zugang haben? Hinterlässt die unaufhörliche Gegenwart der Berge und der Riesengebirgslandschaft Spuren in jeder schöpferischen Handlung? Kann das Riesengebirge mit seiner gesamten Energie, geheimnisvollen Stimmung und einmaligen Architektur der Landschaft auch noch heute weiterhin für Künstler attraktiv sein? Kann ihre schon mehrmals dargestellte magnetische Anziehungskraft weiter noch verbinden und für neue Erfahrungen offen machen? Ist zuletzt die nun beobachtete, eigenartige „Rückkehr zur Natur“ allein ein Symptom des Jahrhunderts, eine Kaprice

der von der modernen Kunst verdrossenen Künstler? Vielleicht ist es aber ein tiefbegründetes Verlangen nach einer Rückkehr zu den Quellen, zu dem Beständigen, Ursprünglichen und Schönen.

Das Projekt „Um den grossen Berg“ erwächst dem Bedürfnis, die Anwesenheit der Künstler im Riesengebirge und die Bedeutung der Kultur für die Identifizierung dieser Region zu betonen. Dieses Unternehmen folgt den Gedanken, die schon früher mit aller Deutlichkeit auf den Symposien zum Schutz der romantischen Riesengebirgslandschaft, zur Verantwortung für die schlesischen Kunstdenkmäler, im Programm der Gesellschaft für Sudetische Kultur und in dem wohl größten künstlerischen Forschungsunternehmen der letzten Jahre – der Ausstellung „Die imposante Landschaft. Künstler und Künstlerkolonien im Riesengebirge im 20. Jahrhundert“ gegenwärtig waren.

Auf Werte, die in dieser Region verborgen sind, macht das gemeinsame Projekt der kulturellen Institutionen: „Riesengebirge 2000. Ein Fest der Berge“ aufmerksam. Es ist ein Versuch, das gesamte hiesige künstlerische Potential manifest zu machen. Diese Aktivitäten werden begünstigt durch das entgegenkommende Interesse der „Euroregion Neiße“, die die Kulturprojekte und ihre Realisierung unterstützt.

Das Projekt „Um den grossen Berg“ beinhaltet mehrere Unternehmungen, welche die Ikonographie des Berges dreier Nationen durch eine Ausstellung, ein Filmdokument zum Leben der Künstler im Hirschberger Talkessel, die Herstellung einer EDV-Basis und ein Symposium über die Identität des Ortes darstellen.

Die Ausstellung versammelt Aufzeichnungen einer intimen Erfahrung des Berges durch Künstler verschiedener Zeiten und Generationen. Wir möchten es zeigen, wie die Schneekoppe von den Meistern der schlesischen, deutschen und böhmischen Landschaftsmalerei, von den polnischen Künstlern nach dem Zweiten Weltkrieg und von den heutigen Künstlern gesehen wurde und wird. Die Auffassungen sind recht mannigfaltig: Die Landschaft wird kontempliert; es wird meditativ in die äußere und innere Welt hineingeschaut; es wird versucht, die Landschaft mit der Malersprache zu definieren, das Wechselhafte und das Ewige in der Natur festzuhalten; es wird aber auch auf die eigene Art experimentiert oder aber versucht, die Idee des Berges in modernere bildliche Ausdrucksmittel umzusetzen. Die Ausstellung soll uns in ihrem historischen Teil die Magie des Ortes, das landschaftliche Phänomen und die kreative Kraft der Berge, die von Malern, Graphikern und Fotografen zum Ausdruck gebracht wurden, näherbringen; in ihrem modernen Teil enthält sie auch Werke der Bildhauer, Keramik- und Installations-Künstler. Wir konnten andere interessante und bearbeitungswürdige Überlieferungen (literarische, musikalische, ethnographische oder fotografische) nicht mehr unterbringen. Doch möchten wir die Hoffnung aussprechen, dass diese zum Gegenstand weiterer Editionen des Projekts „Um den grossen Berg“ werden,

Diese Ausstellung soll ein Ansporn zur Diskussion sein, einer Diskussion über das gemeinsame Kulturerbe, über die Fruchtbarkeit des künstlerischen Lebens, über den geistigen Reichtum des Riesengebirges, über die Überwindung der Schranken, über die Suche nach und Vereinigung von Ursprüngen, die gefestigte Werte entstehen lassen. Umso bedeutender ist also die Beteiligung der tschechischen Partner an diesem Projekt, die eine weitere reichhaltige Zusammenarbeit ankündigt.

Es ist zugleich auch ein Beitrag zur Debatte der Niederschlesier über die Identität der Region. Es ist eine Art Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Sie scheint sehr wichtig zu sein, zumal jetzt der Hirschberger Talkessel für die heutige und die späteren Generationen der hier Geborenen zur Heimat wurde, die wir mit ihrer ganzen Geschichte und ihren Leistungen wie auch mit dem Pflichtgefühl, das vorgefundene Erbe fortzusetzen und zu bereichern, in Anspruch nehmen. Einerseits ist es eine nostalgische Reise um die Schneekoppe, andererseits ein zwingendes Bedürfnis: zu zeigen, dass auf diesem fruchtbaren Boden eine nächste, kulturmäßig ebenfalls reiche Schicht im Entstehen ist.

Janina Hobgarska

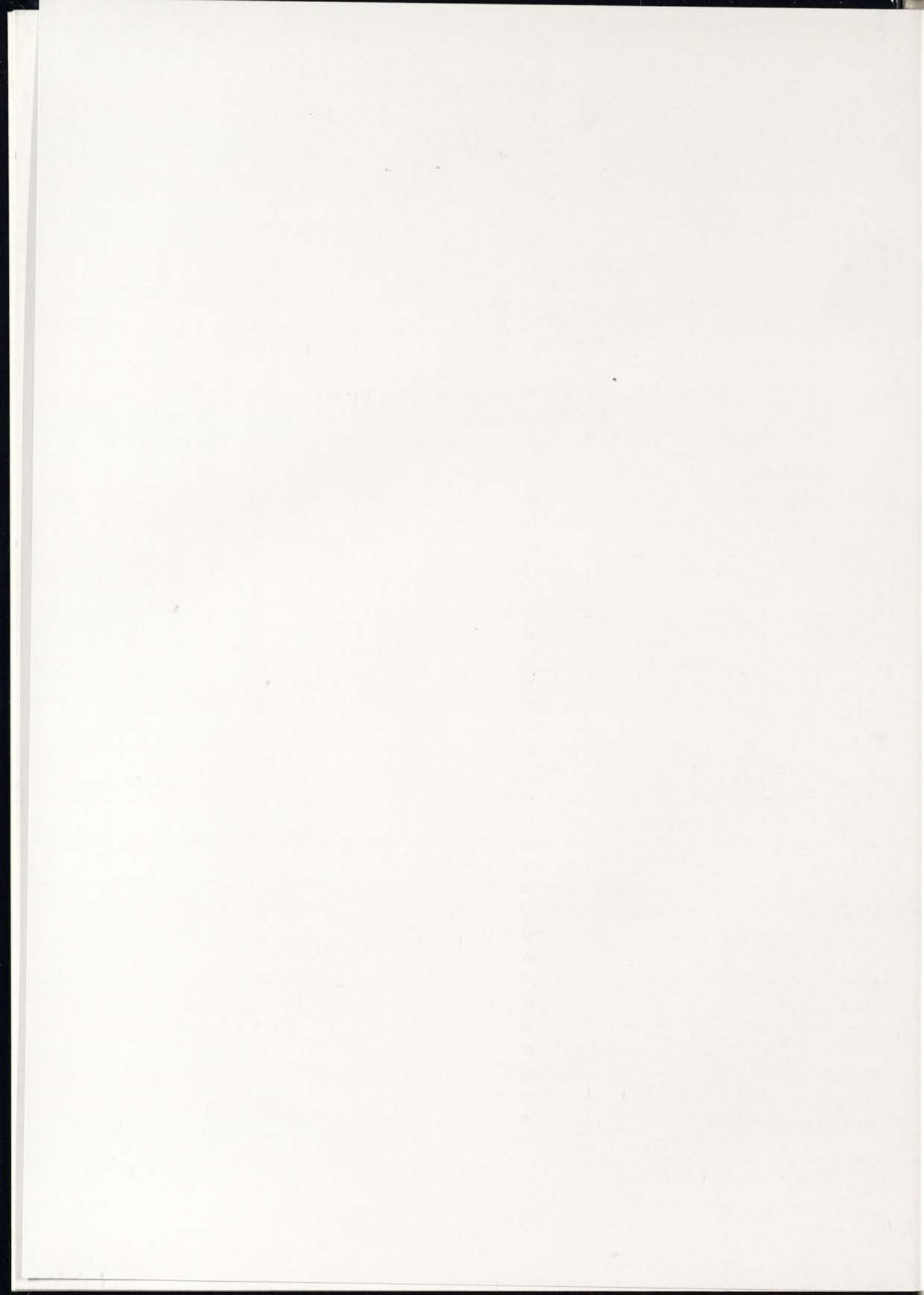
Janina Hobgarska – Autorin und Koordinatorin des Kunstprojektes „Rund um den grossen Berg“. Leiterin der BWA- Galerie in Jelenia Góra



Polacy i Czesi na Śnieżce

Poláci a Češi na Sněžce

Polen und Tschechen auf der Schneekoppe



Polacy i Czesi na Śnieżce

Jacek Kolbuszewski

*Poglądamy na góry, ale nad górami
Uśmiecha się nam Śnieżka białymi wdziekami,
Jako najwyższa pani całej okolicy,
Co ma przyjemną postać jak piersi dziewicy...*

(Bogusz Zygmunt Stęczyński)

Jadąc w 1784 r. do Hirschbergu, Stanisław Poniatowski zwrócił uwagę, iż z okolicznych gór, zwanych Riesengebirge, widać po drodze „najwyższą, zwaną Schneekoppe, z której powiadają, że Wrocław i Pragę widno”, gdy zaś Izabela Czartoryska opuszczała po kuracji Cieplice w 1816 r., wówczas napisała: „serca mieliśmy ściśnięte, a oczy, jak długo się dało, utkwione w Śnieżkę”. Już wtedy, u schyłku XVIII i na początku romantycznej połowy XIX wieku, karkonoska Śnieżka była górą prawdziwie sławną, może nawet najsłynniejszą w Europie, wchodzili bowiem na nią, nie szczędząc sobie trudów i niewygód, przybysze z najodleglejszych od Śląska krajów. Najwyżej urodzona królowa Augusta weszła na nią w 1827 r. w towarzystwie dwóch dam dworu, czterech wysokich urzędników oraz mędrca nadwornego – botanika, archeologa i geologa w jednej osobie. 11 września 1826 r. jednocześnie stanęli na jej szczycie Leopoldina Gieorgijewna Grotenwohl z Kijowa, jakaś Betty Ponga z Langwedocji i Polka, Maria Kmita, która w księdze pamiątkowej wyłożonej dla odważnych tej góry zdobywców napisała: „I ja zaspokoiliam moją ciekawość”. Tę „ciekawość” wywołaną sławą niezwykłej góry zaspokajali przybysze z włoskiego Como, Genewy, Królewca, Saratowa i Sankt Petersburga, Paryża, Madrytu, Londynu, Hamburga, Fryburga w Szwajcarii, Rygi, a nawet z Port au Prince z Haiti, z Filadelfii, z Jamajki. Sława tej góry zaiste była ogromna, myślał o zwiedzeniu Karkonoszy Adam Mickiewicz, zachęcony listem swego filomackiego przyjaciela, Franciszka Malewskiego, który był na Śnieżce i z bytności na niej wyniósł wrażenia bardzo silne.



1. Ernst W. Knippel, *Widok ze Śnieżki na południe*, litografia, II poł. XIX w.
Pohled ze Sněžky na jih, litografie, 2. poł. 19. stol.
Aussicht von der Schneekoppe nach Süden, Steindruck, 2. Hälfte d. 19. Jh.



2. Ernst W. Knippel, *Schronisko i kaplica na Śnieżce*, litografia, II poł. XIX w.
Chata a kaple na Sněžce, litografie, 2. poł. 19. stol.
Preussische Baude und Hl. Laurentiuskapelle auf der Schneekoppe, Steindruck, 2. Hälfte d. 19. Jh.

Mickiewiczowi los na to nie pozwolił, bowiem nie dostał paszportu, ale weszło na Śnieżkę wielu Polaków wybitnych i oni także rozslawiali imię Śnieżnej Kopy.

Jej sława była więc autentycznie wielka i nabrała wartości mitycznych także za sprawą poświęconych jej przekazów literackich, wierszy, relacji podróżniczych, epizodów powieściowych i pierwszych przewodnikowych opisów, przynależnych nie tylko do literatury niemieckiej, polskiej i czeskiej, ale także hiszpańskiej czy amerykańskiej. Stąd każde w tych romantycznych czasach wkroczenie na szczyt Śnieżki stawało się doniosłym przeżyciem, i źródłem silnych wrażeń także dla zwykłych zjadaczy chleba, czego dobrym przykładem zachwył pięknej Rosjanki, pani Maslov z Saratowa, która cieszyła się bardzo, że weszła na największą górę w Niemczech. Hiszpański zaś wierszopis, nieznanego z imienia kapitana de Zuaznawara z 1795 r., który w budzie Hampla 36 godzin oczekiwał na poprawę pogody, aby zobaczywszy wreszcie wspaniały widok ze szczytu Śnieżki, wpisać do książki pamiątkowej zupełnie udany, jak twierdzi znany wrocławski hispanista, prof. P. Sawicki, wiersz – pompatyczną, w regułach klasycystycznych utrzymaną odę sławiącą tę górę:

*Szczycie olbrzymi, ty się nie obawiasz
Groźnych podmuchów złego akwilonu;
Panie potężny, pokój ustanawiasz
Godząc ze sobą królestwa zwaśnione;
Pomniku z lodu, ty chłodem swym sprawiasz,
Że stygną słońca promienie zmrożone
I ludzką pychę, Mistrzu nieruchomy,
Poniżasz, wielki, ręki swej ogromem.*

*Dumny wielkością, majestat ogromu
Dajesz na pokaz, dowodząc swej mocy;
To się okrywasz płaszczą z chmur zasłoną,
Gardząc dnia światłem, woląc mroki nocy,
To znów siwe wnosisz dumne pośród gromów
Nad mgieł opary, które – twej przemocy
Zimnej podległe – tam w otchłań wracają,
Skąd znów przed okiem wędrowca powstają.*

*Albo pod niebem czystym i pogodnym
Widzą cię zwykle oczy śmiertelnika,
Ty wzniosły błyszczysz jak zamek ogromny;
Gdy szczytu stopa wędrowca dotyka,
Trud mu nagradzasz, łaskawie łagodny,
I oko jego w oddali spotyka
Rzeki, doliny, wioski, pola, góry;
Mile wielkością uroków Natury!*

W kilkanaście lat potem, w 1800 r. stanął na Śnieżce ówczesny ambasador Stanów Zjednoczonych przy dworze pruskim, przyszedł szósty ich prezydent, John Quincy Adams (1767-1848). Wycieczkę swą nader ciekawie opisał on w *Listach o Śląsku* (*Letters on Silesia*, 1804), rychło przełożonych na języki niemiecki i francuski, po polsku wydanych we Wrocławiu w 1992 r. w przekładzie Marii Kolbuszewskiej i ze wstępem Władysława Dynaka. Wówczas do książki pamiątkowej Śnieżki wpisał on następujący, bardzo już romantyczny, wiersz:

*By ujrzeć tę krainę, poprzez oceany
Przybyłem tu z ojczyzny niebiańskiej wolności,
A obrazem wspaniałym z gór tych wysokości,
Sam Bóg obdarował mój wzrok oczarowany.*

*Z góry, której wierzchołek w chmurach się zatracą,
Olbrzym z pogardą oczy schyla ku dolinie.
Mój wzrok poza granice horyzonty płynie,
Lecz w stronę kraju ojców daremnie się zwraca.*

*O, kraino przyjaźni, radosna latami
Dzieciństwa, które kwiaty mały obficie,
Nie mogę cię zobaczyć: tej prawdy odkrycie
Poniewolnie zalewa me oblicze łzami.*

*Lecz oto z wirów wichrów pod nieba sklepieniem
Wiejących nad mą głową, słyszę głos Mądrości:
Czego szukasz wędrowcze? Męstwa! Cierpliwości!
Myśl o wiecznej ojczyźnie, w górę wznies spojrzenie!*

Ukazując doznania boleśnie niespełnione, acz już antycypujące te, jakie były udziałem Kordiana z dramatu Juliusza Słowackiego na szczycie Mont Blanc, ten wiersz przyszłego prezydenta Stanów Zjednoczonych zdaje się otwierać nowy, romantyczny rozdział w dziejach interpretowania i Wielkiej Góry, i widoków się z niej roztaczających. Otwiera on bowiem perspektywę na preromantyczne i dojrzałe romantyczne interpretowanie przeżyć wyniesionych z bytności na szczycie najwyższej góry Karkonoszy.

Kultowe traktowanie bowiem Śnieżki, zapoczątkowane przez pewne archaiczne praktyki pogańskie, na pewno zaś przez datowane od siedemnastego wieku pielgrzymki do kaplicy pod wezwaniem św. Wawrzyńca na szczycie tej góry, najpierw weszły do obyczajowości lokalnej ludności zamieszkującej podkarkonoskie okolice, potem – w ślad za nimi – rychło stały się formą swoistej mody cieplickich kuracjuszy, by na fali romantycznych prądów nabrać głębokich, istotnych znaczeń narodowych i patriotycznych, jakie, co znamienne, przejawiały się najsilniej w czeskiej i polskiej postawie wobec owej góry, w mniejszym zaś stopniu w kulturze niemieckiej.

W polskiej historii Śnieżki wyróżnić tu warto trzy szczególnie znamienne epizody. Pierwszym z nich było napisanie przez Kazimierza Brodzińskiego po jego pobycie w Cieplicach i niewątpliwym wejściu na Śnieżkę w 1819 r. *Hymnu na Górach Olbrzymich*, inicjującego w literaturze polskiej romantyczne postrzeganie tej góry. Drugim momentem prawdziwie istotnym było tu — znakomicie przez Ryszarda Kincla ongiś zinterpretowane — wpisanie do ksiąg pamiątkowych Śnieżki przez anonimowego turystę w 1835 r. znamienego fragmentu *Wielkiej Improwizacji z Dziadów części III* Adama Mickiewicza, zaczynającego się od słów:

*Nazywam się milion —
Bo za miliony kocham i cierpię katusze.
Patrzę na ojczyznę biedną,
Jak syn na ojca wplecionego w koło,
Czuję cierpienia całego narodu,
Jak matka czuje boleść swego płodu.*



3. Carl T. Mattis (?), *Wnętrze kaplicy św. Wawrzyńca zamienionej na schronisko*, litografia, I pol. XIX w.
Intérieur Kaple sv. Vavřina proměněné na chatu, litografie, I. pol. 19. stol.
Das Innere der Hl. Laurentiuskapelle als Baude, Steindruck, I. Hälfte - 19. Jh.



4. Friedrich G. Endler, *Kaplica na Śnieżce*, akwaforta, pocz. XIX w.
Kaple na Sněžce, lept, zač. 19. stol.
Kapelle auf der Schneekoppe, Kupferstich, Anfang d. 19. Jh.

Nie było to na pewno rzeczą przypadku, że obok owego wpisu jakiś rozgniewany Niemiec poczynił notę, iż do *Koppebuchów* wpisywać się należy po niemiecku, anonimowy za to wędrowiec czeski, polemizując z owym Niemcem, pocieszał Polaka, że jego ojczyzna, pod auspicjami słowiańskiej jedności, odzyska wkrótce wolność.

Momentem trzecim jest tu znany dobrze, wspomniany przez Kornela Ujejskiego fakt, iż gdy wszedł na Śnieżkę, podjął próbę zbudowania wspólnie z wybitnym czeskim uczonym i budzicielem czeskiego odrodzenia narodowego Janem E. Purkyněm na szczycie Śnieżki wielkiej kamiennej piramidy „für die polnische Unsterblichkeit”.

Fakt to znamieny, bowiem na fali prądów romantycznych Śnieżka stała się tak górą zbliżenia ogólnosłowiańskiego, jak i swoistą narodową górą Czechów tak samo, jak dla Słowaków stał się nim tatrzański Krywań. Poczynając od roku 1826 obok kart tytułowych ksiąg pamiątkowych Śnieżki Czesi poczęli wpisywać ważne dla nich z narodowego punktu widzenia cytaty z poematu wybitnego budziciela narodowej świadomości Jana Kolára *Córa Slawy*, by w ten sposób „zawłaszczając” ją dla siebie, na ich kartach wyrażać także smutne z powodu aktualnej narodowej sytuacji Czechów myśli, tak, jak to czynił jakiś AM (może tłumacz Mickiewicza Antonin Marek?), pisząc:

*Na wyżynach Karkonoszy smutny siedzę,
 Przeciśnięty wiatrem burzy patrzę za siebie,
 Gdzie się kraj mój rozpościera drogi,
 Bowiem jest zajęty przez Słowianów wrogi.*

W interpretacjach takich Śnieżka jawiła się jako „wierch zło-ty” i wspaniały zamek „rodowi memu niezabrany”, stawała się ona zatem dla czeskiej romantycznej młodzieży symbolem narodowej wolności. Szczytowym wręcz przejawem tego zjawiska stało się wpisanie do księgi pamiątkowej Śnieżki, latem 1833, przez najwybitniejszego czeskiego romantycznego poetę, Karela Hynka Machę nader znamiennej, mesjanistycznego w ekspresji, wiersza:

*Sněžka zdvícha čelo jasné,
 Krákonošův lampa pláne,
 Krvavé až zoře shasne,
 Zlaté Čechům slunce vstane.*

*(Śnieżka dźwiga czoło jasne,
 Karkonoszy lampa płonie,
 Zanim zgasną krwawe zorze,
 Złote Czechom słońce wstanie).*

Ten przejaw „karkonoskiego mesjanizmu” oznaczał najwyższą nobilitację Śnieżki jako narodowej, świętej czeskiej góry. W kulturze romantycznej stała się ona zatem ważnym tak dla Polaków, jak dla Czechów symbolem narodowym i zarazem symbolem polsko-czeskiego, słowiańskiego zbliżenia. Niewątpliwą więc osobliwością tego zjawiska jest, iż wielka pograniczna góra, zyskując ogromną, europejską sławę, weszła niemal jednocześnie w roli ważnego symbolu i istotnej wartości do dwóch kultur narodowych, że Śnieżka była wówczas górą nie dzielącą Polaków i Czechów, ale prawdziwie ich zbliżającą. Nie dziwi zatem fakt, iż w romantycznym widzeniu krajobrazu oglądanego ze szczytu Śnieżki, górę nad realistycznymi jego opisami brała nieraz symboliczna ich interpretacja, pozwalająca w jednym oka mgnieniu dostrzec jednocześnie – tak, jak to było w poezji Bogusza Zygmunta Stęczyńskiego – Wrocław, Drezno, Pragę, Wiedeń i Kraków – cały obszar dawnej Słowiańszczyzny. Stając się świętą, narodową górą Czechów, Śnieżka była miejscem słowiańskiego zbliżenia i jego ważnym symbolem.

Jacek Kolbuszewski

prof. dr hab. Jacek Kolbuszewski – historyk literatury, pracownik naukowo-dydaktyczny Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Autor wielu książek, opracowań literackich i szkiców. Napisał m.in.: „Sudety w literaturze i kulturze polskiej”, „Z dziejów Śnieżki w Karkonoszach”. Bada i opisuje twórczość inspirowaną górami.

Poláci a Češi na Sněžce

Jacek Kolbuszewski

*Díváme se na hory, ale nad horami
Usmívá se na nás Sněžka bílými vlnami,
Jak nejvyšší paní v celém okolí,
Co příjemnou má postavu, jako řádra panny...*

(Bogusz Zygmunt Stęczyński)

V roce 1784, cestou do Hirschbergu, si Stanisław Poniatowski povšiml, že z okolních hor nazývaných Riesengebirge, je vidět „nejvyšší, jménem Schneekoppe, z níž, jak se říká, je Vratislav a Prahu vidět“. Pak Izabela Czartoryska, když opouštěla po léčebné kúře lázně Teplice v roce 1816, napsala: „srdce jsme měli sevřená a zrak co možná nejdéle spočíval na Sněžce“. Již tehdy, na sklonku 18. a na začátku romantické poloviny 19. století byla krkonošská Sněžka opravdu slavná, dokonce možná nejslavnější v celé Evropě, neboť na ni vystupovali, nedbajíce na těžkosti a útrapy, poutníci z míst Slezsku velmi vzdálených. Nejurozenější královna Augusta na ni vystoupila v roce 1827 ve společnosti dvou dvorních dam, čtyř vysokých úředníků a dvorního mudrce – botanika, archeologa a geologa v jedné osobě. 11. září roku 1826 současně stanuly na jejím vrcholu Leopoldina Gieorgijevna Grotenwihlová z Kyjeva, nějaká Betty Pongová z Languedocu a Polka Maria Kmitová, která v pamětní knize určené pro odvážné dobyvatele této hory napsala: „I já jsem uspokojila svoji zvědavost“. Tuto „zvědavost“ vyvolanou slávou neobyčejné hory uspokojovali poutníci z italského Como, Ženevy, Královce, Saratova i Sankt Peterburgu, Paříže, Madridu, Londýna, Hamburгу, Fribourgu ve Švýcarsku, Rigy a dokonce z Port au Prince na Haiti, z Filadelfie a Jamajky. Sláva této hory byla zajisté velkolepá, o návštěvě Krkonoš přemýšlel Adam Mickiewicz, povzbuzený dopisem svého filomatského přítele Františka Malewského, který byl na Sněžce a z pobytu na ní si odnesl hluboký zážitek. Mickiewiczowi však osud nepřál neboť nedostal pas, ale na Sněžku se dostalo mnoho jiných znamenitých Poláků a také oni proslavili jméno Sněžné hory.

Její sláva byla tedy vskutku velká a získala mýtickou hodnotu také v souvislosti s jí věnovanými literárními odkazy, verši, cestovními deníky, epizodami románů a prvními psanými průvodci, které patřily nejen do literatury německé, polské a české, ale také španělské nebo americké. Proto každé vkročení v této romantické době na vrchol Sněžky se stávalo významným prožitkem a zdrojem silných dojmů také pro obyčejné lidi, čehož dobrým příkladem je nadšení krásné Rusky, paní Maslovové ze Saratova, kterou velmi potěšilo, že vystoupila na nejvyšší horu Německa. Španělský básník neznámého jména, kapitán de Zuaznavar v roce 1795 v Hamplově boudě čekal 36 hodin na zlepšení počasí, aby konečně spatřil nádherný výhled z vrcholku Sněžky a zapsal do pamětní knihy velmi povedený, jak tvrdí známý vratislavský hispanista, prof. P. Sawicki, verš – okázalou, v klasicistním stylu vystavěnou ódu, oslavující tuto horu:

*Obrovská horo, ty se neobáváš
Hrůzy závanů severního větru;
Pane mohutný, klid přivoláváš
Smiřujíc království plná nesvárů;
Pomníku z ledu, chladem tvým ohromeně
Stydnou sluneční paprsky zmrazeně
A lidskou pýchu, Mistrě nehybný,
Pokořuješ, velký, mohutností ruky své.*

*Pyšný velikostí, majestát ohromný
Dáváš na odiv, ukázkou své moci;*

*Skrýváš se za závojem pláště oblaků,
ve dne světlem pohrdáš, rád máš mraky noci,
Pak zas sedě vkládáš, pyšně mezi hromy
nad mlžným oparem, které - tvé přemoci
Podléhají chladné - tam v hlubině se vrací,
Odkud zas před zrak poutníka vyvstávají.*

*Neb pod oblohou jasnou a průzračnou
Spatří tě obyčejné oko smrtelníka,
Spanilý třeptáš se jako hrad veliký;
kdy vrcholku šlěpěje poutníka se dotknou,
Těžkost mu vynahrazuješ, laskavě mírný,
A očím jeho v dálece neuniknou
Řeky, doliny, visky, pole, hory,
Milé velikostí krásy Přírody!*

O několik let později v roce 1800 vystoupil na Sněžku tehdejší velvyslanec Spojených států při pruském dvoře, jejich budoucí šestý prezident, John Quincy Adams (1767-1848). Tento výlet neobyčejně zajímavě popsal v *Dopisech o Slezsku* (*Letters on Silesia*, 1804), záhy přeložených do německého a francouzského jazyka, polsky vydaných ve Vratislavi v roce 1992 v překladu Marie Kolbuszewské s průvodním slovem Władysława Dynaka. Tehdy do pamětní knihy Sněžky napsal následující, již velmi romantické verše:

*Abych tento kraj užřel, napříč oceány
Přijel jsem zde z otčiny nebeské volnosti,
A obrazem spanilým z těchto hor výsosti,
Sám bůh obdaroval zrak můj očarováný*

*Z hory, jejíž vrcholk v oblacích se ztrácí,
Olbršim s pohrdáním oči sklání k dolině.
Můj zrak za hranici horizontu plyne
Leč ku otčů krajině marně se obrací*

*Ó, příznivá krajino, radostná léty
Dětství, které hojně obdařily květy,
Nemohu Tě spatřit: objevením té pravdy
Pozvolna kanou mi po obličejí slzy.*

*Leč z rejů vichřice pod klenbou nebes
Vanoucích nad mou hlavou, slyším hlas Moudrosti:
Co hledáš poutníku? Odvahu! Trpělivosti!
S myslí na věčnou otčinu, vzhůru pohled!*

Ukazující prožitky bolestně nenaplněné, ačkoliv již předznamenávají ty, jež byly osudem Kordiana z dramatické básně Juliusze Słowackého na vrcholu Mont Blanc, tento verš budoucího prezidenta Spojených států zřejmě otevírá novou, romantickou kapitolu v dějinách interpretace jak Velké hory, tak i pohledů, které poskytuje. Otevírá totiž perspektivu preromantické a zralé romantické interpretace prožitků vyvolaných návštěvou vrcholu nejvyšší hory Krkonoš.

Kultovní vztah ke Sněžce, datující se od jistých archaických pohanských praktik, určitě však přes, od sedmáctého století datované, výlety ke kapli sv. Vavřince na vrcholu této hory, se stal všední součástí života místní populace žijící v podkrkonoší, poté se rychle stal formou určité módy teplických lázeňských hostů a nakonec na vlně romantických proudů získal hluboký zásadní význam národní a vlastenecký, které, což je příznačné, se nejsilněji projeví v českém a polském postoji ve vztahu k této hoře, v menší míře pak v kultuře německé.

V polské historii Sněžky je zde třeba zdůraznit tři zvláště významné epizody. První z nich bylo naplnění díla *Hymna na horách olbršimích* Kazimierzem Brodzińským po jeho pobytu v Teplicích a nepochybném výstupu na Sněžku v roce 1819, které zahájilo v polské literatuře romantické vnímání této hory. Druhým momentem, opravdu důležitým, byl – ve skvělé interpretaci Ryszarda Kincla – zápis do pamětní knihy Sněžky anonymním turistou v roce 1835 příznačného úryvku *Velké improvizace ze Slavnosti mrtvých díl III. (Dziady III. část)* Adama Mickiewicze, který začíná slovy:

*Milion nazývám se – vždyť za miliony
miluji a trpím želem.
Na otčinu patřím bédnou,
jak syn na otce, jemuž kolem lámou kosti,
cítím utrpení lidu veškerého,
jak matka cítí v lůně bolest plodu svého.*

Nebylo to jistě věci náhody, že vedle tohoto zápisu nějaký rozhněvaný Němec učinil poznámku, že do *Koppenbuchů* se smí psát jenom německy, zato anonymní český poutník, v polemice s tímto Němcem, potěšil Poláka, že jeho vlast pod záštitou slovanské vzájemnosti, získá zakrátko svobodu.

Třetím momentem je zde dobře známá, Kornelem Ujejským uváděná skutečnost, že se po výstupu na Sněžku pokusil, spolu se znamenitým českým vědcem a buditelem národního obrození, Janem E. Purkyňem, vybudovat velkou kamennou pyramidu „für die polnische Unsterblichkeit“.

Jedná se o významnou skutečnost, neboť na vlně romantických proudů se Sněžka stala horou všeslovanského sblížení, jakož i osobitou národní horou Čechů stejně, jako se pro Slováky stal tatranský Kriváň. Počínaje rokem 1826 vedle titulních listů pamětních knih Sněžky začali Češi zapisovat pro ně z národního hlediska důležité citáty z básně významného buditele národního vědomí Jána Kollára *Slávy dcera*, aby si ji tímto způsobem „přivlastnili“ pro sebe. Na jejich stránkách vyjadřovali také smutné z důvodu aktuální národní situace Čechů myšlenky, tak, jak to učinil nějaký AM (možná překladatel Mickiewicze Antonín Marek?), když napsal:

*Na výšinách Krkonoš smutně sedím,
Přitisknut bouřlivým větrem za sebe hledím,
Kde se kraj můj rozprostírá drahý,
Neboť jest obsazen Slovanů nepřáteli.*

V takových interpretacích se Sněžka jevila jako „zlatý vrch“ a spanilý hrad „mému rodu nezabraný“, a stala se postupně pro českou romantickou mládež symbolem svobody národa. Doopravdy vrcholným projevem tohoto jevu se stal zápis do pamětní knihy Sněžky v létě roku 1833 nejznámějšího českého romantického básníka Karla Hynka Máchy, mimořádně charakteristického, mesiánsky expresivního verše:

*Sněžka zdvihá čelo jasné,
Krkonošů lampa plane,
Krvavé až zoře zhasne,
Zlaté Čechům slunce vstane.*

Tento projev „krkonošského mesianizmu“ znamenal povýšení Sněžky na národní, svatou českou horu. V romantické kultuře se stala významným národním symbolem jak pro Poláky, tak i pro Čechy a současně i symbolem polsko-české slovanské vzájemnosti. Proto nepochybně zvláštností tohoto jevu je, že velká pohraniční hora, která získala obrovskou evropskou slávu, téměř současně začala plnit úlohu významného symbolu a skutečné hodnoty dvou národních kultur, že Sněžka byla tehdy horou, která nerozdělovala Poláky a Čechy, ale naopak je sblížovala. Proto není divu, že v romantickém vidění krajiny pozorovaném z vrcholu Sněžky, měla převahu nad realistickým popisem její symbolická interpretace, která umožňovala v jednom okamžiku spatřit současně – tak, jak to bylo zaznamenáno v poezii Bogusze Zygmunta Stęczyńskiego – Vratislav, Drážďany, Prahu, Vídeň i Krakov – celou tehdejší slovanskou oblast. Stala se posvátnou národní horou Čechů a tím i místem slovanské vzájemnosti a jejím významným symbolem.

Jacek Kolbuszewski

Prof. dr hab. Jacek Kolbuszewski – historik umění, vědecký pracovník Ústavu polské filologie Vratislavské univerzity. Autor mnoha knih, literárních statí a skic. Hlavními motivy jeho knižních publikací jsou: hory, literatura, kultura. Napsal m.j.: „Sudety w literaturze i kulturze polskiej“ („Sudety v polské literatuře a kultuře“), „Z dziejów Śnieżki w Karkonoszach“ („Z dějin Sněžky v Krkonoších“). Zkoumá a popisuje tvorbu inspirovanou horami.

Polen und Tschechen auf der Schneekoppe

Jacek Kolbuszewski

*„Wir schau'n die Berge an und über ihrem Kamm
Lacht die Koppe uns zu mit ihrem weissen Reiz,
Höchste Herrin hierorts allhier die schönste Frau:
Anmutig von Gestalt die Brüste einer Maid.*

Bogusz Zygmunt Stęczyński

Stanisław Poniatowski, nach Hirschberg im Jahre 1784 fahrend, fand für beachtenswert, dass von den Bergen in dieser Gegend, Riesengebirge genannt, den höchsten Gipfel – Schneekoppe – man bereits vom Wege sieht – man sagt auch „von ihrem Gipfel Breslau und Prag sehen zu können“; und als Izabela Czartoryska nach der Kurbehandlung im Jahre 1816 Warmbrunn verliess, schrieb sie: „Unsere Herzen waren bedrückt, die Augen aber – so lange es möglich war – an die Schneekoppe geheftet“. Schon damals – am Ende des 18. Jahrhunderts und am Anfang der romantischen Hälfte des 19. Jahrhunderts – war die Riesengebirgskoppe ein wahrhaft berühmter Berg – vielleicht der in Europa berühmteste: bestiegen ihn doch – Mühen und Unbequemlichkeiten nicht scheuend – Besucher aus den von Schlesien entferntesten Ländern. Die Allererlauchteste und Hochwohlgeborene Königin Augusta war auf dem Gipfel im Jahre 1827 in Gesellschaft von zwei Hofdamen, vier hohen Beamten und dem Hofwissenschaftler, der Botaniker, Archäologe und Geologe in einer Person war. Am 11. September 1826 standen auf dem Gipfel gleichzeitig Leopoldina Gieorgijewna Grotenwohl aus Kiev, eine gewisse Betty Ponga aus Languedoc und die Polin Maria Kmita, die im Gedenkbuch, das für mutige Eroberer des Berges ausgelegt war, einschrieb: „Auch ich befriedigte meine Neugier“. Dieser, durch die Berühmtheit des ungewöhnlichen Berges hervorgerufenen „Neugierde“ folgten Besucher aus dem italienischen Como, aus Genf, Königsberg, Saratov, Sankt Petersburg, Paris, Madrid, London, Hamburg, Freiburg in der Schweiz, Riga – sogar aus dem haitianischen Port au Prince, aus Philadelphia und Jamaika. Der Ruhm des Berges war wahrhaft weitgreifend – Adam Mickiewicz, beabsichtigte auch den Besuch in das Riesengebirge, angeregt durch einen Brief seines vom Philomatenverein kommenden Freundes Franciszek Malewski, der die Schneekoppe bezwang und starke Empfindungen erlebte. Mickiewicz aber war es vom Schicksal vergönnt – er bekam keinen Reisepass. Doch viele namenhafte Polen waren auf dem Berge und auch sie brachten ihm Ruhm ein.

Seine Berühmtheit war also wirklich bezwingend und die mythologischen Werte kamen ihm vorallem von der Literatur zu: Dichtungen, Reisebeschreibungen, Prosafragmente in Romanen und die ersten Beiträge zu Reise – und Wegführern, die keineswegs nur zum deutschen, tschechischen und polnischen Schrifttum gehörten, aber sogar zum spanischen und amerikanischen. In diesen romantischen Zeiten war jede Besteigung des Schneekoppengipfels ein bedeutendes Erlebnis und eine Quelle von tiefgreifenden Empfindungen für gewöhnliche Brotesser – wie das Beispiel der schönen Russin Frau Maslov aus Saratov beweist, die sich enorm freute den höchsten Berg Deutschlands zu erklimmen. Und ein spanischer Verskünstler mit unbekanntem Vornamen – Kapitän de Zuaznawar (1795) wartete 36 Stunden in der Hampelbaude auf Wetterverbesserung, um endlich die wunderschöne Aussicht vom Gipfel der Schneekoppe zu erleben und in das Gedenkbuch eine dichterisch gelungene (so Prof. P. Sawicki, Iberist an der Universität in Wrocław), klassizistisch hochtrabende Ode einzuschreiben:

*Oh, du Riesengipfel, du fürchtest nicht
die grausigen Stösse des bösen Nordwindes;
Gewaltiger Herr, Stifter des Friedens
zwischen hadernden Königreichen;
Denkmal aus Eis, mit deiner Kälte schaffst du,
dass die frostenden Sonnenstrahlen nicht wärmen
wie auch die Menschenhoffart, du unbeweglicher Meister,
du demütigst, oh Mächtiger mit deiner überstarken Hand.*

*Stolz von der Grösse, die Majestät der Unmasse
machst du sichtbar, deine Allmacht beweisend;
Mal bedeckst du dich mit einem Wolkenmantel,
das Tageslicht verachtend, wohlwollend dem Nachtdunkel,
Mal trägst du hochmütig zwischen Blitz und Donner
im Nebel graue Dünste, die, deiner kalten Übermacht
gehorchend – im Abgrund versickern
um von dort aus wieder vor die Augen der Wanderer erscheinen.*

*Aber am reinen und sonnigen Himmel
können die Augen des Sterblichen dich sehen,
du glänzt erhaben wie eine hohe Burg;
wenn aber der Fuss des Wanderers deinen Gipfel berührt,
belohnst du, du gnädig Zahmer, seine Mühen
und ergötzt sein Auge an der Ferne:
Flüsse, Täler, Dörfer, Felder und Berge
lieblich von der übergrossen Anmut der Natur!*

Einige Jahre später, 1800, stand auf der Schneekoppe der damalige Botschafter der Vereinigten Staaten am Preussischen Hof, der künftige sechste Präsident, John Quincy Adams (1767-1848). Seinen Ausflug hatte er sehr interessant in seinen „Briefen über Schlesien“ (Letters on Silesia 1804) – sofort ins Deutsche und Französische verdolmetscht – beschrieben; ins Polnische in der Übersetzung von Maria Kolbuszewska mit Vorwort von Wladyslaw Dynak in Wrocław 1992 erschienen. In das Gedenkbuch der Schneekoppe schrieb er das folgende, sehr romantisch klingende Gedicht ein:

*Um dieses Land zu sehen, kam ich hierher
durch den Ozean – aus dem Vaterland der himmlischen Freiheit,
und mit der wunderbaren Aussicht von dieser Bergeshöhe
hat Gott selbst meine entzückten Augen beglückt.*

*Vom Berg, dessen Gipfel sich in Wolken versteckt,
schaut der Riese mit Verachtung ins Tal.
Mein Auge schweift weit an den Grenzen des Horizontes um,
aber ins Land der Väter ist die Mühe umsonst.*

*Oh, Land der Freundschaft, glückliche Jahre
der Kindheit, reich an düftenden Blumen,
ich kann dich nicht sehen: und diese Entdeckung
lockt mir unfreie Tränen aus meinen Augen.*

*Doch aus den Sturmwirbeln unter dem Himmelsbogen
die über meinem Kopf wehen, höre ich die Stimme der Weisheit:
Wanderer, was suchst du? Tapferkeit! Geduld!
Denke an das ewige Vaterland – richte die Augen in die Höhe!*

Dieses Gedicht des künftigen Präsidenten der Vereinigten Staaten scheint einen neuen, romantischen Abschnitt in der Interpretationsgeschichte sowohl des Hohen Berges, wie auch der von seinen Gipfel beschaubaren Aussichten zu eröffnen; fast in derselben Weise wie es der Anteil der schmerzlich unerfüllten, doch bereits vorausgehenden Empfindungen Kordians aus dem Drama von Juliusz Słowacki auf dem Gipfel von Mont Blanc war. Diese Deutungsweise ist der Anfang einer neuen Perspektive für die vorromantische und hochromantische Art der Interpretierung der persönlichen Gefühle und Empfindungen, die die Anwesenheit auf dem höchsten Berg des Riesengebirges herbeiführte.

Denn die kultische Betrachtung der Schneekoppe, die mit heidnischen Bräuchen in altertümlicher

Zeit ihre Anfänge hatte – bestimmt aber ab dem 17. Jahrhundert in den Wallfahrten zu der hl. Laurentiuskapelle ihre Fortsetzung erlebte – war zuerst ein lokaler Brauch der Bewohner des Riesengebirges und des Vorlandes. Dann wurde er eine jener Modeerscheinungen der Warmbrunner Kurgäste, um – in der Zeit der Romantik – neue, tiefe, wesentliche, nationale und patriotische Bedeutungen aufzunehmen, die – was das eigentümlichste ist – am stärksten in der Haltung der Tschechen und der Polen zum Vorschein kam; weniger aber in der damaligen deutschen Kultur.

In der polnischen Geschichte der Schneekoppe muss man drei markante Ereignisse verzeichnen. Das erste war – nach dem Aufenthalt in Warmbrunn und der unzweifelhaften Eroberung der Schneekoppe – die Dichtung von Kazimierz Brodziński „Hymne auf den Riesen – Bergen“ 1818, die die romantische Wahrnehmung des Berges in der polnischen Literatur einleitet. Der zweite Vorfall, ein wesentlicher – ausgezeichnet einstmals von Ryszard Kincel interpretiert – war die Einschreibung in das Schneekoppen – Gedenkbuch (1835) eines relevanten Fragmentes aus dem III. Teil der „Ahnenfeier“ (Dziady) von Adam Mickiewicz – der „Grossen Improvisation“. Der Schreiber war ein unbekannter Wanderer:

*Ich heisse Million –
denn für Millionen liebe ich und leide Qualen.
Ich schaue mein armes Vaterland an
wie ein Sohn seinen Vater am Folterrad,
fühle das Leid des ganzen Volkes,
wie eine Mutter die Schmerzen ihrer Leibesfrucht fühlt.*

Es war auch bestimmt kein Zufall, dass ein verärgelter Deutsche hier die Randbemerkung machte: in Koppenbücher solle man Deutsch schreiben – dazu ein unbekannter Tscheche – mit dem Deutschen streitend und den Polen tröstend, dass auch sein Vaterland in Kürze wieder frei wird – in panslawischer Einheitsbewegung.

Die dritte Episode ist die bekannte, von Kornel Ujejski erwähnte Begebenheit. Als er auf der Schneekoppe war, hatten er und der tschechische Wissenschaftler und Nationalbewusstseinförderer Jan E. Purkyně versucht eine steinerne Pyramide „für die polnische Unsterblichkeit“ zu errichten.

Eine markante Tatsache: im romantischen Zeitalter wurde die Schneekoppe sowohl ein Berg der panslawischen Völkerannäherung, wie auch ein eigenartiger, nationaler Berg der Tschechen – in derselben Art, wie für die Slovaken Krywaň im Tatragebirge wurde. Ab dem Jahre 1826 schrieben neben den Titeltkarten der Schneekoppengedenkbücher tschechische Wanderer wichtige für ihr Nationalbewusstsein Auszüge aus dem Buche „Tochter des Ruhmes“ von Jan Kollár, um auf diese Weise sie für ihre eigenen Zwecke in Anspruch zu nehmen und auf den Seiten auch traurige – aufgrund der nationalen Situation der Tschechen – Gedanken aufzuschreiben, so, wie es ein gewisser AM (vielleicht der Übersetzer von Mickiewicz – Antonín Marek?) machte:

*Auf den Höhen des Riesengebirges sitze ich traurig,
vom Sturmwind bedrängt schaue ich zurück,
dort, wo in mein Land die Wege führen,
es ist aber besetzt von Feinden der Slaven.*

In solchen Andeutungen scheint die Schneekoppe ein „goldener Gipfel“ zu sein, auch eine herrliche Burg „der mein Stamm nicht beraubt wurde“: der Berg also stand für die tschechische, romantische Jugend als Zeichen der nationalen Freiheit. Ein Höhepunkt in diesem Vorgang war die Einschreibung in das Gedenkbuch im Sommer 1833 des berühmtesten tschechischen romantischen Dichters Karel Hynek Macha von folgenden prominenten und messianisch klingenden Worten:

*Die Schneekoppe trägt eine weisse Stirn,
das Licht des Riesengebirges brennt,
bis die blutigen Morgengrauen erlöschen,
wird die goldene Sonne für die Tschechen erwachen.*

Diese Erscheinung eines „Riesengebirgsmessianismus“ war gleichsam eine Nobilitierung des Berges

zum nationalen, heiligen Berg der Tschechen. In der romantischen Kultur wurde er also ein wichtiges – sowohl für die Polen, wie auch für die Tschechen – Nationalsymbol und ein Zeichen der polnisch – tschechischen, slavischen Annäherung. Eine unzweifelhafte Sonderbarkeit von diesem Vorgang war, dass ein hoher Grenzberg, der europäischen Ruhm hatte, gleichzeitig ein wichtiges Symbol und wesentlicher Wert für zwei Nationalkulturen darstellte: die Schneekoppe grenzte diese Völker nicht ab – sie wurde wahrhaft verbindend. Es ist also nicht verwundernd, dass in der romantischen Erscheinung die Landschaft vom Gipfel der Schneekoppe nicht eine realitätsgetreue Beschreibung, sondern manchmal eine symbolische Interpretation aufwies, die in einem Augenblick, gleichzeitig – wie in der Dichtung von Bogusz Zygmunt Stęczyński – Breslau, Dresden, Prag, Wien und Krakau – also das ganze Gebiet des altertümlichen Slaventums – dem Beschauer sich preisgab. Indem der Berg ein heiliger nationaler Berg der Tschechen wurde – war er auch ein Ort der slavischen Annäherung und ein wichtiges Symbol.

Jacek Kolbuszewski

Prof. Dr. hab. Jacek Kolbuszewski – Literaturhistoriker, wissenschaftlicher Mitarbeiter des Institutes für Polnische Philologie an der Universität in Wrocław. Autor von vielen Publikationen und literaturkritischen Bearbeitungen. Die Hauptmotive seiner Arbeiten sind: Berge, Schrifttum, Kultur - u.a. „Das Sudetengebirge in der polnischen Literatur und Kultur“, „Aus der Geschichte der Schneekoppe im Riesengebirge“. Erforscht und beschreibt das von den Bergen inspirierte Schaffen.

Karkonosze w czeskim malarstwie pejzażowym.

Krkonoše v českém krajinomalbě

Riesengebirge in der böhmischen Landschaftsmalerei

THE HISTORY OF THE CITY OF BOSTON

FROM THE FIRST SETTLEMENT TO THE PRESENT

BY SAMUEL JOHNSON, ESQ.

LONDON

1790

Karkonosze w czeskim malarstwie pejzażowym

Miloslav Bartoš

Karkonosze, najwyższe góry Czech, zajmują wśród europejskich masywów szczególną pozycję. Wyróżniają się pięknem krajobrazu, bogactwem zjawisk a także występowaniem unikatowych, naturalnych związków chemicznych. Począwszy od ostatniego ćwierćwiecza XVIII wieku, wraz z rozwojem społeczeństwa mieszczańskiego i rozprzestrzenianiem się myśli oświeceniowej, wzrastało wszechstronne zainteresowanie górami. W Karkonosze – w celu poznania ich wyjątkowego krajobrazu – przybywali, w miarę stale nasilającego się ruchu pielgrzymów ze Śląska i Czech, uczeni i malarze oraz rysownicy wedyt, którzy przedstawiali górskie grzbiety w topograficznym skrócie z odległych nieraz miejsc. W 1786 roku Królewskie Czeskie Towarzystwo Naukowe, wkrótce po swoim powstaniu, skierowało w góry ekspedycję krajoznawczą. Botanik T. Hanke, mineralog J. Jirásek oraz geografowie T. Gruber i F. J. Gerstner wydali w Dreźnie w 1791 roku ważne dla początków naukowych badań w Karkonoszach dzieło *Beobachtungen auf Reisen nach dem Riesengebirge* (Spostrzeżenia z podróży w Karkonosze). Niedługo później – w 1804 roku, w Wiedniu – wydana została niedościgniona monografia dr J. K. E. Hosera, poświęcona Karkonoszom, w której autor dokładnie opisuje sposób życia i kulturę karkonoskich górali.

Z racjonalizmu oświecenia wyrasta również nowy sposób postrzegania oraz rozumienia natury i krajobrazu. Zjawisku temu towarzyszy naukowe podejście do pojmowania zjawisk przyrodniczych oraz chęć poznania i podniesienia poziomu życia prostych ludzi.

Karkonosze w sztuce czeskiej pojawiły się na przełomie XVIII i XIX wieku u zmięchu klasycyzmu, wraz z narodzinami romantyzmu. W tym czasie widoczne są jeszcze wpływy z poprzedniego okresu, w którym Karkonosze były dla pierwszych turystów i rysowników przede wszystkim obszarem niespotykanych przyrodniczych ciekawostek i osobliwości.

Jednym z pierwszych czeskich pejzażystów był **Antonín Karel Balzer** (1771-1807), młodszy syn założyciela słynnej praskiej pracowni rytowniczej Jana Jiřího Balzera, grafika, wydawcy a także słynnego portrecisty i pejzażysty. Pod nadzorem ojca Antonín Karel zgłębił tajniki rzemiosła rytowniczego oraz nauczył się ówczesnie stosowanych technik: miedziorytu, akwaforty i akwatinty. Później doskonalił się jako rysownik i grafik u najlepszych mistrzów ówczesnych czasów w akademiach w Wiedniu i Dreźnie. Od początku drogi twórczej Antonín Karel Balzer całą swoją uwagę poświęcał naturze i pejzażowi. Motywów krajobrazowych szukał w całych Czechach, w ich poszukiwaniu wyjechał również do krajów alpejskich. Jednak najbardziej zachwycił go krajobraz karkonoski. W latach 1792-1794 systematycznie przyjeżdżał w Karkonosze.



5. Antonín K. Balzer, *Śnieżka*, litografia, 1794
Sněžka, litografie, 1794
Die Schneekoppe, Steindruck, 1794



6. Karel Postl, *Panorama ze Śnieżką*, akwarela, 1810
Panorama se Sněžkou, akvarel, 1810
Panorama mit der Schneekoppe, Aquarelle, 1810



7. Antonín Mánes, *Vrchlabí od východu*, olej, plátno, 1832
Vrchlabí od východu, olej, plátno, 1832
Vrchlabí vom Osten, Öl, Leinen, 1832

Ze szkicownikiem w rękę spacerował po Vrchlabí, wspinał się na trudnodostępne wzniesienia, wędrował po czeskim i śląskim pogórzu. Efektem jego malarskich wędrówek był cykl ośmiu szkiców do akwafort, które wydał w 1794 roku w Wiedniu. W tym samym roku, lecz nieco później, w Pradze, wydany został w formie książkowej cykl 24 widoków Karkonoszy i Adrspaszskich Skał (Adršpašských skál) w formacie 32,5 x 42 cm, wykonanych techniką kolorowanej akwaforty i akwa-tinty, w których widoki Karkonoszy (18 motywów) wyraźnie dominują. Karkonoski cykl Balzera, wydany powtórnie w 1812 roku, zarówno w kręgach odbiorców, krytyki artystycznej, jak i w prasie przyjęto bardzo dobrze. Artysta przedstawił w sposób bezpośredni najbardziej znane i atrakcyjne miejsca w Karkonoszach: Śnieżkę (il. 5, 15), wodospady karkonoskie, Śnieżne Kotły, Kozie Grzbiety, Mały Szyszak i inne. Świeżość jego spojrzenia polega na głębokiej wrażliwości i poetyczności, z jaką przedstawił karkonoską przyrodę. Dodał jej delikatności, jednocześnie podkreślając jej romantyczną wspaniałość. Jego Karkonosze są wręcz piękniejsze od tych w rzeczywistości, jednak są to te same góry ze swoimi charakterystycznymi liniami grzbietów i szczytów wraz z imponującą wielkością naturalnych kształtów i wyjątkowością zjawisk przyrodniczych. Dlatego też A. K. Balzer uważany jest za prekursora czeskiego pejzażu w ogóle.

Także **Karel Postl** (1769-1818), współczesny Balzerowi profesor szkoły pejzażu przy praskiej Akademii odchodzi od idealizacji krajobrazu, czego dowodem jest jego akwarelowa „Panorama Karkonoszy od śląskiej strony” (il. 6).

Wspomnieć należy również o niedawno odkrytym rysowniku, malarzu i grafiku **Antoninie Janie Venuto** (1746-1825?), autorze według podkarkonoskich miast i wsi oraz karkonoskich motywów w większości zgodnych z tymi, które przedstawiał A.K. Balzer. Wszyscy ci artyści tworzyli w początkowej fazie ponad stuletniego romantycznego okresu malarstwa pejzażowego, dla którego krajobraz karkonoski był źródłem tematyki i motywów bardzo zbliżonych do alpejskich.

W Karkonosze przybywa także **Antonín Mánes** (1784-1843), założyciel rodziny malarskiej, którego dzieci: Amalia, Josef i Quido poszły w malarskie ślady ojca. Antonín Mánes, uczeń wyżej wymienionego Karela Postla, ma do gór stosunek

emocjonalny. Podczas swych wędrówek w góry, Antonín z dziećmi mieszkał u vrchlabskiego aptekarza Vojtecha Kablika i jego żony Josefíny, która zasłynęła jako pierwsza kobieta botanik w monarchii austro-węgierskiej i odkrywczyni nowych gatunków karkonoskiej roślinności. Antonín Mánes, prawdopodobnie w latach 1831-1832, nauczał rysunku hrabiankę Morzinową, córkę hrabiego Morzina, właściciela vrchlabskiego dominium. Dowodem dłuższego pobytu w Vrchlabí jest prawie dwadzieścia prac (il. 7), między innymi widok miasta od strony południowej, zachowany w dwóch wersjach jako szkic akwarelowy. Artysta przebywał także w miejscowościach przedgórza Karkonoszy gdzie zafascynowała go charakterystyczna architektura młynów. Jego malarstwo, wielokrotnie wystawiane w Pradze, inspirowane było również wyprawami na szczyty. W 1833 roku wystawił *Krajobraz górski we wznośzącej się mgle*, a trzy lata później, nie zachowany do dziś obraz *Drzewa przy ścieżce u źródła Łaby w Karkonoszach*. W większości swych prac Mánes pozostaje wrażliwym realistą. Romantycznemu postrzeganiu pejzażu najbliższy jest w *Krajobrazie górkim z kozicami* – obrazie przedstawiającym dzikie formacje skalne. Światłem buduje zagadkowość i tajemniczość. W realistycznym widoku wiejskiego placu w miejscowości Dolní Dvůr z kościółkiem w tle oraz z rzeką na pierwszym planie wyczuć można, że malarz pragnie zachwycić widza i oddziaływać na jego wrażliwość.

W połowie lat czterdziestych XIX wieku w Karkonosze przybywa również syn Antonina – **Josef Mánes** (1820-1871), od 1836 roku studiujący malarstwo historyczne w praskiej Akademii, prowadzonej przez dyrektora Františka Tkadlika. W górach studiuje zagadnienia światła zmieniającego się nad karkonoskimi dolinami i szczytami. Szczególnie interesuje go niebo oświetlone zorzą i wschody słońca (il. 8, 38). Szkicuje również kaplicę św. Wawrzyńca na szczycie Śnieżki, skalne formacje Śnieżnych Kotłów. Olśniony wspaniałością górskiej przyrody, która wzbudza w nim odczucia wyjątkowej wolności i swobody, maluje symboliczne *Orle gniazdo* – panoramę Karkonoszy z motywem drapieżnika na pierwszym planie. Po śmierci ojca, Josef Mánes mieszkał i pracował w Monachium. Stąd rozpoczął w 1846 roku wyprawy malarskie na Śląsk i na Słowację. Lato następnego roku spędził po raz drugi w Karkonoszach. Z kilkudziesięciu prac które J. Mánes stworzył w trakcie swych pielgrzymek, zachowało się osiemnaście, w przeważającym stopniu realistycznych obrazów, ale także silnie działający obraz olejny *Noc księżycowa w górach*. Z okresu nieco późniejszego pochodzi znany jego obraz *Schronisko Kovárna pod Śnieżką*, który przedstawia dramatyzm nadchodzącej letniej burzy.

Latem 1847 roku Josefowi towarzyszył w Karkonoszach jego starszy brat **Quido Mánes** (1828-1880). Mieszkali w schronisku o nazwie Petrova bouda, które obaj naszkicowali w rodzajowej scenie witania gości. Drugą pracą Quida z tej podróży jest



8. Josef Mánes, *Śnieżka w porannym świetle*, olej, 1846-47
Sněžka v ranním světle, olej, 1846-47
Die Schneekoppe im Morgenlicht, Öl, 1846-47



9. Quido Mánes, *Zielarka na Śnieżnych Kotłach*, olej, płótno, 1848
Bylinkářka na Sněžných jámách, olej, plátno, 1848
Kräutersammlerin über den Schneegruben, Öl, Leinen, 1848



10. Josef M. Navrátil, *Wodospad na progu rzeki Mumławy*, olej, 1855
Vodopád Mumlavy, olej, 1855
Wasserfall an der Flusschwelle der Mumlava, Öl, 1855



11. Václav Kroupa, *Wielki Staw*, olej, tektura, 1891
Velký rybník, olej, lepenka, 1891
Grosser Teich, Öl, Pappe, 1891

portret cioci Manesów, wyżej wspomianej vrchlabskiej botaniczki Josefiny Kablíkovéj w towarzystwie aptecznego famulusa, przy starym schronisku niedaleko Śnieżnych Kotłów (il. 9).

Nieco młodszy od założyciela słynnej rodziny malarskiej Manesów, Antonína, był **Josef Matej Navrátil** (1798-1865). Wyrastał w Pradze w rodzinie malarza pokojowego. Wraz ze swym starszym bratem zdobył zawód w rzemiośle ojca, a w latach 1819-1823 doskonalił się w praskiej Akademii, gdzie oprócz malarstwa ściennego, które mistrzowsko opanował, poświęcał się także pejzażowi. Motywy zaczerpnięte z pejzażu, zwłaszcza górskie – wykorzystywał w monumentalnych przedstawieniach ściennych. Górskich inspiracji szukał w Alpach, a w latach 1850-1854 przewędrował czeską i śląską stronę Karkonoszy. Namalował największy karkonoski wodospad – próg rzeki Mumławy przy Harrachowie, w obrazie którego przedstawia zachwyt stojących na pierwszym planie wędrowców zdumionych okazałością wodospadu (il. 10).

Na Śląsku maluje górską dolinę z zabudowaniami wsi Myszkowice, która została założona w 1837 roku przez religijnych uciekinierów z tyrolskiego Zillertal.

W obu obrazach, choć mają one nastrój sielankowy, artysta przeobraża scenerię przyrody potęgując wspaniałość natury.

Absolwentem praskiej akademii, szkoły Maxa Haushofera był **Adolf Kosárek** (1830-1859), ostatni z wybitnych czeskich romantyków, który pod koniec swego krótkiego i tragicznego, zakończonego w ubóstwie i chorobie życia, – wyraził monumentalną formą charakter czeskiego krajobrazu. Stworzył kilka odważnych, kolorystycznie bogatych malowideł zainspirowanych najwyższymi partiami Karkonoszy – obraz wodospadu (prawdopodobnie Panczawskiego); słynne, już przez jemu współczesnych podziwiane *Mokradło w górach*, *Mgły w Karkonoszach* i niezachowany *Krajobraz z Karkonoszy* wystawiony dopiero po śmierci artysty.

Tematy karkonoskie znaleźć można również w bogatej twórczości pejzażowej **Václava Kroupy** (1825-1895), kolejnego ucznia praskiej Akademii, profesorów Ch. Rubena i M. Haushofera. W Karkonosze zaczął przyjeżdżać w latach siedemdziesiątych XIX wieku. Oprócz innych wątków, góry przedstawia obraz *Górski krajobraz* – 1876 r. i panoramiczny widok na *Wielki Staw pod Śnieżką* – 1891 r. (il. 11).

W drugiej połowie XIX wieku w malarstwie pejzażowym zaczęto odchodzić od sielankowego romantyzmu. Zaczęto bezpośrednio studiować krajobraz, zmysłowo wyrażać i postrzegać przyrodę oraz zjawiska przyrodnicze. Efektem takiego podejścia do pejzażu było ujmowanie i przedstawianie zmienności nastrojów, barw i kształtów krajobrazu w zależności od oświetlenia. Dążył do tego **Julius Eduard Mařák** (1832-1899), od 1887 roku profesor i jednocześnie rektor szkoły pejzażu przy praskiej Akademii. Mimo, że motywy karkonoskie w jego twórczości znaleźć można głównie na początku drogi artystycznej, to z jego pracowni wyszli malarze, w których twórczości Karkonosze zyskały fundamentalne znaczenie. Sam Mařák inspirował się karkonoskim pejzażem w okresach, kiedy przyjeżdżał tu do ojca, przebywającego w latach 1853-1860 w posiadłości barona Silbersztejna w miejscowości Heřmanovė Sejfy niedaleko Hostiného. Zachwyciły go górskie potoki i łabski wodospad, który pozostał tematem jego rysunków jeszcze w latach osiemdziesiątych.

Godne podziwu malowidła z motywami Karkonoszy stworzył najbardziej obiecujący uczeń Mařáka – **Otakar Lebeda** (1877-1901), rodowity prażanin, który wstąpił do szkoły Mařáka jako piętnastolatek. W 1894 roku zamieszkał w domku u Štěpánkůw w miejscowości Paseky nad Jizerou niedaleko Vysokého. Stąd namalował dwa widoki z Karkonoszy: obrazy z motywem pola kapusty na pierwszym planie i miasta Vysoké z kościołkiem. Obrazy te zwracają uwagę swoją dojrzałością artystyczną, mimo że były malowane przez początkującego malarza. Dwa lata później zainspirowany pracami Adolfa Kosárka zaczął odkrywać „istotę gór otwartych na żywioły” (il. 12). Jego przedstawienie karkonoskich jezior, Wielkiego i Małego Stawu pod Śnieżką, jest odzwierciedleniem zmienności surowej górskiej przyrody, jej istoty i materialnej struktury. Charakter stawów jakby wciśniętych w potężne kotły lodowcowe, uchwycony został tak sugestywnie, że wciąż widza w głąb przedstawianej przestrzeni. Być może odczuwanie tego miejsca współbrzmiało ze stanem psychicznym autora wzmacniało siłę obrazu. Wkrótce Lebeda, cierpiący na chorobę umysłową zdecydował się zakończyć swoje życie.

Kolejnym zasługującym na uwagę ze względu na związki z karkonoskim pejzażem jest **František Kaván** (1866-1941), artysta z pracowni J. Mařáka w Akademii, mieszkaniec karkonoskiej miejscowości Vichovická Lhota. Jego artystyczna droga wiodła od realizmu przez symbolizm do pejzażu ujmowanego w sposób impresjonistyczny. W pierwszym, trwającym do przełomu wieku najbardziej wybitnym okresie swojej twórczości, tworzy obrazy pozbawione jakiegokolwiek idealizacji, a mi-



12. Otakar Lebeda, *Z Karkonoszy*, olej, płótno, 1896
Z Krkonosí, olej, płótno, 1896
Aus dem Riesengebirge, Öl, Leinen, 1896



13. František Kaván, *Letní pejzaž*, olej, karton, lata 20. XX w.
Letní krajina, olej, karton, 20. léta XX. stol.
Sommerlandschaft, Öl, Karton, 20. Jahre d. 20. Jhts

mo to pełne poezji. W okresie, kiedy jest jeszcze ściśle związany ze swoją ziemią rodzinną, powstają jego najcenniejsze karkonoskie realistyczne prace: *Na Panczawie*, *Wieczór przy Łabskim Wodospadzie*, *Jilemnice z Chmelnice*, *Góra Żalý z Hrabáčovem* i szeregu innych. F. Kaván kilkakrotnie maluje najbardziej charakterystyczną górę zachodnich Karkonoszy – Kotel. Motyw ten oprócz dwu mniejszych płócien, przedstawiany jest również na monumentalnej kurtynie amatorskiego związku teatralnego, która do dnia dzisiejszego zdobi klatkę schodową Muzeum Karkonoskiego w Jilemnicy. Muzeum to posiada największe zbiory obrazów artysty (prawie 100 prac), których większą część wystawia w nowoczesnej Galerii Kavána. Po krótkim okresie symbolizmu, František Kaván powraca do realistycznego sposobu ujmowania świata, odchodząc jednak od impresjonistycznej kolorystyki. Postać Františka Kavána – malarza sensu stricto karkonoskiego – zamyka ponad stuletni okres rozwoju pejzażu, w którym czołowi pejzażyści czescy przedstawiali motywy karkonoskie.

Sposób ujmowania przyrody i krajobrazu Karkonoszy w malarstwie odzwierciedlał rozwój malarstwa pejzażowego: od klasycyzmu i preromantyzmu, przez okres rozkwitu romantyzmu, aż do jego schyłku i początków nowoczesnego, realistycznego pejzażu.

Na granicy pomiędzy romantycznym a realistycznym podejściem do malarstwa znajduje się wyjątkowe dzieło – *Wodospad Łaby*, który na zamówienie jilemnickich hrabiów Harrachów, namalował do ich pawilonu na jubileuszowej wystawie ziemskiej w Pradze w 1890 roku, pejzażysta **Václav Jansa** (1859-1913). Duże płótno o rozmiarach 3,5 m x 4,5 m, które zachwyca sugestywnością i bezpośredniością panoramicznego spojrzenia w głąb doliny Łaby, należy wraz z Kavánovým Kotlem, do najpiękniejszych obrazów Karkonoszy.

Karkonosze do dnia dzisiejszego stanowią źródło inspiracji dla wielu innych czeskich malarzy, rysowników i grafików. Jednak w miarę rozwoju nowoczesnych kierunków i prądów artystycznych jako obiekt artystycznej twórczości, podobnie jak w ogóle pejzaż – nie osiągają już nigdy znaczenia, jakie odgrywały w poprzednim okresie. Twórczość tych artystów, rozwijająca się w wielu różnych kierunkach, oczekuje na zbiorcze opracowanie i ocenę. Wymieńmy chociaż tych najwybitniejszych i najśłynniejszych.

W roku 1908 r. u stóp Karkonoszy osiedlił się, należący do pokolenia Kavána, jego przyjaciel **Bohuslav Dvořák** (1867-1951). Od tego czasu pozostał wierny krajobrazowi podkarkonoskiemu i karkonoskiemu, który przedstawiają jego realistyczne obrazy. Tego samego roku w wiosce Benecko domek kupuje rodowity prażanin **František Karel Hron** (1874-1928). W trakcie długich pobyków studiuje karkonoskie motywy i sporządza szkice do wielu obrazów o charakterze naturalistycznym. W 1923 i 1924 roku wystawia w Pradze i Podebradach wielką kolekcję obrazów, a dwa lata później w Hradcu Králové bierze udział, w zbiorowej wystawie krajobrazu zimowego.

Krajobraz okolic góry Żalý staje się inspiracją dla rówieśników Kavána: realistów **Františka Cína Jelínka** (1882-1961) i **Oty Bubeníčka** (1871-1962).

Spośród przedstawicieli pokolenia artystów ostatniego ćwierćwiecza XIX wieku

w Karkonoszach malują **Otakar Nejedlý** (1883-1957) – autor ekspresyjnych górskich panoram, od 1925 roku profesor praskiej Akademii, **Willy Nowak** (1886-1977) – członek grupy awangardowej Osma, **Vlastimil Rada** (1895-1962) – pracowity grafik i ilustrator, w którego twórczości często pojawiają się zimowe obrazy z życia podkarkonoskiej wsi.

Nie sposób pominąć także twórczości dwóch grafików mieszkających na podgórzu Karkonoszy – **Karla Vika** (1883-1964) i **Jaroslava Skrbka** (1888-1954). K. Vik przedstawił Karkonosze już w swoim pierwszym cyklu drzeworytów *W górach*, J. Skrbek wykonał wiele akwafort z motywami krajobrazu z okolic Vysokého nad Jizerou, gdzie mieszkali jego rodzice. Zachodnie Karkonosze – Wysocczynę – polubił również malarz o charakterystycznej linii i kolorystyce – **Jaroslav Grus** (1891-1983), który w góry przyjeżdżał prawie do końca swego życia.

Czeskie Karkonosze pojawiły się w sztuce plastycznej na początku czeskiego odrodzenia narodowego. Z punktu widzenia historii sztuki były one górami międzynarodowymi, środkowoeuropejskimi, dokąd przybywali – poszukując motywów krajobrazowych – artyści ze wszystkich głównych ośrodków twórczości malarskiej, akademii sztuk pięknych i malarskich szkół artystycznych (zwłaszcza z Drezna, Pragi, Wrocławia, Berlina i Lipska), w których także czeskie malarstwo pejzażowe, wcześniej niezbyt znane i cenione, zajmowało znaczącą pozycję.

Pomimo tego, że w Karkonoszach zarówno po czeskiej, jak i śląskiej stronie mieszkali niemieckojęzyczni górale, to czescy pisarze i poeci okresu odrodzenia przypisali Karkonoszom i ich największej górze Śnieżce symboliczne znaczenie obronnej tamy przed wielkoniemiecką ekspansją Prus, a później Niemiec. Śnieżka była największą górą nie tylko Karkonoszy, ale też całego czeskiego królestwa, o którego samodzielność w ramach Austro-Węgier starali się polityczni przedstawiciele czeskiego narodu. Wyprawy wielu Czechów na szczyt Śnieżki były często nie tylko wycieczkami turystycznymi, ale jak wynika z zapisów w księgach pamiątkowych Śnieżki, podróżami, za pośrednictwem których pokazywali swój patriotyzm i bronili przynależności Śnieżki do czeskiego królestwa, a później państwa czechosłowackiego. Aż do 1938 roku, kiedy to teren Karkonoszy wraz z całymi Sudetami został przyłączony do niemieckiej rzeszy, Śnieżka była miejscem (lecz nie tylko ona), gdzie spotykał się czeski i niemiecki nacjonalizm.

Dziś Karkonosze stają się tym, czym były jeszcze pod koniec XVIII wieku – górami, które nie dzielą, lecz łączą narody. Po tragicznych następstwach II wojny światowej spotyka się tu naród czeski i polski, a góry, będąc znowu otwarte dla wszystkich stają się ponownie górami europejskimi.

Miloslav Bartoš

Miloslav Bartoš – od 1962 r. pracownik Muzeum Karkonoskiego w Vrchlabí, w latach 1995-2000 jego dyrektor. Zajmuje się historią Karkonoszy. Publikacje m.in. w czasopiśmie „Krkonoše”.

Krkonoše v české krajinomalbě

Miloslav Bartoš

Krkonoše, nejvyšší české hory, mají mezi evropskými pohořími v mnohém ohledu výsadní postavení. Vynikají nad jiné nejen bohatstvím vzácných přírodních prvků a jevů, ale především jedinečnými krásami a hodnotami krajinnými. S rozvojem měšťanské společnosti a šířením myšlenek osvícenství od poslední čtvrtiny 18. století mnohostranný zájem o nejvyšší české hory sílí. Do Krkonoš za poznáním jejich jedinečné přírody a krajiny přicházejí se stále silícím proudem poutníků ze Slezska i Čech učenici a malíři či kreslíři prospektů, kteří zachycují horský hřeben často v topografické zkratce ze vzdálených stanovišť. Krátce po svém založení vysílá roku 1786 Královská česká společnost nauk do hor přírodovědnou expedici. Botanik T. Hanke, mineralog J. Jirásek a geografové T. Gruber a F.J. Gerstner shrnují své poznatky v převratném díle *Beobachtungen auf Reisen nach dem Riesengebirge*, vydaném v Drážďanech roku 1791. Jen o málo později vychází ve Vídni roku 1804 nejlepší dílo krkonošské literatury vůbec, nepřekonatelná monografie dr. J.K.E. Hosera, která podrobně popisuje především životní způsob a kulturu krkonošských horalů.

S vědeckým zájmem o výklad přírodních jevů a snahami o poznání a povznesení života prostého lidu vyrůstá z osvěcenského racionalismu i nové vnímání a chápání přírody a krajiny. A právě na přelomu 18. a 19. století s ústupem klasicismu a začínajícím romantismem vstupují nejvyšší české hory natrvalo jako předmět zobrazování do českého výtvarného umění. I tady působí ještě podněty předcházejícího období, kdy Krkonoše představují pro první turisty a kreslíře především území nevidaných přírodních pozoruhodností, zvláštností a kuriozit. Jedním z prvních byl **Antonín Karel Balzer** (1771-1807), mladší syn zakladatele významné pražské rytecké dílny **Jana Jiřího Balzera**, úspěšného reprodukčního umělce, portrétisty, krajináře a nakladatele. Pod vedením svého otce se Antonín Karel vyučil ryteckému řemeslu a zvládl všechny tehdy užívané techniky-mědirytinu, mědilept a akvatintu. Později ještě zdokonaloval své kreslířské a grafické schopnosti u nejlepších mistrů své doby na akademiích ve Vídni a v Drážďanech.

Od počátku tvůrčí dráhy věnoval Antonín Karel Balzer veškerý zájem živé přírodě a krajině. Za krajinnými motivy cestoval po celých Čechách, vydal se za nimi i do alpských zemí a velmi jej upoutala i krajina krkonošská. V letech 1792-1794 soustavně jízďel do Krkonoš. Se skicářem v ruce procházel Vrchlabím, vystupoval na neschůdné hřebeny, putoval českým a slezským podhůřím. Výsledkem jeho malířských toulek byla nejprve série malých předlohových leptů, které vydal ve Vídni v roce 1794. V témž roce pak v Praze vyšel v knižní formě cyklus 24 pohledů na Krkonoše a Adršpašské skály neobvykle velkého formátu 42 x 32,5 cm, provedených technikou kolorovaného čárového leptu, v němž Krkonoše s 18 motivy výrazně převažují. Současný ohlas Balzerova krkonošského cyklu, který roku 1812 vyšel ještě ve druhém vydání byl v kruzích veřejnosti, umělecké kritiky i v tisku velmi příznivý. Balzerův krkonošský cyklus nepřekvapil jen množstvím zpracovaných námětů a velikostí jejich obrazové plochy. Nepřekvapil ani výběrem motivů, neboť Balzer zachytil přirozeně nejatraktivnější a nejvýraznější (il. 5, 15): krkonošské vodopády, Sněžku, Sněžné jámy, Kozí hřbety, Malý Šišák, skupinu žulových skal a další. Novost jeho pohledu spočívá v hluboké citovosti a básnivosti s jako ztvárnil krkonošskou přírodu. Zjemnil ji a zároveň zdůraznil její romantickou vznešenost. Až neskutečně krásné jsou jeho Krkonoše, ale jsou to ony s charakteristickými liniemi svých hřebenů a vrcholů a s ohromující velikostí přírodních tvarů i jedinečností přírodních dějů. Proto je A.K. Balzer pokládán za zakladatele české krajinomalby vůbec. Idealizaci krajiny opouští i Balzerův současník **Karel Postl** (1769-1818), profesor krajinářské školy při pražské akademii, jak dokládá jeho akvarelové

panorama Krkonoš se Sněžkou ze Slezska (il. 6). K němu se řadí i nedávno objevený kreslíř, malíř a grafik **Antonín Jan Venuto** (1746-1825?), autor jemně vypracovaných vedut podkrkonošských měst a vesnic a krkonošských motivů většinou shodných s těmi, jaké zachytil i A.K. Balzer. Všichni tito umělci stojí na počátku více než celé století trvajícího romantického období krajinomalby, kterému krkonošská krajina nabízí náměty a motivy velmi blízké alpským. Jako jeden z prvních za nimi do Krkonoš přichází **Antonín Mánes** (1784-1843), zakladatel malířské rodiny, jejíž všichni příslušníci, Antonínovy děti Amálie, Josef i Quido, svého otce následují v malířské dráze. Antonín Mánes, žák výše zmíněného Karla Postla, má k horám i vztahy osobní. Při cestách do hor poskytuje přístřeší Antonínovi i jeho dětem vrchlabský lékárník Vojtěch Kablík se svou manželkou Josefínou, která se proslavila jako objevitelka nových druhů krkonošské květeny a první žena botanička v rakousko-uherské monarchii. Antonín Mánes patrně v letech 1831-1832 vyučoval kresbě a malbě komtesu Morzinovou, dceru vrchlabského zámeckého pána. Svědectvím delšího pobytu v podhorském městě jsou téměř dvě desítky studií (il. 7), mezi nimi zvláště upoutá pohled na Vrchlabí od jihu, dochovaný ve dvou verzích jako akvarelová předloha a olejový obraz. V předhůří Krkonoš zaujala malíře výrazná architektura několika mlýnů. Avšak díla, kterými obesílal pražské výstavy, inspirovaly také jeho cesty až na hřebeny. Roku 1833 vystavil Horskou krajinu ve stoupající mlze a o tři léta později dnes ztracený obraz *Stromy u stezky při prameni Labe v Krkonoších*. Ve většině svých prací zůstává Mánes citlivým realistou. Romantickému vnímání krajiny se nejvíce přibližuje v Horské krajině s kamzíky – zobrazení rozeklaných skal. Využívá v něm světlo, aby jim dodal záhadnosti a tajuplnosti. Ale i v realistickém obrazu návsi Dolního Dvora s kostelíkem v pozadí a s řekou v popředí cítíme malířovu snahu uchvátit diváka, působit na jeho cit něžnou krásou motivu. V polovině let čtyřicátých 19. století přichází se svým otcem do Krkonoš i **Josef Mánes** (1820-1871), od roku 1836 žák historické školy pražské Akademie, vedené ředitelem Františkem Tkadlíkem. Studuje zde proměny červánkové oblohy nad krkonošskými údolím a hřebeny, zejména východy slunce (il. 8, 38), načrtává kapli sv. Vavřince na vrcholu Sněžky, skalní útvary Sněžných jam, a uchvácen velkolepostí horské přírody, vzbuzující pocity nadpozemské volnosti a svobody, maluje symbolické Orlí hnízdo – panorama Krkonoš s motivem dravce v popředí. Po smrti otce žil a pracoval Josef Mánes v Mnichově. Odtud se roku 1846 vydal na malířské toulky do Slezska a na Slovensko a v létě následujícího roku pobýval podruhé v Krkonoších. Z několika desítek přírodních studií, které J. Mánes při svém putování vytvořil, se dochovalo osmnáct převážně realisticky pojatých vyobrazení, ale i silně emotivní olej *Měsíčná noc v horách* a z doby o málo pozdější obraz *Bouda Kovárna pod Sněžkou*, který zachycuje dramatické chvíle nadcházející letní bouře. V létě roku 1847 Josefa doprovázel v Krkonoších jeho starší bratr **Quido Mánes** (1828-1880). Ubytovali se na Petrově boudě, kterou oba načrtli s živou žánrovou scénou vítání hostů. Druhým dílem Quida z této cesty je portrét tety Mánesových, výše zmíněné vrchlabské botaničky Josefíny Kablíkové, doprovázené lékárnickým fámulem, u staré boudy poblíže Sněžných jam (il. 9). Mladším současníkem zakladatele věhlasné malířské rodiny Mánesů byl **Josef Matěj Navrátil** (1798-1865). Vyrůstal v Praze v rodině malíře pokojů. Se svým starším bratrem se vyučil otcovu řemeslu a v letech 1819-1823 se zdokonaloval na pražské Akademii a vedle nástěnné malby, kterou mistrně ovládal, se věnoval i krajinomalbě, jejíž motivy – zejména horské – využíval i v monumentální tvorbě nástěnné. Za motivy hor se vydával nejen do Alp, ale v letech 1850-1854 prošel českou i slezskou stranu Krkonoš. Namaloval nejmohutnější krkonošský vodopád (il. 10) – slap Mumlavy u Harrachova a ve Slezsku horské údolí s obydlími vsi Myslakowice, založené roku 1837 náboženskými utečenci z tyrolského Zillerthalu. V obou, byť idylicky laděných, obrazech přetváří skutečnou podobu přírodních scénérií tak, aby umocnil jejich velkolepost a ohromil poutníky stojící v popředí mohutností vodopádu a horských vrcholů.

Z pražské akademie ze školy Maxe Haushofera vyšel **Adolf Kosárek** (1830-1859), poslední z významných českých romantiků, který v závěru svého krátkého, tragicky vnímaného v bídě a nemoci ukončeného života, vyjádřil monumentální formou smysl české krajiny a vytvořil několik odvážných, barevně bohatých

maleb inspirovaných krajinou nejvyšších poloh Krkonoš – studii vodopádu (pravděpodobně Pančavského), proslulou, již současníky obdivovanou Bažinu v horách (Mlhy v Krkonoších) a dnes neznámou Krajinu z Krkonoš vystavenou až po smrti umělce.

Krkonošská témata shledáváme i v rozsáhlém krajinářském díle **Václava Kroupy** (1825-1895), dalšího žáka pražské Akademie u profesorů Ch. Rubena a M. Haushofera. Do Krkonoš zajížděl od sedmdesátých let 19. století. Kromě dalších námětů připomínají nejvyšší české hory obraz Horská krajina (1876) a panoramatický pohled na Velký rybník pod Sněžkou (1891) (il. 11). V 2. polovině 19. století krajinomalba směřovala od idylického romantismu obrozené doby k přímému studiu krajiny a bezprostřednímu smyslovému vyjádření a vnímání přírody a přírodních dějů, k zachycení a vystižení proměnlivých nálad, barev a tvarů krajiny za různého osvětlení a dějů. O to od počátku usiloval **Julius Eduard Mařák** (1832-1899), od roku 1887 profesor a zároveň rektor krajinářské školy pražské Akademie. Ač krkonošské motivy v jeho díle nacházíme převážně na počátku jeho umělecké dráhy, vyšli z jeho školy malíři, v jejichž díle Krkonoše získaly stěžejní postavení. Sám Mařák čerpal z krkonošských motivů, když zajížděl za svým otcem, který v letech 1853-1860 působil na panství barona Silberštajna v Heřmanových Sejfech u Hostinného. Zaujaly ho bezpochyby zejména horské bystřiny a Labský vodopád, který kreslil ještě v 80. letech.

Obdivuhodné malby s motivy Krkonoš vytvořil nejnadanější Mařákův žák **Otakar Lebeda** (1877-1901). Tento pražský rodák, který vstoupil do Mařákovy školy jako patnáctiletý, se roku 1894 usadil v chalupě u Štěpánků v Pasekách nad Jizerou nedaleko Vysokého, odkud namaloval typické panorama Krkonoš, motiv pole se zdejší věhlasnou plodinou – zelím a město Vysoké s kostelíkem. Ač i jeho tvorba jako začátečníka zaslouží náš obdiv, teprve o dvě léta později následuje ve výtvarném úsilí Adolfa Kosárka a odhaluje „podstatu hor otevřených živlům“ (il. 12). Jeho zpodobení krkonošských jezer, Velkého a Malého rybníku pod Sněžkou, jsou studii proměn drsné horské přírody, samotné její podstaty, její hmotné struktury. Charakter rybníků sevřených mohutnými ledovcovými kary, který souzněl s vnitřním naladěním malíře, zachytil s takovou uměleckou silou, že vtahuje diváka do zobrazeného prostoru. Zatímco se Lebeda trpící duševní chorobou rozhodl ukončit sám svůj život, jeho spolužákovi v krajinářském ateliéru J. Mařáka na Akademii **Františku Kavánovi** (1866-1941) osud dopřál umělecký vývoj od realistických počátků přes symbolismus zpět k čisté impresionisticky laděné krajinomalbě. Krkonošský rodák z Víchovské Lhoty tihne k realistickému „portrétu“ české krajiny a v prvním nejvýznamnějším období své tvorby které trvá do přelomu století, vytváří její obrazy zbažené jakékoliv idealizace, avšak plné poetického citění. V této době, kdy je ještě úzce svázan se svým rodištěm, vznikají jeho nejceněnější krkonošské realistické práce: Na Pančavě, Večer u Labského vodopádu, Jilemnice z Chmelnice, Žalý s Hrabačovem a řada dalších. Od rodné chalupy maluje Kaván několikrát i nejvýraznější horu západních Krkonoš – Kotel. Vedle dvou menších pláten zobrazuje tento motiv i monumentální opona ochotnického spolku, zdobící dnes schodiště Krkonošského muzea v Jilemnici, které vlastní největší sbírku Kavánových obrazů (téměř 100 děl) a jejich větší část vystavuje v moderně řešené Kavánově galerii. Po krátkém symbolistním období se František Kaván vrací opět k realistické, avšak v barevnosti impresionisticky uvolněnější malbě. Osobnost Františka Kavána, malíře vskutku krkonošského, uzavírá v historii zobrazování nejvyšších českých hor více než sto let trvající období vývoje krajinomalby, v němž byly krkonošské motivy vyhledávány předními umělci krajináři. Krkonošská příroda a krajina jako námět malířské tvorby odrážela její vývoj od času klasicismu a preromantismu, přes výboje vrcholného romantismu, až k jeho doznívání a počátkům moderní realistické krajinomalby. Na rozhraní mezi romantickým a realistickým výrazem stojí i jedinečné dílo – Vodopád Labe, který na objednávku jilemnických hrabat Harrachů namaloval pro jejich pavilon na jubilejní zemské výstavě v Praze roku 1891 krajinář **Václav Jansa** (1859-1913). Rozměrné plátno o velikosti 3,5 x 4,5, které ohromuje sugestivností a bezprostředností panoramatického pohledu do hlubiny Labského dolu, patří spolu s Kavánovým Kotlem k nejkrásnějším obrazům nejvyšších českých hor.

Krkonoše zobrazují až do současnosti desítky dalších českých malířů, kreslířů a grafiků, avšak s rozvojem moderních výtvarných směrů a proudů nejvyšší české hory jako objekt výtvarného zpodobení nedosahují, stejně jako krajinomalba, již nikdy významu předcházejícího období. Jejich tvorba, rozvíjející se jako vějíř mnoha uměleckými směry, čeká teprve na souhrnné zpracování a zhodnocení. Jmenujme alespoň ty nejvýznamnější a nejznámější. Z generace Kavánovy se roku 1908 usazuje v Podkrkonoší jeho přítel **Bohuslav Dvořák** (1867-1951) a od té doby zůstává věren podkrkonošské a krkonošské krajině, kterou zachycuje v realistické malbě. V témže roce zakupuje na Benecku chalupu pražský rodák **František Karel Hron** (1874-1928) a při dlouhých pobytech hledá a skicuje krkonošské motivy pro desítky obrazů naturalisticky popisných či dokonce „přesládlou“ barevností podbíživých obrazů. Roku 1923 a 1924 samostatně vystavuje velké kolekce v Praze a Poděbradech a o dva roky později se účastní spolu s dalšími výstavy obrazů zimní krajiny v Hradci Králové. Z krajiny pod Žalým čerpají své krkonošské náměty i Kavánovi vrstevníci, realisté **František Cína Jelínek** (1882-1961) a **Ota Bubeníček** (1871-1962). Z generace umělců poslední čtvrtiny 19. století malují v Krkonoších **Otakar Nejedlý** (1883-1957), od roku 1925 profesor speciální školy pražské Akademie, autor expresivně laděných horských panoramat, **Willy Nowak** (1886-1977), příslušník avantgardní skupiny Osmá, **Vlastimil Rada** (1895-1962) pilný grafik a ilustrátor, milovník venkovské a také podkrkonošské zimy. Přesto, že se grafická tvorba vymyká našemu tématu, nelze pominout rozsáhlé dílo podkrkonošských rodáků **Karla Vika** (1883-1964) a **Jaroslava Skrbka** (1888-1954). K. Vík zachytil Krkonoše v mnoha dřevorytech již ve svém prvním grafickém cyklu *Na horách* (1917), J. Skrbek vypracoval desítky leptů s motivy krajiny svých rodičů kolem Vysokého n. Jizerou Západní Krkonoše – Vysocko si oblíbil také malíř výrazné linie a barevnosti **Jaroslav Grus** (1891-1883), který do hor zajížděl téměř až do konce svého života.

Nejvyšší hory Čech – Krkonoše vstoupily do českého výtvarného umění na počátku obrození českého národa. Z pohledu dějin výtvarného umění byly horami mezinárodními, středoevropskými, kam přicházeli za krajinnými motivy umělci ze všech hlavních středisek malířské tvorby, akademii výtvarných umění a malířských výtvarných škol (zejména z Drážďan, Prahy, Vratislavi, Berlína, a Lipska) a česká krajinomalba, zatím ne příliš známá a oceňovaná, byla jednou z jejich výrazných složek.

Přestože Krkonoše obývali z české i slezské strany německy mluvící horalé, čeští, obrozenečtí spisovatelé a básníci přisoudili Krkonošům a jejich nejvyšší hoře Sněžce symbolický význam obranné hráze před velkoněmeckou rozpínavostí Pruska a později Německa. Vždyť Sněžka byla nejen nejvyšší horou Krkonoš, ale celého českého království, o jehož samostatnost v rámci Rakouska – Uherska političtí představitelé českého národa usilovali. Výpravy mnoha Čechů na vrchol Sněžky nebyly často jen pouhými turistickými výlety, ale jak prozrazují zápisy v pamětních knihách Sněžky, cestami při nichž projevovali své vlastenectví a hájili příslušnost Sněžky k českému království a později československému státu. Až do roku 1938, kdy bylo území Krkonoš spolu s celými Sudetami připojeno k německé říši, byla Sněžka místem (avšak nejen ona), kde se střetával český a německý nacionalismus.

Dnes se znovu stávají tím čím byly ještě na konci 18. století – horami, které neodděluji, ale spojují národy. Po tragickém vyústění 2. světové války se zde setkávají národ český a polský a otevřeny všem jsou opět horami evropskými.

Miloslav Bartoš

Miloslav Bartoš – od roku 1962 pracuje v Krkonošském muzeu ve Vrchlabí, v letech 1995-2000 působil jako ředitel. Zabývá se historií Krkonoš v širokém vlastivědném záběru, publikuje v časopise Krkonoše a v posledních letech vydal několik publikací.

Riesengebirge in der böhmischen Landschaftsmalerei

Miloslav Bartoš

Das Riesengebirge, Böhmens höchstes Gebirge, nimmt in mehrfacher Hinsicht eine besondere Stellung unter den europäischen Gebirgsmassiven ein. Es kennzeichnet sich nicht nur durch die Schönheit der Landschaft und den Reichtum an Naturerscheinungen; hier kommen auch einmalige natürliche chemische Verbindungen vor. Seit dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts wuchs ein allgemeines Interesse fürs Gebirge an, im Zusammenhang mit der Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft und der Verbreitung der aufklärerischen Ideen. Um die einmalige Landschaft des Riesengebirges kennenzulernen, wanderten Pilgerscharen aus Schlesien und Böhmen wie auch Gelehrte, Maler und Vedutenzeichner hierher, die die Berggipfel in einer topographischen Verkürzung aus manchmal weit entlegenen Stätten darstellten. Die Königliche Böhmische Wissenschaftliche Gesellschaft hatte 1786, also kurz nach ihrer Entstehung, eine naturkundliche Expedition ins Riesengebirge geschickt. Der Botaniker T. Hanke, der Mineraloge J. Jirásek wie auch die Geographen T. Gruber und F.J. Gerstner hatten ihre Beobachtungen in dem für die Forschungsansätze wichtigen Werk *Beobachtungen auf Reisen nach dem Riesengebirge* (herausgegeben 1791 in Dresden) veröffentlicht. 1804 erschien in Wien die hervorragende Monographie des Riesengebirges von Dr. J.K.E. Hoser, in der die Lebensart und die Kultur der Riesengebirgsbewohner vom Verfasser genau dargestellt werden.

Dem Rationalismus der Aufklärung entstammt ebenfalls eine neue Art, Natur und Landschaft wahrzunehmen und zu verstehen. Man war bemüht, Naturerscheinungen wissenschaftlich zu erfassen, man wollte das Leben einfacher Menschen kennenlernen und verbessern. Eben um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert, bei Ausklang des Klassizismus und zu Anfang der Romantik, kommen die höchsten böhmischen Berge in der böhmischen Kunst zum Vorschein. Sichtbar sind hier noch die Einflüsse der vorangehenden Zeitperiode, in der das Riesengebirge vor allem als ein Gebiet sonst nicht anzutreffender Naturwunder und –eigentümlichkeiten galt. Einer der ersten böhmischen Landschaftsmaler war **Antonín Karel Balzer** (1771–1807), der jüngere Sohn des Gründers der berühmten Prager Stecherwerkstatt, des Graphikers, Verlegers aber auch bekannten Porträt- und Landschaftsmalers Jan Jiří Balzer. Unter Aufsicht seines Vaters hat Antonín Karel die Geheimnisse des Stecherhandwerks und alle damals verwendeten Techniken (Kupferstich, Radierung, Aquatinta) kennengelernt. Später hat er sein Können als Zeichner und Graphiker bei den damals besten Meistern an den Kunstakademien in Wien und Dresden vervollkommen.

Antonín Karel Balzer hat vom Beginn seiner künstlerischen Laufbahn der Natur und der Landschaft die meiste Aufmerksamkeit geschenkt. Er suchte nach Landschaftsmotiven in ganz Böhmen, auf Suche nach ihnen fuhr er auch in die Alpenländer, doch seine höchste Begeisterung galt der Riesengebirgslandschaft. In den Jahren 1792–1794 kam er regelmäßig ins Riesengebirge. Mit einer Skizzenmappe in der Hand wanderte er durch Hohenelbe, bestieg schwer zugängliche Gipfel, durchmaß das böhmische und schlesische Vorgebirge. Die Wanderungen des Malers ergaben einen Zyklus von acht kleinen Skizzen zu Radierungen, die 1794 in Wien veröffentlicht wurden. Im selben Jahr, wenn auch etwas später, wurde der Zyklus von 24 Ansichten des Riesengebirges und der Adersbacher Felsen als Buch im Format 32,5 x 42 cm in Prag herausgegeben; sie waren in der Technik der kolorierten Radierung und der Aquatinta ausgeführt. Dabei überwiegen deutlich die Riesengebirgsansichten (18 Motive). Balzers Riesengebirgszyklus, der 1812 erneut verlegt worden war, wurde sowohl von seinen Empfängerkreisen, als auch von der Kunstkritik und Presse sehr gut aufgenommen.

Balzer hatte da die bekanntesten und attraktivsten Stätten im Riesengebirge direkt dargestellt (Il. 5, 15): Schneekoppe, Wasserfälle, Schnee gruben, Ziegenrücken, Kleine Strohhauben u.a., und zwar mit einem frisch wirkenden, empfindlichen und poetischen Blick. Er verlieh der Riesengebirgsnatur die Zartheit und betonte zugleich ihre romantische Pracht. Sein Riesengebirge ist gar schöner als das wirkliche, doch handelt es sich um dieselben Berge, die ihre charakteristischen Kamm- und Gipfelinien, eine imposante Größe ihrer natürlichen Form und die Einmaligkeit der Naturerscheinungen aufweisen. A.K. Balzer wird für den Vorläufer der böhmischen Landschaftsmalerei schlechthin angesehen.

Balzers Zeitgenosse **Karel Postl** (1769-1818), Professor der Landschaftsmalereischule an der Prager Kunstakademie, hatte sich von der Idealisierung der Landschaft abgewendet, was sein Aquarell „Panorama des Riesengebirges von Schlesien“ bezeugt (Il. 6).

In diesem Zusammenhang muss noch der unlängst entdeckte Zeichner, Maler und Graphiker **Antonín Jan Venuto** (1746-1825?) erwähnt werden, Autor von Stadt- und Dorfveduten aus dem Vorland des Riesengebirges, dessen Motive zumeist denen des A.K. Balzer entsprachen. Alle diese Künstler schufen in der Anfangsphase der über einhundert Jahre dauernden Romantik in der Landschaftsmalerei, für die das Riesengebirge eine Quelle von Themen und Motiven war, die den alpinen ähnlich erscheinen.

Ins Riesengebirge kam auch **Antonín Mánes** (1784-1843), Gründer einer Malerfamilie, dessen Kinder: Amalia, Josef und Quido in die Fußstapfen ihres Vaters traten. Antonín Mánes, Schüler des oben erwähnten Karel Postl, hatte zu dem Gebirge eine emotionale Einstellung. Während seiner Gebirgsaufenthalte lebte Antonín mit seinen Kindern in Hohenelbe, bei dem Apotheker Vojtěch Kablík und seiner Frau Josefine, die als erste Pflanzenforscherin in der österreichisch-ungarischen Monarchie und Entdeckerin neuer Gattungen der Riesengebirgspflanzen berühmt wurde. Antonín Mánes gab der Gräfin Morzina, Tochter des Besitzers des Hohenelber Dominiums, Zeichenunterricht (wahrscheinlich in den Jahren 1831-1832). Dass er sich über längere Zeit in Hohenelbe aufhielt, bezeugen fast zwanzig seine Arbeiten (Il. 7); unter ihnen ist eine Stadtansicht von Süden, die in zwei Fassungen als Aquarellskizze erhalten ist. Der Künstler verweilte auch in den Ortschaften des Riesengebirgsvorlands, die ihn durch die charakteristische Mühlenarchitektur begeisterten. Seine Gemälde, die mehrmals in Prag ausgestellt wurden, wurden ebenfalls von Gipfelwanderungen angeregt. 1833 hatte er seine *Gebirgslandschaft in steigendem Nebel* und drei Jahre später das heute verschollene Bild *Die Bäume am Pfad bei der Elbequelle im Riesengebirge* ausgestellt. In den meisten seiner Arbeiten lässt sich Mánes als ein empfänglicher Realist erkennen. Der romantischen Landschaftsauffassung steht seine *Gebirgslandschaft mit Gämsen* am nächsten. Mit Hilfe von Licht baut er das Rätselhafte und Geheimnisvolle des Gemäldes auf. Dem realistischen Bild des Dorfplatzes in Niederhof, auf dem die Kirche im Hintergrund und der Fluss im Vordergrund zu sehen sind, kann entnommen werden, dass der Maler durch die feine Anmut des Motivs den Zuschauer begeistern und seine Empfindlichkeit ansprechen will.

Mitte der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts kommt auch Antonins Sohn, **Josef Mánes** (1820-1871) ins Riesengebirge; er studierte seit 1836 historische Malerei an der Prager Akademie, die damals von František Tkadlík geleitet wurde. Im Riesengebirge beschäftigte er sich mit dem Lichtwechsel über den Gipfeln und Tälern, insbesondere interessierte er sich für Sonnenaufgänge und den von der Morgendämmerung beleuchteten Himmel (Il. 8, 38). Er skizzierte auch die Laurentiuskapelle auf der Schneekoppe und die Gesteinformen der Schnee gruben. Begeistert durch die Pracht der Natur im Gebirge, die ihm ein Gefühl uneingeschränkter Freiheit verlieh, malte er den *Adlerhorst*: ein Riesengebirgspanorama mit dem Raubvogelmotiv im Vordergrund. Nach dem Tod seines Vaters lebte und arbeitete Josef Mánes in München. Von hier aus machte der Maler seit 1846 Ausflüge nach Schlesien und in die Slowakei. Den Sommer 1847 verbrachte er erneut im Riesengebirge. Von den –zig Arbeiten, die J. Mánes auf seinen Gebirgswanderungen schuf, sind 18, meist realistische, Bilder erhalten, darin auch das gefühlsbeladene Ölgemälde *Mondnacht im Gebirge*. Etwas später entstand sein bekanntes Gemälde *Die Bergschmiede unter der Schneekoppe*, das die

Spannung vor einem anziehenden Sommergewitter zum Ausdruck bringt. Im Sommer 1847 wurde Josef von seinem älteren Bruder **Quido Mánes** (1828-1880) begleitet. Sie hielten sich in der Petersbaude auf, die sie beide in einer Genreszene der Gästebegrüßung skizziert hatten. Eine andere Arbeit Quidos von dieser Reise ist ein Porträt seiner Tante, der bereits erwähnten Pflanzenforscherin Josefina Kablikowa mit einem Apotheken-Famulus an der alten Baude unweit der Schnee gruben (Il. 9).

Josef Matěj Navrátil (1798-1865) war etwas jünger als der Gründer der Malerfamilie Mánes, Antonín. Er wuchs in der Familie eines Zimmermalers in Prag auf. Zusammen mit seinem älteren Bruder erlernte er das Fach seines Vaters, dann, in den Jahren 1819-1823, erweiterte er sein Können an der Prager Akademie, wo er sich neben der Wandmalerei, die er meisterhaft beherrschte, auch noch der Landschaftsmalerei widmete. Die aus der Landschaft geschöpften Motive, vornehmlich waren es Gebirgsmotive, verwendete er in seinen monumentalen Wandmalereien. Künstlerische Anregungen suchte er zunächst in den Alpen, 1850-1854 durchwanderte er das Riesengebirge auf seiner böhmischen und schlesischen Seite. Er hatte den größten Wasserfall im Riesengebirge (Mummelfall bei Harrachsdorf) gemalt (Il. 10), wie auch – auf der schlesischen Seite – das Bergtal mit Gebäuden von Erdmannsdorf, dem Ort also, der 1837 von den Religionsflüchtlingen aus Zillerthal in Tirol gegründet wurde. Beide Gemälde weisen eine idyllische Stimmung auf, allerdings verwandelt der Künstler den Hintergrund der Natur, indem er ihre Pracht steigert. Im ersteren Bild stellt er die Entzückung der im Vordergrund stehenden Wanderer dar, die über die Größe des Wasserfalls verwundert sind.

Ein Absolvent der Prager Akademie, Schüler von Max Haushofer, war **Adolf Kosárek** (1830-1959), der letzte von den großen böhmischen Romantikern, der gegen Ende seines kurzen, in Armut und Krankheit ausgelöschten Lebens den Charakter der böhmischen Landschaft in einer monumentalen Form zum Ausdruck brachte. Er schuf einige kühne, farbenreiche Gemälde, die von den Kammern des Riesengebirges inspiriert waren: einen Wasserfall (wahrscheinlich Pantichefall), das bereits von Zeitgenossen bewunderte *Gebirgsmoor*, *Die Nebel im Riesengebirge* und die heute verschollene *Landschaft aus dem Riesengebirge*, die erst nach dem Tod des Künstlers ausgestellt wurde.

Riesengebirgsthemen sind auch aufzufinden im reichhaltigen Schaffen des Landschaftsmalers **Václav Kroupa** (1825-1895), der ebenfalls ein Schüler von M. Haushofer und Ch. Ruben an der Prager Kunstakademie war. Er besuchte das Riesengebirge erst seit den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts und malte u.a. die *Gebirgslandschaft* (1876) und den Rundblick auf den *Großen Teich unter der Schneekoppe* (1891) (Il. 11).

In der Landschaftsmalerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war eine Abkehr von der idyllischen Romantik zu verzeichnen. Die Landschaft wurde nun studiert, die Natur und die Naturerscheinungen – sinnlich wahrgenommen und ausgedrückt. Das Resultat dieser neuen Einstellung war, dass Stimmungen, Farben und Formen der Landschaft abhängig von der Beleuchtung dargestellt wurden. So war das Ziel des **Julius Eduard Mařák** (1832-1899), der seit 1887 Professor an der Prager Akademie und zugleich Rektor der Landschaftsmalerschule war. Wenn auch die Riesengebirgsmotive hauptsächlich nur zu Anfang seiner künstlerischen Laufbahn zu finden sind, so sind aus seiner Werkstatt Maler hervorgegangen, in deren Schaffen das Riesengebirge eine fundamentale Bedeutung hatte. Mařák selbst ließ sich von der Riesengebirgslandschaft anregen, als er 1853-1855 zu seinem Vater hierherkam, der in einem Gutsbesitz des Freiherrn Silbersztejn, und zwar in Hermannseifen bei Arnau verweilte. Zweifelsohne war er von den Gebirgsströmen und von dem Elbfall begeistert, der noch in den achtziger Jahren ein Thema seiner Zeichnungen war.

Bewundernswerte Malereien mit Riesengebirgsmotiven schuf der fähigste Schüler Mařáks, **Otakar Lebeda** (1877-1901). Dieser gebürtige Prager war als fünfzehnjähriger in Mařáks Schule gekommen, 1894 zog er ins Haus der Familie Štěpánek im Ort Paseky a.d. Iser. Hier malte er zwei Ansichten vom Riesengebirge: ein Gemälde mit dem Motiv eines Kohlackers im Vordergrund und ein anderes von Hochstadt a.d. Iser mit der kleinen Kirche. Diese Bilder fallen durch ihre künstlerische Reife auf, obwohl sie von einem Anfänger gemalt worden sind. Zwei Jahre später begann Lebeda, angeregt von den Arbeiten Adolf Kosáreks, „das Wesen der

für Elemente offenen Berge" zu entdecken (Il. 12). Seine Darstellung der Riesengebirgsseen, des Großen und des Kleinen Teiches unter der Schneekoppe, spiegelt die Wandelbarkeit der strengen Bergnatur, ihr Wesen und ihre materielle Struktur wider. Die Teiche, gleichsam eingedrängt in mächtige Gletscherkessel, sind derart suggestiv aufgefasst worden, dass der Zuschauer in den dargestellten Raum hineingezogen wird. Möglicherweise ging die Ausdrucksstärke dieses Bildes mit dem psychischen Zustand des Malers einher. Bald darauf entschloss sich Lebeda, der an einer Geisteskrankheit litt, seinem Leben ein Ende zu setzen.

Ein weiterer Landschaftsmaler, der aus Mařáks Schule an der Akademie kam und hier wegen seiner Verbindungen zum Riesengebirge erwähnt werden soll, war **František Kaván** (1866-1941) aus Wichau (Vichovická Lhota). Sein künstlerischer Weg führte von realistischen Anfängen über den Symbolismus zu impressionistisch aufgefasster Landschaft. In seiner ersten, bedeutendsten Schaffensperiode, die bis zur Jahrhundertwende andauerte, schuf er Gemälde, die jeglicher Idealisierung entbehrten, trotzdem aber voll von Poesie waren. Zu dieser Zeit, in der er noch mit seiner Heimat sehr eng verbunden war, entstanden seine wertvollsten realistischen Arbeiten: *Auf der Patschewiese*, *Der Abend am Elbfall*, *Starkenbach von Chmelnice*, *Der Heidelberg* u.v.a. Kaván malte auch mehrere Male den charakteristischen Berg des westlichen Riesengebirges, den Kesel. Dieses Motiv wurde dargestellt auf zwei kleineren Gemälden wie auch auf dem monumentalen Vorhang des Theaterliebhabervereins, der bis heute das Treppenhaus des Riesengebirgsmuseums in Starkenbach schmückt. Dieses Museum ist in Besitz der größten Gemäldesammlung dieses Künstlers (fast 100 Arbeiten), von denen die meisten in der modernen Kaván-Galerie ausgestellt werden. Nach einer kurz dauernden Symbolismus-Periode kehrte Kaván zu der realistischen Weltauffassung zurück, indem er dabei auch die impressionistische Farbgebung aufgab.

František Kaván, ein Riesengebirgsmaler sensu stricto, schließt die über einhundert Jahre anhaltende Periode der böhmischen Landschaftsmalerei ab, in der die bedeutendsten Maler Riesengebirgsmotive darstellten.

Die Art und Weise, wie die Natur und die Landschaft des Riesengebirges in der Malerei aufgefasst worden waren, spiegelte auch die Entwicklung der Landschaftsmalerei schlechthin wider: vom Klassizismus und der Vorromantik über die Blütezeit der Romantik bis zu ihrem Ausklang und Beginn der modernen, realistischen Landschaftsmalerei.

An der Grenze zwischen romantischem und realistischem Verständnis für Malerei steht ein Ausnahmewerk, der *Elbfall*, gemalt 1890 von **Václav Jansa** (1859-1913) im Auftrag der Grafen Harrach. Die große Leinwand (3,5 m x 4,5 m) besticht durch ihre Suggestivität und ihren Rundblick ins Elbtal und gehört, neben dem *Kessel* von František Kaván, zu den schönsten Darstellungen des Riesengebirges.

Bis zum heutigen Tag ist das Riesengebirge eine Anregungsquelle für viele tschechische Maler, Zeichner und Graphiker. Es hat jedoch im Laufe moderner künstlerischer Richtungen und Strömungen nicht mehr eine so große Bedeutung gehabt wie früher. Das Schaffen nachfolgender Künstler muss noch bearbeitet und beurteilt werden. So wollen wir an dieser Stelle nur die bekanntesten kurz erwähnen. Im Jahr 1908 ließ sich **Bohuslav Dvořák** (1876-1951), ein Freund Kaváns, am Fuße des Riesengebirges nieder. Seitdem blieb er dieser Landschaft treu, die er in seinen realistischen Gemälden abbildete. Im selben Jahr hatte **František Karel Hron** (1874-1928), ein gebürtiger Prager, ein Haus im Dorf Benetzkó gekauft. Während seiner langen Aufenthalte studierte er hier die Riesengebirgsmotive und fertigte Skizzen zu mehreren naturalistischen wie auch zu Gemälden mit „übersüßter“ Farbgebung an. 1923 und 1924 stellte er in Prag und Poděbrady eine große Gemäldesammlung aus; 1926 war er an einer Sammelausstellung der Winterlandschaften in Königsgrätz beteiligt.

Die Landschaft um den Heidelberg wurde zur künstlerischen Anregung für die Zeitgenossen Kaváns: **František Cín Jelínek** (1882-1961) und **Ota Bubeniček** (1871-1962).

Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts hatten im Riesengebirge gemalt: **Otakar Nejedlý** (1883-1957) – Autor expressiver Gebirgsrundblicke, seit 1925 Professor an der Prager Akademie; **Willy Nowak** (1886-

1977) – Mitglied der Avantgardegruppierung Osma; **Vlastimil Rada** (1895-1962) – ein eifriger Graphiker und Illustrator, in dessen Schaffen winterliche Bilder aus dem Leben der Riesengebirgsdörfer häufig zum Vorschein kommen.

Zwei andere Graphiker, die im Vorgebirge lebten, dürfen hier auch nicht übergangen werden: **Karl Vik** (1883-1964) und **Jaroslav Skrbek** (1888-1954). Vik hatte bereits in seinem ersten Zyklus der Holzschnitte *Im Gebirge* das Riesengebirge dargestellt. Skrbek hatte mehrere Radierungen von der Umgegend Vysoké nad Jizerou (Hochstadt a.d.I.), wo seine Eltern lebten, ausgeführt. Das westliche Riesengebirge wurde zu einem Lieblingsthema von **Jaroslav Grus** (1891-1983), dessen Schaffen eine charakteristische Linienführung und Farbgebung aufweist und der fast bis zum Ende seines Lebens immer wieder in dieses Gebirge kam.

Das böhmische Riesengebirge tauchte seit Anfang der Wiedergeburt der tschechischen Nation in der bildenden Kunst auf. Kunstgeschichtlich gesehen, war es ein internationales mitteleuropäisches Gebirge, in welches Künstler aus allen wichtigen Kunstakademien und Kunstschulen (insbesondere jedoch aus Dresden, Prag, Breslau, Berlin und Leipzig) auf der Suche nach Landschaftsmotiven kamen; die bislang wenig bekannte und ebenso wenig geschätzte böhmische Landschaftsmalerei hatte hier jedoch eine bedeutende Rolle gespielt.

Wenn auch auf der böhmischen wie schlesischen Seite des Riesengebirges deutschsprachige Bergbewohner lebten, so hatten die tschechischen Schriftsteller und Dichter dem Riesengebirge und seinem größten Berg, der Schneekoppe, die symbolische Rolle eines Wehrdamms gegen die großdeutsche Expansion Preußens und später Deutschlands zugeschrieben. Die Schneekoppe war nicht nur der größte Berg des Riesengebirges, sondern auch des gesamten Königreich Böhmen, um dessen Selbständigkeit im Rahmen der Österreichisch-Ungarischen Monarchie die politischen Vertreter der tschechischen Nation rangen. Bergwanderungen auf den Schneekoppengipfel waren für viele Tschechen nicht nur touristische Ausflüge, sondern – wie es den Eintragungen in Gästebüchern auf der Schneekoppe zu entnehmen ist – auch Unternehmungen, durch die sie ihren Patriotismus zeigten und die Angehörigkeit der Schneekoppe zum Königreich Böhmen und später zu dem tschechoslowakischen Staat verteidigten. Bis 1938, als das Riesengebirge und die ganzen Sudeten dem deutschen Reich angeschlossen wurden, war die Schneekoppe (und nicht nur sie) ein Ort, an dem der tschechische und deutsche Nationalismus einander begegnet waren.

Heute wird das Riesengebirge wieder das, was es noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts war: ein Gebirge, das die Nationen nicht teilt, sondern verbindet. Nach den tragischen Folgen des Zweiten Weltkrieges treffen hier die Nationen der Polen und der Tschechen zusammen, und das Gebirge – wieder offen – wird erneut zu einem europäischen Gebirge.

Miloslav Bartoš

Miloslav Bartoš – seit 1962 ist er im Riesengebirgsmuseum in Vrchlabí beschäftigt (in d.J. 1995-2000 Leiter). Sein Interesse gilt dem Riesengebirge. Veröffentlichungen u.a. in der Zeitschrift „Krkonosce“.

*Śnieżka jako źródło inspiracji
niemieckich artystów XIX i XX wieku*

*Sněžka jako zdroj inspirace
německých umělců 19. a 20. století*

*Die Schneekoppe als Inspirationsquelle
deutscher Künstler im 19. und 20. Jahrhundert*

Śnieżka jako źródło inspiracji niemieckich artystów XIX i XX wieku

Piotr Łukaszewicz

Pierwsze przedstawienia obrazowe Karkonoszy pochodzą z I połowy XVIII wieku. Są to tzw. panoramy, rozległe widoki łańcucha gór, w których poszczególne wierzchołki przyjmują umowny kształt przypominający wcześniejsze rysunki kartograficzne. Śnieżka z nieproporcjonalnie wielką kaplicą na szczycie zajmuje w nich oczywiście najwyższą pozycję. Taka jest panorama (il. 14) z około 1725 autorstwa wrocławskiego rytownika **Johanna Bartholomäusa Strahowsky'ego** (zm. około 1790)¹, powtórzona później przez znanego rysownika **Friedricha Bernharda Wenera**.

Obrazy oparte na obserwacji natury pojawiły się pod koniec XVIII stulecia. Pierwszym nowoczesnym malarzem Karkonoszy był **Christoph Nathe** (1753-1806) z Bielawy Dolnej koło Zgorzelca. Wykształcony w duchu klasycyzmu w Lipsku pierwszą podróż w śląskie góry, do Jeleniej Góry, Cieplic i Kowar odbył w lipcu i sierpniu 1782. Samotna wędrówka po grzbiecie gór wywołała w nim podniosłe uczucia, które starał się wyrazić także w słowach. Po wejściu na Śnieżkę uległ zachwytowi: „Być samemu na wysokiej górze! Wszystko co zwie się życiem ziemskim mieć już tylko jako wspomnienie pod stopami; widzieć zanikający w powietrzu krąg horyzontu wokół siebie, nie słyszeć już ani jednego odgłosu życia, mieć nad sobą bezkresny, czysty, błękitny eter, w nim płynącą, błyszczącą kulę światła, grzejące słońce jako jedyny obiekt, którego odczuwaniu przy pogodnej ciszy powietrza tak chcemy się oddać, oto rozkoszny stan”². Powstały po raz pierwszy widoki wysokich partii tych gór. Śnieżkę malował Nathe akwarelą, gwaszem, rysował sepią w różnych ujęciach: z Równi pod Śnieżką, przesadnie podciętą ostro zarysowanym cieniem, majestatyczny widok od południa, z Doliny Olbrzymiej (Obří důl), inny z Doliny Upy³. Przedstawienia Śnieżki rywalizowały w dorobku Nathego, jak i u wszystkich jego następców, z widokami innych fragmentów głównego grzbietu, zwłaszcza bardziej „alpejskich” Śnieżnych Kotłów. Osobiste przeżycie pejzażu górskiego uczyniło Nathego prekursorem romantyków.

Nathe nie używał raczej farb olejnych, dlatego miano malarskiego odkrywcy Karkonoszy przypadło przybytemu w ten rejon Śląska z Berlina członkowi tamtejszej Akademii Sztuki. **Carl Sebastian Christoph Reinhardt** (1738-1827) osiedlił się w Jeleniej Górze w 1789 na życzenie władz Akademii i pruskiego ministra von Heinitza. Miał za zadanie stworzyć dla króla serię pejzaży coraz częściej odwiedzanych gór śląskich. Pej-



14. rys. J.B. Strahowsky, ryt. F.B. Werner, *Panorama Karkonoszy*, akwaforta, II poł. XVIII w.
kresl. J.B. Strahowsky, ryt. F.B. Werner, *Panorama Krkonoš*, lept, 2. poł. 18. stol.
gezeichnet von J.B. Strahowsky, radiert von F.B. Werner, *Panorama des Riesengebirges*, Radierung, 2. Hälfte d. 18. Jh.

zaży tych powstało co najmniej sześćdziesiąt. Część spopularyzowały kopie graficzne autorstwa **Daniela Bergera**. Przedstawiały przeważnie widoki z dolin, bo jak twierdził Reinhardt „z najwyższych gór nie widać nic malowniczego”, co by mogło posłużyć za temat obrazu⁴. Śnieżka wieńczy panoramę wschodniego odcinka Karkonoszy widocznego w bladobłękitnej dali wielu ujęć, m. in. z Bobrowych Skał, z Jeżowa Sudeckiego na Kotlinę Jeleniogórską⁵, z drogi z Miłkowa do Karpacza z mostkiem nad Łomnicą, z drogi do Stanisłowa czy z okolic Kowar.

Współcześnie chwalono obrazy jako „pełne natury i prawdy”⁶, dzisiaj wydają się dość jeszcze zależne od konwencji klasycystycznego czy zgoła barokowego jeszcze pejzażu. Reinhardt odbywał nauki w Holandii i pozostawał pod wpływem holenderskiego malarstwa pejzażowego. Obok fragmentów zaczerpniętych z obserwacji natury występują w jego obrazach, zwłaszcza na pierwszym planie, elementy umowne, malownicze drzewa i głązy tworzące kulisowe ramy kompozycji oraz wyolbrzymione rośliny i nieproporcjonalnie małe postaci. Konwencjonalny jest także koloryt, z przewagą brązów na pierwszym, zieleni w środkowym planie i bladego błękitu w głębi.

Reinhardt pozostał w rejonie gór śląskich do końca życia, inni artyści gościli tutaj mniej lub bardziej przelotnie. Szwajcar **Friedrich Frégévize** (1770-1849), w przeciwieństwie do bardziej malarskiego, wykorzystującego kontrasty światła i cienia, Reinhardta, przedstawiał widoki gór śląskich, także widoki ze Śnieżką w dali, z pedanterią miniaturzysty, przekształcając pejzaż w uporządkowany ogród, zamknięty na horyzoncie sylwetami gór. Taki był zaginiony dziś, *Widok na Śnieżkę z drogi łączącej Mysłakowice ze Stanisławem* z 1829 r., z pasterską scenką na pierwszym planie.⁷ Rozwijający się ruch turystyczny w okolicach karkonoskich pod koniec XVIII wieku przyciągał nie tylko malarzy, ale przede wszystkim grafików, uprawiających formy sztuki powielanej,

przeznaczonej dla szerokiego kręgu odbiorców. Byli wśród nich wędrowni rytownicy, właściciele całych przedsiębiorstw wydawniczych wyspecjalizowanych w tematyce alpejskiej, jak **Jan Morino**, usiłujący nadać Śnieżce smukłość alpejskiego szczytu (*Widok na Kowary i okolice*, akwaforta kolorowana)⁸, czy **Johann Heinrich Bleuler** (1758-1823), autor prac w tzw. manierze Aberliego, to jest konturowych rycin iluminowanych ręcznie farbami gwaszowymi (*Widok Kowar z punktu widokowego w Rudawach Janowickich*, ze Śnieżką w tle, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg⁹). Wyróżnia się wśród tych grafików, nie tyle dojrzałością techniczną, co dramaturgią scenografii pejzażowej, młody prażanin **Antonín Karel Balzer** (1771-1807). W serii karkonoskich kolorowanych akwafort z akwatintą z 1792 pojawia się nazbyt obły szczyt Śnieżki z tradycyjnie wyolbrzymioną kaplicą w otoczeniu malowniczo postrzępionych obłoków, którym na płaskim przedpolu góry odpowiadają równie nie-



15. Antonín K. Balzer, *Śnieżka z Białej Łąki*, litografia, 1794
Sněžka z Bílé louky, litografie, 1794
Schneekoppe von Weisse Wiese, Steindruck, 1794

regularne plamy kosodrzewiny, zaś na pierwszym planie widać maszerujących wędrowców (il. 5, 15). Do tejże serii należy widok od strony Śnieżki na Studničną horę, drugi pod względem wysokości szczyt karkonoski, ze spadającymi wodospadami ze źródeł Wielkiej Upy i ciągnące się aż po horyzont łańcuchy górskie po czeskiej stronie; spektaklowi natury przyglądają się dwaj turyści¹⁰.

W lipcu 1810 r. wyruszył z Drezna w kierunku Karkonoszy drezdeński malarz **Caspar David Friedrich** (1774-1840), w towarzystwie swego kolegi, również malarza Georga Kerstinga. 11 lipca stanęli na szczycie Śnieżki. Friedrich, najwybitniejszy chyba z malarzy, jacy kiedykolwiek odwiedzili góry śląskie, przeżył tę wyprawę w sposób szczególny. W oglądanych krajobrazach zobaczył odzwierciedlenie swych metafizycznych wizji, zgodnie z głoszoną przez siebie zasadą, że „malarz powinien malować nie tylko to, co widzi przed sobą, ale także to co widzi w sobie”. Owocem podróży stał się szereg szkiców ołówkowych i akwarel, które posłużyły następnie, niekiedy w wiele lat później, za podstawę olejnych kompozycji o charakterze alegorii pejzażowych. Artysta często przekomponowywał studia, łączył kilka szkiców w jednym obrazie, a nawet zestawiał motywy wzięte z różnych geograficznie pejzaży. Dlatego topograficzna identyfikacja pejzaży Friedricha nie zawsze jest łatwa lub w ogóle możliwa¹¹. Pejzaż karkonoski z około 1823 (Hamburg, Kunsthalle)¹² uchodził dawniej za krajobraz z gór Harzu. Prawdopodobnie przedstawia widok z Cieplic na Pogórze Karkonoskie i Śnieżkę. Intensywnie zielona równina przechodząca w żółty pas zboża, symbolizująca doczesność i dojrzałą fazę życia przeciwstawione zostały zaświatom pod postacią błękitnego pasa gór z dominującą Śnieżką jako symbolem Boga. Zaginiony rysunek powstały po wspinaczce na Śnieżkę, na Równi pod Śnieżką, powyżej schroniska Luční bouda, z rozległym widokiem przez Kozie Grzbiety aż do Ještědskich Gór, dostarczył motywów co najmniej dwóm obrazom, obecnie w petersburskim Ermitażu (*Ranek w górach*, 1822/1823) i berlińskiej Nationalgalerie (*Karkonosze. Przed wschodem słońca*, 1830-1835)¹³. Ciągająca się w głąb w oparach mgieł panorama gór to alegoria rzeczywistości pozaziemskiej, podczas gdy fantazyjne skały pierwszego planu to życie doczesne z mocnym fundamentem wiary, które oddziela od pejzażu w głębi dolina uzmysławiająca śmierć. Na obu obrazach pojawiają się postaci, siedząca nad przepaścią para kontemplująca krajobraz w obrazie petersburskim i samotny wędrowiec na skale w obrazie berlińskim. Sama Śnieżka zjawia się raz jeszcze we *Wspomnieniu Karkonoszy* (Ermitaż, ok. 1835)¹⁴. Z przodu po prawej widać źródła Łaby, góry w głębi to Smogornia, Kozie Grzbiety i Pląň, nad którymi wznosi się Śnieżka (il. 16). W porównaniu z bliższą rzeczywistością akwarelę z monachijskiego zbioru Wintersteina¹⁵, widać jak pejzaż został przekształcony i uduchowieczony. Szczyt Śnieżki przesunął malarz w prawo i dość znacznie podwyższył tworząc



16. Caspar D. Friedrich, *Wspomnienie Karkonoszy*, olej, płótno, ok. 1835
Vzpomínka na Krkonoše, olej, płótno, 1835
Erinnerung an das Riesengebirge, Öl, Leinen, 1835

dominantę całej kompozycji, góry odmaterializowane podnoszącą się mgłą odróżniają się swą zjawiskowością od materialnie ziemskiego pierwszego planu, w który wkomponowano po lewej stronie fantazyjne głązy. Zabiegi te służą wydobyciu alegorycznego sensu widoku, w którym wąski strumyk jest symbolem życia.

Karkonosze odwiedzali też inni drezdeńscy i nie tylko drezdeńscy malarze romantyczni (**Carl Gustav Carus**, **Johan Christian Clausen Dahl**, **Caspar Scheuren**), żaden z nich nie dorównał jednak intensywności wizji pejzażowej Friedricha. Tutejszy krajobraz nie odegrał w ich twórczości większej roli, może z wyjątkiem **Ludwiga Richtera** (1803-1884), który przybył na Śląsk w 1838 r. w związku z zamówieniem przez lipskiego wydawcę ilustracji do karkonoskiego tomu wydawnictwa *Niemcy malownicze i romantyczne*. Stworzone wówczas akwarele, według których wykonano staloryty, spopularyzowały pejzaż karkonoski. Śnieżka występuje tu jako dominanta odległych widoków: ze Skalnika w Rudawach Janowickich i z drogi koło Miłkowa (to drugie ujęcie przypomina jeden z pejzaży Reinhardta)¹⁶. Richtera, w przeciwieństwie do Friedricha, interesowała nie metafizyczna idea wyrażająca się w pejzażu, ale jego doczesna malowniczość i charakterystyczność. Stąd chętnie wzbogacał swoje obrazy scenkami rodzajowymi, w czym wyrażała się już nowa, biedermeierowska poetyka. Rzeczowych i sentymentalnych pejzażystów, związanych z tym nurtem sztuki mieszczańskiej od lat dwudziestych do połowy XIX wieku, pojawiło się w rejonie karkonoskim wielu. Należał do nich **Friedrich Wilhelm Delkeskamp** (1794-1872), pracujący wcześniej dla hr. Raczynskiego z Rogalina, autor realistycznego, akwarelowego widoku z okolic Słonecznika na Wielki Staw i Śnieżkę¹⁷. Nabycie kilku rezydencji u podnóża Śnieżki, przede wszystkim w Mysłakowicach, przez króla i członków pruskiej rodziny panującej, sprawiło, że przyjeżdżali tutaj malarze berlińscy, m. in. **Johann Heinrich Hintze** (1800 - przed 1862) i **Wilhelm Brücke** (ok. 1790 po 1850). Obraz tego ostatniego *Widok na Miłków i Śnieżkę* (1844, Muzeum Narodowe we Wrocławiu) przedstawia idylliczny, słoneczny pejzaż o wyważonej kompozycji i precyzyjnym rysunku, zamknięty na horyzoncie łańcuchem gór z kopcem Śnieżki pośrodku (il. 17). Na łące na dalszym planie pasie się bydło, a z przodu przy drodze widać postaci w strojach ludowych – wieśniaczka i chłopiec to osiedleni parę lat wcześniej w okolicach Mysłakowic uchodźcy religijni z Tyrolu. Inny, zaginiony dziś, obraz Brückego z 1846 r. ukazywał ustawiony dwa lata wcześniej w Karpaczu Górnym norweski kościół Wang, ku któremu zbliża się grupa wytwornych turystów z damą niesioną w lektyce. Tło obrazu tworzy łańcuch górski z przysłoniętą chmurami Śnieżką¹⁸.

Również wielu śląskich artystów biedermeieru szukało motywów pod Śnieżką. **Florian Grosspietsch** (1789-po 1839) w akwareli z 1820 r. (Muzeum Narodowe w Warszawie) sentymentalną scenkę z pastuszkami podającym bukiet kwiatów przejeżdżającemu wiejską drogą jeźdźcowi umieścił na tle błękitnej panoramy gór ze szczytem Śnieżki¹⁹. Uczony i utalentowany malarz-amator, autor przewodników po śląskich górach, **Karl Friedrich Mosch** malował sielskie widoki Jeleniej Góry, Karpnika i Sosnow-

ki z górującą w oddali Śnieżką²⁰. Zapotrzebowanie na pamiątki ze strony coraz liczniej odwiedzających śląskie góry i uzdrowiska karkonoskie turystów spowodowało rozpowszechnienie technik powielanych, miedziorytu i akwaforty, później przede wszystkim litografii. Pejzaże wykonane tymi technikami sprzedawano również w schronisku na najwyższym szczycie. Tradycje Balzera, szwajcarskich grafików i wrocławskiego miedziorytnika **Friedricha Gottlieba Endlera** (1763-po 1830) kontynuowała grupa artystów z Kowar: **Friedrich August Tittel** (ok. 1770-po 1833), **Carl Theodor Mattis** (1789-1881), **Carl Julius Rieden** (1802-1858), dzięki **Ernstowi Wilhelmowi Knippelowi** (1811-1900) działająca niemal do końca XIX wieku. Powtarzano w różnych ujęciach widoki Śnieżki z dolin (z Mysłakowic i Bukowca), z gór: od strony Małego i Wielkiego Stawu, z Równi pod Śnieżką (np. kolorowana litografia Mattisa z ok. 1830 r., z nieco fantazyjną roślinnością i grupą turystów na pierwszym planie²¹), z Przełęczy Okraj. Od strony czeskiej ukazywano najczęściej widoki z Doliny Olbrzymiej, od strony źródeł Łaby i schroniska Luční bouda. Wyobrażano sam szczyt góry i znajdujące się na nim budowle, kaplicę św. Wawrzyńca, pełniącą w latach 1824-1850 funkcję schroniska (wnętrze na litografii przypisywanej Mattisowi, ok. 1830²²), oraz kolejne schroniska, począwszy od pierwszego z 1850 r., a nawet tragiczne wydarzenia, jak pożar tego schroniska w 1857 r.

Tematem rycin i litografii były też widoki ze Śnieżki: w 1881/1882 Knippel narysował w technice litograficznej całą panoramę złożoną z widoków w cztery strony świata²³.

Charakterystyczne widoki Karkonoszy rysowali w formie bardziej realistycznej, dojrzałej w umiejętności oddania efektów przestrzennych i światłocieniowych, ilustratorzy w II połowie XIX wieku: **Louis Ferdinand Koska** (1808-1862) i **Theodor Blätterbauer** (1823-1906). Pierwszy jest autorem widoku szczytu Śnieżki z kaplicą i schroniskiem, opublikowanego w wersji litograficznej w wydawnictwie *Schlesisches Album* (1854-1862)²⁴, drugi – wielu rysunków ilustrujących w formie stalorytów dzieło **Franza Schrollera** *Schlesien* (ok. 1880), m.in. Widoku Śnieżki z Głębocka²⁵. W malarstwie natomiast rozpowszechnił się już wówczas nowy styl, poszukujący motywów bardziej anonimowych, dostarczających okazji do studium światła, atmosfery i koloru, nie rezygnujący przy tym z nastroju. Wrocławski malarz **Adolf Dressler** (1832-1881) zakochany w Karkonoszach, odkrywca uroków Przesieki, jeżeli już malował Śnieżkę, to przedstawił ją, jak na jednym ze swych plenerowych studiów (*Widok na Dolinę Łomniczką pod Śnieżką i Karpacz*, 1870-1880, Muzeum Narodowe w Warszawie), budowa-



17. Wilhelm Brücke, *Widok na Młotów i Śnieżkę*, olej, płótno, 1844
Pohled na Młotów a Sněžku, olej, płótno, 1844
Blick auf Arnsdorf und die Schneekoppe, Öl, Leinen, 1844



18. Adolf Dressler, *Widok na Dolinę Łomniczką pod Śnieżką i Karpacz*, olej, karton, 1870-80
Pohled na údolí pod Sněžkou a Karpacz, olej, karton, 1870-80
Blick auf den Melzergrund und Krummhübel, Öl, Karton, 1870-80

nym szerokimi pociągnięciami pędzla w tonacji ciemnogrnatowej (il. 18), z wierzchołkiem ukrytym w szarobłękitnych, deszczowych chmurach, skonstruowaną z jasnym, zielonożółtym polem na pierwszym planie. Ten sam malarz sięgnął po skrajnie naturalistyczne środki tworząc na zamówienie panoramę Karkonoszy pod postacią malowanego, ustawionego w półokręgu i podświetlonego płótna, którego optyczne przedłużenie stanowił tzw. sztuczny teren²⁶. Panorama reklamująca największą atrakcję turystyczną Śląska na wystawie regionalnej we Wrocławiu w 1881, ukazywała widok z polany pomiędzy Sośnikiem a Grzybowcem w Jagniątkowie. Śnieżka odgrywała w niej więc rolę pośledniejszą, w przeciwieństwie do Śmielca i Śnieżnych Kotłów (por. studium olejne widoku, zachowane w Muzeum w Jeleniej Górze).

W drugiej połowie, a zwłaszcza w ostatniej ćwierci XIX wieku, malarscy odtwórcy pejzażu karkonoskiego stali się bardzo liczni. Wiązało się to ze wzrostem liczności śląskiego środowiska artystycznego i rozwojem we Wrocławiu szkolnictwa w zakresie malarstwa krajobrazowego. W 1879 r. kierownikiem Pracowni Malarstwa Krajobrazowego przy Śląskim Muzeum Sztuk Pięknych został Dressler, a po jego śmierci, w 1884 r. nowoutworzoną Klasę Pejzażu we wrocławskiej Szkole Sztuki (późniejszej Akademii) objął **Carl Ernst Morgenstern** (1847-1928). Przybyły z Monachium malarz, stopniowo odkrywał uroki Śląska organizując w różnych miejscach studia plenerowe dla swoich uczniów, od końca lat osiemdziesiątych przeważnie w Karkonoszach, w okolicach Karpacza (il. 29, 30). Także po stronie czeskiej, na przykład w 1906 r. malował z uczniami w Pecu pod Śnieżką. Z czasem zamieszkał pod Śnieżką, budując dla siebie dom pomiędzy Ściegnami i Wilczą Porębą. Na podstawie studiów plenerowych tworzył w pracowni duże obrazy, często wykorzystując efekty spe-



19. Max Wislicenus, Zimowy pejzaż Karkonoszy: Widok Śnieżki z Lisiej Góry, olej, płótno, 1918
 Zimní krajina Karkonoš - Pohled na Sněžku z Lisí hory, olej na plátně, 1918
 Winterlandschaft im Riesengebirge - Blick auf die Schneekoppe vom Fuchsberg, Öl, Leinen, 1918

cialne oświetlenia: kończący się zachód słońca i narastający zmierzch (*Widok znad Wielkiego Stawu w stronę Śnieżki*, 1899, zaginiony, wielokrotnie przez artystę powtarzany²⁷), czy noc księżycowa (*Torfowiska na Równi pod Śnieżką*, 1897²⁸). Popularność zyskał przede wszystkim jako autor widokówek, które reprodukowały jego obrazy olejne, bądź specjalnie w tym celu powstające akwarele. Widokówki te spełniały podobną rolę, jak wcześniej ryciny i litografie „grupy kowarskiej”. Liczne widoki Śnieżki w różnych ujęciach można było nabyć w schronisku na szczycie z nadrukiem „Własność i wydawnictwo E. Pohla, Śnieżka”. Spośród rówieśników Morgensterna, nie związanych z jego szkołą, wspomnieć trzeba **Paula Linke** (1844-1917) ze względu na jego rysunki i nie zachowane obrazy Śnieżki (il. 41), np. majestatyczny widok z okolic Doliny Łomnicy i Śląskiej Drogi (ołówek, Muzeum Narodowe w Warszawie)²⁹.

Śnieżka, zwłaszcza w zimowej szacie zafascynowała najwybitniejszego malarza wrocławskiej secesji, również profesora

ra tamtejszej Akademii, związanego z gronem jej reformatorów na początku XX wieku, **Maxa Wislicenusa** (1861-1957). Już w późnych latach dziewięćdziesiątych uczestniczył on w wyprawach narciarskich w góry, początkowo pod okiem zaprzyjaźnionego instruktora, właściciela schroniska na Hali Szrenickiej, Adolpha. „Wówczas malowałem często – wspominał po latach – małe studia w plenerze, przy czym sam w śniegowcach, ciągnąłem za sobą swój sprzęt malarski na sankach”³⁰. Tak powstały liczne studia najwyższej Góry, ukazujące ją najczęściej od południa, np. z drogi ze Studnińskiej hory na Výrovkę lub z Lisiej Góry³¹. To drugie ujęcie, budowane płaskimi plamami ciepłych bieli kulminujących w złotej poświacie słońca i zimnych błękitów z turkusowym niebem o lekko różowej poświacie, powtórzył artysta w zmonumentalizowanej postaci, pod tytułem. *Zima*, w cyklu dekoracyjnych *panneaux* z 1918 r. dla jeleniogórskiego muzeum, ukazujących Karkonosze w czterech porach roku. Śnieżka występowała tam raz jeszcze w obrazie *Lato*, górując nad daleką panoramą gór w tle widoku Kotliny Jeleniogórskiej. Z wszystkich malowideł przetrwała tylko *Zima* (Muzeum w Jeleniej Górze, il. 19), zachowały się też studia do nich w zbiorach rodziny malarza w Hamburgu. Motyw ośnieżonych drzew na pierwszym planie przypominających fantastyczne postaci, przydający przedstawieniu *Zimy* baśniowej aury, bywał też samodzielnym motywem obrazów Wislicenusa.

Z neoromantyzmu przełomu wieków wyrosła również sztuka **Ericha Erlera** (1870-1946). Inspiracji dostarczał mu przede wszystkim pejzaż alpejski. Rzadziej sięgał do motywów górskich swoich stron rodzinnych, malując akwarelę i gwaszem np. tajemniczy, ciemny masyw zasnutej częściowo chmurami Śnieżki (praca niedatowana, Muzeum Narodowe we Wrocławiu) (il. 20). Malarz i grafik drezdeński **Otto Fischer** (1870-1947) w latach 1900-1908 corocznie spędzał zimę i wczesną wiosnę w schroniskach w okolicy Śnieżki, gdzie tworzył surowe, ascetyczne widoki śnieżnych stoków, płaskowyżu i górskich torfowisk (*Odwilż*, pastel, przed 1908, Muzeum Narodowe w Warszawie³², *Krajobraz Równi pod Śnieżką*, mezzotinta, il. 21). Towarzyszyli mu tam dwaj uczniowie Morgensterna: **Alfred Nickisch** (1872-1948) i **Heinrich Tüpke** (1876-1951). Z malarzy odwiedzających w tym czasie Karkonosze wspomnieć trzeba **Edwarda Harrisona Comtona** (1881-1960), Anglika działającego w Monachium, z uwagi na jego naturalistyczne pejzaże Śnieżki w ujęciu poniżej Głównego Grzbietu, od strony południowo-zachodniej (Haus Schlesien, Königswinter)³³ i w klasycznym widoku od strony Kowar (własność prywatna). W obu wypadkach przesadnie wyniosłej, o zbyt wyostrozonym szczycie.



20. Erich Erler, *Śnieżka*, tempera, gwasz, ok. 1900
Sněžka, tempera, kvaš, kol. 1900
Die Schneekoppe, Tempera, Guach, um 1900



21. Otto Fischer, *Widok z Równi pod Śnieżką*, mezzotinta, ok. 1908
Pohled z Równi pod Sněžkou, mezzotinta, kol. 1908
Koppenplan Landschaft, Mezzotinta, um 1908

Spółeczność artystów czynnych w rejonie Karkonoszy w I połowie XX wieku dominowali absolwenci klasy pejzażowej Morgensterna. Większość z nich odeszła od naturalistycznych i akademickich metod swego nauczyciela. Najbliższym mu pozostał może **Paul Weimann** (1867-1945) jako autor bezpretensjonalnych studiów pejzażu o różnych porach dnia i roku (*Widok na Czarny Grzbiet i Śnieżkę*, Muzeum w Jeleniej Górze, il. 35)³⁴. **Georg Wichmann** (1876-1944) przedstawiał Śnieżkę w słonecznych, nasyconych kolorem szkicach zwłaszcza w latach 1914-1924 (z przerwą wojenną), gdy mieszkał w Gruszkowie koło Kowar³⁵. Potem przeniósł się do Szklarskiej Poręby, gdzie w 1922



22. Friedrich Iwan, *Przedwiośnie*, akwaforta barwna z akwatintą, lata 20. XX w.
Předjaří, barevný lept z akvatintou, 20. léta XX. stol.
Vorfrühling, Kolorierte Kupferstich mit Aquatinta, 20. Jahre d. 20. Jhts

powstało Stowarzyszenie Artystów Św. Łukasza, grupujące większość artystów karkonoskich. Należeli do niego też młodzi uczniowie Morgensterna, jak **Franciszek Jackowski** (1885-1974) i **Hans Oberländer** (1885-1945), malujący widoki nie tylko zachodniej, ale i wschodniej części grzbietu gór i wykorzystujący dorobek nowych kierunków sztuki (Oberländera *Śnieżka zimą*, 1939, z motywem nagich, „ekspresjonistycznych” drzew³⁶). Malarzem najwyższej śląskiej góry stał się natomiast zamieszkały od 1921 r. w Karpaczu, później w Jeleniej Górze **Friedrich Iwan** (1889-1967). Malarzem, chociaż obok akwareli posługiwał się głównie technikami graficznymi osiągając jednak efekty bardzo malarskie. Lubił szczególnie zimę i przedwiośnie, w pejzażu szukał przede wszystkim nastroju osiąganego kompozycją kadru oraz grą światła i cieni (*Przedwiośnie*,

lata 20. XX wieku, akwaforta barwna z akwatintą, il. 22).

Z działalnością tego pokolenia artystów, przerwana nagle cezurą roku 1945, zamknęła się epoka artystycznych przedstawień Świętej Góry Śląska. Za jej symboliczne zakończenie uznać można obrazy wybitnego malarza związanego ze sztuką awangardową, **Otto Dix** (1891-1969), profesora drezdeńskiej Akademii, usuniętego z niej w 1933 r. Na początku lat czterdziestych XX wieku otrzymał on zamówienie od śląskiego przemysłowca i kolekcjonera dzieł sztuki Albrechta Haselbacha, w wyniku którego powstał cykl scen religijnych rozgrywających się na tle pejzażu okolic Śnieżki, m.in. *Równi pod Śnieżką*, *Małego i Wielkiego Stawu*, *Doliny Łomniczki*³⁷, nawiązujących wprost do twórczości Caspara Davida Friedricha.

Piotr Łukaszewicz

dr Piotr Łukaszewicz – historyk sztuki, kurator działu malarstwa Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Badacz i znawca malarstwa XIX i XX wieku. Autor wielu publikacji i wystaw muzealnych, m.in. poświęconych malarstwu śląskiemu.

Nota bibliograficzna

W artykule wykorzystano następujące pozycje bibliograficzne (wymienione chronologicznie, w nawiasach skróty zastosowane w przypisach): G. Grundmann, *Das Riesengebirge in der Malerei der Romantik*, [wyd. I], Breslau 1931 (Grundmann I); [wyd. II], München 1958 (Grundmann); *Das Riesengebirge in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Schlesisches Museum der bildenden Künste [katalog wystawy], Breslau 1937; G. Grundmann, *Künstler und Künstlerkolonien im Riesengebirge*, „Jahrbuch der Schlesischen Friedrich Wilhelms – Universität zu Breslau”, 17: 1972, s. 349-384; *Das Riesengebirge in der Graphik des 18. Und 19. Jahrhunderts* [katalog wystawy], Marktoberdorf/Allgäu 1993 (*Das Riesengebirge in der Graphik...*); H. Wichmann, *Georg Wichmann 1876-1944. Der Maler des Riesengebirges und sein Kreis*, Würzburg 1996 (Wichmann); M. Staffa, *Karkonosze*, Wrocław 1996 (Staffa); P. Łukaszewicz, A. Kozak, *Obrazy natury. Adolf Dressler i pejzażyści śląscy drugiej połowy wieku XIX*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum Narodowe w Warszawie [katalog wystawy], Wrocław 1997 (Łukaszewicz, Kozak); *Wspaniały krajobraz. Artyści i kolonie artystyczne w Karkonoszach w XX wieku*, Gesellschaft für interregionalen Kulturaustausch, Berlin, Muzeum Okręgowe w Jeleniej Górze, Berlin i Jelenia Góra 1999 (*Wspaniały krajobraz*); P. Łukaszewicz, *Sudety oczami malarzy. Z dziejów przedstawiania gór w malarstwie XIX i pierwszej połowy XX wieku*, w: A. Wójcik (red.), *Góry polskie w malarstwie. Materiały z Sympozjum*, Kraków 1999, s. 24-44.

Przypisy

- ¹ Grundmann, s. 20-21; *Das Riesengebirge in der Graphik...*, s. 9-10.
- ² Cyt. za: Grundmann, s. 53.
- ³ Reprodukcyjne dwóch pierwszych ujęć zob. Grundmann, s. 58-59.
- ⁴ Cyt. wg J.Q. Adams, *Listy o Śląsku*, Wrocław-Warszawa 1992, s. 57.
- ⁵ Obraz w Muzeum Narodowym we Wrocławiu; inne zob. reprodukcje u Grundmanna, s. 26, 27, 38.
- ⁶ J.F. Zöllner, *Briefe über Schlesien...*, Berlin 1972, cyt. wg: Grundmann, s. 26.
- ⁷ Grundmann I, il. s. 34.
- ⁸ Grundmann, il. s. 34.
- ⁹ Grundmann, il. s. 42.
- ¹⁰ *Riesengebirge in der Graphik...*, il. s. 30, poz. 67.
- ¹¹ Zob. m.in.: Grundmann, rozdział IV; H. Börsch – Supan, K. Jähnig, *Caspar David Friedrich*, München 1973.
- ¹² Börsch – Supan, K. Jähnig, il. s. 383 (poz. 304).
- ¹³ Tamże, il. s. 380 (poz. 300), 157 (tabl. barwna 38), 440 (poz. 414).
- ¹⁴ Tamże, il. s. 443 (poz. 418).
- ¹⁵ Tamże, il. s. 422 (poz. 386).
- ¹⁶ H. Herloszohn, *Wanderungen durch das Riesengebirge und die Grafschaft Glatz*, Leipzig 1841, il. po s. 86, 114, reprodukcja drugiej z wymienionych ilustracji: *Das Riesengebirge in der Graphik...*, s. 24 poz. 44.
- ¹⁷ Grundmann I, il. s. 109.
- ¹⁸ Grundmann, il. s. 118.
- ¹⁹ A. Kozak, *Mistrzowie rysunku niemieckiego... Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie* [katalog wystawy], Warszawa 1991, il. s. 29.
- ²⁰ Grundmann, il. s. 148-150.
- ²¹ *Das Riesengebirge in der Graphik...*, il. na okładce, poz. 50; tutaj reprodukcje też kilku innych ujęć.
- ²² Tamże, il. s. 27, poz. 61.
- ²³ T. Eisenmäger, *Die Rundschau von der Schneekoppe*, „Der Wanderer im Riesengebirge” 2, 1882, nr 15, s. 5; *Das Riesengebirge in der Graphik...*, il. s. 31, poz. 68; Staffa, il. s. 92.
- ²⁴ L.F. Koska, *Schlesisches Album*, Breslau 1854-1862 (Verlag Trewendt & Granier), poz. 4.
- ²⁵ V. Schmilewski, *Romantisches Schlesien. Bilder von Theodor Blätterbauer*, Würzburg 1993, il. 31.
- ²⁶ Zob. Łukaszewicz, Kozak, s. 56, 70-71.
- ²⁷ O. Baer, *Zwei Bilder von Prof. Morgenstern*, „Der Wanderer im Riesengebirge” 19, 1899, nr 12, s. 182; jedna z późniejszych, unowocześnionych wersji w Haus Schlesien in Königswinter, reprodukcja w: *Wspaniały krajobraz*, s. 61.
- ²⁸ O. Baer, *Die Ausstellung von bildlichen Darstellungen aus dem Riesengebirge in Hirschberg*, „Der Wanderer im Riesengebirge” 17, 1897, nr 7, s. 107.
- ²⁹ Łukaszewicz, Kozak, s. 118, poz. 161.
- ³⁰ Wspomnienia spisane pod koniec życia malarza, maszynopis u autora.
- ³¹ Obraz pierwszy – własność rodziny artysty w Hamburgu, drugi – własność prywatna – reprodukowany: Łukaszewicz, Kozak, s. 148, poz. 245.
- ³² Łukaszewicz, Kozak, il. s. 108, poz. 128; por. też poz. 129-131.
- ³³ Wichmann, il. s. 186.
- ³⁴ Łukaszewicz, Kozak, il. s. 143, poz. 236.
- ³⁵ Obrazy takie (Rozlewisko z widokiem na grzbiecie gór ze Śnieżką, ok. 1922, Widok na Śnieżkę i Dolinę Łomniczką, 1923, Widok z Mysłakowic na Śnieżkę, ok. 1924) reprodukcje Wichmann, s. 115, 117, 121.
- ³⁶ *Wspaniały krajobraz*, il. s. 190.
- ³⁷ Tamże, s. 143-144, il.

Sněžka jako zdroj inspirace německých umělců 19. a 20. století

Piotr Łukasiewicz

První obrazová ztvárnění Krkonoš pocházejí z I. poloviny 18. století. Jsou to tzv. panoramata, rozsáhlé pohledy na pásmo hor, ve kterých jednotlivé vrcholky habývají dohodnutého tvaru připomínajícího někdejší kartografické práce. Sněžka s neproporcionálně velkou kaplí na vrcholu v nich zaujímá samozřejmě nejvyšší pozici. Takové je panorama (il. 14) z roku 1725, jehož autorem je vratislavský rytec **Johann Bartoloměj Strahovský** (zemřel kolem roku 1790)¹, které zopakoval později známý kreslíř **Friedrich Bernhard Werner**.

Obrazy založené na pozorování přírody se objevily ke konci 18. století. Prvním novodobým malířem Krkonoš byl **Christoph Nathe** (1753-1806) z Dolní Bielawy u Zhořelce. Tento malíř, vzdělaný v Lipsku v duchu klasicizmu, uskutečnil první cestu do slezských hor, do Jelení Hory, Slezských Teplic a Kowar v červenci a srpnu roku 1782. Samotný pochod po hřebenech hor v něm vyvolal vznešené pocity, jež se snažil vyjádřit také slovy. Po výstupu na Sněžku podlehl nadšení: „Být samotný na vysoké hoře! Vše, skryté pod pojmem pozemského života, mít pouze ve vzpomínkách hluboko pod sebou; vidět v povětří mizící obrys horizontu kolem sebe, neslyšet již žádnou známku života, mít nad sebou nekonečný, čistý, blankytný éter, v něm plynoucí blýskavá světelná koule, hřejivé slunce, jako jediný objekt, jehož vnímání za vlídného ticha ovzduší toliko chceme se oddat, toť rozkošný stav“². Vznikly první pohledy vysokých partií těchto hor. Sněžku maloval Nathe akvarelem, kvašem, kreslil sepíi v různých záběrech: z Pláně pod Sněžkou, přehnaně seříznutou ostře zakresleným stínem, majestátní pohled od jihu, z Obřího dolu, další z údolí Úpy³. Ztvárnění Sněžky soupeřila v díle Natheho, jako u všech jeho následovníků, s pohledy jiných fragmentů Hlavního hřebenu, zejména více „alpských“ Sněžných kotlů. Osobní prožitky z horské krajiny udělaly z Natheho předchůdce romantiků.

Nathe nerad používal olejové barvy, proto jméno malířského objevitele Krkonoš připadlo členovi berlínské Akademie umění, který odtamtud přišel do tohoto regionu Slezska. **Carl Sebastian Christoph Reinhardt** (1738-1827) se přistěhoval do Jelení Hory v roce 1789 na přání vedení Akademie a pruského ministra von Heinitze. Měl za úkol vytvořit pro krále sérii krajiněk těchto stále častěji navštěvovaných slezských hor. Těchto krajiněk vzniklo nejméně šedesát. Část z nich byla zpopularizována grafickými kopiemi Daniela Bergera. Představovaly převážně pohledy z údolí, neboť, jak tvrdil Reinhardt, „z nejvyšších hor není vidět nic malebného“, co by mohlo sloužit jako téma obrazu⁴. Sněžka korunuje panorama východního úseku Krkonoš, viditelného v bleděmodré dálce mnoha záběrů, mj. z Bobrových Skal, z Ježowa Sudetského na Jelenohorskou kotlinu⁵, z cesty z Miłkowa do Karpacze s můstkem nad Łomnicí, z cesty do Stanisłowa, nebo z okolí Kowar.

Tenkrát se obrazy setkaly s uznáním jakožto „plné přirozenosti a pravdy“⁶, dnes se zdají být poměrně dosti závislé na konvenci klasicistní, nebo dokonce barokní krajiny. Reinhardt studoval v Nizozemsku a byl ovlivněn nizozemským krajinným malířstvím. Na jeho obrazech se vedle prvků zapůjčených z pozorování přírody vyskytují, zejména na prvním plánu, povinné prvky, malebné stromy a balvany tvořící rámec kompozice, zveličené rostliny a nepoměrně malé postavy. Konvenční je rovněž kolorit, s převahou hnědé na prvním plánu, zelené na středním plánu a bledě modré v pozadí.

Reinhardt zůstal v oblasti slezských hor do konce života, jiní umělci tuto oblast navštěvovali více nebo méně krátkodobě. Švýcar **Friedrich Frégévize** (1770-1849), na rozdíl od více malířského Reinhardta,

využívajícího kontrastů světla a stínu, maloval pohledy slezských hor, včetně pohledů se Sněžkou v dáli, s puntíkářstvím miniaturisty a proměňoval krajinu v uspořádanou zahradu, zavřenou na obzoru siluetami hor. Takový byl dnes nezvěstný „*Pohled na Sněžku z cesty spojující Mysłakowice ze Stanisławem*“ z roku 1829, z pastýřskou scénkou na prvním plánu⁷. Vývoj turistického ruchu v okolí Krkonoš ke konci 18. století lákal nejenom malíře, ale zejména grafiky, věnující se formám reprodukčního umění, určeného širokému okruhu zájemců. Byli mezi nimi putující rytci, majitelé celých vydavatelských podniků, specializovaných na alpskou tematiku, jako např. **Jan Morino**, který se snažil obdařit Sněžku štihlostí alpského vrcholu („*Pohled na Kowary a okolí*“, barevný lept)⁸, nebo **Johann Heinrich Bleuler** (1758-1823), autor děl vznikajících formou tzv. Aberliho manýry, to znamená konturových rytin ručně vybarvovaných kvašovými barvami (*Pohled Kowar* od Rudaw Janowických, se Sněžkou v pozadí, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg⁹). Od těchto grafiků se odlišuje, ne tolik technickou vyspělostí, jako spíše dramaturgií krajinné scénografie, mladý Pražák, **Antonín Karel Balzer** (1771-1807). V sérii krkonošských kolorovaných leptů s akvatintou z roku 1792 se vyskytuje příliš oblý vrchol Sněžky s tradičně zveličenou kaplí, obklopený malebně roztřepenými mraky, jimž na plochem předpolí hory odpovídají stejně nepravidelné skvrny kosodřeviny, na prvním zase plánu pochoduji poutníci. Ke stejné sérii (il. 5, 15) patří pohled ze Sněžky na Studniční horu, druhý nejvyšší vrchol Krkonoš, s řítícími se vodopády od pramenů Velké Úpy a až k obzoru se táhnoucími horskými hřebeny na české straně; přírodní představení pozorují dva turisté¹⁰.

V červenci roku 1810 vyrazil na cestu z Drážďan do Krkonoš drážďanský malíř **Caspar David Friedrich** (1774-1840) v doprovodu svého kolegy, rovněž malíře, Georga Kerstinga. 11. července vystoupili na vrchol Sněžky. Friedrich, nejspíš nejvýznamější z malířů, kteří kdy navštívili slezské hory, měl z této výpravy zvláštní zážitky. V pozorovaných pohledech spatřil zrcadlení svých metafyzických vizí, ve shodě s jím vyznávanou zásadou, že „malíř by měl malovat nejenom to, co vidí před sebou, ale také to, co vidí uvnitř sebe“. Plodem této cesty se stala řada skic tužkou a akvarelů, které se pak, o mnoho let později, staly základem olejových kompozic krajiny alegorické povahy. Umělec často měnil kompozici studií, spojoval několik skic v jednom obraze, a dokonce sestavoval motivy zapůjčené ze zeměpisně odlišných krajin. Proto topografická identifikace Friedrichových krajin není vždy jednoduchá nebo dokonce není možná vůbec¹¹. *Krkonošská krajina* vzniklá kolem roku 1823 (Hamburg, Kunsthalle)¹² byla dříve považována za krajinu z pohoří Harz. Pravděpodobně je to pohled ze Slezských Teplic na Krkonošské podhůří a Sněžku. Intenzivně zelená rovina měnící se na žlutý pruh obilí, symbolizující dočasnost a zralou etapu života, byly dány do protikladu k onomu záhrobní v podobě modrého pásma hor s dominantou Sněžky – symbolem Boha. Ztracená kresba vzniklá po výstupu na Sněžku, na Pláně pod Sněžkou, nad horskou chatou Luční bouda, s velkorysým pohledem přes Kozí hřbety až k Ještědu, se stala podnětem k nejméně dvěma obrazům, nacházejícím se dnes v petrohradské Ermitáži (*Jitro na horách*, 1822/1823) a v berlínské Nationalgalerie (*Krkonoše. Před východem slunce*, 1830-1835)¹³. V pozadí se táhnoucí panorama hor v mlžných oparech je alegorií mimozemské skutečnosti a fantaskní skály v popředí, symbolizující pozemský život na pevných základech víry, jsou odděleny od krajiny v pozadí údolím znázorňujícím smrt. Na obou obrazech se vyskytují postavy, nad propastí sedící pár, pozorující krajinu na petrohradském obraze, a osamělý poutník na skále na berlínském obraze. Sněžka samotná se objevuje ještě jednou ve *Vzpomínce na Krkonoše* (Ermitáž, kolem 1835).¹⁴ V popředí vpravo jsou vidět prameny Labe, hory nacházející se v pozadí jsou Smogornia, Kozí hřbety a Pláň, zakončené Sněžkou (il. 16). Po srovnání s blíže skutečnosti odpovídajícím akvarelem z mnichovské Wintersteinovy¹⁵ sbírky vidíme, jakým způsobem byla krajina proměněna a zdramatizována. Malíř posunul vrchol Sněžky doprava a podstatně ji zvýšil, čím vznikla dominanta celé kompozice, hory dematerializované stoupající mlhou se svou přízračností odlišují od hmotné pozemského prvního plánu, do nějž byly po levé straně zakomponovány fantaskní balvany. Tyto zákroky slouží ke zdůraznění alegorického významu pohledu, kde úzký potůček symbolizuje život.

Krkonoše navštěvovali také jiní drážďanští a další romantičtí malíři (**Carl Gustav Carus**, **Johan Christian Clausen Dahl**, **Caspar Scheuren**), nicméně žádný z nich nedosáhl intenzity Friedrichovy krajinné vize. Zdejší krajina nesehrála v jejich tvorbě významnější úlohu, možná s výjimkou **Ludwiga Richtera** (1803-1884), který přijel do Slezska v roce 1838 v souvislosti s objednávkou lipského nakladatele ilustrací do krkonošského dílu publikace *Malebné a romantické Německo*. Akvarely, které tenkrát vznikly, a podle nichž byly vyhotoveny ocelorytiny, zpopularizovaly krkonošskou krajinu. Sněžka se zde vyskytuje jako dominanta vzdálených pohledů: ze Skalníku v Rudawách Janowických a z cesty u Miłkowa (druhý pohled připomíná jednu z Reinhardtových krajin)¹⁶. Na rozdíl od Friedricha se Richter nezaobíral metafyzickou myšlenkou vyjádřenou v krajině, ale jeho dočasnou malebností a charakteristickými vlastnostmi. Právě proto obohacoval své obrazy žánrovými scénami, čímž vyjadřoval již novou, *biedermeierovskou* poetiku. Věcných a sentimentálních krajinářů, spojených s tímto výtvarným proudem měšťanského umění se v krkonošském regionu v období od dvacátých let do poloviny 19. století vyskytla celá řada. Patřil k nim **Friedrich Wilhelm Delkeskamp** (1794-1872), pracující předtím pro hraběte Raczynského z Rogalina, autor realistického, akvarelového pohledu z okolí Slonecznika na pleso Velký rybník a Sněžku.¹⁷ Nákup několika rezidencí na úpatí Sněžky, zejména v Myslakowicích, králem a příslušníky pruského vládnoucího rodu, způsobil, že sem přijížděli berlínští malíři, mj. **Johann Heinrich Hintze** (1800-před 1862) a **Wilhelm Brücke** (kolem 1790-po 1850). Obraz posledního z nich *Pohled na Miłków a Sněžku* (1844, Národní muzeum ve Vratislavi) je idylickou, sluneční krajinou s vyváženou kompozicí a precizní kresbou, završenou na obzoru horským pásmem s vrcholem Sněžky uprostřed (il. 17). Na louce v pozadí se pase dobytek a vpředu u cesty se nacházejí dvě postavy v lidových krojích – vesničanka a chlapec, náboženští utečenci z Tyrolska, kteří se o několik let dříve usadili v okolí Myslakowic. Další, dnes pohřešovaný obraz Brückeho z roku 1846 představoval o dva roky dříve postavený norský kostel Wang v obci Horní Karpacz, k němuž se přibližuje skupina elegantních turistů s dámou na nosítkách. Pozadí obrazu tvoří horské pásmo se Sněžkou zakrytou mraky.¹⁸

Rovněž celá řada slezských *biedermeierovských* umělců hledala motivy pod Sněžkou. **Florian Grosspietsch** (1789-po 1839) na akvarelu z roku 1820 (Národní muzeum ve Varšavě) umístil sentimentální scénku s pasáčkem, který podává kyticí jezdcí projíždějícímu po vesnické silnici na pozadí modrého panoramatu hor s vrcholem Sněžky¹⁹. Učený a talentovaný malíř – amatér, autor průvodců po slezských horách, **Karl Friedrich Mosch**, maloval idylické pohledy Jelení Hory, Karpníků a Sosnowky se Sněžkou tyčící se v dáli²⁰. Poptávka po suvenýrech mezi čím dál četnějšími turisty navštěvujícími slezské hory a krkonošské lázně způsobila popularizaci reprodukčního umění, mědirytiny a leptu, a později především litografie. Krajiny vzniklé s použitím těchto technik se prodávaly i v horské boudě na nejvyšším vrcholku. V tradici Balzera, švýcarských grafiků a vratislavského mědirytce **Friedricha Gottlieba Endlera** (1763-po 1830) pokračovala skupina umělců z Kowar: **Friedrich August Tittel** (kolem 1770-po 1833), **Carl Theodor Mattis** (1789-1881), **Carl Julius Rieden** (1802-1858) působící, díky **Ernstu Wilhelmu Knipplowi** (1811-1900), téměř do konce 19. století. Opakovaly se, v různých záběrech, pohledy Sněžky z údolí (z Myslakowic a Bukowce), z hor: od ples Velký a Malý rybník, s Plánu pod Sněžkou (např. kolorovaná Mattisova litografie vznikla kolem roku 1830, s poněkud fantastickou vegetací a se skupinou turistů v popředí²¹), z horského sedla Okraj. Z české strany se nejčastěji vyskytovaly pohledy z Obřího dolu, od pramenů Labe a horské chaty Luční bouda. Umělci znázorňovali samotný vrchol hory a na něm se nacházející stavby, kapli sv. Vavřince, která v letech 1824 až 1850 plnila úlohu horské boudy (interiér na litografii přisuzované Mattisovi, kolem 1830²²) a další turistické chaty, počínaje první z roku 1850, a dokonce tragické události, jako např. požár této chaty v roce 1857.

Tématem rytin a litografií byly taktéž pohledy ze Sněžky: v roce 1881/1882 Knippel nakreslil s použitím litografické techniky celé panorama složené z pohledů do čtyř světových stran.²³

Charakteristické pohledy Krkonoš kreslili v podobě mnohem realističtější, vyzrálé ve schopnosti vyjádření prostorových, světelných a stínových efektů, ilustrátoři v 2. polovině 19. století: **Louis Ferdinand**

Koska (1808-1862) a **Theodor Blätterbauer** (1823-1906). První je autorem pohledu na vrchol Sněžky s kaplí a horskou chatou, zveřejněného v litografické podobě v publikaci *Schlesisches Album* (1854-1862)²⁴, druhý pak je autorem četných kreseb ilustrujících ve formě ocelorytin dílo **Franze Schrollera** *Schlesien* (kolem 1880), mj. Pohledu Sněžky z Glęboka.²⁵ Naopak v malířství se tehdy rozšířil již nový styl, hledající mnohem anonymnější motivy poskytující příležitost ke studiu světla, atmosféry a barvy, a zároveň nevzdávající se nálady. Vratislavský malíř **Adolf Dressler** (1832-1881) zamilovaný do Krkonoš, objevitel krásy Przesieky, pokud maloval Sněžku, pak ji znázorňoval jako na jedné ze svých plenérových studií (*Pohled na Údolí Łomniczky pod Sněžkou a Karpacz*, 1870-1880, Národní muzeum ve Varšavě) velkorysími tahy štětce v tmavomodré skladbě barev (il. 18), s vrcholkem ukrytým v šedomodrých dešťových mracích, kontrastujícím se světlým, tmavožlutým polem na prvním plánu. Tentýž malíř se uchýlil ke krajně naturalistickým prostředkům, když na zakázku zhotovil panorama Krkonoš v podobě malovaného, do půlkruhu postaveného a podsvětleného plátna, jehož optickým prodloužením je tzv. umělý terén.²⁶ Panorama propagující největší turistickou atrakci Slezska na regionální výstavě ve Vratislavi v roce 1881 znázorňovalo pohled z palouku mezi Sośnikiem a Grzybowcem v Jagniatkowě. Sněžka na něm hrála tudíž úlohu druhořadou, na rozdíl od Śmielce a Sněžných Jam (srov. olejovou studii pohledu, dochovanou v Muzeu v Jelení Hoře).

V druhé polovině, a zejména v poslední čtvrtině 19. století, počet malířů-interpretů krkonošské krajiny značně vzrostl. Tento jev byl spojen s nárůstem počtů příslušníků slezského uměleckého prostředí a také vývojem vratislavského školství v oblasti krajinného malířství. V roce 1879 se vedoucím Dílny krajinného malířství při Slezském muzeu výtvarných umění stal Dressler, a po jeho smrti, v roce 1884, přebíral nově vzniklou Třídu krajiny na vratislavské Škole umění (pozdější Akademii) **Carl Ernst Morgenstern** (1847-1928). Tento malíř původem z Mnichova postupně objevoval krásy Slezska díky plenérovým studiím, které pro své žáky organizoval na různých místech, od konce osmdesátých let převážně v Krkonoších, v okolí Karpacze (il. 29, 30). Maloval se svými žáky i na české straně, například v roce 1906 v Peci pod Sněžkou. Postupem času se pod Sněžkou usadil a vybudoval dům mezi Ściegnami a Vlčí Porubou. Na základě plenérových studií tvořil v dílně velké obrazy, často využívaje zvláštních světelných efektů: končící západ slunce a narůstající soumrak (*Pohled od plesa Velkého rybníka ke Sněžce*, 1899, ztracený, pak mnohokrát malířem opakován²⁷), nebo měsíční noc (*Rašeliniště na Pláně pod Sněžkou*, 1897²⁸). Popularitu získal zejména jako autor pohlednic vznikajících jako reprodukce jeho olejomalb nebo k tomuto účelu vzniklých akvarelů. Pohlednice plnily obdobnou úlohu jako předtím rytiny a litografie „kowarské skupiny“. Četné pohledy na Sněžku s různými záběry se daly zakoupit v chatě na vrcholu, s potiskem „Majetek a publikace E. Pohla, Sněžka“. Z Morgensternových vrstevníků, kteří nebyli spojeni s jeho školou, musíme připomenout **Paula Linkeho** (1844-1917) z důvodu jeho kreseb a nedochovaných obrazů Sněžky (il. 41), např. majestátní pohled z okolí údolí Łomnice a Śląskiej Drogi (tužka, Národní muzeum ve Varšavě).²⁹

Sněžka, zejména v zimním rouše, zaujala nejvýznamnějšího malíře vratislavské secese, rovněž profesora zdejší Akademie, spojeného s okruhem jejich reformátorů na začátku 20. století, **Maxe Wislicenuse** (1861-1957). Již v pozdních devadesátých letech se tento umělec zúčastnil lyžařských výprav do hor, nejprve pod dohledem spřáteleného instruktora, majitele horské chaty na Szrenické pláni, Adolpha. „Tenkrát jsem maloval často – vzpomínal po letech – menší studie v plenéru, přičemž sám ve sněžulích jsem za sebou táhl malířské potřeby na sánkách.³⁰ Takto vznikly četné studie nejvyšší Hory, představující ji nejčastěji od jihu, např. ze silnice ze Studniční hory na Výrovku nebo z Liščí hory.³¹ Tento druhý záběr, vytvořený plochými skvrnami teplé běloby vrcholících ve zlatém slunečním přísvisu a studené modři s tyrkysovou, lehce narůžovělou oblohou, opakoval umělec v monumentálním díle s názvem *Zima*, v cyklu dekoračních panelů z roku 1918 určených pro jelenohorské muzeum, představujících Krkonoše ve čtyřech ročních obdobích. Sněžka se tam vyskytuje ještě na obraze *Léto* a vévodí vzdálenému panoramatu hor v pozadí pohledu na Jelenohorské údolí. Ze všech maleb se dochovala pouze *Zima* (Muzeum v Jelení Hoře, il. 19), dochovaly

se i studie k těmto obrazům ve sbírce malíře v Hamburgu. Motiv zasněžených stromů připomínajících fantastické postavy na prvním plánu, díky kterému znázornění *Zimy* získalo pohádkovou auru, byl rovněž samostatným motivem Wislicenusových obrazů.

Z neoromantizmu přelomu století vyrostlo i umění **Ericha Erlera** (1870-1946). Inspiroval se zejména alpskou krajinou. Méně často využíval horské motivy svého rodiště a maloval akvarelem nebo kvaší např. záhadný, tmavý masiv částečně do mraků zahalené Sněžky (nedatovaný obraz, Národní muzeum ve Vratislavi, il. 20). Drážďanský malíř a grafik **Otto Fischer** (1870-1947) trávil každoročně v letech 1900-1908 zimu a jaro v turistických chatách v okolí Sněžky. Tvořil tam strohé, asketické pohledy sněžných svahů, plání a horských rašelinišť (*Obleva*, pastel, před rokem 1908, Národní muzeum ve Varšavě³², *Krajina Równi pod Sněžkou*, mezzotinta, il. 21). Doprovázeli jej dva Morgensternovi žáci: **Alfred Nickisch** (1872-1948) a **Heinrich Tüpke** (1876-1951). Z malířů navštěvujících tehdy Krkonoše musíme připomenout **Edwarda Harrisona Comtona** (1881-1960), Angličana působícího v Mnichově, s ohledem na jeho naturalistické krajiny Sněžky v pohledu pod Hlavním hřbetem, od jihozápadní strany (Haus Schlesien, Königswinter)³³ a v klasickém pohledu od Kowar (soukromý exponát). V obou případech příliš vysoké, s přehnaně zaostřeným vrcholem.

Prostředí výtvarníků působících v oblasti Krkonoš ovládli v první polovině 20. století absolventi krajinářské třídy Morgensterna. Většina z nich se vzdělala naturalistickým a akademickým metodám svého učitele. Nejbližším jeho žákem se možná stal **Paul Weimann** (1867-1945), jakožto autor nevyumělkovaných studií krajiny v různých denních a ročních obdobích (*Pohled na Černý hřbet a Sněžku*, Muzeum v Jelení Hoře, il. 35).³⁴ **Georg Wichmann** (1876-1944) znázorňoval Sněžku ve slunných, barvou nasycených skicách, zejména v letech 1914-1924 (kromě válečného období), kdy bydlel v Gruszkowě u Kowar.³⁵ Pak se přestěhoval do Szklarské Poręby, kde v roce 1922 vzniklo Sdružení umělců sv. Lukáše, seskupující většinu krkonošských výtvarníků. Patřili k němu i mladší z Morgensternových žáků, jako např. **Franciszek Jackowski** (1885-1974) a **Hans Oberländer** (1885-1945), malující pohledy nejenom západní, ale i východní části horského pásma a uplatňující přínosy nových uměleckých směrů (Oberländera *Sněžka v zimě*, 1939, s motivem holých, „expresionistických“ stromů³⁶). Malířem nejvyšší slezské hory se stal naopak **Friedrich Iwan** (1889-1967), žijící od roku 1921 v Karpaczi a pak v Jelení Hoře. Byl malířem, i když kromě akvarelů uplatňoval hlavně grafické techniky. Dosahoval však velmi malířských efektů. Měl rád zejména zimu a předjaří, v krajině hledal především náladu dosažitelnou díky kompozici záběru a hře světla a stínů (*Předjaří*, dvacátá léta 20. století, kolorovaný lept s akvatintou, il. 22).

S činností tohoto pokolení umělců, přerušenu náhle mezníkem roku 1945, se uzavřela epocha uměleckého ztvárňování svatě slezské hory. Za její symbolické ukončení je možné považovat obrazy výborného malíře, spojeného s avantgardním uměním **Otto Dixe** (1891-1969), profesora drážďanské Akademie, vyločeného z ní v roce 1933. Začátkem čtyřicátých let 20. století obdržel zakázku od slezského průmyslníka a sběratele uměleckých děl **Albrechta Haselbacha**, v jejímž důsledku vznikl cyklus náboženských scén odehrávajících se na pozadí okolí Sněžky, mj. *Równi pod Sněžkou*, *Malého a Velkého Stawu*, *údolí Łomniczky*³⁷, navazujících přímo na tvorbu Caspara Davida Friedricha.

Piotr Łukaszewicz

Dr. Piotr Łukaszewicz – historik umění, kurátor oddělení malířství Národního muzea ve Vratislavi. Badatel a znalec malířství 19. a 20. století. Autor četných publikací a muzejních výstav, mj. věnovaných slezskému malířství.

Bibliografická poznámka

V článku byly použity následující bibliografické položky (sestavené chronologicky, v závorkách zkratky použité v poznámkách): G. Grundmann, *Das Riesengebirge in der Malerei der Romantik* [I. vydání], Breslau 1931 (Grundmann I); [II. vydání], München 1958 (Grundmann); *Das Riesengebirge in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Schlesisches Museum der bildenden Künste [katalog výstavy], Breslau 1937; G. Grundmann, *Künstler und Künstlerkolonien im Riesengebirge*, „Jahrbuch der Schlesischen Friedrich Wilhelms - Universität zu Breslau“, 17:1972, str. 349 - 384; *Das Riesengebirge in der Graphik des 18. Und 19. Jahrhunderts* [katalog výstavy], Marktoberdorf/Allgäu 1993 (Das Riesengebirge in der Graphik...); H. Wichmann, Georg Wichmann 1876 - 1944, *Der Maler des Riesengebirges und sein Kreis*, Würzburg 1996 (Wichmann); M. Staffa, Krkonoše, Vratislav 1996 (Staffa); P. Łukaszewicz, A. Kozak, *Obrazy natury (Obrazy přírody)*, Adolf Dressler a pejzažisti slaszy drugiej połowy wieku XIX (*Adolf Dressler a slezští krajináři druhé poloviny 19. století*), Národní muzeum ve Vratislavi, Národní muzeum ve Varšavě [katalog výstavy], Vratislav 1997 (Łukaszewicz, Kozak); *Wspaniały krajobraz. Artyści a kolonie artystyczne w Karkonoszach w XX wieku (Velkolepá krajina. Umělci a umělecké kolonie v Krkonoších ve 20. století)*, Gesellschaft für interregionalen Kulturaustausch, Berlin, Oblastní muzeum v Jelení Hoře, Berlin a Jelení Hora 1999 (Wspaniały krajobraz *Velkolepá krajina*); P. Łukaszewicz, *Sudety oczami malarzy. Z dziejów przedstawiania gór w malarstwie XIX i pierwszej połowy XX wieku (Sudety očima malířů. Z dějin zobrazování hor v malířství 19. a první poloviny 20. století)*, v: A. Wójcik (red.), *Polskie góry w malarstwie (Polské hory v malířství)*, Materiały z Sympozjum (*Materiály ze sympozia*), Kraków 1999, str. 24 - 44.

Poznámky:

- ¹ Grundmann, str. 20-21; *Das Riesengebirge in der Graphik...*, str. 9-10.
- ² Cit. podle: Grundmann, str. 53.
- ³ Reprodukce dvou prvních záběrů viz: Grundmann, str. 58-59.
- ⁴ Cit. podle: J.Q. Adams, *Listy o Šlasku (Dopisy o Slezsku)*, Vratislav-Varšava 1992, str. 57.
- ⁵ Obraz v Národním muzeu ve Vratislavi; další viz: reprodukce u Grundmanna, str. 26, 27, 38.
- ⁶ J.F. Zöllner, *Briefe über Schlesien...*, Berlin 1972, cit. podle: Grundmann, str. 26.
- ⁷ Grundmann I, il. str. 34.
- ⁸ Grundmann, il. str. 34.
- ⁹ Grundmann, il. str. 42.
- ¹⁰ *Riesengebirge in der Graphik...*, il. str. 30, poz. 67.
- ¹¹ Viz: mj.: Grundmann, kapitola IV.; H. Börsch-Supan, K. Jähnig, Caspar David Friedrich, München 1973.
- ¹² Börsch-Supan, K. Jähnig, il. str. 383 (pol. 304)
- ¹³ Dto, il. str. 380 (poz. 300), 157 (barevná tab. 38), 440 (pol. 414).
- ¹⁴ Dto, il. str. 443 (pol. 418).
- ¹⁵ Dto, il. str. 422 (pol. 386).
- ¹⁶ H. Herloszsohn, *Wanderungen durch das Riesengebirge und die Grafschaft Glatz*, Leipzig 1841, il. po s. 86, 114; reprodukce druhé z vyjmenovaných ilustrací: *Das Riesengebirge in der Graphik*, il., str. 24 pol. 44.
- ¹⁷ Grundmann I, il. str. 109.
- ¹⁸ Grundmann, il. str. 118.
- ¹⁹ A. Kozak, *Mistrzowie rysunku niemieckiego... (Mistři německé kresby ...)* Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (Ze sbírek Národního muzea ve Varšavě [katalog výstavy], Varšava 1991, il. str. 29.
- ²⁰ Grundmann, il. str. 148-150.
- ²¹ *Das Riesengebirge in der Graphik...*, il. na obálce, pol. 50; zde rovněž reprodukce několika dalších záběrů.
- ²² Dto, il. str. 27, pol. 61.
- ²³ T. Eisenmäger, *Die Rundschau von der Schneekoppe*, „Der Wanderer im Riesengebirge“ 2, 1882, nr 15, str. 5; *Das Riesengebirge in der Graphik...*, il. str. 31, pol. 68; Staffa, il. str. 92.
- ²⁴ L.F. Koska, *Schlesisches Album*, Breslau 1854 - 1862 (Verlag Trewendt & Granier), pol. 4.
- ²⁵ V. Schmilewski, *Romantisches Schlesien. Bilder von Theodor Blätterbauer*, Würzburg 1993, il. 31.
- ²⁶ Viz: Łukaszewicz, Kozak, str. 56, 70-71.
- ²⁷ O. Baer, *Zwei Bilder von Prof. Morgenstern*, „Der Wanderer im Riesengebirge“ 19, 1899, nr 12, str. 182; jedna z pozdějších, zmodernizovaných verzí v Haus Schlesien v Königswinter, reprodukce v: *Wspaniały krajobraz (Velkolepá krajina)*, str. 61.
- ²⁸ O. Baer, *Die Ausstellung von bildlichen Darstellungen aus dem Riesengebirge in Hirschberg*, „Der Wanderer im Riesengebirge“ 17, 1897, nr 7, str. 107.
- ²⁹ Łukaszewicz, Kozak, str. 118, pol. 161.
- ³⁰ Vzpomínky sepsané na sklonku života malíře, strojopis u autora.
- ³¹ První obraz – majetek rodiny umělce v Hamburku, druhý – soukromý majetek – reprodukce: Łukaszewicz, Kozak, str. 148, pol. 245.
- ³² Łukaszewicz, Kozak, il. str. 108, pol. 128; viz také pol. 129-131.
- ³³ Wichmann, il. str. 186.
- ³⁴ Łukaszewicz, Kozak, il. str. 143, pol. 236.
- ³⁵ *Obrazy takie (Takové obrazy)* (Vodní pláň s pohledem na horský hřbet se Sněžkou, kolem 1922, *Pohled na Sněžku a údolí Łomniczky*, 1923, *Pohled z Mysłakowic na Sněžku*, kolem 1924) reprodukce Wichmann, str. 115, 117, 121.
- ³⁶ *Wspaniały krajobraz (Velkolepá krajina)*, il. str. 190.
- ³⁷ Dto, str. 143-144, il.

Die Schneekoppe als Inspirationsquelle deutscher Künstler im 19. und 20. Jahrhundert

Piotr Łukaszewicz

Erste bildliche Darstellungen des Riesengebirges stammen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Es sind sog. Panoramas, weitreichende Ansichten des Gebirgskammes, in denen die einzelnen Gipfel konventionelle Formen bekommen, die an frühere kartographische Zeichnungen erinnern. Der Schneekoppe mit einer übergroßen Kapelle auf dem Berggipfel kommt hier natürlich der wichtigste und höchste Rang zu. So ist das Panorama (Il. 14) des Breslauer Radierers **Johann Bartholomäus Strahovsky** (gest. um 1790)¹ von etwa 1725, das später von dem bekannten Zeichner **Friedrich Bernhard Werner** wiederholt worden ist.

Gemälde, die auf die Beobachtung der Natur zurückgingen, tauchten gegen Ende des 18. Jahrhunderts auf. Der erste moderne Maler des Riesengebirges war **Christoph Nathe** (1753-1806) aus Niederbielau bei Görlitz. Im Geiste des Klassizismus in Leipzig ausgebildet, machte er seine erste Reise ins schlesische Gebirgsland (nach Hirschberg, Warmbrunn und Schmiedeberg) im Juli und August 1782. Die einsame Gratwanderung hat erhabene Gefühle in ihm hervorgerufen, die er auch in Worten auszudrücken versuchte. Als er die Schneekoppe bestieg, war er begeistert: „Allein auf einem sehr hohen Berg zu sein! Alles was Erdenleben heißt, nur noch tief unter seinen Füßen in der Rückerinnerung zu wissen; den Horizontkreis um sich in die Luft verschwinden zu sehen, keinen lebendigen Laut mehr zu hören, über sich den blauen, reinen Äther ohne Ende, in diesem schwimmend den blendenden Lichtball, die wärmende Sonne, als das einzige Objekt, das uns noch wohl will, sich so bei heiterer Windstille seinen Empfindungen hinzugeben, ist eine wonnige Lage.“² Damals entstanden die ersten Ansichten der hohen Gebirgspartien. Nathe malte die Schneekoppe mit Aquarell- und Guaschfarben, zeichnete sie mit der Sepia aus verschiedenen Blickwinkeln: vom Koppenplan her, wobei sie durch scharf gezeichneten Schatten übertrieben abgeschnitten erscheint, eine majestätische Ansicht vom Süden, vom Riesengrund her, eine andere – vom Aupagrand her gesehen³. Die Darstellungen der Schneekoppe wetteiferten in Nathes wie auch aller seiner Nachfolger Kunstschaften mit Darstellungen anderer Ausschnitte des Riesengebirgskammes, insbesondere mit denen der „alpinen“ Schneegruben. Ein persönliches Erlebnis der Gebirgslandschaft machte Nathe zum Vorgänger der Romantiker.

Nathe verwendete nur selten Ölfarben, daher gilt ein anderer Maler als Entdecker des Riesengebirges, nämlich **Carl Sebastian Christoph Reinhardt** (1738-1827), Mitglied der Berliner Kunstakademie, der aus Berlin kam und sich auf Wunsch der Akademiebehörden und des preußischen Ministers von Heinitz 1789 in Hirschberg niederließ. Seine Aufgabe war, für den König eine Reihe von Landschaften des immer häufiger besuchten schlesischen Gebirges zu malen. Es waren zumindest sechzig solche Landschaften entstanden. Ein Teil von ihnen wurde durch die graphischen Kopien **Daniel Bergers** popularisiert. Sie stellten meist Ansichten von Tälern dar, weil Reinhardt der Meinung war, dass man „von den höchsten Bergen nichts Malerisches sehen“ könne, was Thema eines Gemäldes werden könnte⁴. Die Schneekoppe krönt das Panorama des Ostrandes des Riesengebirges, der in einer blassblauen Ferne aus mehreren Blickpunkten gezeigt wird, u.a. aus den Bibersteinen, aus Grunau auf den Hirschberger Talkessel hin⁵, vom Weg von Arnsdorf nach Krummhübel (mit einer Brücke über die Lomnitz), vom Weg nach Stonsdorf oder auch von der Umgegend Schmiedebergs. Die Zeitgenossen lobten diese Gemälde, denn sie seien „voll Natur und Wahrheit“⁶, heute scheinen sie vielmehr von der Konvention der klassizistischen oder gar noch der barocken Landschaft gelebt zu haben. Reinhardt ging in Holland in die Lehre und blieb unter dem Einfluss der niederländischen Landschaftsmalerei. Neben Bildfragmenten, die auf die Beobachtung der Natur zurückgehen, kommen in

seinen Gemälden (insbesondere im Vordergrund) konventionelle Elemente vor: pittoreske Bäume und Steinblöcke als Rahmenkulisse der Komposition, übergroße Pflanzen und unverhältnismäßig kleine Personen. Konventionell ist ebenfalls die Farbgebung, bei der Brauntöne im Vordergrund, Grün in den mittleren Partien und bleiches Blau im Hintergrund überwiegen.

Reinhardt blieb bis sein Lebensende in der Umgegend des schlesischen Gebirges, andere Künstler waren hier mehr oder minder vorübergehend anwesend. Im Unterschied zu Reinhardt, der in seiner malerischen Art die Kontraste von Licht und Schatten auswertete, stellte der Schweizer **Friedrich Frégévize** (1770-1849) Ansichten der schlesischen Berge, darunter auch Ansichten mit Schneekoppe im Hintergrund, mit der pedantischen Sorgfalt eines Miniaturmalers dar, indem er die Landschaft in einen geordneten, am Horizont von Bergsilhouetten abgeschlossenen Garten verwandelte. So war z.B. die heute verschollene *Ansicht von der Schneekoppe aufgenommen von dem Weg, welcher von Erdmannsdorf nach Stonsdorf führt* von 1829, in der eine Schäferszene im Vordergrund zu sehen ist⁷. Die gegen Ende des 18. Jahrhunderts wachsende touristische Attraktivität des Riesengebirges hatte nicht nur Maler, sondern vor allem Graphiker hierhergelockt, die eine Vervielfältigungskunst für den Massenempfänger betrieben. Unter ihnen gab es auch wandernde Radierer, Eigentümer der Verlage, die sich auf die Alpenthematik spezialisierten, wie etwa **Jan Morino**, welcher bemüht war, der Schneekoppe die schlanke Gestalt eines Alpenberges zu verleihen (*Ansicht von Schmiedeberg und Umgebung*, kolorierte Radierung)⁸, oder **Johann Heinrich Bleuler** (1758-1823), Autor der Arbeiten in der sog. Aberlinischen Manier, d.h. Konturradierungen, die von der Hand mit Guaschfarben illuminiert wurden (*Blick auf Schmiedeberg vom Landeshuter Kamm, mit Schneekoppe im Hintergrund*, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg⁹). Unter diesen Graphikern fällt **Antonín Karel Balzer** (1771-1807) auf, nicht so sehr durch technische Reife wie durch die Dramaturgie seiner Landschaftsszenen. In einer Serie der kolorierten Radierungen mit Aquatintinta von 1792 erscheint der Gipfel der Schneekoppe allzu walzenförmig, umgeben von malerisch zerfransten Wolken, denen ebenfalls unregelmäßige Flecken des Krummholzes auf dem flachen Vorfeld des Berges entsprechen; die Kapelle ist da herkömmlicherweise übergroß, im Vordergrund sind zwei Wanderer zu sehen. Zu dieser Serie (Il. 15, ?) gehört der Blick von der Schneekoppe auf den Brunnberg, den zweithöchsten Gipfel des Riesengebirges, mit Wasserfällen von dem Quellgebiet der Groß-Aupa; die Ansicht reicht bis an die Gebirgsketten auf der tschechischen Seite am Horizont; zwei Touristen beobachten dieses Naturspektakel¹⁰.

Im Juni 1810 machte sich **Caspar David Friedrich** (1774-1840) in Begleitung seines Kollegen, ebenfalls Malers, Georg Kersting auf den Weg von Dresden ins Riesengebirge. Friedrich, vielleicht der hervorragendste Maler von jenen, die jemals die schlesischen Berge besuchten, hatte diese Expedition auf eine besondere Art und Weise erlebt. In den gesehenen Landschaften erblickte er eine Abspiegelung seiner metaphysischen Visionen, gemäß dem von ihm verlautbarten Prinzip: „Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch was er in sich sieht.“ Seine Reise erbrachte eine Reihe von Bleistiftskizzen und Aquarellen, die ihm dann – manchmal erst viele Jahre später – als Grundlagen für Kompositionen in Öl dienten, die den Charakter von Landschaftsallegorien aufwiesen. Der Künstler hatte seine Studien oftmals umkomponiert, er verband mehrere Skizzen in einem Gemälde, stellte sogar Motive zusammen, die aus geographisch verschiedenen Landschaften genommen worden waren. Daher ist eine topographische Identifizierung der Landschaften Friedrichs nicht immer leicht, wenn überhaupt möglich¹¹. Die *Riesengebirgslandschaft* von etwa 1823 (Hamburg, Kunsthalle)¹² galt früher als eine Landschaft aus dem Harzgebirge. Wahrscheinlich stellt sie eine Ansicht von Warmbrunn aus auf das Vorgebirge und die Schneekoppe dar. Die mit intensivem Grün gemalte Ebene, die in einen gelben Streifen des Getreides übergeht, symbolisiert das Diesseits und die reife Lebensphase; sie wird dem Jenseits in Gestalt des blauen Gebirgskammes und der dominierenden Schneekoppe als Symbol Gottes gegenübergestellt. Eine verschollene Zeichnung, entstanden während einer Schneekoppenbesteigung (auf dem Koppenplan, oberhalb der

Wiesenbaude, mit einem weiten Blick über den Ziegenrücken bis Jeschken) lieferte Motive für zumindest zwei Gemälde, die sich zur Zeit in der Petersburger Eremitage (*Morgen im Gebirge*, 1822/1823) und in der Berliner Nationalgalerie (*Riesengebirge. Vor Sonnenaufgang*, 1830-1835) befinden¹³. Das im Nebeldunst in den Hintergrund gehende Panorama des Gebirges ist eine Allegorie der jenseitigen Wirklichkeit, während die phantasievollen Felsen des Vordergrunds das diesseitige Leben mit einem festen Grundboden des Glaubens ausmachen, die im Hintergrund von einem Tal als Sinnbild des Todes von der Landschaft abgetrennt werden. Auf beiden Gemälden sind Personen zu sehen: ein am Abgrund sitzendes Paar, das über die Landschaft nachdenkt, auf dem Petersburger Bild und ein einsamer Wanderer auf einem Felsen auf dem Berliner Gemälde. Die Schneekoppe erscheint noch einmal in der *Erinnerung an das Riesengebirge* (Eremitage, um 1835)¹⁴. Rechts vorn ist das Quellgebiet der Elbe zu sehen, die Berge im Hintergrund sind: Silberkamm, Ziegenrücken und Planur, gekrönt von der Schneekoppe (Il. 16). Vergleicht man dieses Bild mit dem wirklichkeitsnäheren Aquarell aus der Münchener Sammlung Winterstein¹⁵, so erkennt man, wie die Landschaft umgestaltet und dramatisiert worden ist. Der Maler hat den Gipfel der Schneekoppe nach rechts verschoben, ihn wesentlich erhöht und auf diese Weise eine Dominante der ganzen Komposition geschaffen; die durch den steigenden Nebel entmaterialisierten Berge unterscheiden sich in ihrer Erscheinung von dem materiell irdischen Vordergrund, in den auf der linken Seite mit Phantasie gestaltete Felsen einkomponiert worden sind. Dieses Verfahren dient hier dem Zweck, der Ansicht einen allegorischen Sinn zu verleihen; der schmale Gebirgsbach ist dabei ein Symbol des Lebens.

Auch andere romantische Maler aus Dresden (und nicht nur aus Dresden) besuchten das Riesengebirge, wie etwa **Carl Gustav Carus**, **Johann Christian Clausen Dahl**, **Caspar Scheuren**, doch keiner von ihnen hatte die Intensität Friedrichs Landschaftsvisionen erreichen können. Die hiesige Landschaft hatte keine bedeutende Rolle in ihrem Schaffen gehabt, vielleicht mit Ausnahme **Ludwig Richters** (1803-1884), der 1838 nach Schlesien kam, im Zusammenhang mit dem Auftrag eines Leipziger Verlegers, Illustrationen für den Band *Riesengebirge* aus der Serie *Das malerische und romantische Deutschland* anzufertigen. Die damals entstandenen Aquarelle, nach denen Stahlstiche ausgeführt wurden, hatten die Landschaft des Riesengebirges populär gemacht. Die Schneekoppe tritt hier auf als Dominante weit reichender Ansichten: von den Friesensteinen im Landeshuter Kamm und vom Weg bei Arnsdorf (diese zweite Auffassung erinnert an eine der Landschaften Reinhardts)¹⁶. Im Unterschied zu Friedrich galt Richters Interesse nicht einer metaphysischen Idee, die sich in der Landschaft ausdrückte, sondern dem Irdischen und dem Charakteristischen an ihr. Daher bereicherte er gerne seine Bilder mit Genreszenen, worin bereits die neue Poetik des Biedermeiers zum Ausdruck kam. Viele sachliche und sentimentale Landschaftsmaler, die mit dieser Strömung der bürgerlichen Kunst verbunden waren, kamen seit den zwanziger Jahren bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts ins Riesengebirge. Zu ihnen gehörte **Friedrich Wilhelm Delkeskamp** (1794-1872), der früher für Graf Raczynski aus Rogalin tätig war, Schöpfer einer realistischen Ansicht in Aquarell von der Umgegend des Mittagssteins auf den Großen Teich und auf die Schneekoppe¹⁷. Nachdem der König und die Mitglieder der preußischen Herrscherfamilie einige Residenzen am Fuß der Schneekoppe, vor allem in Erdmannsdorf, erworben hatten, kamen auch Berliner Maler hierher, u.a. **Johann Heinrich Hintze** (1800-vor 1862) und **Wilhelm Brücke** (um 1790- nach 1850). Ein Gemälde des letzteren, *Blick auf Arnsdorf und Schneekoppe* (1844, Nationalmuseum in Breslau), stellt eine idyllische, sonnige, am Horizont mit dem Gebirgskamm (in dessen Mitte die Schneekoppe) abgeschlossene Landschaft dar, deren Komposition ausgewogen und Zeichnung präzise sind (Il. 17). Auf der Wiese im Hintergrund weidet das Vieh, im Vordergrund sind Personen in Volkstrachten zu sehen; bei der Bäuerin und dem Jungen handelt es sich um Religionsflüchtlinge aus Tirol. Ein anderes, heute verschollenes Gemälde Brückes von 1846 zeigte die zwei Jahre früher in Brückenberg aufgestellte norwegische Kirche Wang, der sich eine Gruppe vornehmer Touristen nähert; eine Dame wird in der Sänfte getragen. Den Bildhintergrund machte der Gebirgskamm mit der wolkenbedeckten Schneekoppe aus¹⁸.

Auch viele schlesische Künstler der Biedermeierzeit suchten nach Motiven in der Nähe der Schneekoppe. **Florian Grosspietsch** (1789-nach 1839) plazierte eine sentimentale Szene mit einem Hirten, der einem Reiter am Rande des Dorfweges einen Blumenstrauß überreicht, vor dem Hintergrund eines blauen Gebirgspanoramas mit dem Gipfel der Schneekoppe¹⁹. Der gelehrte und hochbegabte Amateurmaler und zugleich Verfasser von Führern durch die schlesischen Gebirge, **Karl Friedrich Mosch**, malte idyllische Ansichten von Hirschberg, Fischbach und Seidorf mit der im Hintergrund emporragenden Schneekoppe²⁰. Der Bedarf an Andenken seitens der immer zahlreicheren Touristen, die zu den schlesischen Bergen und Kurorten kamen, hatte es zur Folge, dass die Vervielfältigungstechniken: zunächst Kupferstiche, dann zunehmend Lithographien mit Vorliebe angewendet wurden. In diesen Techniken ausgeführte Landschaften wurden vielerorts, auch in der Baude auf dem höchsten Berg, verkauft. Die Traditionen Balzers, der Schweizer Graphiker und des Breslauer Kupferstechers **Friedrich Gottlieb Endler** (1763-nach 1830) wurden von Künstlern aus Schmiedeberg: **Friedrich August Tittel** (um 1770-nach 1833), **Carl Theodor Mattis** (1789-1881) und **Carl Julius Rieden** (1802-1858) fortgesetzt. Die Schmiedeberger Künstlergruppe konnte dank **Ernst Wilhelm Knippel** (1811-1900) fast bis Ende des 19. Jahrhunderts tätig sein. Die Ansichten der Schneekoppe wurden aus verschiedenen Blickpunkten gezeigt: von den Tälern (aus Erdmannsdorf und Buchwald), von den Bergen (vom Kleinen und Großen Teich, vom Koppenplan, wie z.B. die kolorierte Lithographie von Mattis, die etwa 1830 entstand und eine seltsame Pflanzenwelt wie auch eine Touristengruppe im Vordergrund zeigt²¹), von den Grenzbauden. Von der tschechischen Seite wurden zumeist Ansichten vom Riesengrund, vom Quellgebiet der Elbe und von der Wiesenbaude her angefertigt. Dargestellt wurden dann nur der Berggipfel und die darauf stehenden Bauten: die Laurentiuskapelle, die 1824-1850 die Funktion einer Herberge hatte (Innenraum auf einer Mattis zugeschriebenen Lithographie, um 1830²²) und die Bauden, angefangen mit der ersten von 1850; aufgezeichnet wurden auch tragische Ereignisse, wie der Brand der Baude von 1857. Auch Ansichten von der Schneekoppe aus waren Themen für Radierungen und Lithographien. Knippel hatte 1881/1882 ein ganzes Panorama in lithographischer Technik gezeichnet, das aus Ansichten in alle vier Himmelsrichtungen bestand²³.

Charakteristische Ansichten des Riesengebirges, in einer realistischeren Form bei einer gekonnten Wiedergabe der Raum- und Helldunkeleffekte, zeichneten die Illustratoren **Louis Ferdinand Koska** (1808-1862) und **Theodor Blätterbauer** (1823-1906) in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Vom ersteren stammt die Ansicht des Schneekoppengipfels mit Kapelle und Baude, die in der lithographischen Fassung im *Schlesischen Album* (1854-1862)²⁴ veröffentlicht worden ist. Der andere fertigte mehrere Zeichnungen an, die in Form der Stahlstiche das Werk **Franz Schrollers Schlesien** (um 1880) illustrierten, darunter eine Ansicht von der Schneekoppe von Glausnitz aus²⁵. In der Malerei dagegen hatte sich indes ein neuer Stil verbreitet, der nach neuen, vielmehr anonymen Motiven suchte, die eine Gelegenheit für ein Studium von Licht, Atmosphäre und Farbe boten aber nicht auf die Stimmung verzichten ließen. Der ins Riesengebirge verliebte Breslauer Maler **Adolf Dressler** (1832-1881), Entdecker der Schönheit von Hain, malte die Schneekoppe nicht oft. Hatte er es aber getan, dann stellte er den Berg so dar, wie auf einer seiner Freilichtstudien (*Blick auf den Melzergrund und Krummhübel*, 1870-1880, Nationalmuseum in Warschau), die mit breiten Pinselzügen in dunkelblauen Tönen aufgebaut wurde (Il. 18); die Bergspitze ist da bedeckt mit graublauen Regenwolken, die mit einem hellen, grüngelben Ackerfeld im Vordergrund kontrastieren. Derselbe Maler griff nach extrem naturalistischen Mitteln, als er im Auftrag das Riesengebirgspanorama schuf; es war eine bemalte, im Halbkreis aufgestellte, beleuchtete Leinwand, deren optische Verlängerung das sog. Vorterrain ausmachte²⁶. Das Panorama, das für die größte touristische Attraktion Schlesiens auf der regionalen Ausstellung von 1881 in Breslau warb, zeigte eine Ansicht von der Bismarckhöhe aus. So spielte hier die Schneekoppe eine geringere Rolle, im Gegensatz zu der Großen Sturmhaube und den Schneeegruben (vgl. das Ölstudium der Ansicht, erhalten im Museum in Hirschberg).

In der zweiten Hälfte und insbesondere im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts wurden die Maler, die die Riesengebirgslandschaft wiedergaben, sehr zahlreich. Dies hing zusammen mit anwachsender zahlenmäßiger Stärke des schlesischen Künstlermilieus und der Entwicklung der Breslauer Kunstschulen im Bereich der Landschaftsmalerei. 1879 wurde Dressler Leiter des Meisterateliers für Landschaftsmalerei, nach seinem Tode hatte **Carl Ernst Morgenstern** (1847-1928) die an der Breslauer Kunstschule (der späteren Akademie) neugegründete Klasse für Landschaftsmalerei übernommen. Der aus München eingewanderte Maler entdeckte allmählich die Schönheit Schlesiens, indem er für seine Schüler Pleinairstudien an diversen Orten (seit Ende der achtziger Jahre zumeist im Riesengebirge, in der Umgegend Krummhübel) veranstaltete (II. 29, 30). Sie fanden auch an der tschechischen Seite statt, so malte er z.B. 1906 mit seinen Schülern in Petzer. Mit der Zeit ließ er sich selbst in der Nähe der Schneekoppe nieder, baute sich ein Haus zwischen Steinseiffen und Wolfshau. Auf Grund der Pleinairstudien schuf er im Atelier große Gemälde, häufig unter Anwendung besonderer Beleuchtungseffekte: des endenden Sonnenuntergangs und der einsetzenden Abenddämmerung (*Blick vom Großen Teich auf die Schneekoppe*, 1899, verschollen, vom Künstler mehrmals wiederaufgenommen²⁷) oder einer Mondnacht (*Hochmoor auf dem Koppenplan im Mondschein*, 1897²⁸). Bekannt wurde er vor allem durch Ansichtskarten, die seine Ölgemälde bzw. eigens für diesen Zweck ausgeführten Aquarelle reproduzierten. Diese Ansichtskarten hatten nun eine ähnliche Rolle gespielt, wie früher die Radierungen und Lithographien der „Schmiedeberger Gruppe“ es taten. Zahlreiche Ansichten der Schneekoppe in verschiedensten Auffassungen konnte man in der Baude am Gipfel mit dem Aufdruck „Eigentum und Verlag von E. Pohl, Schneekoppe“ erwerben. Von Morgensterns Zeitgenossen, die mit seiner Schule nicht verbunden waren, müsste hier **Paul Linke** (1844-1917) erwähnt werden, und zwar wegen seiner Zeichnungen und nicht mehr erhaltenen Bilder der Schneekoppe (II. 41), wie z.B. eine majestätische Ansicht vom Melzergrund bzw. vom sog. Schlesischen Weg (Bleistift, Nationalmuseum in Warschau)²⁹.

Die Schneekoppe, zumal im Wintergewand, begeisterte den hervorragendsten Maler des Breslauer Jugendstils, **Max Wislicenus** (1861-1957), ebenfalls Professor an dortiger Kunstakademie, Mitgestalter deren Reformen zu Anfang des 20. Jahrhunderts). Bereits in den späten neunziger Jahren beteiligte er sich an Schiexkursionen ins Gebirge, zunächst betreut von seinem befreundeten Schilehrer und Eigentümer der Neuen Schlesischen Baude, Adolph. „Damals malte ich oft kleine Studien im Freien, indem ich selbst auf Schneeschuhen mein Malgerät auf einem Sportschlitten hinter mir herzog.“³⁰ So entstanden zahlreiche Studien des Höchsten Berges, die ihn zumeist vom Süden her zeigten, z. B. vom Weg von Brunnberg zur Geiergucke bzw. vom Fuchsberg³¹. Die letztere Fassung, aufgebaut mit flachen Flecken warmer, im goldenen Sonnenschein kulminierender weißer Töne und mit kalten Blautönen bei türkisfarbenem Himmel mit leichtem Rosaschimmer, wiederholte der Künstler in einer monumentalisierten Form (u.d.T. *Winter*, aus dem Zyklus dekorativer Panneaux von 1918 für das Hirschberger Museum, die das Riesengebirge in vier Jahreszeiten zeigten). Die Schneekoppe kam dort noch im Bild *Sommer* vor, auf dem sie über einem weit reichendem Gebirgs Panorama vor dem Hintergrund des Hirschberger Kesseltals emporragte. Von allen diesen Bildern ist nur der *Winter* erhalten (Museum in Hirschberg, II. 19), erhalten sind auch die Vorstudien (in der Sammlung der Familie des Malers in Hamburg). Das Motiv der schneebedeckten Bäume im Vordergrund, die an phantastische Gestalten denken lassen und der Darstellung des *Winters* eine märchenhafte Stimmung verleihen, kam in den Gemälden Wislicenus' auch selbständig vor.

In der Neuromantik der Jahrhundertwende wurzelte auch die Kunst **Erich Erlers** (1870-1946), der vor allem durch die Alpenlandschaft angeregt worden war. Seltener griff er nach Bergmotiven aus seiner Heimat, indem er mit Aquarell- und Guaschfarben z.B. das geheimnisvolle, dunkle Massiv teilweise wolkenbedeckter Schneekoppe malte (undatierte Arbeit, Nationalmuseum in Breslau) (II. 20). Der Dresdener Maler und Graphiker **Otto Fischer** (1870-1947) verbrachte in den Jahren 1900-1908 jeden Winter und Vorfrühling in den Bauden in der Nähe der Schneekoppe, wo er rauhe, asketische Darstellungen schneebedeckter Abhänge, Hochebenen

und Hochmoorlandschaften schuf (*Schneeschnelze*, Pastell, vor 1908, Nationalmuseum in Warschau³²; *Koppenplanlandschaft*, Mezzotinta) (II. 21). Er wurde dort von zwei Schülern Morgensterns begleitet: **Alfred Nickisch** (1872-1948) und **Heinrich Tüpke** (1876-1951). Von den Malern, die zu dieser Zeit das Riesengebirge besuchten, soll hier **Edward Harrison Compton** (1881-1960) genannt werden, ein in München tätiger Engländer, der naturalistische Schneekoppenlandschaften von unterhalb des Riesengebirgskammes von der südwestlichen Seite schuf (Haus Schlesien, Königswinter)³³ und eine klassische Ansicht von Schmiedeberg aus malte (Privatbesitz). In beiden Fällen ist der Berg übermäßig hoch, mit einem zu spitzen Gipfel.

Das Milieu der in der Umgegend des Riesengebirges tätigen Künstler war in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von den Absolventen der Morgensternschen Klasse für Landschaftsmalerei dominiert. Die meisten von ihnen hatten die naturalistischen und akademischen Methoden ihres Lehrers aufgegeben. **Paul Weimann** (1867-1945), Autor unpräziser Landschaftsstudien von verschiedenen Tages- und Jahreszeiten (*Blick auf Riesenkamm und Schneekoppe*, Museum in Hirschberg)³⁴ ist wohl seinem Meister am treuesten geblieben (II. 35). **Georg Wichmann** (1876-1944) stellte die Schneekoppe in seinen sonnigen, farbgesättigten Skizzen dar, insbesondere in den Jahren 1914-1924 (mit Unterbrechung in der Kriegszeit), als er in Bärndorf bei Schmiedeberg lebte³⁵. Dann übersiedelte er nach Schreiberhau, wo 1922 die Künstlervereinigung St. Lukas gegründet wurde, die die meisten Riesengebirgskünstler verband. Zu ihr gehörten auch jüngere Schüler Morgensterns, wie **Franciszek Jackowski** (1885-1974) und **Hans Oberländer** (1885-1945), die die Ansichten nicht nur des westlichen, sondern auch des östlichen Teiles des Riesengebirgskammes malten und dabei die Errungenschaften neuer Kunstströmungen in Anspruch nahmen (*Schneekoppe im Winter* von Oberländer, 1939, mit dem Motiv nackter, „expressionistischer“ Bäume³⁶). Zum Maler des höchsten schlesischen Berges wurde der seit 1921 in Krummhübel, später in Hirschberg lebende **Friedrich Iwan** (1889-1967), der sich neben Aquarellmalerei hauptsächlich graphischer Techniken bediente, mit denen er jedoch sehr malerische Effekte erreichte. Er mochte besonders den Winter und Vorfrühling, und in der Landschaft suchte er vor allem die Stimmung, die er mit der Komposition des Bildes und dem Spiel von Licht und Schatten erreichte (*Vorfrühling*, 20er Jahre des 20. Jh., Farbenradierung, Aquatinta) (II. 22).

Mit der Tätigkeit dieser Künstlergeneration, die durch die Zäsur des Jahres 1945 plötzlich abgebrochen wurde, wurde eine Epoche künstlerischer Darstellungen des Heiligen Berges Schlesiens abgeschlossen. Für ihre symbolische Beendigung können die Gemälde von Otto Dix (1891-1969), dem bedeutenden Maler der Avantgarde, Professor an der Dresdener Akademie, aus der er 1933 entlassen wurde, angesehen werden. Zu Anfang der vierziger Jahre bekam er einen Auftrag vom schlesischen Industriellen und Kunstsammler Albrecht Haselbach, einen Zyklus religiöser Szenen zu schaffen, die sich vor dem Hintergrund der Schneekoppengegend abspielen, u.a. des Koppenplans, des Kleinen und Großen Teiches, des Melzergrundes³⁷, und direkt an die Werke Caspar David Friedrichs anknüpfen.

Piotr Łukaszewicz

Dr. Piotr Łukaszewicz – Kunstgeschichtler, Kurator der Abteilung Malkunst im Nationalmuseum in Wrocław, Forscher und Kenner der Malerei des 19. u. 20. Jhts und Autor von vielen Veröffentlichungen, Ausstellungen, u.a. der schlesischen Malerei.

Bibliographische Note

In dem Aufsatz wurden folgende bibliographische Positionen ausgewertet (chronologisch aufgestellt, in Klammern: in Anmerkungen angewendete Kurztitel): G. Grundmann, *Das Riesengebirge in der Malerei der Romantik*, [I. Aufl.], Breslau 1931 (Grundmann I); [II. Aufl.], München 1958 (Grundmann); *Das Riesengebirge in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Schlesisches Museum der bildenden Künste [Ausstellungskatalog], Breslau 1937; G. Grundmann, *Künstler und Künstlerkolonien im Riesengebirge*, *Jahrbuch der Schlesischen Friedrich Wilhelms-Universität zu Breslau*, 17: 1972, S. 349-384; *Das Riesengebirge in der Graphik des 18. und 19. Jahrhunderts* [Ausstellungskatalog], Marktoberdorf/Allgäu (Das Riesengebirge in der Graphik...); H. Wichmann, *Georg Wichmann 1876-1944. Der Maler des Riesengebirges und sein Kreis*, Würzburg 1996 (Wichmann); M. Staffa, *Karkonosze*, Wrocław 1996 (Staffa); P. Łukaszewicz, A. Kozak,

Bilder der Natur. Adolf Dressler und die schlesischen Landschaftsmaler in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Nationalmuseum in Breslau, Nationalmuseum in Warschau; [Ausstellungskatalog], Wrocław 1997 (Łukaszewicz, Kozak); Die imposante Landschaft. Künstler und Künstlerkolonien im Riesengebirge im 20. Jahrhundert, Gesellschaft für interregionalen Kulturaustausch, Berlin, Muzeum Okręgowe w Jeleniej Górze, Berlin und Jelenia Góra 1999 [Die imposante Landschaft]; P. Łukaszewicz, Sudety oczami malarzy. Z dziejów przedstawiania gór w malarstwie XIX i pierwszej połowy XX wieku [Die Sudeten in den Augen der Maler. Aus der Geschichte der Gebirgsdarstellungen in der Malerei des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts], in: A. Wójcik (Hrsg.), Góry polskie w malarstwie. Materiały z Sympozjum, Kraków 1999, S. 24-44.

- ¹ Grundmann, S. 20-21; Das Riesengebirge in der Graphik..., S. 9-10.
- ² Zitiert nach: Grundmann, S. 53.
- ³ Reproduktionen der zwei ersten Fassungen bei Grundmann, S. 58-59.
- ⁴ Zitiert nach: J.Q. Adams, Listy o Śląsku [Briefe über Schlesien], Wrocław-Warszawa 1992, S. 57.
- ⁵ Das Gemälde im Nationalmuseum in Breslau; andere: s. Reproduktionen bei Grundmann, S. 26, 27, 38.
- ⁶ J.F. Zöllner, Briefe über Schlesien..., Berlin 1792, zit. nach Grundmann, S. 26.
- ⁷ Grundmann I, Abb. S. 34.
- ⁸ Grundmann, Abb. S. 34.
- ⁹ Grundmann, Abb. S. 42.
- ¹⁰ Riesengebirge in der Graphik..., Abb. S. 30, Pos. 67.
- ¹¹ Siehe u.a.: Grundmann, Kapitel IV; H. Börsch-Suppan, K. Jähning, Caspar David Friedrich, München 1973.
- ¹² Börsch-Suppan, K. Jähning, Abb. S. 383 (Pos. 304).
- ¹³ Ebenda, Abb. S. 380 (Pos. 300), 157 (Farbtafel 38), 440 (Pos. 414).
- ¹⁴ Ebenda, Abb. S. 443 (Pos. 418).
- ¹⁵ Ebenda, Abb. S. 422 (Pos. 386).
- ¹⁶ H. Herloszohn, Wanderungen durch das Riesengebirge und die Grafschaft Glatz, Leipzig 1841, Abb. n.d.S. 86, 114; eine Reproduktion der anderen der genannten Illustrationen in: Das Riesengebirge in der Graphik..., S. 24, Pos. 44.
- ¹⁷ Grundmann I, Abb. S. 109.
- ¹⁸ Grundmann, Abb. S. 118.
- ¹⁹ A. Kozak, Mistrzowie rysunku niemieckiego... Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie [Ausstellungskatalog], Warszawa 1991, Abb. S. 29.
- ²⁰ Grundmann, Abb. S. 148-150.
- ²¹ Das Riesengebirge in der Graphik..., Abbildung auf dem Umschlag, Pos. 50; hier auch Reproduktionen der Ansichten aus anderen Perspektiven.
- ²² Ebenda, Abb. S. 27, Pos. 61.
- ²³ T. Eisenmäger, Die Rundschau von der Schneekoppe, "Der Wanderer im Riesengebirge" 2, 1882, Nr. 15, S. 5; Das Riesengebirge in der Graphik..., Abb. S. 31, Pos. 68; Staffa, Abb. S. 92.
- ²⁴ L.F. Koska, Schlesisches Album, Breslau 1854-1862 (Verlag Trewendt & Granier), Pos. 4.
- ²⁵ V. Schmilewski, Romantisches Schlesien. Bilder von Theodor Blätterbauer, Würzburg 1993, Abb. 31.
- ²⁶ Siehe Łukaszewicz, Kozak, S. 118, Pos. 161.
- ²⁷ O. Baer, Zwei Bilder von Prof. Morgenstern, "Der Wanderer im Riesengebirge" 19, 1899, Nr. 12, S. 182; eine der späteren, modernisierten Fassungen in Haus Schlesien in Königswinter, Reproduktion: [Die imposante Landschaft], S. 61.
- ²⁸ O. Baer, Die Ausstellung von bildlichen Darstellungen aus dem Riesengebirge in Hirschberg, "Der Wanderer im Riesengebirge" 17, 1897, Nr. 7, S. 107.
- ²⁹ Łukaszewicz, Kozak, S. 118, Pos. 161.
- ³⁰ Erinnerungen des Malers, gegen sein Lebensende niedergeschrieben. Maschinenschrift beim Verfasser.
- ³¹ Das erstere Gemälde ist im Besitz der Familie des Künstlers in Hamburg, das andere: Privateigentum, reproduziert in: Łukaszewicz, Kozak, S. 148, Pos. 245.
- ³² Łukaszewicz, Kozak, Abb. S. 108, Pos. 128; vgl. auch Pos. 129-131.
- ³³ Wichmann, Abb. S. 186.
- ³⁴ Łukaszewicz, Kozak, Abb. S. 143, Pos. 236.
- ³⁵ Solche Gemälde (Gewässerrand mit Kamm und Schneekoppe, um 1922, Blick auf die Schneekoppe und den Melzergrund, 1923, Blick von Erdmannsdorf auf die Schneekoppe, um 1924) reproduziert Wichmann, S. 115, 117, 121.
- ³⁶ Die imposante Landschaft, Abb. S. 190.
- ³⁷ Ebenda, S. 133-134, Abb.

Album

Illustrationen



23.

AUTOR NIEZNANY

Panorama Karkonoszy z pawilonu w Bukowcu
litografia
XIX w.

AUTOR NEZNÁMÝ

Panoráma Krkonoš z pavilónu v Bukowci
litografie
19. stol.

KÜNSTLER UNBEKANNT

Panorama des Riesengebirges vom Pavillon in Buchwald
Steindruck
19 Jh.



24.

FRIEDRICH AUGUST TITTEL

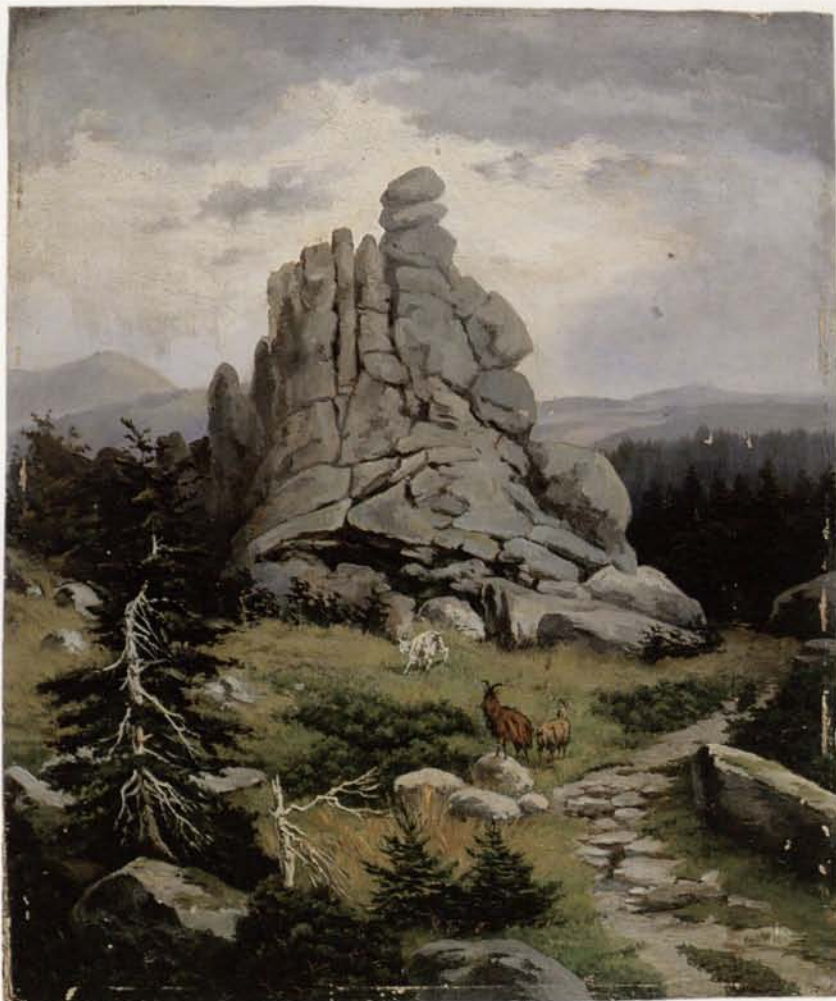
Śnieżka
akwaforta
I połowa XIX wieku

FRIEDRICH AUGUST TITTEL

Sněžka
lept
1. poł. 19 stol.

FRIEDRICH AUGUST TITTEL

Schneekoppe
Kupferstich
1. Hälfte d. 19. Jh.



25.

AUTOR NIEZNANY

Pejzaż górski – Pielgrzymy
olej, tektura
II połowa XIX wieku

AUTOR NEZNÁMÝ

Horská krajina – Poutník
olej, lepenka
2. pol. 19. stol.

KÜNSTLER UNBEKANNT

Berglandschaft – Dreisteine
Öl, Pappe
2. Hälfte d. 19. Jh.



26.

GEORG TRAUTMANN

Srebrny Grzbiet zimą
olej, płótno
lata 20. XX w.

GEORG TRAUTMANN

Stříbrný hřbet v zimě
olej, plátno
20. léta XX. stol.

GEORG TRAUTMANN

Silberkamm im Winter
Öl, Leinen
20. Jahre d. 20. Jhts



27.

PAUL AUST

*Górska łąka w Karkonoszach
ze schroniskiem Strzecha Akademicka*
olej, płótno
lata 20. XX w.

PAUL AUST

Horská louka v Krkonoších s bouďou
Strzecha Akademicka
olej, plátno
20. léta XX. stol.

PAUL AUST

Bergwiese im Riesengebirge mit Hampelbaude
Öl, Leinen
20. Jahre d. 20. Jhts



28.

PAUL AUST

Widok na Śnieżkę z Wielkiego Stawu
pastel
I połowa XIX wieku

PAUL AUST

Pohled na Sněžku z Velkého rybníku
pastel
1. pol. 19. stol.

PAUL AUST

Blick auf die Schneekoppe vom Grossen Teich
Pastell
1. Hälfte d. 19. Jh.



29.

CARL ERNST MORGENSTERN

Kozie Grzbiety
olej, płótno
ok. 1910

CARL ERNST MORGENSTERN

Kozi hřbety
olej, plátno
kol. r. 1910

CARL ERNST MORGENSTERN

Ziegenrücken
Öl, Leinen
um 1910



30.

CARL ERNST MORGENSTERN

Sněžka jesenią
olej, płótno
1910

CARL ERNST MORGENSTERN

Sněžka na podzim
olej, płótno
1910

CARL ERNST MORGENSTERN

Schneekoppe im Herbst
Öl, Leinen
1910



31.

FRANZ VON JACKOWSKI

Widok na Sniežne Kotly
olej, plátno
ok. 1930

FRANZ VON JACKOWSKI

Pohled ke Sněžným jamám
olej, plátno
kol. r. 1930

FRANZ VON JACKOWSKI

Blick auf die Schneegruben
Öl, Leinen
um 1930



32.

GEORG WICHMANN

Sněžné Kotly
olej, plátno
lata 20. XX w.

GEORG WICHMANN

Sněžné jámy
olej, plátno
20. léta 20. stol.

GEORG WICHMANN

Schneeegruben
Öl, Leinen
20. Jahre d. 20. Jhts



33.

ALFRED NICKISCH

Widok na Śnieżne Kotły jesienią
olej, tektura
ok. 1910

ALFRED NICKISCH

Pohled na Sněžné jámy podzim
olej, lepenka
kol. r. 1910

ALFRED NICKISCH

Blick auf die Schneegruben im Herbst
Öl, Pappe
um 1910



34.

BENNO DLOUHY

Malý Staw
olej, tektura
1910

BENNO DLOUHY

Malý rybník
olej, lepenka
1910

BENNO DLOUHY

Kleiner Teich
Öl, Pappe
1910



35.

PAUL WEIMANN

Widok na Czarny Grzbiet i Śnieżkę
olej, tektura
I połowa XX wieku

PAUL WEIMANN

Pohled na Černý hřeben a Sněžku
olej, lepenka
1. pol. 20. stol.

PAUL WEIMANN

Aussicht zum Riesenkamme und Schneekoppe
Öl, Pappe
2. Hälfte d. 19. Jh.



36.

FRITZ HARTMANN

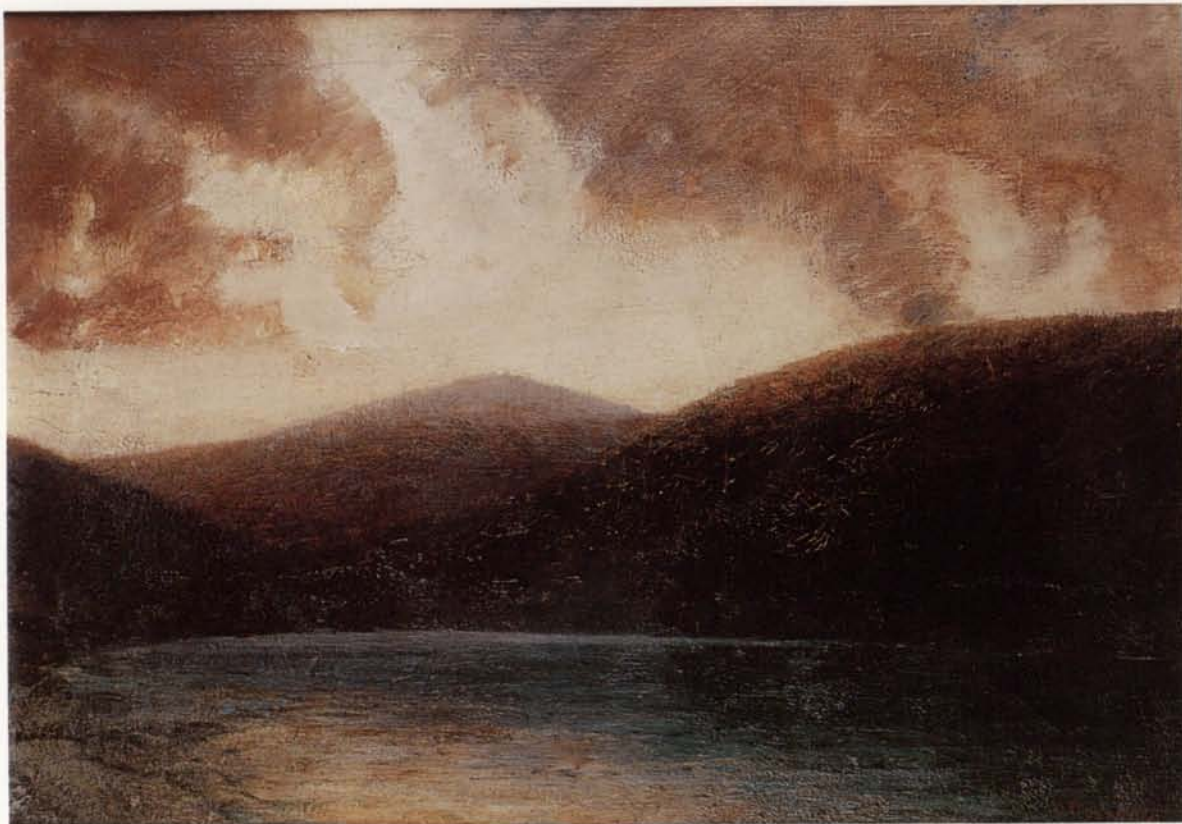
Śnieżka z Białą Łąką
olej, tektura
1922

FRITZ HARTMANN

Sněžka s Bílou loukou
olej, lepenka
1922

FRITZ HARTMANN

Schneekoppe mit der Weissen Wiese
Öl, Pappe
1922



37.

HENDRICH HERMANN

Wielki Staw
olej, płótno
II połowa XIX wieku

HENDRICH HERMANN

Velký rybník
olej, plátno
2. pol. 19. stol.

HENDRICH HERMANN

Grosser Teich
Öl, Leinen
2. Hälfte d. 19. Jh.



38.

JOSEF MÁNES

Zachód slonca w górach
olej
1840

JOSEF MÁNES

Západ slunce v horách
olej
1840

JOSEF MÁNES

Sonnenuntergang in den Bergen
Öl
1840



39.

CARL FRANZ KLOSE

*Widok na Śnieżkę
z Wielkim Stawem i schroniskiem księcia Henryka
fotografia, sepia*

CARL FRANZ KLOSE

*Pohled na Sněžku, Velký Rybník
a Prinz-Heinrich boudou
fotografie, sépie*

CARL FRANZ KLOSE

*Blick auf die Schneekoppe mit dem Grossen Teich
und der Prinz-Heinrich-Baude
Fotografie, Sepia*



40.

ERICH FUCHS

Studniční Hora
akwaforta
1924

ERICH FUCHS

Studniční Hora
lept
1924

ERICH FUCHS

Brunnberg
Kupferstich
1924



Góra – Żywioły – Artysta

Hora – Prvky – Umělec

Berg – Elemente – Künstler



Góra – Żywioty – Artysta

Józef Liebersbach

Planeta Ziemia cechuje się ogromną różnorodnością kształtów terenu.

W uproszczeniu można powiedzieć, że każde wędrowanie niziną kończy się napotkaniem góry... Niziny prawie się nie zauważa, aczkolwiek to głównie ona daje człowiekowi chleb powszedni. Góry nie można nie dostrzec; dla jednych istnieje ona po to by się z nią zmierzyć, dla innych jest miejscem przeżyć estetycznych, zamyśleń, natchnień, spotkań ze Stwórcą...

W bliskim nam sąsiedztwie przebiega ważna granica klimatyczna, zwornik kilku kultur – pasmo Karkonoszy. To jedna **W i e l k a G ó r a** o fascynującym obliczu...



41. Paul Linke, *Pejzaż karkonoski*, olej na desce, XIX/XX w.
Karkonoska krajina, prkno, olej, 19./20. stol.
Riesengebirgslandschaft, Holz, Öl, 19./20. Jh.

Góra – podobnie jak Pustynia – jest najlepszym miejscem dojrzewania duszy. Dusza jest spragniona milczenia Góry i Pustyni.

Na piaszczystej Pustyni powietrze i luźne cząstki ziemi pozostają względem siebie w bezruchu lub też zespalają się w szalonym tańcu.

Góra to najczęściej najtwardsza, najbardziej spójna postać żywiołu ziemi. Jest ona w miarę niezmienną – w skali ludzkiego życia – sceną, na której stale rozgrywa się dialog pomiędzy powietrzem i wodą w trzech jej postaciach.

A pierwszą przyczyną wszystkich procesów i mocą podtrzymującą wszelki ruch jest ogień (Słońce).

„Życie jest światłem”
prof. Włodzimierz Sedlak

Biblia rozpoczyna historię Stworzenia słowami: „Niech się stanie światłość”

Termin „światło” przybiera różne znaczenia dla różnych ludzi. Światło fascynowało od zawsze malarzy, poetów, muzyków... Mimo ogromnego postępu nauki w dziedzinie wyjaśniania natury tego fenomenu, ciągle jest dla nas nieodgadniona jego falowo-korpuskularna natura.

Jeżeli dźwięki określić jako przedział częstotliwości fal mechanicznych wywołujących percepcję dźwiękową, to o świetle można powiedzieć, że stanowi zakres fal elektromagnetycznych wywołujących wrażenia wzrokowe. Szerokość takiego przedziału wynosi zaledwie jedną oktawę. W zakresie tym fale elektromagnetyczne o różnej długości wywołują u człowieka wrażenia różnych barw. Obserwacje wykazują, że niżej rozwinięte

zwierzęta wrażliwe są na promieniowanie o krótszych falach. Dla owadów na przykład barwa czerwona jest tak samo niewidoczna jak dla nas ultrafiolet.

Światło widzialne odgrywa podstawową rolę w powstawaniu, rozwoju i działalności żywych organizmów. Zasadniczym procesem życiowym roślin zielonych jest fotosynteza – to najpoważniejszy skutek biologiczny działalności światła widzialnego.

Innym efektem biologicznym światła jest stwarzanie światu ożywionemu możliwości otrzymania informacji o otaczającym je środowisku.

Ale nas najbardziej interesuje oddziaływanie światła na strukturę psychiczną, a tym samym na wszelkie przejawy twórczości człowieka.

Za sprawą żywiołu o g n i a (Słońca) ta część w o d y, która nie jest uwięziona we wnętrzu lodowców, w głębinach morskich i cieple (skorupie) Planety cierpliwie, od milionów lat, odbywa wędrówkę od z i e m i poprzez p o w i e t r z e do swojego Ojca – Oceanu. Stąd – parując – ponownie trafia do powietrza (atmosfery) i pozostaje w nim w postaci gazu, kropli lub kryształków lodu tak długo, aż przemieni się w opad (deszcz, śnieg, grad). I tak od nowa...

Woda zawieszona w powietrzu uczestniczy w powstawaniu znacznej liczby zjawisk optycznych. Kropelki wody i kryształki lodu – jako ośrodki o zupełnie innych właściwościach niż ich otoczenie – poddane władaniu bezpośredniego białego światła słonecznego (lub odbitego od Księżyca) stają się źródłem kolorowych fenomenów na niebie.

T ę c z a, g l o r i a, h a l o, w i e n i e c, i r y z a c j a, z i e l o n y p r o m y k, m i r a ż...

By móc obserwować je w miarę często, a nie od przypadku do przypadku, należy przynajmniej w skromnym zakresie poznać prawa rządzące atmosferą; na przykład wiedzieć kiedy powstają dogodne warunki do tworzenia się chmury *Cirrostratus*... Bo to właśnie wraz z jej pojawieniem się u czoła frontu ciepłego związane jest wystąpienie całego spectrum zjawiska halo: słońc pobocznych, słupów świetlnych, barwnych kręgów i łuków...

A nade wszystko trzeba cierpliwie i pokornie spoglądać ... w górę.

„Gdy zobaczysz coś pięknego,
nie chwytaj za aparat fotograficzny,
czy też nie żałuj, że nie masz go przy sobie -
nie kolekcjonuj pięknych chwil.
Szczęścia nie da się zamknąć w albumach,
nie da się go przywołać przez odwrócenie kartki.
Nie myśl, że już nic wspaniałego spotkać cię nie może.
Idź naprzód.
Bądź spokojny: rzeczywistość jest bogata -
nie wyczerpujesz jej w ciągu swego życia.”

Ks. Mieczysław Maliński

*„Piękna w naturze we właściwym znaczeniu nie ma,
ono tylko w nas samych -
my je odnajdujemy i nie tylko artyści z fachu”*

Brat Albert Chmielowski

*Całe bogactwo form przyrody jest tylko środkiem do celu,
tylko narzędziem ducha twórczego”*

Michał Sobeski

Porażeni blaskiem, majestatem i harmonią ulotnych form oraz wymowną, głęboką symboliką zawartą w ich geometrii, zniewoleni i zauroczeni tym, co widzimy na niebie, na chmurach i wokół siebie, chłonąc to wszystko całym swym jestestwem, zapominamy o kamerze, ołówku, pędzlu...

Pragniemy pozostawać nieskończenie długo w tym rozkosznym stanie; zasmuca nas krótkotrwałość porywającego widowiska – to tylko sekundy i minuty... Lecz nie pozwalajmy się zdominować negatywnym uczuciom – barwne, ulotne fenomeny stają się częścią naszego „Ja”. Zapewne nieznaczny efekt przyniosła by nam próba odnalezienia wielkich dzieł powstałych w czasie trwania inspirującego zdarzenia optycznego lub też po jego ustąpieniu. Owszem, bywa tak, że człowiek wrażliwy na zaistniały bodziec estetyczny i umiejący odczytać przesłanie duchowe z nim związane dokonuje aktu twórczego już w kilka dni po niezwykłym przeżyciu. Najczęściej jednak mija dużo czasu, nim uzewnętrzní się ono konkretnym kształtem. I jeśli nawet artystę zawiedzie pamięć, to i tak ów słoneczno – powietrzno – wodny spektakl wzbogaci na stałe jego wnętrze.

Oglądane misterium zaślubin żywiołów objawi się kiedyś jeśli nie znaczącym dziełem, to przynajmniej celnym aforyzmem, zwrotką wiersza, ciekawym zestawem kilku nut czy barwnych plam.

*„Między pierwszym uderzeniem motyki
a żniwami mogą upłynąć wieki”*

Karol de Foucauld

Góry budzą zachwyt, uwrażliwiają na piękno, poruszają najczulsze struny duszy (element żeński, Ying). Także wzmacniają, pobudzają ambicje, mobilizują siły, przygotowują do walki (element męski, Yang).

Karkonosze – „Arktyka w próbowce”. To znane klimatologom i ludziom gór porównanie jest całkowicie uzasadnione. Zimą w partii grzbietowej naszej Góry panują iście *spitsbergeńskie* warunki pogodowe.

Młodzi ludzie, których los przyprowadził na karkonoskie szczyty i „zakotwiczył” ich tu na dłuższy czas przechodzą na tyle twardą szkołę życia, iż później znakomicie się sprawdzają w różnych ekstremalnych sytuacjach. Wielu z nich (moja pamięć przechowuje około 20 nazwisk) było uczestnikami ekspedycji polarnych.

Obecnie w Polskiej Stacji Antarktycznej im. Henryka Arctowskiego badania geo-

fizyczne prowadzi jeden ze stałych pracowników Obserwatorium Meteorologicznego na Śnieżce. Również piszący te słowa – onegdaj w ciągu kilkunastu lat pełniący dyżury w Obserwatorium Uniwersytetu Wrocławskiego na Szrenicy – ma za sobą wyprawę naukową na Spitsbergen.

„Człowiek wykracza (...) swą zawartością poza świat przyrody w istotny sposób, a zarazem odziewa go niejako w pewną przesłonę rozmaitych specyficznych jakości, nadających niektórym rzeczom osobliwe znaczenie (...). Ta nowa rzeczywistość, przynależna do człowieka, tworzy dlań pewnego rodzaju atmosferę konieczną do nadania jego życiu nowego sensu i nowego znaczenia.”

Roman Ingarden

Zupełnie inne sfery psychiki ludzkiej zostają poruszone wówczas, gdy znajdziemy się w zamieci śnieżnej wysokiej lub zawiei, niż podczas podziwiania fenomenów optycznych.

Obroną ręką z szalejącej „białej ciemności” wychodzą odpowiednio przygotowani i doświadczeni pracownicy Obserwatoriów, przewodnicy, ratownicy. Tragicznych nieraz skutków żywiołu doznają ludzie nie znający tego oblicza naszej Góry.

Dynamiczna mieszanina powietrza i śniegu, w której widzialność zazwyczaj nie przekracza odległości wyciągniętej dłoni... Zanurzasz się w nią, często nocą podczas mgły, gdy jest sprawa: dostarczenie żywności, poszukiwanie zaginionych, konieczność przekazania informacji.

Lodowe paciorki nanizane na strużki wiatru atakują boleśnie ze wszystkich stron. Biją po oczach, utrudniają oddech... Kostniejąc z zimna i tonąc w wirującym puchu wielokrotnie gubisz drogę i powracasz do punktu wyjścia. Kolejna próba... Utrata sił. Bezradność i lęk... Prośba do Anioła Stróża.... Po godzinach zmagania wyłaniasz się z żywiołu. Jakże często odmieniony... Edyta Stein pisze: „Im ciemniej wokół nas, tym szerzej musimy otwierać nasze serce na światło z góry”.

Znaleźć się wewnątrz takiej zamieci i dojść szczęśliwie do celu – to byłaby niezwykle pouczająca lekcja np. dla muzyka, który zamierza skomponować utwór na temat zimy w Karkonoszach. Ale nie tylko dla niego. To dominujące przeżycie jest władne zapoczątkować proces twórczy u pisarza, poety, filmowca...

Pamiętając o tym, że sama odpowiedź na wartość piękna nie ma w sobie waloru moralnego, stwierdzić należy, iż bliskie zjednoczenie z pięknem, jakiego dostarcza Góra, może wywrzeć na nas wpływ moralny, powodując pragnienie pogłębienia i uporządkowania naszego życia, a także skłaniając do rozważań, w których pojawia się wątek eschatologiczny...

Zamieć śnieżna niska. Zawieszone w powietrzu cząstki śniegu układają się w delikatne struktury, a obecność ruchu jest zaświadczana przez miły uszom i jednocześnie tajemniczy szmer.

Widz uczestniczy w misterium narodzin i śmierci odgrywanym przez żywioły powietrza i wody w postaci stałej: oto nad śnieżno-lodowym podłożem tworzą się żwawe wiry. Po przebyciu pewnej drogi twory te zmieniają swój kształt lub ulegają rozprosze-

niu. W ich miejsce pojawiają się inne: fale, pióropusze lub ukośnie biegnące strugi śniegu... Chwila ciszy i ponownie podobnie, lecz nie tak samo...

Inne zjawisko. Mgła w płatach: przez grzbiet Karkonoszy przewalają się z ogromną szybkością fragmenty chmury *Stratocumulus fractus*. Obserwator stojąc na Górze i utrzymując wzrok na linii mknących wprost na niego białych, zmiennych i fantazyjnych form ulega złudzeniu, że to on porusza się w ich kierunku na baśniowym dywanie....

Szczególnie sugestywny obraz powstaje podczas księżycowych nocy, zwłaszcza wówczas, gdy na dużej wysokości nad szczytami – a tym samym nad obserwatorem – utworzą się chmury w kształcie migdałów i soczewek (*Alto cumulus lenticularis*) o niepokojących barwach.

„Już dawno temu mędrcy zrozumieli,
że świat przyrody jest jedynie powielonym
obrazem Raju. Sam fakt, że ten świat
istnieje, jest dowodem na to,
że istnieje też świat doskonalszy.
Bóg go stworzył, aby za pośrednictwem
rzeczy widzialnych ludzie mogli pojąć
Jego nauki duchowe”

Paulo Coelho

Góra potrafi zatrwożyć traskiem pękającej pokrywy lodowej, szelestem i hukiem spadających ze skał i kosodrzewiny brył śniegu i sadzi oraz gęstą mgłą zalegającą nieraz nieprzerwanie przez kilkanaście dni.... Niezwykle groźne są tu silne burze z ulewnymi opadami i wiatry fenowe o mocy i prędkości huraganu.

Ale to nie wszystko! Góra ma jeszcze inne skarby. Otrzyma je w obfitości ten, kto jest z nią zbratany. Zdziwią go fantastyczne postacie ludzi i zwierząt ze szronu, sadzi i lodu, w które przeobraziły się nagie dotąd skały... Zachwyci iskrzenie szaty śnieżnej i opadających powoli z bezchmurnego nieba kryształków lodu („p y ł u d i a m e n t o w e g o”), urzekną dźwiękowe i świetlne efekty o g n i ś w. E l m a, olśni kolorowa poświata na krawędziach chmur (iryzacja), tęcza wielokrotna, srebrzysty obłok na ogromnych wysokościach i wyjątkowo dla wybranych – z o r z a p o l a r n a, miraż, zielony promyk...

„Życie duchowe rodzi się nie tylko w obcowaniu z dobrymi ludźmi,
lecz także w spotkaniu z obrazami, które to życie naznaczają”

Edyta Stein

Doświadczać jedynie po to, by gromadzić dla siebie, to postawa infantylna i egoistyczna, aczkolwiek wszechobecna. Posiadanymi dobrami musimy się dzielić. W procesie przepływu wartości wewnątrz człowieka powinno być tylko swoistą stacją pośrednią. Jedne z nich – absolutne – muszą opuszczać nas w stanie niezmiennym; inne wnikają z powrotem w świat po uzyskaniu niepowtarzalnego rysu naszej osobowości.

Odmienny stan świadomości, w który weszliśmy w chwili uzyskania przyzwolenia od Natury na poznawanie jej Tajemnicy nie skonkretyzuje się dziełem wysokiego lotu, jeśli nie zostało nam dane być Artystą... Ale wrażeniami S t a m t a d – jak każdą wartością – możemy dzielić się z innymi na wiele sposobów. Zostaliśmy wyróżnieni, a to zobowiązuje....

Oto krótka relacja ze Szrenicy. Jej autorem jest dziennikarz-poeta.

„Czy wyobrażasz sobie jak wygląda górna podstawa chmur oglądana ze szczytu, „m o r z e c h m u r” zalegające wokół ciebie?

Wiesz coś o glorii? Nie! Słuchaj więc. Stoisz na Szrenicy, z tyłu nisko nad horyzontem świeci słońce. Niżej przed tobą, pofałdowana płaszczyzna chmur, a wokół ogromnego cienia twojej sylwetki, świecącego się wzdłuż wierzchołków obłoków, tworzy się barwny, tęczyowy krąg... Jak aureola Świętego! Rozumiesz to? Ty, te chmury, to widzenie i wszystko razem...”

*„Cała bogata sfera piękna pozazmysłowego przyrody nie pochodzi z niej tylko z nas (...).
Rzeczywistym artystą, istotnym twórcą piękna pozazmysłowego przyrody jest dusza nasza...”*

Michał Sobeski

*„Istotą sztuki jest dusza
wyrażająca się w stylu”*

Brat Albert Chmielowski

Artysta, nękany wspomnieniami, niezdolny do uwolnienia się od tego, co widział, słyszał i odczuwał, będzie czynił próby odtworzenia w pamięci swego uczestnictwa w misterium zaślubin żywiołów.

Ale Artysta nie tylko dostrzega i utrwała piękno; on je stwarza... To, co przeżył – wzbogacone Jego intuicją, wrażliwością i wiedzą – będzie się domagało skonkretyzowania. I choć dzieło Artysty w swej zewnętrznej formie nigdy nie jest doskonałe to – jak powiada Tugwell – w Jego wizji osiąga doskonałość.

Józef Liebersbach

dr Józef Liebersbach – wieloletni pracownik naukowo- dydaktyczny Instytutu Geograficznego Uniwersytetu Wrocławskiego.
Autor wielu działań artystycznych w latach 1969 - 1989. Obecnie związany z Fundacją Kultury Ekologicznej w Jeleniej Górze.

Hora – Prvky – Umělec

Józef Liebersbach

Pro planetu Zemi je vlastní obrovská rozmanitost tvarů terénu.

Jednoduše by bylo možné říci, že veškeré putování nížinou je završeno setkáním s horou... Nížiny si téměř nevšímáme, přestože především nížina poskytuje člověku chléb náš vezdejší. Hory si nevšimnout nemůžeme; pro někoho nížina existuje proto, aby s ní mohl soupeřit, pro jiné je místem estetických prožitků, přemítání, inspirace, setkání se Stvořitelem...

V našem blízkém sousedství se nachází důležitá klimatická hranice, spojnice několika kultur – pásmo Krkonoš. Je to jediná Obrovská hora s fascinující tvářností...

Hora je – podobně jako Poušť – nejvhodnějším místem pro dospívání duše. Duše žízni po mlčení Hory a Pouště.

Na písčité Poušti vzduch a svobodné částice země jsou nehybné nebo se spojují v pošetilém tanci.

Hora je nejčastěji nejtvrdší, nejvíce souvislý zemský prvek. Je do jisté míry neměnnou – v měřítku lidského života – scénou, na níž se neustále odehrává dialog mezi vzduchem a vodou ve třech jejích podobách.

A první příčinou veškerých procesů a silou umožňující všechen pohyb je oheň (Slunce).

„Život je světlem“

prof. Włodzimierz Sedlak

Bible začíná dějiny Stvoření slovy: „Budiž světlo“

Termín „světlo“ nabývá různých významů pro různé lidi. Světlo vždy fascinovalo malíře, básníky, hudebníky... Přes významný vědecký pokrok v oblasti vysvětlení podstaty tohoto fenoménu, stále pro nás zůstává nerozluštěna jeho vlnově – korpuskulární podstata.

Pokud zvuky je možné považovat za rozmezí frekvence mechanických vln vyvolávajících zvukovou percepci, pak o světle je možné říci, že představuje rozsah elektromagnetických vln vyvolávajících zrakové vjemy. Šířka takového rozmezí činí sotva jednu oktávu. V tomto rozsahu vyvolávají elektromagnetické vlny s různou délkou u člověka dojmy různých barev. Pozorování ukazují, že méně vyvinutá zvířata jsou citlivější na záření s kratšími vlnovými délkami. Například pro ovády je červená barva stejně neviditelná, jako pro nás ultrafialové záření.

Viditelné světlo sehrává základní úlohu ve vzniku, vývoji a činnosti živých organizmů. Zásadním životním procesem zelených rostlin je fotosyntéza – nejdůležitější biologický důsledek působení viditelného světla.

Jiným biologickým efektem světla je poskytnutí živým bytostem možnosti získávání informací o prostředí je obklopujícím.

Nás však nejvíce zajímá působení světla na psychickou strukturu, a tímto na veškeré projevy lidské tvorby.

V důsledku působení živlu o h n ě (Slunce) ta část v o d y, která není uvězněna uvnitř ledovců, v mořských hlubinách a tělese (skořápce) Planety, trpělivě již milióny let, podstupuje pout' mezi z e m í přes o v z d u š í ke svému Otci – Oceánu. Odtud se vypařováním opět vrací do ovzduší (atmosféry) a vyskytuje

se v něm v kapalně podobě, jako kapka vody nebo ledová krystalka tak dlouho, až se přemění ve srážky (děšť, sníh, kroupy). A pak znovu...

Voda obsažená v ovzduší umožňuje vznik značného počtu optických jevů. Kapky vody a ledové krystalky, tato prostředí s úplně jinými vlastnostmi než jejich okolí jsou vystavena působení přímého bílého slunečního Světla (nebo odraženého od Měsíce) a stávají se zdrojem barevných fenoménů na obloze.

Du ha, gloria, halo, věnec, irizace, zelený paprsek, miráž...

Abychom je mohli pozorovat častěji, a ne pouze náhodně, je třeba alespoň ve skromném rozsahu poznat pravidla, kterými se řídí atmosféra; například vědět, kdy nastávají podmínky vhodné pro tvorbu oblaku *Cirrostratus*... Neboť právě spolu s jeho objevením se na čele teplé fronty je spojen vznik celé řady jevů: vedlejších sluncí, světelných sloupů, barevných kruhů a oblouků...

A především je nutné trpělivě a pokorně hledět ... vzhůru.

*„Když spatříš něco pěkného,
nechtej hned fotoaparát
ani nelituj, že jej u sebe nemáš –
nevěnuj se sběratelství hezkých okamžiků,
Štěstí se nedá uvěznit v albech,
není ho možné přivolat otáčením stránek.
Není možné, že by tě již nic velkolepého nemohlo potkat.
Jdi kupředu.
Buď klidný: skutečnost je bohatá –
nevyčerpáš ji v průběhu svého života”*

Páter Mieczysław Maliński

*„Krásy přirozené ve skutečném významu není,
je pouze v nás samých –
my ji nalézáme, a ne pouze profesionální umělci”*

Bratr Albert Chmielowski

*„Celé bohatství přírodních forem je pouze prostředkem k účelu,
pouze nástrojem tvůrčího ducha”*

Michał Sobeski

Zasažení bleskem, majestátem a harmonií prchavých forem a výmluvnou, hlubokou symbolikou obsaženou v jejich geometrii, zotročení a uřknutí tím, co vidíme na obloze, na oblacích a kolem sebe, pohlcující to všechno celou svou bytostí, zapomínáme na kameru, tužku i štětec...

Naší touhou je nekonečné prodloužení tohoto rozkošného stavu; rmoutí nás krátkodobost strhující scény – jsou to pouze vteřiny a minuty... Nepřipusťme však, aby nás ovládly negativní pocity – barevné, prchavé fenomény se stávají součástí našeho „Já”. Zajisté bezvýznamná by byla snaha o nalezení velkých děl vzniklých v době trvání inspirativní optické události nebo také po jejím zániku. Ovšem, stává se, že člověk citlivý na nastalý estetický podnět, který dovede odečíst duchovní odkaz s ním spojený, skuteční tvůrčí počín již několik dní po nezvyklém prožitku. Většinou však uplyne mnoho času, než dojde k vytvoření vnější konkrétní podoby. A pokud umělec dokonce zradí paměť, i tak onen slunečně – vzdušně – vodní výjev obohatí trvale jeho vnitřek.

Spatřené mysterium zasnub živlů se někdy objeví když ne jako významné dílo, tak alespoň jako znamenitý aforismus, sloka veršů, zajímavá sestava několika not nebo barevných skvrn.

*„Mezi prvním kopnutím motyky
a úrodou mohou uplynout věky”*

Charles de Foucauld

Hory vyvolávají úžas, činí citlivým na krásu, zahrají na nejcitlivější struny duše (ženský prvek, Ying). Také posilují, povzbuzují ambice, mobilizují síly, připravují na válku (mužský prvek, Yang).

Krkonoše – „Arktika ve zkumavce“. Toto klimatologům a lidem z hor známé porovnání je zcela odůvodněné. V zimě na hřbetní partii naší Hory panují vskutku *špicberské* klimatické podmínky.

Mladí lidé, jež osud zavál na krkonošské štíty, a kteří zde „zakotvili“ na delší dobu, prožijí tak tvrdou školu života, že později velmi dobře snášejí různé extrémní situace. Mnoho z nich (v paměti mám uchováno asi 20 jmen) se zúčastnilo polárních expedic.

V současné době na polské Antarktické stanici Henryka Arctowského provádí geografické výzkumy jeden ze stálých pracovníků Meteorologické observatoře na Sněžce. Rovněž ten, který píše tyto řádky – který onedlouho po dobu několika let pracoval na Observatoři Vratislavské univerzity na Szrenici – má za sebou vědeckou výpravu na Špicberky.

„Člověk přesahuje (...) svým obsahem mimo svět přírody zásadním způsobem, a současně ho jaksi obléká do jisté zálony rozmanitých specifických kvalit, jež dávají některým věcem zvláštní význam (...). Tato nová skutečnost, patřící člověku, tvoří pro něj jistý druh atmosféry potřebný k zaplácení jeho životu nového smyslu a nového významu.“

Roman Ingarden

Zcela jiné sféry lidské psychiky budou zasaženy v případě, že se ocitneme uprostřed velké sněhové vánice nebo vichřice, než když budeme obdivovat optické jevy.

Vítězně se z zuřící „bílé tmy“ dostávají náležitě připravení a zkušeni zaměstnanci observatoří, průvodci, záchranáři. Tragické důsledky živlů zasahují mnohokrát lidi, kteří tuto tvář naší Hory neznají.

Dynamická směs vzduchu a sněhu, v níž viditelnost obvykle nepřekračuje délku natažené dlaně... Ponořuješ se do ní, často v mlhavé noci, kdy se vyskytuje potřeba: dodávka potravin, pátrání po pohřešovaných, nezbytnost předání informace.

Ledové korálky navlečené na stružky větru bolestivě útočí ze všech stran. Mlátí do očí, ztěžují dýchání... Ztuhlý mrazem a topící se v rozvířených sněhových vločkách mnohokrát ztrácíš cestu a vracíš se do výchozího bodu. Další pokus... Ztráta sil. Bezradnost a úzkost... Prosba k andělu strážnému.... Po mnohahodinovém boji se vynořuješ z živlu. Jak často jsi změněn... Edith Steinová píše: „Čím větší je tma kolem nás, tím více musíme otvírat naše srdce Světlu z Hory“.

Ocitnout se uprostřed takové sněhové bouře a šťastně dorazit k cíli – to by bylo nesmírně poučné např. pro hudebníka, který hodlá složit skladbu na téma zimy v Krkonoších. Ale nejenom pro něj. Tento dominantní prožitek je schopen spustit tvůrčí proces v případě spisovatele, básníka, filmaře...

Majice na zřeteli, že samotná odpověď na hodnotu krásy nemá mravní hodnotu, je třeba konstatovat, že úzké spojení s krásou, které poskytuje Hora, nás může mravně ovlivnit a způsobit touhu po prohloubení a uspořádání našeho života a přinutit nás k přemítání, v němž se vyskytuje eschatologický děj....

Nízká sněhová vánice. Ve vzduchu zavěšené částice sněhu vytvářejí jemné struktury a přítomnost pohybu dokládá ušim příjemný a zároveň záhadný šelest.

Divák je účastníkem mysteria zrození a smrti odehrávaného prvky vzduchu a vody v pevném stavu: hle nad sněhově-ledovým podkladem vznikají rychlé reje. Po určitém úseku cesty mění tato stvoření tvar nebo se rozptýlí. Na jejich místě vznikají nové: vlny, závoje nebo šikmo běžící strouhy sněhu... Okamžik ticha a zase podobně, avšak ne stejně...

Jiný jev. Mlha v cárech: hřbetem Krkonoš se převalují s obrovskou rychlostí kusy mraku *Stratocumulus fractus*. Pozorovatel, jenž stojí na Hoře a upjatě hledí proti směru přímo na něho se valících bílých proměnlivých a fantaskních forem podléhá dojmu, že to vlastně on se pohybuje jejich směrem na pohádkovém koberci....

Zvláště sugestivní obraz vzniká za měsíčních nocí, zejména tehdy, kdy velmi vysoko nad vrcholky – a tím i nad observatoří – vznikají mraky ve tvaru mandlí a čoček (*Alto cumulus lenticularis*) o zneklidňujícím zbarvení.

*„Učenci pochopili,
že tento přirozený svět je jenom obraz a otisk
Ráje. Prostá existence tohoto světa
je zárukou,
že existuje nějaký dokonalejší svět.
Bůh jej stvořil proto, aby lidé skrze
viditelné věci mohli pochopit
jeho duchovní ponaučení“*

Paulo Coelho

Hora dokáže znepokojit lomozem pukající ledové pokrývky, šelestem i hlukem chomáčů sněhu padajících ze skal a kosodřeviny a hustou mlhou, která se převaluje často nepřetržitě po dobu několika dnů.... Neobyčejně nebezpečné jsou zde silné bouře s prudkým deštěm a větrem o síle a rychlosti hurikánu.

Ale to není všechno! Hora má ještě jiné poklady. Získá je v hojně míře ten, kdo je s ní spřízněn. Udiví ho fantastické postavy lidí i zvířat z jinovatky, prachového sněhu a ledu, do kterých se přeměnily dosud holé skály... Uchvátí jiskření sněžného šatu a ledových krystalků („d i a m a n t o v é h o p r a c h u“), pomalu padajících z čisté oblohy, očarují zvukové a světelné efekty E l i á š o v ý c h o h ň ů, oslní barevný přísvit na okrajích mraků (irizace), násobná duha, stříbřitý oblak v nebetyčné výšce a výjimečně pro vyvolené – p o l á r n í z á ř e , miráž, zelený paprsek...

*„Duchovní život vzniká nejenom ve vztazích s dobrými lidmi,
ale i v setkání s obrazy, jenž tento život poznamenávají“*

Edith Steinová

Pocit'ovat jediné za účelem hromadit vše pro sebe, to je postoj infantilní, sobecký, ačkoliv všudy-přítomný. O námi vlastněný majetek se musíme rozdělit. V procesu průtoku hodnot by měl být vnitřek člověka pouze svého druhu mezistanicí. Některé z těchto hodnot – ty absolutní – nás musí opouštět v nepozměněném stavu; další opět pronikají do světa po tom, co získají neopakovatelný rys naší osobnosti.

Odlišný stav vědomí, v němž jsme se ocitli v okamžiku získání souhlasu Přírody na poznávání jejího Tajemství se nepromítne v nadprůměrném díle, pokud nám nebylo souzeno býti Umělcem... Dojmy O d t a m t u d se však můžeme, ostatně jako každou hodnotou, dělit s jinými mnoha způsoby. Dostalo se nám uznání, a to zavazuje....

Zde je krátká zpráva ze Szrenice. Jejím autorem je novinář-básník.

„Představuješ si, jak vypadá horní základ mraků pozorovaný z vrcholku, „m o ř e m r a k ů“ rozprostírající se kolem tebe?

Víš něco o glorii? Ne! Pak poslouchej. Stojiš na Szrenici, vzadu, nízko nad obzorem svítí slunce. Níž před tebou, zvlněná plocha mraků, a kolem obrovského stínu tvé siluety, svítícího podél vrcholků oblak, vzniká barevný, duhový kruh... Jako svatozář světce! Rozumíš tomu? Ty sám, ty mraky, ten pohled a všechno dohromady...”

„Celá bohatá oblast mimosmyslové přírodní krásy nepramení z ní, ale z nás (...). Skutečným umělcem, významným tvůrcem mimosmyslové krásy přírody je naše duše...“

Michal Sobeski

*„Podstatou umění je duše
vyjadřující se slohem“*

Bratr Albert Chmielowski

Umělec, trápen vzpomínkami, neschopen osvobodit se od toho, co viděl, slyšel a pociťoval, se bude pokoušet reprodukovat v paměti svou účast na misteriu zasnub prvků.

Ale Umělec nejenom vnímá a zvěčňuje krásu; on ji vytváří... To, co prožil – obohacené Jeho intuicí a poznatky – se bude dožadovat konkretizace. A přestože dílo Umělce nikdy není ve své vnější formě dokonalé, dosahuje nicméně – dle Tugwella – v jeho představě dokonalosti.

Józef Liebersbach

dr. Józef Liebersbach – mnohaletý vědecko-pedagogický pracovník Zeměpisného ústavu Vratislavské univerzity.
Autor četných uměleckých akcí v letech 1969 – 1989. V současné době spolupracuje s Nadací ekologické kultury v Jelení Hoře

Berg – Elemente – Künstler

Józef Liebersbach

Der Planet Erde kennzeichnet sich durch eine Vielfalt von Formen seiner Bodenbeschaffenheit.

Vereinfacht könnte gesagt werden, dass jede Wanderung durch ein Tiefland mit der Begegnung eines Berges endet. Das Tiefland wird so gut wie nicht gemerkt, obwohl dieses ist es, das dem Menschen sein täglich Brot gibt. Der Berg ist dagegen nicht zu übersehen; für die einen ist er dazu da, um sich an ihm zu messen, für andere ist er eine Stätte für ästhetische Erlebnisse, Überlegungen, Eingebungen, Begegnungen mit dem Schöpfer...

In unserer nahen Nachbarschaft verläuft eine wichtige klimatische Grenze, ein Gewölbstein mehrerer Kulturen: das Riesengebirge. Es ist ein einziger Großer Berg mit einem faszinierenden Angesicht.

Der Berg ist – ähnlich wie die Wüste – die vortrefflichste Stätte, wo die Seele reifen kann. Die Seele durstet sich nach dem Schweigen des Berges und der Wüste.

In einer Sandwüste bewegen sich Luft und lockere Staubteilchen kaum, oder aber sie vereinigen sich in einem tobenden Tanz.

Der Berg ist meist die festeste, zusammenhaltendste Form des Elementes Erde. Gemessen am Massstab des menschlichen Lebens ist er eine relativ unwandelbare Bühne, auf der sich ständig der Dialog zwischen Luft und Wasser in seinen drei Gestalten abspielt.

Die erste Ursache aller Prozesse und die Kraft, die jegliche Bewegung aufrechthält, ist allerdings Feuer (die Sonne).

„Leben ist Licht“

Włodzimierz Sedlak

Die Bibel beginnt die Geschichte der Schöpfung mit den Worten: „Es werde Licht“.

Der Begriff „Licht“ nimmt verschiedene Bedeutungen für verschiedene Menschen an. Seit eh und je war das Licht eine Begeisterungsquelle für Maler, Dichter, Musiker. Trotz so großen Fortschritts der Wissenschaft im Bereich, der die Natur dieses Phänomens zu klären sucht, bleibt uns doch seine korpuskulare und Wellennatur nach wie vor rätselhaft.

Können Geräusche als Frequenzbereich der mechanischen Wellen, in dem die Perzeption des Schalls hervorgerufen wird, bezeichnet werden, so kann vom Licht gesagt werden, dass es sich um den Bereich der elektromagnetischen Wellen handelt, die im menschlichen Auge einen Sinneseindruck hervorrufen. Der Längenbereich beträgt lediglich eine Oktave (liegt zwischen 0,0008 mm und 0,0004 mm). In diesem Bereich rufen elektromagnetische Wellen im Menschen den Eindruck verschiedener Farben hervor. Beobachtungen weisen es nach, dass niedriger entwickelte Tiere gegen Strahlungen kürzerer Wellen empfindlich sind. Für die Insekten etwa ist Rot ebenso unsichtbar wie Ultraviolett für die Menschen.

Das sichtbare Licht spielt die wichtigste Rolle für Entstehung, Entwicklung und Handeln lebender Organismen. Grundlegender Lebensprozess der grünen Pflanzen ist die Photosynthese – die wichtigste biologische Wirkung des sichtbaren Lichts. Ein anderer biologischer Effekt des Lichts ist es, der belebten Welt die Möglichkeit zu schaffen, Informationen über die Umwelt zu bekommen.

Uns interessiert hier aber vor allen Dingen die Einwirkung des Lichts auf die psychische Struktur und somit auf jegliche Erscheinungsformen der schöpferischen Kraft eines Menschen.

Das Element *F e u e r* (Sonne) verursacht es, dass dieser Teil des *W a s s e r s*, der nicht in den Gletschern gefesselt ist, in den Meerestiefen und im Körper (in der Kruste) des Planeten geduldig, seit Millionen Jahren seine Wanderung von der *E r d e* über die *L u f t* zu seinem Vater, dem Ozean, vollzieht. Von hier aus – durch Verdunsten – gelangt er erneut in die Luft (Atmosphäre) und bleibt in ihr in Gestalt von Gas, Tropfen oder Eiskristallen so lange, bis er sich in einen Niederschlag (Regen, Schnee, Hagel) verwandelt. Und die Sache beginnt von vorne neu an.

Das in Luft hängende Wasser ist beteiligt an einer großen Zahl optischer Erscheinungen. Wassertropfen und Eiskristalle weisen völlig andere Eigenschaften auf als ihre Umgebung; wirkt auf sie direkt das weiße Sonnenlicht (oder seine Abspiegelung vom Mond), dann werden sie zur Quelle farbiger Phänomene am Himmel. Regenbogen, Glorie, Halo, Lichtkranz, Irisieren, Grünstrahl, Mirage...

Um sie recht häufig beobachten zu können, muß man mindestens in einem bescheidenen Bereich Gesetze kennenlernen, die in der Atmosphäre gelten. Man muß zum Beispiel wissen, wann günstige Bedingungen für die Bildung einer *Cirrostratus*-Wolke entstehen. Denn eben ihr Erscheinen an der Spitze einer Wärme front kündigt ein ganzes Spektrum der Halo-Erscheinungen an: Nebensonnen, Lichtsäulen, farbige Kreise und Bögen.

Vor allen Dingen jedoch muß man geduldig und demütig ... hinaufschauen.

*„Sieht du etwas Schönes,
greif nicht gleich zur Kamera,
bereue auch nicht, dass du sie nicht mit hast –
sammle nicht schöne Augenblicke.
Glück lässt sich nicht in den Fotoalben einsperren,
es lässt sich nicht zurückholen durch Wenden eines Blattes.
Glaub nicht, dir könne nichts mehr Herrliches begegnen.
Geh vorwärts.
Sei getrost: Die Wirklichkeit ist reich –
du schöpft sie nicht aus im Laufe deines Lebens.“*

Mieczysław Maliński

*„Das Schöne in seiner eigentlichen Bedeutung gibt es nicht in der Natur,
es ist nur in uns selbst –
wir, und nicht nur die Künstler von der Branche, finden es auf.“*

Albert Chmielowski

*„Der gesamte Reichtum der Naturformen ist nur ein Mittel zum Zweck,
nur ein Werkzeug eines schöpferischen Geistes“*

Michał Sobeski

Geblendet von Glanz, Majestät und Harmonie der flüchtigen Formen, von der ausdrucksvollen, tiefen Symbolik in ihrer Geometrie, gefangen und gefesselt von dem, was wir am Himmel, an den Wolken und um uns sehen, nehmen wir all dies mit unserem ganzen Dasein in uns auf, wir vergessen die Kamera, den Bleistift, den Pinsel.

Wir möchten möglichst lange in diesem glückseligen Zustand harren, die kurze Dauer dieser berausenden Erscheinung (es handelt sich doch nur um Sekunden oder Minuten) macht uns traurig. Lassen

wir uns aber nicht durch negative Gefühle bewältigen. Farbige, flüchtige Phänomene werden ein Teil des Ich. Der Versuch, große Werke ausfindig zu machen, die während der anregenden optischen Erscheinung oder kurz darauf entstanden, würde uns wohl nur wenig helfen. Ja, es kommt vor, dass ein Mensch, der gegen ästhetische Anregungen empfindlich ist und die mit ihnen verbundene geistige Botschaft abzulesen vermag, schon einige Tage nach dem ungewöhnlichen Erlebnis einen Schöpfungsakt vornimmt. Meist jedoch vergeht sehr viel Zeit, bis es in einer konkreten Form zum Ausdruck kommt. Auch wenn den Künstler sein Gedächtnis im Stich lassen sollte, wird jenes Sonne-Luft-Wasser-Schauspiel sein Inneres für immer bereichern.

Das beobachtete Mysterium der Vermählung der Elemente wird einmal zum Vorschein kommen, wenn nicht durch ein bedeutendes Werk, dann zumindest in einem treffenden Aphorismus, in einer Gedichtstrophe, in einer interessanten Zusammenstellung einiger Musiknoten oder Farbflecken.

*„Zwischen dem ersten Hackenschlag
und der Ernte können Jahrhunderte vergehen“*

Charles de Foucauld

Berge versetzen in Begeisterung, machen empfindlich gegen das Schöne, bewegen die subtilsten Saiten der Seele (Ying – das weibliche Element). Sie machen aber auch stark, erwecken Ambitionen, verstärken Kräfte, bereiten auf den Kampf vor (Yang – das männliche Element).

Das Riesengebirge sei „Arktis im Reagenzglas“. Dieser den Klimatologen und Bergfreunden vertraute Vergleich ist völlig begründet. Im Winter empfindet man das Wetter in den Gratpartien unseres Berges wirklich so, als wäre man auf der Polarinsel Spitsbergen.

Junge Menschen, die vom Schicksal auf die Riesengebirgsgipfel gebracht und dort „verankert“ worden sind, machen eine so harte Lebensschule durch, dass sie sich später in verschiedenen extremen Situationen gut bewähren können. Viele von ihnen (mein Gedächtnis bewahrt da um 20 Namen auf) waren später an Polarexpeditionen beteiligt.

Zur Zeit werden geophysische Forschungen in der polnischen arktischen Forschungsstätte, die nach dem Namen von H. Arctowski benannt worden ist, von einem langjährigen Mitarbeiter der Wetterwarte auf der Schneekoppe geführt. Auch der Unterzeichnete, der einmal einigzehn Jahre lang im Observatorium der Breslauer Universität auf dem Reifträger seinen Dienst tat, hat eine Forschungsexpedition auf der Insel Spitsbergen hinter sich.

„Der Mensch ragt [...] aufgrund seines gesamten Inhalts wesentlich über der Naturwelt empor, zugleich jedoch bekleidet er diese gleichsam in eine Umhüllung aus verschiedenen spezifischen Qualitäten, die manchen Dingen eine eigentümliche Bedeutung verleihen. [...] Diese neue, dem Menschen eigene Wirklichkeit schafft ihm eine Art Atmosphäre, die unerlässlich ist, damit ein neuer Sinn und eine neue Bedeutung seinem Leben verliehen werden könnten.“

Roman Ingarden

Ganz andere Bereiche der menschlichen Psyche werden berührt, wenn wir in einen Schneesturm oder ein Schneegestöber geraten als wenn wir optische Phänomene bewundern.

Aus der rasenden „weißen Dunkelheit“ kommen entsprechend vorbereitete und erfahrene Mitarbeiter der Wetterwarten, Bergführer, Rettungsmannschaften mit heiler Haut davon. Menschen, die dieses Antlitz unseres Berges nicht kennen, erleiden mitunter tragische Folgen des tobenden Elements. Es ist eine dynamische Mischung aus Luft und Schnee, in der man gewöhnlich nicht weiter sehen kann als die eigene ausgestreckte Hand reicht. Du tauchst in diese Mischung ein, oft bei Nacht und Nebel, wenn es gilt, Nahrung zu liefern, Vermisste zu suchen, wichtige Informationen weiterzugeben.

Auf Windstrahlen aufgefädelt Eisperlen greifen schmerzlich von allen Seiten an. Sie prasseln gegen die Augen, machen das Atmen schwer. Vor Kälte erstarrt und im wirbelnden Schneestaub versinkend, verirrst du dich und kommst am Ausgangspunkt an. Ein nächster Versuch... Die Kräfte lassen nach. Ratlosigkeit, Angst. Eine Bitte an den Schutzengel. Nach stundenlangem Ringen entkommst du dem Element. Wie oft – verwandelt. Edith Stein schreibt: „Je dunkler um uns, desto weiter müssen wir unser Herz für das Licht von oben öffnen.“

In solch einem Gestöber glücklich zum Ziel zu gelangen wäre eine durchaus belehrende Stunde für z.B. einen Musiker, der es vor hat, ein Musikstück über den Winter im Riesengebirge zu schreiben. Doch nicht nur für ihn. Dieses dominante Erlebnis vermöchte es auch, den schöpferischen Prozess bei einem Schriftsteller, Dichter, Filmemacher in Gang zu setzen.

Wissentlich birgt die Antwort auf den Wert des Schönen keinen Moralwert in sich. Eine integrale Vereinigung mit der Schönheit, die uns der Berg vermittelt, kann jedoch einen moralischen Einfluss auf uns ausüben, indem sie den Wunsch in uns erweckt, unser Leben zu vertiefen und zu ordnen, und zu Überlegungen verleitet, in denen das eschatologische Motiv zum Vorschein kommt.

Schneetreiben: In der Luft hängende Schneeflocken gestalten sich zu feinen Strukturen; die Gegenwart der Bewegung wird von einem angenehmen und zugleich geheimnisvollen Geräusch bezeugt.

Der Zuschauer wird beteiligt an dem Misterium der Geburt und des Todes, das von den Elementen Luft und Wasser (hier als Festkörper) vorgetragen wird: Über dem Boden aus Schnee und Eis bilden sich muntere Luftwirbel. Nachdem sie einen Weg zurückgelegt haben, ändern diese Gebilde ihre Gestalt, oder aber sie werden verstreut. An ihrer Stelle erscheinen nun andere: Wellen, Federbusche bzw. schräg verlaufende Schneestrahlen. Ein Augenblick Ruhe, dann wiederholt sich der Vorgang, er ist ähnlich, aber nie gleich.

Eine andere Erscheinung: Nebelstreifen. Durch den Kamm des Riesengebirges durchwälzen sich mit großer Geschwindigkeit Teile der Wolke *Stratocumulus fractus*. Steht der Beobachter auf Dem Berg und hält er seinen Blick auf der Linie der auf ihn hin rasenden weißen, wandelbaren und phantasievollen Formen, so unterliegt er der Täuschung, er würde sich selbst auf einem Märchentepich auf sie hin bewegen.

Ein besonders suggestives Bild entsteht während mondbeleuchteter Nächte, zumal sich in geraumer Höhe, über den Gipfeln und damit auch über dem Beobachter, mandel- und linsenförmige Wolken (*Alto cumulus lenticularis*) von beängstigenden Farben bilden.

„Schon lange her haben es die Weisen verstanden,
dass die Welt der Natur allein ein vielfältigstes
Abbild des Paradieses ist. Die Tatsache selbst, dass diese Welt
existiert, ist ein Beweis dafür,
dass eine vollkommenere Welt existiert.
Gott hat sie geschaffen, damit die Menschen
vermittels der sichtbaren Dinge
Seine Geisteslehren
begreifen könnten“

Paulo Coelho

Der Berg vermag es, einen in Furcht zu versetzen: mit dem Knall der berstenden Eisschicht, mit Geräusch und Getöse der aus Felsen und Bergkiefer niederfallender Schnee- und Raufrostbrocken, mit dichtem Nebel, der manchmal einige Tage lang ununterbrochen anhält. Ganz gefährlich sind hier heftige Stürme mit starkem Niederschlag, wie auch die Fallwinde, deren Gewalt und Geschwindigkeit einem Orkan gleichen können.

Dies ist aber noch lange nicht alles! Der Berg beinhaltet auch noch andere Schätze. In aller Fülle erhält sie dieser Mensch, der mit ihm verbrüdet ist. Er wird begeistert sein durch phantastische Gestalten von Menschen und Tieren aus Raufrost, Raufreif und Eis, in die sich nun die bislang nackten Felsen

verwandelt haben. Er wird entzückt sein durch Glitzern der Schneedecke und der nur langsam vom wolkenlosen Himmel hinunterfallenden Eiskristalle („Diamantstaub“). Er wird bezaubert sein durch Geräusch- und Lichteffekte des Elmsfeuers. Er wird geblendet sein durch farbiges, irisierendes Licht an Wolkenrändern, durch mehrfachen Regenbogen, eine sehr hoch hängende silberne Wolke. Der Erwählte erblickt ausnahmsweise Polarlicht, Mirage, Grünstrahl.

„Geistiges Leben entsteht nicht nur im Verkehr mit guten Menschen, sondern auch in Begegnungen mit Bildern, die dieses Leben bezeichnen“

Edith Stein

Eine Erfahrung nur zu diesem Zweck zu machen, um sie für sich zu behalten, kennzeichnet eine infantile und egoistische, wenn auch allgegenwärtige Einstellung. Die erhaltenen Güter müssen wir teilen. Im Prozess der Durchströmung der Werte soll das Innere eines Menschen nur eine Zwischenstation sein. Manche Werte – die absoluten – müssen uns in einem unveränderten Zustand verlassen; andere dringen zurück in die Welt ein, nachdem sie ein einzigartiges Merkmal unserer Persönlichkeit hinzugewonnen haben.

Das andere Bewusstsein, das wir erreicht haben in dem Augenblick, als uns die Natur ihr Geheimnis kennenlernen ließ, wird nicht die konkrete Form eines großen Werks annehmen, wenn uns nicht gegönnt worden ist, Künstler zu sein. Doch die Eindrücke von Jenseits können wir – wie jeden Wert – auf verschiedene Art mitteilen. Wir wurden auserkoren, und damit auch verpflichtet.

Und nun ein kurzer Bericht vom Reifträger, den ein dichtender Journalist verfasst hat.

„Kannst du dir vorstellen, wie der obere Boden der Wolken aussieht, wenn vom Gipfel beobachtet wird, „ein Meer von Wolken“, das um dich liegt?

Weißt du etwas von der Glorie? Nein! Dann hör zu. Du stehst auf dem Reifträger, hinter dir scheint die Sonne, tief am Horizont. Unter dir liegt eine gefaltete Wolkenfläche, und um den Riesenschatten deiner Silhouette, der entlang der Wolkengipfel leuchtet, bildet sich ein bunter Regenbogenkreis. Wie ein Heiligenschein! Begreifst du das? Du, diese Wolken, diese Ansicht und alles zusammen...”

„Der gesamte umfassende Bereich der übersinnlichen Schönheit der Natur kommt nicht von ihr; sondern von uns aus (...). Der wirkliche Künstler, der wesentliche Schöpfer der übersinnlichen Schönheit der Natur ist unsere Seele...“

Michał Sobeski

„Das Wesen der Kunst besteht in der Seele, die im Stil zum Ausdruck kommt“

Albert Chmielowski

Ein von Erinnerungen geplagter Künstler, der sich nicht zu befreien vermag von dem, was er gesehen, gehört und gefühlt hat, wird es immer wieder versuchen, seine Beteiligung am Misterium der Vermählung der Elemente in seinem Gedächtnis wiederherzustellen.

Der Künstler nimmt das Schöne wahr und hält es fest. Aber nicht nur. Er schafft es auch. Das, was er erlebt hat, wird – nun bereichert durch seine Intuition, Empfindlichkeit und Wissen – nach einer Konkretisierung verlangen. Wenn auch ein Werk des Künstlers in seiner äußeren Form nie vollkommen ist, so erlangt es, wie Tugwell es sagt, die Vollkommenheit in seiner Vision.

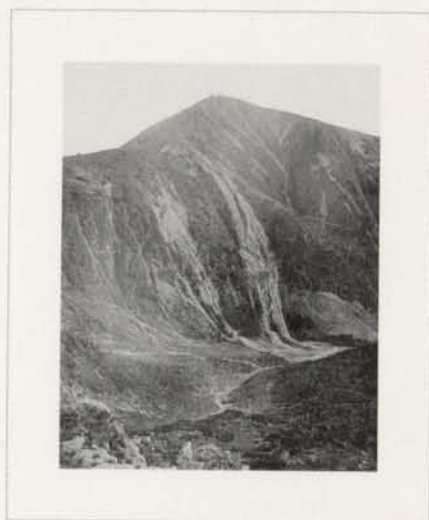
Józef Liebersbach

Dr. Józef Liebersbach – langjähriger wissenschaftlich – didaktische Mitarbeiter des Geographischen Institutes an der Universität Wrocław. Verfasser von vielen künstlerischen Handlungen in den Jahren 1969-89. Zur Zeit mit der Stiftung für Ökologische Kultur in Jelenia Góra verbunden.

Współczesność wyrosła z tradycji ?

Současnost vznikla z tradice ?

Zeitgenössisches aus der Tradition ?



Współczesność wyrosła z tradycji ?

Joanna Mielech

Widoki krajobrazu są ważnym składnikiem kształtującym nasze istnienie w danym miejscu. Próba ich zachowania wynika z naturalnej potrzeby estetycznej człowieka.

Obrazy widziane w naturze przywołać można przez zatrzymanie fragmentów zmieniającego się świata w fotografii, malarstwie, rysunku. Sztuka jest najlepszą pamięcią rzeczywistości.

Z perspektywy czasu wydaje się, że krajobraz Karkonoszy zaistniał w sztuce specyficznie. Inspiracje realnego świata wykształciły dość konserwatywne cechy obrazowania: bez względu na modne wówczas nowoczesne kierunki w sztuce, tworzący tu artyści nie odeszli całkowicie od zasady mimesis. Kiedy Wislicenus zafascynowany pięknem secesyjnych form, poddawał dekoracyjnym stylizacjom linie chmur i skał, pozostawał wierny rozpoznawalnym na pierwszy rzut oka motywom Karkonoszy (il. 19).

Wyobrażenia gór w przedwojennym malarstwie i grafice łączyło upodobanie do przedstawiania konkretnych widoków w różnym oświetleniu i barwach.

Śnieżka o regularnej, jakby narysowanej jednym ruchem ręki linii opisującej bryłę górskiego masywu, w świadomości estetycznej przedwojennych artystów, pojawia się bardzo często. Nawet domy w okolicy wyglądają, jakby były budowane dla kontemplacji widoku – najważniejsze w ich lokalizacji jest precyzyjne ustawienie w krajobrazie. Górskie pejzaże zatrzymane w okiennych ramach domów, są obrazami natury, wycinkami rzeczywistego świata. Ich obecność świadczy o silnie rozwiniętej potrzebie piękna w codziennym życiu mieszkańców podgórskich miejscowości.

Po 1945 r. trudno jest mówić o konkretnym powrocie do tradycji dawnego malarstwa, grafiki czy fotografii. Taki powrót nie byłby możliwy choćby dlatego, że niemiecka ani tym bardziej czeska sztuka tych terenów nie była artystom znana.

Góry jednak bez względu na sytuację historyczną przyciągały osobowości artystyczne. Pod koniec lat czterdziestych **Władysław Strzeмиński**, twórca jednego z najbardziej nowatorskich kierunków polskiej sztuki – unizmu, przyjeżdżał na plenery ze studentami PWSSP w Łodzi m. in. w Karkonosze – do Karpacza, w rejon Bierutowic. W powstałych wówczas rysunkach i szkicach pokazał syntezę górskiego pejzażu okolic Śnieżki. Chyba nikt przed nim nie zdołał tak lapidarnym opisem przedstawić esencji krajobrazu tych gór.

Góry inspirowały i pobudzały energię twórczą. Pojawiały się w fotografiach **Jana Korpala**, **Stefana Arczyńskiego**, w obrazach **Tadeusza Nodzyńskiego**, **Leona Turalskiego**, sporadycznie **Wlastimila Hofmana**, później w malarstwie **Róży Farbisz-Kijankowej**, **Jerzego Kolankowskiego**, **Tadeusza Kaczmarka**, akwarelach **Edwarda**

Kiczaka i wielu innych, którzy po wojnie osiedlali się na nie znanych terenach wokół wielkiej góry.

Krajobraz jest dla artystów ważnym impulsem twórczości, jednak współczesne prace inspirowane naturą są różnorodne – wyłączając fotografię – rzadko przedstawiają empirycznie poznane widoki. Zagadnieniem istotnym dla sztuki jest dziś raczej próba stworzenia skondensowanego obrazu natury lub jej znaku w malarstwie, rzeźbie i instalacji.

Immanentność podobnej myśleniu twórców dziewiętnastowiecznego malarstwa obserwacji świata, najwyraźniej widać w fotografii, która u podnóża Karkonoszy, w klimacie nasyconym przedwojenną duchowością, stała się zjawiskiem wyjątkowym. Z tradycją dawnej sztuki łączy ją dążenie do bezpośredniości i prawdy przedstawianego obrazu oraz skupienie na emocjonalnym, charakterystycznym dla osobowości autora, odbiorze motywu. Istotnym elementem wiążącym tę fotografię z przeszłością jest sposób rejestracji, powracający do tradycyjnych, warsztatowych metod sięgających początków tej dziedziny twórczości. Utrwalanie obrazu świata dawną kamerą fotograficzną daje świadomość związku z czasem, który minął. Jest powrotem do źródeł fotografii, przywołaniem zapomnianej dziś odświętności chwili tworzenia. Decyzja wyboru kadru musi być starannie przemyślana. Poza nieprzewidywalnymi efektami wynikającymi z niedoskonałości starych obiektywów, obraz widziany na matówce jest już skończoną fotografią. Fotografie te są lustrem rzeczywistości a przy tym oddają szczególnie dla miejsca i czasu nastrój. Obraz fotograficzny jest zarazem dokumentem i kreacją. Stykowe kopie z wielkoformatowych negatywów dają możliwość badania struktury przedstawianego motywu i ukazywania całej szczegółowości świata. Intensywna obecność światła, które wydobywa z cienia kontury widzialnego świata, sprawia, że w fotografii tego rodzaju, miejsca zwyczajne nabierają znaczenia miejsc magicznych.

Fenomen takiego sposobu obrazowania w fotografii, nazwany został przez krytyków „szkołą jeleniogórką” albo kręgiem fotografii czystej, elementarnej. Nie jest ona jednak szkołą artystyczną w znaczeniu instytucjonalnym.¹

Prezentowane na wystawie prace **Ewy Andrzejewskiej, Wojciecha Zawadzkiego i Tomasza Mielecha** (il. 45, 46, 50) opisać można w kategorii realizacji skupionych na wizualizacji świata. Rzeczywistość w fotografii tych twórców poddana została filtrowi wyobraźni, własnych emocji i subiektywnego przeżycia: „(...) ma cechy myślowe. W niektórych przypadkach dzieje się tak, jakby fotografia ujawniała pewną właściwość, której oryginał [rzeczywistość] jest pozbawiony: właściwość widma. (...) Fotogenia jest (...) konglomeratem istotnych cech cienia, odbicia i widma, który pozwala elementom emocjonalnym, właściwym obrazowi myślowemu, przenieść się na obraz, będący reprodukcją fotograficzną”.²

Duchową kontynuację przedwojennej tradycji artystycznej wyczuwa się w pracach **Marka Likszeta**. Jego grafiki wydają się być próbą opisanego Natury w kategoriach uniwersalnych. Są poszukiwaniem czegoś stałego, powtarzalnego, co porządkowałoby całe skomplikowanie świata. Artysta posiada rzadką umiejętność zatrzymania

w obrazie skondensowanego odczucia krajobrazu. Mimo oszczędności środków wyrazu, wysublimowania, oddalenia od opisowości świata zewnętrznego, w grafikach z cyklu „Horyzont”, czy fotografiach „Notatki – Aqua” związek z konkretnością krajobrazu ciągle istnieje. W cyklu „Pyramis” (il. 52) figury trójkątów wypełnionych barwną grą abstrakcyjnych form jako najoczywistsze symbole góry – piramidy, są już syntezą natury, symbolem jej skończoności i doskonałości. Przekraczają granicę mimesis, stają się czystym znakiem, ideą.

Marek Likszet urodził się i wychował w Kowarach – mieście o silnych tradycjach graficznych. W XIX wieku mieściły się tu znane pracownie graficzne i wydawnictwa tzw. szkoły kowarskiej: Knippela, Riedena, Tittela i Mattisa. W wielu domach do dziś przetrwały grafiki kowarskich oficyn wydawniczych, niekiedy także prace innych przedwojennych artystów. Po 1945 r. graficzna tradycja tego miejsca urwała się, aby po niedługim czasie odrodzić cały swój duchowy potencjał w twórczości **Józefa Gielniaka**. W 1953 r. artysta przyjechał do sanatorium „Bukowiec” i pozostał w nim do końca życia w 1972 r. W jego grafikach zapisana jest pamięć o osobistym, odrealnionym świecie, który mimo tego, że bliski abstrakcji, rozpoznawalny jest w rzeczywistości.

Trudno powiedzieć, czy fakt przebywania w miejscu o artystycznych tradycjach ma dla rozwoju twórcy jakiegokolwiek znaczenie. Coś jednakże w tym jest... Być może duchowe promieniowanie, aura miejsca, oddziałują na artystów w każdym czasie i niezależnie od historii.

Górski krajobraz jest jedną z najważniejszych inspiracji grafika – **Marka Lerchera** (il. 51). Jego góry opisane drgającym, ruchliwym ale wyważonym konturem, pełne są napięć i kontrastów. Coraz częściej artysta wypełnia plamami czystego koloru kontury przedstawionego świata. Skłonność do syntezy i ujmowania zjawisk w kategoriach kosmicznych łączy prace M. Lerchera z tradycją grafiki wschodu, zwłaszcza japońskich drzeworytów ukiyo-e. Liryczne ale oszczędne, przekazują prawdę o pięknie zmieniającego się świata.

Intrygujący jest obraz pochodzący z Wrocławia **Bogumili Twardowskiej-Rogacewicz** (il. 65). Po kilku latach mieszkania u podnóża gór krajobraz odkrył przed autorką nowe przestrzenie, stał się drogą do syntezy, dążenia do ogólności. Artystka otworzyła swoje malarstwo na pejzaż, pozwoliła oddziaływać górą. Płaszczyzna obrazu „Wokół Wielkiej Góry” podzielona jest na dwie odrębnie istniejące rzeczywistości. Jedna jest wyobrażeniem widoku góry zapamiętanej, uogólnionej, przefiltrowanej przez czas i wyobraźnię, druga – bliskim abstrakcji wyobrażeniem być może fragmentu ściany z nałożonym na nią odbiciem wielkiego miasta. To widok z odległych miejskich zakątków dalekich od krajobrazu góry, gdzie jeden blok odbija się w oknach drugiego. Ten obraz jest bardzo osobistym, indywidualnym przeżyciem swojego związku z wielką górą, która istnieje w każdym miejscu. Należy ją tylko zauważyć.

Mistyczną wizję góry, której istotą jest emanacja sacrum w każdej cząstce krajobrazu, stworzył w swych obrazach **Henryk Smagacz** (il. 58).

Natura w jego przedstawieniach jest majestatyczna, dzika, bliska romantycznemu pojęciu wzniosłości C. D. Friedricha, czy sięgając dalej – idei średniowiecznego teatru natury. Charakterystyczna w obrazach wyobrażonego przez tego artystę pejzażu jest troska o realizm szczegółów przy całkowitym odejściu od naśladowania rzeczywistości. Jego góra jest potęgą, trwałością i nieskończonością, którą symbolizują wznoszące się majestatycznie skały i opadające na ziemię ciężkie chmury mgieł. Jedynym śladem istnienia człowieka w tym pustym krajobrazie są ruiny nieokreślonych budowli budzące myśli o przemijaniu i zwycięstwie natury nad człowiekiem.

Najbliższe odkrycia tajemnicy świata, choć oddalone od jego mimetyczności, wydaje się malarstwo **Urszuli Broll-Urbanowicz**. Próba opisu obrazów autorki wymyka się wszelkim nazwom i uogólnieniom, jakby ich język dotykał zupełnie innych sfer umysłu niż te, które jesteśmy w stanie wyrazić. Malarstwo będące czystym duchowym przeżyciem, syntezą emocji i odczuwania jest przeczuwaniem świata, bliskim być może dotarciu do granicy poznania.

Oznaczona runicznym znakiem ogniska domowego – wielka góra Urszuli Broll-Urbanowicz składa się z nieskończenia wielu gór i znajdujących się już poza rzeczywistością ziemską wierzchołków (il. 57). Dostępna poznaniu wydaje się jedynie widoczna z daleka ścieżka. W miarę pokonywania drogi staje się jasne, że wielka góra nie kończy się na wierzchołku, że ścieżka prowadzi dalej...

Odbiór malarstwa U. Broll-Urbanowicz jest przeżyciem głęboko duchowym. Wchodząc w kontakt z obrazem możemy rozpocząć odkrywanie tajemnicy. Jeśli uda się nam na nią otworzyć może nie tyle zrozumiemy to malarstwo, bo nie o rozumienie tutaj chodzi, ale dotrzemy do istoty czegoś ważnego, nienazywalnego: przeczucia świata, tego co jest poza nim, a może do granicy poznania siebie...

Panteistyczną wizję pejzażu o proveniencji symbolicznej wyczuwa się w melancholijnym, skonstruowanym na zasadzie tryptyku obrazie **Teresy Kępowicz** (il. 59). Jego centrum otwiera przedstawienie pogrążonego we mgle krajobrazu nostalgiczych mokradeł. Pejzaż bagiennej równiny jest realistycznym obrazem widoku Równi pod Śnieżką z podmokłymi torfowiskami i bagnami. Mimo realizmu sceny ważniejsza jest w nim jednak, jak się wydaje, emanacja tajemnicy i próba uchwycenia nastroju cichego życia równiny.

Związek z przeszłością, tradycyjnym, realistycznym sposobem budowania przedstawionego w obrazie świata fascynuje **Pawła Trybalskiego**, mistrza surrealistycznej metaforyki. Artysta posiadał umiejętność budowania sugestii przestrzeni, trójwymiarowości motywu i jego materialnej struktury. Artysta z jednakową pieczołowitością dba o wyraz każdego detalu, ponieważ szczegół wydaje się być dla niego swoistym wszechświatem.

W jego malarskim opisie Wielka Góra (il. 60) zawieszona jest pomiędzy konkretnym realizmem przedstawienia Śnieżki, a magicznym surrealizmem miejsca, w którym się znajduje. Góra rozpada się od swych podziemnych podstaw, rozsypuje w uciekające w kosmos kamienie. Staje się symbolem nietrwałości realnego świata, który istnieje tu

tylko przez chwilę, by znów pogрузić się w nieskończoności. „Może to surrealizm, może science fiction, może metafora. Świat konkretny i nieistniejący zarazem. Z materii i ducha. Co jest w nim ważniejsze – nie sposób powiedzieć. Bo to całość nierozdzielna.”³

Góra Pawła Trybalskiego jest bliska nieba. Sama się w kosmiczną przestrzeń przeobraża. Stanowi o uniwersalnej jednorodności wszechświata. Przekazuje tajemnicę alchemii świata, odwiecznej przemiany pierwiastków i żywiołów.

Zupełnie inny świat wyobraża **Krzysztof Figielski**, artysta zainteresowany przeszłością miejsca, z którym jest związany: przetłumaczył i zilustrował wiersze i notatki Carla Hauptmanna, który przed wojną mieszkał na tej samej co K. Figielski ulicy w Szklarskiej Porębie. Pracę swą artysta zatytułował „Sąsiadowi sprzed stu lat”.

Jego wielka góra znalazła się w przestrzeni „podwodności”. To góra marzeń, baśni, realnie nieosiągalnego pejzażu zamków, fantastycznych form skalno-roślinnych istniejących na dnie wodnej rzeczywistości (il. 69). Góra K. Figielskiego dostępna w świecie podwodności może być źródłem siły, inspiracją wyobraźni i fantazji. Jest symbolem cudownego miejsca, do którego podążamy zwykle w marzeniach.

Jednym z najważniejszych w sztuce motywów związanych z ideą góry jest motyw wiecznego tułacza. Wątek ten pojawia się, aczkolwiek nieco żartobliwie w rysunku **Vahana Bego** (il. 56). Mimo towarzyszącej przedstawieniu aury zwyczajności, samotność postaci może być metaforą ludzkiej wędrówki przez życie, tęsknoty za nieznanym, przeżywaniem, nieuchronnym.

W kontekście monumentalnych realizacji rzeźbiarskich Vahana Bego: rzeźby nazywanej „Powrotem Wędrowca” przy Domku Tyrolskim w Mysłakowicach, pomnika Don Kichota w Jeleniej Górze, oraz zagmatwanych losów pochodzącego z Armenii artysty, rysunek pozornie nic nie znaczącego spaceru nabiera szerszego wymiaru. Wędrówka staje się poszukiwaniem swojego miejsca na ziemi, próbą odwrócenia fatum i podążaniem za swoim przeznaczeniem.

Silny związek z naturą wyczuwalny jest w pracach **Beaty Justy** artystki wyrosłej w Karkonoszach, wśród opowiadań o Duchu Gór – Liczyrzepie. Najważniejszym, magicznym niemal motywem jej twórczości jest postać Jelenia, który staje się znakiem i amuletem łączącym autorkę z naturą.⁴ Pojawia się w jej rysunkach, obrazach, skórzanych sztandarach a także w monumentalnej realizacji wpisanej w obszar sztuki ziemi, konturze jelenia ułożonego z kamieni i specjalnie wysianej roślinności na zboczu góry w Niedamirowie. W rysunkach na jedwabiu z cyklu „Karkonosz i jego świta”, również pojawia się motyw Jelenia, Królowej Jeleni oraz Ducha Gór (il. 61), którego artystka wyobraża jako diabolicznego stwora o głowie jastrzębia, rogach jelenia, przednich łapach lwa, tylnych kozła i ogonie koguta. W wizji Liczyrzepy autorka powraca do tradycji, inspirując się pierwszym wizerunkiem Rübezahla z mapy Bohemii z 1510 r.

Góry jako miejsca skupiania mocy, emanacji energii ziemi ważne są dla **Tomasza Sikorskiego**, mieszkającego w dwóch będących energetycznym przeciwieństwem prze-

strzeniach: cywilizacji – w Warszawie i natury – w Kopańcu, wiosce u podnóża Gór Izerskich. W sztuce instalacji tego artysty kontrasty kultury wielkiego miasta i ciszy domu w górach często pojawiają się w postaci uniwersalnych antynomii świata. Symbolikę przeciwieństw odnaleźć można w instalacji łączącej malarstwo ścienne i fotografię – „Z Zamku Wieczornego”, pokazanej na wystawie w Jeleniej Górze w czerwcu 1995 r. Była zapisem idei elementarnych przeciwieństw świata, symboliki pionów i poziomów. Multiplikacje pionu mogą w tej realizacji oznaczać siły ziemi i nieba: energii wulkanów, piorunów, opadu deszczu, energii wzrostu i niemocy opadania. Fotografie górskiego pejzażu o jednorodnej linii horyzontu, stały się w tym kontekście odzwierciedleniem idei poziomu – zetknięcia nieba z ziemią. Instalacja „Z Zamku Wieczornego” (il. 67) może być symbolem skondensowanego w liniach pionu i poziomu wyobrażenia kosmicznych przeciwieństw. Lapidarny opis sztuki czystych idei Tomasza Sikorskiego, skłania do kontemplacji, głębokiego przeżycia rzeczywistości poza zmysłową realnością.

Zainteresowanie Naturą, próbą przekazu tego, co w niej niezmiennie i stałe, zauważa się również w twórczości zamieszkałych po drugiej stronie Karkonoszy Czechów. Czeska fotografia reprezentowana na wystawie przez **Karela Doška, Jiří Hladíka i Karela Hníka** jest estetycznie mniej jednolita od fotografii z kręgu środowiska jeleniogórskiego. Najbliższe pojęciu fotografii czystej w opisie górskiego krajobrazu są prace **Hladíka i Hníka** (il. 47, 48). Cechuje je skupienie i kontemplacja wybranego widoku. Wielkoformatowe realizacje **Doška** (il. 49) działają powiększonym obrazem, w którym fotograficzne przetworzenie motywów banalnych, zwyczajnych, otwiera pole na budowanie znaczeń uniwersalnych.

Szlachetny wyraz realizacji **Jana Nikendeya** bierze początek w samym procesie twórczym. Jego obiekty kowalstwa artystycznego są zaklętym w materiale misterium przemiany elementów: łączą w sobie żywioł ziemi i ognia. Ujarzmiony przez artystę ogień kształtuje, przeobraża ziemski pierwiastek metalu.

J. Nikendey przenosi przestrzenność góry w obiekt sztuki (il. 66). Rzeźba artysty kuta w metalu, częściowo odlewana, jest jakby wyjętym z natury wycinkiem przekroju ziemi: warstwy metalu układają się jak pasma geologiczne w istniejący samodzielnie organizm, w swoistą budowlę, górę, kaplicę, świątynię. Są bliskie abstrakcji i zarazem pełne odniesień do świata organicznego.

Góra **Ivany Pelouchovej** jest ujawnioną w dziele formą natury. Przypomina fragment bryły zwęglonego lodu, albo naturalnie postrzępionego, stopionego na brzegach półprzezroczystego bazaltu (il. 63)

Z natury wyrastają także ceramiczne „menhiry”, kolumny **Ivy Ouhrabkovej**, bliższe formom ukształtowania powierzchni ziemi: poddanych erozji skał, kamiennych kolumn, zdrewniałych części drzew.

Iva Ouhrabkova łączy ceramikę ze szkłem. W pracy „Pomiędzy niebem a ziemią” (il.

64), poprzez kontrast błyszczącej, przezroczystej, zimnej powierzchni szkła z ciepłem ceramiki, osiągnęła zmysłowy, dotykalny efekt skupienia kosmicznych przeciwieństw, kontrastów żywiołów: przezroczystości, ulotności powietrza i wody oraz stałości, trwałości i ciepła żywiołu ziemi.

Fizyczne przeżycia związane ze zmaganiem z górą, w związku z próbą zmierzenia się ze Śnieżką w zimowych warunkach zaowocowały serią wrażeniowych, impresyjnych rysunków **Ilony Chvalovej**, w których wobec ogarniającej wszystko śnieżnej zadyмки granica pomiędzy niebem a ziemią zupełnie zanika (il. 72). Zapis chwili, wrażenia, tego, co zapamiętane, porównać można z impresjonistycznymi obrazami Otakara Lebedy, czeskiego artysty, który jedną z wizyt w Karkonoszach sprzed prawie stu lat utrwalił w obrazie ginącego we mgle krajobrazu (il. 12).

Roman Karpaś w kolorowanym drzeworycie systematycznie analizuje krajobraz południowego kotła pod Śnieżką i zamienia go w graficzny, syntetyczny, konturowy obrys (il. 74).

Śnieżka **Karela Rybačka** (il. 70) jest zimowa, delikatna i impresyjna ale konkretna, będąca efektem pamięci widzianego świata.

Od naśladowania rzeczywistości odchodzi **Alena Bílková**. Przedstawia świetlny, wodny albo powietrzny wir – kosmiczny okrąg, rodzaj mandali, przestrzeń wokół miejsca skupiającego energię, a może też konkretną przestrzeń wokół... wielkiej góry... (il. 53)

Odrębną grupę prac stanowią realizacje artystów niemieckich. Wyraźne jest, że współcześnie Śnieżka nie jest już dla nich tą samą górą, która rozpoznawalna jest w pracach artystów polskich i czeskich mieszkających u jej podnóża.

Wyjątkowym wśród prac artystów niemieckich przedstawieniem wielkiej góry jest odnosząca się do rzeczywistości konkretnej Śnieżka **Eberharda Petersa** (il. 54).

Realizacje artystów niemieckich charakteryzuje większa różnorodność, odejście od dosłowności oraz brak zespalającej nici, która sprawia, że artystów łączy ze sobą magia miejsca. Obrazy i grafiki określają górę nie konkretnie, bardziej ogólnie – jako każdą górę świata. Tę, którą każdy nosi w sobie.

Wśród prac niemieckich wyróżnia się realizacja **Isy Brützke**. Artystka stworzyła górski pejzaż z wykaligrafowanych na kawałku papierusa strof wiersza o górach Hermanna Hessego. Strofy układają się w górskie pasma a litery nakładają na siebie (il. 71).

Ciepłe w tonacji, lekkie w sposobie malowania, są prawie monochromatyczne, utrzymane w odcieniach czerwieni i żółci akwarele **Dietricha Arlta**, (il. 62) artysty otwartego na różne dziedziny sztuki, autora obrazów, rzeźb, instalacji, który od 1997 r. tworzy ośrodek życia artystycznego – Dworzec Sztuki – Kunstbahnhof w Herrnhut. Akwarela jest techniką bezpośrednio oddającą emocje autora. Pozwala na uchwycenie każdego uczucia, wzruszenia i wahania artysty. Jest zapisem jego stanu uczuciowego. Swobodne plamy odrealnionego, ekspresyjnego, silnie działającego koloru przekazują emocje związane z odbiorem realnego górskiego krajobrazu, pejzażu wyobraźni, a może wspomnień...

Bliskie ekspresyjnemu realizmowi początku XX wieku są prace: **Erharda Gassana**, **Lütza Jungrichtera** oraz **Iris Brankatschk** (il. 75, 76, 73).

Grafika **Almut Zielonki** z rozpiętym nad przepaścią mostem (il. 55), może być wyrazem fascynacji ideą przestrzeni pojmowanej jako nieprzebytej, niebezpiecznej głębi i zarazem pomostu łączącego człowieka z resztą świata.

Nowoczesny, podszyty humorem sposób myślenia, prezentuje **Michael Vogler**. W serii „Bach im Gebirge”, „Morandi im Gebirge” (il. 68) i „Eva im Gebirge” pokazuje semantyczne znaczenia i różne sposoby funkcjonowania słowa „góra”. Może być ona zarysem kobiecego ciała, łącznikiem w zapisie nutowym czy fragmentem architektonicznego projektu. Jest to jedyna chyba praca, w której temat góry potraktowany został zupełnie odmiennie – w oderwaniu od potocznego wpływu rzeczywistości widzianej albo zapamiętanej.

„Wokół wielkiej Góry” jest drugą po wystawie „Z Zamku Wieczornego”, organizowaną przez BWA, prezentacją twórczości artystów, których łączy zafascynowanie konkretnym miejscem w górach.³ Jest próbą zbadania fenomenu góry, która przyciąga, inspiruje i wyzwala twórczą energię.

Zestawienie współczesnych prac artystów niemieckich z realizacjami mieszkających u podnóża Śnieżki w Karkonoszach twórców polskich i czeskich pokazuje wyrażenie, że wielka góra inspiruje, że jest ważna dla artystów. Góra pobudza, uruchamia wyobraźnię. Jeśli nie jest głównym źródłem inspiracji, wyzwala ukrytą siłę twórczą. Fakt, że współcześnie Śnieżka nie jest bezpośrednim impulsem twórców niemieckich uzmysławia, że zasięg jej oddziaływania na artystów jest ograniczony, że najważniejsze jest to, co tu i teraz, co dostępne w bezpośrednim przeżyciu, co odczuwalne w danym momencie.

Góra przyciąga artystów, którzy gotowi są porzucić wielkie miasta, centra kultury, aby zamieszkać u jej podnóża i poddać się wpływowi ziemskiej energii. Przed wojną takie sytuacje miały miejsce często, artyści tak samo jak dzisiaj kupowali w górach domy i osiedlali się by tworzyć w Karkonoszach. Także urodzeni u podnóża wielkiej góry artyści (np. Beata Justa, Teresa Kępowicz, Marek Liksztet) decydują się powrócić tu po studiach i zamieszkać w miejscu swego dzieciństwa.

W sztuce współczesnej wokół wielkiej góry zauważa się podobne przeżywanie krajobrazu, jakie wyczuwa się w pracach artystów czeskich i niemieckich przed wojną, być może dlatego, że myśli powstające w tych samych miejscach może ze sobą łączyć podobne odczuwanie duchowego promieniowania ziemi.

Wydaje się, że jeśli przyjeżdżając w góry wysiada się na tej samej co sto lat temu stacji kolejowej, jeżeli chodzi się tymi samymi drogami, jeżeli ogląda te same widoki, wówczas pojawia się duchowa więź teraźniejszości z przeszłością. Ponieważ nic nie może być jednak nigdy takie samo, także i współczesna sztuka jest inna. Głównym jej zadaniem nie jest już studiowanie krajobrazu i zmienności zjawisk w

przyrodzie. Jeżeli sztuka naszych czasów jest bliska natury, to chodzi w niej raczej o głębokie wejście w jej istotę, o badanie fundamentalnych praw wszechświata.

Joanna Mielech

Joanna Mielech – historyk sztuki, kurator wystaw w Biurze Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze. Współautorka części współczesnej wystawy „Wspaniały krajobraz. Artyści i kolonie artystyczne w Karkonoszach w XX wieku” i tekstu w książce pod tym samym tytułem. Wykładowca Wyższego Studium Fotografii w Jeleniej Górze.

Przypisy:

¹ Wśród osób zajmujących się fotografią czystą i określanych mianem środowiska jeleniogórskiego wymienić należy **Janinę Hobgarską, Jacka Jaśko, Piotra Komorowskiego, Marka Likszeta** z Jeleniej Góry a także **Jakuba Byrczka, Sławoja Dubiela, Macieja Hnatiuka, Eugeniusza Józefowskiego, Janusza Nowackiego, Rafała Swosińskiego, Marka Szyryka, Bogdanę Konopkę, Andrzeja J. Lecha** którzy przyjeżdżają z Katowic, Opola, Wałbrzycha, Wrocławia, Poznania, a nawet z Paryża czy z Nowego Jorku na górskie plenery w Karkonosze.

² E. Morin, Kino i wyobraźnia, cyt. za: *Blżej Fotografii*, katalog wystawy, BWA Jelenia Góra, 1996.

³ E. Dzikowska, Światłość Wszechświata, Wstęp do katalogu wystawy Pawła Trybalskiego „Z kolekcji moich Przyjaciół”, BWA, Jelenia Góra, czerwiec 2000.

⁴ Szerzej o działalności Beaty Justy i założonym przez artystkę i jej męża – Grzegorza Potoczaka Domu Trzech Kultur „Paradzie” w Niedamirowie – w artykule „Powrót artystów w Karkonosze” J. Hobgarskiej i J. Koziol w katalogu wystawy: „Wspaniały Krajobraz. Artyści i kolonie artystyczne w Karkonoszach w XX wieku”

⁵ „Z Zamku Wieczornego”, czerwiec 1995, BWA Jelenia Góra. W wystawie wzięli udział: Teresa Biel-Lutosławska, Krzysztof Figielski, Zbigniew Frączkiewicz, Hanna Koroleczuk, Oskar de Sage Schmidt, Tomasz Sikorski, Henryk Waniek. Realnym śladem tej prezentacji jest kamień ze znakiem Z. Frączkiewicza, przeniesiony pod BWA na ul. Długą z Zamku Wieczornego w Górach Izerskich.

Současnost vznikla z tradice ?

Joanna Mielech

Pohledy na krajinu jsou důležitým prvkem formujícím naši existenci v daném místě. Snaha o jejich zachování vyplývá z přirozené estetické potřeby člověka.

Obrazy pozorované v přírodě můžeme zachovat zvětčením fragmentů měnícího se světa ve fotografii, malbě, kresbě. Umění je nejlepší pamětí skutečnosti.

Z pohledu času se zdá, že krkonošská krajina zahájila svou existenci v umění specifickým způsobem. Podněty skutečného světa vytvořily poměrně konzervativní rysy vyjadřování: bez ohledu na tehdy módní moderní umělecké proudy, se zde tvořící výtvarníci nevzdálili úplně od principu mimesis. Když Wislicenus, fascinovaný krásou secesních forem, uplatňoval dekorační stylizaci v liniích mraků a skal, zůstal stále věrný na první pohled rozeznatelným krkonošským motivům (il. 19).

Známořňování hor v předválečné malbě a grafice spojovala záliba v představování konkrétních pohledů v rozmanitém osvětlení a barvách.

Sněžka s pravidelnou, jakoby jedním tahem ruky nakreslenou linií, kopírující těleso horského masívu, se v estetickém vědomí předválečných umělců vyskytuje velice často. Dokonce i domy v okolí vypadají jakoby byly postaveny pro kontemplaci pohledu – v jejich lokalizaci je nejdůležitější přesné rozvržení v krajině. Horské krajiny, znehynuté v okenních rámech domů, jsou obrazy přírody, výseky ze skutečného světa. Jejich přítomnost dosvědčuje silně vyvinutou potřebu krásy v každodenním životě obyvatel podhůří.

Po roce 1945 můžeme ztěžší hovořit o konkrétním návratu k tradicím dávného malířství, grafiky nebo fotografie. Takový návrat by nebyl možný již proto, že umělci neznali německé a tím méně i české umění této oblasti.

Bez ohledu na historickou situaci však hory přitahovaly umělecké osobnosti.

Na konci čtyřicátých let přijížděl **Władysław Strzemiński**, tvůrce jednoho z nejvíce novátorských proudů polského umění – unizmu, na plenéry se studenty Státní vysoké školy výtvarných umění PWSSP v Lodži m.j. do Krkonoš – do Karpacze, do oblasti Bierutowic. V tehdy vzniklých kresbách a skicích ukázal syntézu horské krajiny okolí Sněžky. Asi nikdo před ním nedovedl tak lapidárním způsobem znázornit podstatu krajiny těchto hor.

Hory podněcovaly a povzbuzovaly tvůrčí energii. Objevovaly se na fotografiích **Jana Korpala**, **Stefana Arczyńskiego**, na obrazech **Tadeusze Nodzyńskiego**, **Leona Turalského**, sporadicky **Vlastimila Hofmana**, později v malířství **Róży Farbiszové** – **Kijankové**, **Jerzeho Kolankowského**, **Tadeusze Kaczmarka**, v akvarelech **Edwarda Kiczaka** a mnoha dalších, kteří se po válce usadili na neznámém území kolem velké hory.

Současně je možné pozorovat obrození fascinace krajinou v umění. Krajina je pro umělce důležitým podnětem tvorby. Práce inspirované přírodou jsou různorodé – až na fotografii – málokdy představují empiricky známé pohledy. Otázkou pro umění podstatnou je dnes spíše snaha o vytvoření zkondenzovaného obrazu přírody nebo jejího znaku v malířství, sochařství a instalaci.

Imanence pozorování světa, podobná uvažování tvůrců malířství devatenáctého století, je nejzřetelnější v současné fotografii. Na úpatí Krkonoš, v prostředí nasyceném předválečnou spiritualitou, se stala výjimečným jevem. S tradicí dávného umění ji spojuje směřování k bezprostřednosti a pravdě znázorňovaného obrazu a soustředění se na emocionální, pro osobnost autora příznačné vnímání motivu. Tyto fotografie jsou zrcadlem skutečnosti a při tom odrážejí pro místo a čas výjimečnou náladu. Fotografický obraz je

zároveň dokumentem i kreací. Intenzivní přítomnost světla, které vytahuje ze stínu obrysy viditelného světa způsobuje, že ve fotografii tohoto druhu získávají obyčejná místa význam míst magických.

Významným prvkem spojujícím tuto fotografii s minulostí je způsob zápisu odvolávající se k tradičním, dílenským metodám sahajícím k počátkům této oblasti tvorby. Zachycování obrazu světa starodávnou fotografickou kamerou poskytuje vědomí spojitosti s uplynulým časem. Je magickým návratem k pramenům fotografie, připomínkou dnes zapomenuté posvátnosti okamžiku tvoření. Rozhodnutí o volbě záběru musí být pečlivě promyšlené. Kromě nepředvídatelných důsledků vyplývajících z nedokonalosti starých objektivů, je obraz pozorovaný na matnici již dokončenou fotografií. Stykové kopie z velkoformátových negativů poskytují možnost zkoumání struktury prezentovaného motivu a ukazování celé zevrubnosti světa.

Tento způsob znázorňování ve fotografii byl kritiky pojmenován „jelenohorskou školou“ nebo kruhem čisté elementární fotografie. Tato škola není však uměleckou školou v institucionálním pojetí.¹

Na výstavě prezentované práce **Ewy Andrzejewské, Wojciecha Zawadzského a Tomasze Mielecha** (il. 45, 46, 50) je možné popsat v kategorii realizací soustředěných na vizualizaci světa. Skutečnost je ve fotografii těchto tvůrců podrobena filtru představivosti, vlastních citů a subjektivního prožitku: „(...) má myšlenkové rysy. V některých případech se stává, jakoby fotografie odhalovala určitou vlastnost, kterou originál [skutečnost] nemá: vlastnost spektra. (...) Fotogenie je (...) konglomerátem významných vlastností stínu, odrazu a spektra, který umožňuje citovým prvkům, příznačným pro myšlenkový obraz, přenesení se na obraz, který je fotografickou reprodukcí”.²

Duchovní pokračování předválečné umělecké tradice je patrné v pracích **Marka Likszteta**. Jeho grafiky se zdají být snahou o popis přírody v univerzálních kategoriích. Jsou hledáním něčeho trvalého, opakovatelného, něčeho co by uspořádalo celou složitost světa. Umělec má vzácnou dovednost uchopit v obraze kondenzovaný prožitek krajiny. Přes šetrnost výrazových prostředků, sublimaci a vzdálení se od popisnosti vnějšího světa, stále existuje v grafikách z cyklu „Horizont“ nebo na fotografiích „Poznámky – Aqua“ spojení s konkrétností krajiny. V cyklu „Pyramis“ (il. 52) jsou již tvary trojúhelníků, vyplněných barevnou hrou abstraktních forem jako nejsamozřejmější symboly hory – pyramidy, syntézou přírody, symbolem její nekonečnosti a dokonalosti. Překračují hranici mimesis, stávají se čistým znamením, ideou.

Marek Likszet se narodil a vyrůstal v Kowarech – městě se silnými grafickými tradicemi. V 19. století se zde nacházely známé grafické ateliéry a vydavatelství tzv. kowarské školy: Knippela, Riedena, Tittela a Mattise. V mnoha domech se dodnes dochovaly grafiky kowarských nakladatelských domů, někdy i práce jiných předválečných umělců. Po roce 1945 se grafická tradice tohoto místa zpřetrhala, aby po krátké době obnovila celý svůj duchovní potenciál v tvorbě **Józefa Gielniaka**. V roce 1953 přijel umělec do sanatoria „Bukowiec“ a zůstal v něm až do konce svého života v roce 1972. V jeho grafikách je obsažena paměť osobního, skutečnosti zbaveného světa, který přestože se blíží k abstrakci, je rozpoznatelný ve skutečnosti.

Těžko říci, zda skutečnost pobytu v místě s uměleckými tradicemi má pro vývoj tvůrce jakýkoliv význam. Nicméně něco na tom je. Možná duchovní vyznačování, aura místa působí na umělce ve všech dobách a nezávisle na dějinách.

Horská krajina je jedním z nejdůležitějších podnětů pro grafika – **Marka Lerchera** (il. 51). Jeho hory jsou popsány kmitajícím, pohyblivým, avšak vyváženým obrysem, jsou plné napětí a kontrastů. Výtvarník vyplňuje čím dál častěji obrysy zobrazovaného světa plochami čisté barvy. Sklon k syntéze a k uchopení jevů v kosmických kategoriích spojuje práce M. Lerchera s tradicí východní grafiky, zejména s japonskými dřevorytinami ukiyo-e. Lyricky a zároveň šetrně předávají pravdu o kráse měnícího se světa.

Intrikující je obraz **Bogumily Twardowské – Rogacewiczové** (il. 65), autorky původem z Vratislavi. Po několikaletém pobytu na úpatí hor krajina odhalila před autorkou nové prostory, stala se cestou k syntéze, směřování ke všeobecnosti. Malířka otevřela své malířství krajině, nechala působit hory. Rovina obrazu „Kolem Velké Hory“ je rozdělena do dvou nezávisle existujících skutečností. Jedna je znázorněním

pohledu hory zapamatované, zevšeobecněné, profiltrované časem i představivostí, druhá – znázorněním blízkým abstrakci, možná fragmentu zdi s na ní zobrazeným odrazem velkého města. Je to pohled ze vzdálených městských zákoutí, vzdálených horské krajiny, kde se jeden panelový dům odráží v oknech druhého.

Tento obraz je velice osobním, individuálním prožitkem svého spojení s velkou horou, která existuje na každém místě. Pouze je třeba si ji povšimnout.

Mystickou vizi hory, jejíž podstatou je emanace posvátna v každé částici krajiny, vytvořil ve svých obrazech **Henryk Smagacz** (il. 58).

Příroda v jeho obrazech je majestátní, divoká, blízká romantickému pojetí vznešenosti C. D. Friedricha nebo, pokud sáhneme dál – myslence středověkého divadla přírody. V obrazech krajiny představované umělcem je příznačná péče o realizmus detailů při absolutním opuštění napodobování skutečnosti. Jeho hora je mocí, trvalostí a nekonečností, kterou symbolizují majestátně se tyčící skály a na zem padající těžké chuchvalce mlhy. Jedinou stopou lidské existence v této pusté krajině jsou trosky neurčitých budov, vyvolávající myšlenky o pomíjivosti a vítězství přírody nad člověkem.

Zdá se, že nejbližší odhalení tajemství světa, i když poměrně vzdálené od doslovné napodobivosti, je malířství **Urszuly Brollové-Urbanowiczové**.

Pokus o jeho popis se vymyká veškerým názvům a zobecněním, jakoby se jazyk těchto obrazů dotýkal zcela odlišných rozumových sfér než těch, které jsme schopni vyjádřit.

Malířství, které je čistým duchovním prožitkem, syntézou emocí a pocitů je tušením světa, možná že blízkým dosažení hranice poznání.

Velká hora Urszuly Brollové-Urbanowiczové, označená runovým znamením domácího ohně, se skládá z nekonečného množství hor a z vrcholků nacházejících se již mimo zemskou skutečnost (il. 57). Dostupná poznání se zdá pouze z dálky viditelná stezka. Postupně se během zdolávání cesty stává zřejmým skutečnost, že velká hora nekončí na vrcholku, že stezka vede dál...

Percepce malířství U. Brollové – Urbanowiczové je prožitkem hluboce duchovním. Při kontaktu s obrazem můžeme zahájit odhalování tajemství. Pokud se nám podaří se mu otevřít, možná netoliko pochopíme toto malířství, poněvadž se zde nejedná o chápání, ale pronikneme k podstatě něčeho důležitého, nepojmenovatelného: předtuchy světa, toho, co je mimo něj, a možná i k hranici poznání sebe sama...

Panteistická vize krajiny symbolické provenience je citelná v melancholickém, podle principu triptychu vybudovaném, obraze **Teresy Kępowiczové** (il. 59). Jeho střed otevírá znázornění v mlze ponořené krajiny nostalgických bažin.

Krajina bažinaté roviny je realistickým obrazem pohledu Pláně pod Sněžkou s prosáklými rašeliništi a bažinami. Přes realizmus scény podstatnější je v něm však, jak se zdá, vyzařování tajemství, pokus o uchopení nálady tichého života roviny.

Spojení s minulostí, s tradičním a realistickým způsobem budování světa znázorněného na obraze fascinuje **Pawla Trybalského**, mistra surrealistické metaforiky. Umělec získal dovednost tvorby sugesce prostoru, trojrozměrnosti motivu a jeho hmotné struktury. Se stejnou pečlivostí dbá výtvarník o vyjádření každého detailu, poněvadž detail se zdá být pro něj svérázným vesmírem.

V jeho malířském popisu je Velká hora (il. 60) zavěšena mezi konkrétním realizmem znázornění Sněžky a magickým surrealismem místa, v němž se nachází. Hora se rozpadá ve svých podzemních základech, rozespává se na jednotlivé kameny utikající do kosmu.

Stává se symbolem netrvalosti reálného světa, který zde existuje pouze na okamžik, aby se znovu ponořil do nekonečna. „Možná je to surrealismus, možná science fiction, možná metafora. Svět konkrétní a neexistující zároveň. Z hmoty i ducha. Co je v něm nejpodstatnější – nelze říci. Protože je to nerozdělitelný celek.“³

Hora Pawła Trybalského je blízká obloze. Sama se přeměňuje v kosmický prostor. Rozhoduje o univerzální stejnorodosti vesmíru. Předává tajemství alchymie světa, odvěké proměny prvků a živlů.

Zcela odlišný svět znázorňuje **Krzysztof Figielski**, umělec zajímající se o minulost místa, s nímž je spojen. Přeložil a ilustracemi opatřil básně a poznámky Carla Hauptmanna, který před válkou bydlel ve stejné ulici jako K. Figielski ve Szklarské Porebě. Svou práci výtvarník pojmenoval „Sousedovi z doby před sto lety“.

Jeho velká hora se ocitla v prostoru „podvodním“. Je to hora snů, bájí, reálně nedosažitelné krajiny hradů, fantastických skalně–rostlinných forem existujících na dně vodní skutečnosti (il. 69). Hora K. Figielského dostupná v podvodním světě může být zdrojem síly, inspirací představivosti a fantazie. Je symbolem zázračného místa, ke kterému obvykle směřujeme ve snech.

Jedním z nejdůležitějších motivů spojených s ideou hory v umění je motiv věčného tuláka. Tento motiv se vyskytuje, ačkoliv trochu v žertovné poloze v kresbě **Vahana Bego** (il. 56). Přes znázornění doprovázející auru všednosti může být samota postav metaforou lidské pouti životem, touhy po něčem neznámém, tušeném, nevyhnutelném.

V kontextu monumentálních sochařských realizací Vahana Bego: sochy nazvané „Návratem poutníka“ u Tyrolského domku v Myslakowicích, pomníku Dona Quijota v Jelení Hoře a složitěho osudu umělce původem z Arménie, získává kresba zdánlivě bezvýznamné procházky širší rozměr. Pout' se stává hledáním svého místa na zemi, pokusem odvrácení osudu a směřováním za svým údělem.

Silné spojení s přírodou je citelné v pracích **Beaty Justové**, malířky, která vyrůstala v Krkonoších, mezi povídkami o Duchu hor – Krakonošovi.

Nejdůležitějším, téměř magickým motivem její tvorby je postava Jelena, který se stává znamením a amuletem spojujícím umělkyni s přírodou.⁴ Vyskytuje se na jejích kresbách, obrazech, kožených vlajkách a také na monumentální realizaci vepsané do oblasti umění země, obrysu jelena uloženém z kamenů a speciálně vysévaných rostlin na horské stráni v Niedamirowě. V kresbách na hedvábí z cyklu „Krkonoš a jeho průvod“ se rovněž vyskytuje motiv Jelena, Královny Jelenů a Ducha hor (il. 61), kterého si umělkyně představuje jako d'ábelského tvora s jestřábi hlavou, jeleními parohy, s předními tlapami lva, se zadními tlapami kozla a s kohoutím ocasem. Ve vizi Krakonoše se autorka vrací k tradici, inspirované prvním zobrazením Rýbroula na mapě Bohemie z roku 1510.

Hory jako místa seskupení síly, vyzařování zemské energie jsou důležité pro **Tomasze Sikorského**, který žije ve dvou energeticky protikladných prostorech: civilizace – ve Varšavě a přírody – v Kopańci, vesničce na úpatí Jizerských Hor. V umění instalace tohoto umělce se kontrasty kultury velkého města a ticha domova na horách vyskytují v podobě univerzálních antinomii světa.

Symboliku protikladů můžeme nalézt v instalaci spojující nástěnnou malbu a fotografii – „Z Večerního zámku“, prezentované na výstavě v Jelení Hoře v červnu roku 1995. Byla záznamem idejí elementárních protikladů světa, symboliky svislice a horizontál. Multiplikace svislice mohou v této realizaci představovat síly země a nebe: energii sopek, blesků, dešťových srážek, energie růstu a nemožnosti opadávání. Fotografie horské krajiny se stejnorodou linií horizontu se v tomto kontextu stávaly odrazem ideje horizontály – styku oblohy se zemí. Instalace „Z Večerního zámku“ (il. 67) může být symbolem ve svislých a horizontálních liniích zkondenzovaného znázornění kosmických protikladů. Stručný popis umění čistých myšlenek Tomasze Sikorského nutí ke kontemplaci, k hlubokému prožívání skutečnosti mimo smyslovou realitu.

Zájem o Přírodu, pokus o sdělení toho, co je v ní neměnné a stále pozorujeme rovněž v tvorbě Čechů žijících na druhé straně Krkonoš.

Česká fotografie na výstavě zastoupená **Karlem Doškem**, **Jiřím Hladíkem** a **Karlem Hníkem** je esteticky méně stejnorodá, než fotografie z okruhu jelenohorského prostředí. Nejbližší pojetí čisté fotografie

v popisu horské krajiny jsou práce **Hladíka a Hníka** (il. 47, 48). Vyznačují se soustředěním a kontemplací zvoleného pohledu. Velkoformátové realizace **Doška** (il. 49) působí prostřednictvím zvětšeného obrazu, v němž fotografické zpracování banálních, obyčejných motivů otevírá pole k budování univerzálních významů.

Noblesní výraz realizací **Jana Nikendeye** pramení ze samotného tvůrčího procesu. Jeho objekty uměleckého kovářství jsou ve hmotě začarovaným mysteriem proměny prvků: spojují v sobě element země a ohně. Oheň umělcem ujařmený tvaruje, proměňuje zemský prvek kovu.

J. Nikendey přenáší prostorovost hory do uměleckého objektu (il. 66). Umělcova kovová socha, kovaná a částečně odlitá, je jakýmsi z přírody vyjmutým výsekem průřezu země: vrstvy kovu tvoří, podobně jako geologické vrstvy, samostatně existující organismus, svéráznou budovu, horu, kapli, chrám. Jsou blízké abstrakci a zároveň plně přiměřené k organickému světu.

Hora **Ivany Pelouchové** je v díle odhalenou formou přírody. Připomíná fragment korpusu zuhelnatělého ledu nebo přirozeně rozlomeného, na krajích roztaveného poloprůsvitného čediče (il. 63).

Z přírody vyrůstají i keramické „menhiry“, sloupce **Ivy Ouhrabkové**, blízké formám ztvárnění zemského povrchu: erozí opracovaných skal, kamenných sloupů, zkamenělých částí stromů.

Iva Ouhrabková spojuje keramiku se sklem. V práci „Mezi nebem a zemí“ (il. 64), díky kontrastu lesklého, průsvitného, studeného povrchu skla s teplem keramiky, získala smyslový, hmatatelný efekt soustředění kosmických protikladů, kontrastů prvků: průsvitnosti, prchavosti vzduchu a vody a stálosti, trvalosti a tepla prvku země.

Výsledkem fyzických zážitků, spojených se zápolením s horou v souvislosti s pokusem o utkání se se Sněžkou v zimních podmínkách, byla série dojmových, impresních kreseb **Ilony Chvalové**, v nichž, vzhledem k všezahrnující sněhové vánici, hranice mezi nebem a zemí úplně mizí (il. 72). Záznam chvíle, dojmu, toho, co je zapamatovatelné, je možné přirovnat k impresionistickým obrazům Otakara Lebedy, českého umělce, který jednu z návštěv v Krkonoších z doby před téměř sto lety zvětšil na obrazu mlze se ztrácející krajinu (il. 12).

Roman Karpaš v kolorované dřevorytině systematicky rozebírá krajinu polednovcového kotle pod Sněžkou a proměňuje je v grafický, syntetický, konturový obrys (il. 74).

Sněžka **Karla Rybačky** (il. 70) je zimní, jemná a impresivní, ale přitom konkrétní, jako výsledek paměti pozorovaného světa.

Napodobování skutečnosti se vzdaluje **Alena Bílková**. Prezentuje světlý, vodní nebo vzdušný vír – kosmický kruh, druh mandaly, prostor kolem místa shromažďujícího energii, a možná i konkrétní prostor kolem velké hory... (il. 53)

Samostatnou skupinu prací tvoří realizace německých umělců. Je zřetelné, že v současné době Sněžka již pro ně není stejnou horou, která je rozpoznatelná v pracích polských a českých výtvarníků žijících na jejím úpatí.

Výjimečnou prezentací velké hory je mezi pracemi německých umělců vztahující se ke konkrétní skutečnosti Sněžka **Eberharda Peterse** (il. 54).

Pro realizace německých umělců je příznačná větší různorodost, vzdálení se doslovnosti a neexistence zcelující nitky, která způsobuje, že výtvarníky spojuje magie místa. Obrazy a grafiky označují horu ne konkrétně, ale více obecně – jako každou horu světa. Tu, kterou každý nosí ve svém nitru.

Mezi německými pracemi se zvláštním způsobem vyjímá realizace **Isy Brützeové**. Umělkyně vytvořila horskou krajinu z krasopisně na kousku papýru napsaných slok básně o horách od Hermanna Hesse. Sloky tvoří horská pásma a písmena se na sebe nakládají (il. 71).

Teplé v tonaci, lehké ve způsobu malby, jsou monochromatické, v odstínech červené a žluté provedené akvarely **Dietricha Arlta**, (il. 62) výtvarníka otevřeného k rozmanitým oblastem umění, autora obrazů, soch, instalací, který od roku 1997 buduje středisko uměleckého života – Nádraží umění – Kunstbahnhof v Herrnhutu.

Akvarel je technikou přímo odrážející autorovy emoce. Umožňuje zachycení každého citu, dojetí a váhání umělce. Je záznamem jeho citového stavu. Volné skvrny reálnosti zbavené, expresivní, silně působící barvy předávají emoce spojené s vnímáním reálné horské krajiny, krajiny představivosti, a možná vzpomínek...

Expresivnímu realizmu začátku 20. století jsou blízké práce: **Erharda Gassana**, **Lütze Jungrichtera** a **Iris Brankatschkové** (il. 73, 75, 76).

Grafika **Almut Zielonkové** s mostem vypínajícím se nad propastí (il. 55), může být zároveň vyjádřením fascinace myšlenkou prostoru chápaného jako neprobádané, nebezpečné hlubiny a zároveň mostu spojujícího člověka se zbytkem světa.

Moderní, humorem podbarvený způsob uvažování prezentuje **Michael Vogler**. V sérii „Bach im Gebirge“, „Morandi im Gebirge“ (il. 68) a „Eva im Gebirge“ ukazuje sémantické významy a různé způsoby fungování slova „hora“. Ta může být konturou ženského těla, spojníkem v notovém záznamu nebo fragmentem architektonického návrhu. Je to asi jediná práce, v níž bylo téma hory zpracováno zcela odlišně – odtržené od běžného vlivu skutečnosti pozorované nebo zapamatované.

„Kolem velké Hory“ je druhou prezentací po výstavě „Z večerního zámku“, uspořádanou BWA z tvorby umělců, které spojuje fascinace konkrétním místem na horách.³ Je pokusem o přezkoumání fenoménu hory, která přitahuje, podněcuje a osvobozuje tvůrčí energii.

Výbor současných prací německých umělců s realizacemi na úpatí Sněžky v Krkonoších žijících polských a českých tvůrců zřetelně ukazuje, že velká hora inspiruje, že je pro umělce důležitá. Hora povzbuzuje, uvádí do pohybu představivost. Pokud není hlavním zdrojem inspirace, osvobozuje skrytou tvůrčí sílu. Skutečnost, že v současné době Sněžka není přímým impulsem německých tvůrců ukazuje, že dosah jejího působení na umělce je omezen, že nejdůležitější je to, co je zde a teď, co je dostupné v přímém prožitku, co je pocítitelné v daném okamžiku.

Hora přitahuje umělce, kteří jsou ochotni opustit velká města, kulturní centra, aby se usadili na jejím úpatí a podrobili se vlivu zemské energie. Takové situace byly před válkou časté, umělci, stejně jako dnes, kupovali na horách domy a usadili se zde, aby tvořili v Krkonoších. Rovněž na úpatí velké hory narození umělci (např. Beata Justová, Teresa Kepowiczová, Marek Likszet) se rozhodli vrátit se sem po dokončení studia a usadit se v místě svého dětství.

V současném umění je kolem velké hory pozorováno podobné prožívání krajiny, jaké je zřejmé i v pracích českých a německých výtvarníků před válkou, možná proto, že myšlenky vznikající na stejných místech mohou být mezi sebou propojeny podobným vnímáním duchovního vyzařování země.

Zdá se, že pokud po příjezdu na hory vystupujeme na stejné, jako před sto lety, železniční stanici, pokud chodíme stejnými cestami, pokud pozorujeme stejné pohledy, pak se objevuje duchovní spojení přítomnosti s minulostí.

Jelikož však nic nemůže být nikdy stejné i současné umění je odlišné. Jeho hlavním úkolem již není studium krajiny a proměny přírodních jevů. Pokud je umění naší doby blízké přírodě, pak se v něm jedná spíše o hlubší proniknutí do její podstaty, o zkoumání fundamentálních zákonitostí vesmíru.

Joanna Mielechová

Joanna Mielechová – historička umění, kurátorka výstav v BWA (Kanceláři uměleckých výstav) v Jelení Hoře. Spoluautorka části současné výstavy „Velkolepá krajina. Umělecké kolonie ve 20. století“ a textu ve stejnojmenné knize. Přednáší na Vyšší škole fotografie v Jelení Hoře.

Poznámky:

¹ Mezi osobami věnujícími se čistě fotografii a nazývanými jménem jelenohorského prostředí je třeba jmenovat **Janinu Hobgarskou, Jacka Jaška, Piotra Komorowského, Marka Likszeta** z Jelení Hory a rovněž **Jakuba Byrčka, Sławoja Dubiela, Macieje Hnatiuka, Eugeniusze Józefowského, Janusze Nowackého, Rafała Swosińskiego, Marka Szyryka, Bogdana Konopku, Andrzeje J. Lecha**, kteří přijíždějí z Katowic, Opole, Walbrzycha, Vratislavi, Poznaň, a dokonce i z Paříže či New Yorku na *horské plenéry do Krkonoš*.

² E. Morin, *Kino i wyobraźnia*; cyt. za: *Bliżej Fotografii*, katalog wystawy, /Kino a představivost uv. podle: Bliže k fotografii, Katalog výstavy/, BWA Jelení Hora, 1996.

³ E. Dzikowska, *Światłość Wszechświata*, Wstęp do katalogu wystawy Pawła Trybalského „Z kolekcji moich Przyjaciół”, /Světlost Vesmíru, Úvod ke katalogu výstavy Pawła Trybalského “Z kolekce mých přátel”/, BWA, Jelení Hora, červen 2000.

⁴ Podrobněji o činnosti Beaty Justové a o umělkyni a jejím manželem - Grzegorzem Potoczakem založeném Domově tří kultur „Parada” v Niedamírově – v článku „Návrat umělců do Krkonoš” J. Hobgarské a J. Kozíolové v katalogu výstavy: „Velkolepá krajina. Umělci a umělecké kolonie v Krkonoších ve 20. století”

⁵ „Z Zamku Wieczornego” /„Z Večerního zámku”, červen 1995, BWA Jelení Hora. Výstavy se zúčastnili: Teresa Bielová - Lutosławska, Krzysztof Figielski, Zbigniew Frączkiewicz, Hanna Korolczuková, Oskar de Sage Schmidt, Tomasz Sikorski, Henryk Waniek. Skutečnou stopou této prezentace je kámen se znakem Z. Frączkiewicze, přestěhovaný k BWA na ulici Długou z Večerního zámku v Jizerských Horách.

Zeitgenössisches aus der Tradition ?

Joanna Mielech

Landschaftsblicke sind ein wichtiger Bestandteil, der unsere Existenz hier und jetzt bestimmt. Versuche, diese Ingredienzen zu bewahren, haben ihren natürlichen Ursprung in den ästhetischen Bedürfnissen der Menschen. In der Natur gesehene Bilder kann man mithilfe von zum Stillstand gebrachten Fragmenten erneut hervorrufen: Fragmente der sich ständig ändernden Welt in Form von Fotografie, Malkunst, Zeichnen. Die Kunst ist das beste Gedächtnis der Wirklichkeit. Aus der Zeitperspektive scheint die Riesengebirgslandschaft in der Kunst auf spezifische Weise zu existieren. Die Anregungen seitens der realen Welt hatten einigermaßen ziemlich konservative Eigenschaften in der Illustrationskunst hervorgebracht: ohne Rücksichtnahme auf die zeitgenössisch herrschenden Kunstmodeerscheinungen hatten die hier schaffenden Künstler, die Grundsätze der Mimesis nicht versäumt. Als Wislicenus – fasziniert von der Schönheit der Jugendstilformen – auf dekorative Art die Linien der Wolken und Felsen stilisierte – blieb er doch treu den auf den ersten Blick erkennbaren Riesengebirgsmotiven. (Il. 19)

Die Darstellung der Berge in der Malerei und Grafik der Vorkriegszeit verband die Vorliebe für das Zeigen von konkreten Aussichten in verschiedener Beleuchtung und Farben.

Die Schneekoppe mit ihrer regulären, wie mit einer einzigen Handbewegung gezeichneten Linie, die den Block des Bergmassivs in Umriss setzt, erscheint in der ästhetischen Wahrnehmung der Vorkriegszeitkünstler sehr oft. Sogar die Gehöfte in dieser Gegend sehen so aus, als wenn sie für die Beschaulichkeit des Hauptmotivs gebaut wären – das wichtigste in ihrer Lokalisierung ist eine genaue Aufstellung in der Landschaft. Berglandschaften – in Hausfensterrahmen festgehalten – sind Naturbildnisse, Ausschnitte einer wirklichen Welt. Ihre Anwesenheit bezeugt ein stark entwickeltes Schönheitsbedürfnis im alltäglichen Leben der Vorgebirgebewohner.

Nach 1945 ist es schon schwierig von einer Wiederkehr zu der Tradition der Malerei, Grafik und Fotografie zu sprechen. Eine derartige Anknüpfung wäre auch deswegen unmöglich, weil die deutsche und im grösseren Mass die tschechische Kunst dieser Region den Künstlern nicht bekannt war. Doch die Berge – ohne Rücksicht auf die geschichtliche Lage – übten auf alle Künstlerpersönlichkeiten ihre Anziehungskraft aus. Am Ende der 40. Jahre führte Pleinairveranstaltungen für Studenten der Kunsthochschule Łódź – **Władysław Strzemiński** – der Schöpfer einer der modernsten Richtungen in der polnischen Kunst – des Unismus – u.a. im Riesengebirge, in Krummhübel – Brückenberg. In den damals entstandenen Entwürfen und Zeichnungen hatte er eine Synthese der Berglandschaft im Gebiet der Schneekoppe gezeigt. Wohl kein anderer vor ihm konnte in einer so kurzen und bündigen Beschreibung das Wesentliche dieser Berglandschaft vorstellen.

Die Berge inspirierten und entfachten Schaffenslust. Sie erschienen in Fotografien von **Jan Korpál**, **Stefan Arczyński**, in den Bildern von **Tadeusz Nodzyński**, **Leon Turalski**, ab und zu in der Malkunst von **Wlastimil Hofman**, später – in der Kunst von **Róża Farbisz-Kijankowa**, **Jerzy Kolankowski**, **Tadeusz Kaczmarek**, in der Aquarellenmalerei von **Edward Kiczak** und bei vielen anderen, die nach dem Kriege in diesen unbekannten Gegenden, rund um den hohen Berg ihr Heim fanden.

In unseren Zeiten kann man eine Wiederbelebung der Faszination seitens der Landschaft in der Kunst beobachten. Sie ist für die Künstler ein wichtiger Ansporn für ihr Schaffen. Die von der Natur inspirierten Werke sind verschiedenartig und – die Fotografie ausschliessend – stellen selten die erfahrungsgemäss kennengelernten Aussichten dar.

Das für die Kunst wesentlichste Problem ist heutzutage eher ein Versuch der Erfassung eines kondensierten Bildnisses der Natur, oder ihres Zeichens in der Malerei, Bildhauerkunst und Installation.

Das Innenwohnende in der Weltbetrachtung – ähnlich wie im Denken der Malkünstler des 19. Jhts – sieht man in der zeitgenössischen Fotografie. Am Fuss des Riesengebirges, im Klima der vorkriegszeitlichen Geistigkeit wurde sie eine aussergewöhnliche Erscheinung. Mit der Tradition der damaligen Kunst verbindet sie sowohl das Streben zur Unmittelbarkeit und Wahrhaftigkeit des vorgestellten Bildes, wie auch die Konzentration auf das Gefühl, das für die Persönlichkeit des Autors charakteristisch ist – der Empfang des Motivs. Diese Fotografien sind Spiegel der Wirklichkeit, bewahren ausserdem das Besondere für die Stimmung des Ortes und der Zeit. Das fotografische Bild ist sowohl ein Zeugnis, wie auch eine Kreierung. Die intensive Anwesenheit des Lichtes, das aus dem Schatten Umrisse der sichtbaren Welt hervorbringt, ist Ursache, dass in der Fotografie dieser Art gewöhnliche Orte magische Eigenschaften aufweisen.

Ein wesentliches Element, das diese Fotografie mit der Vergangenheit verbindet, ist die Art des Registrierens, das zu den werkstättlichen Methoden zurückgreift, die den Anfang von diesem Schaffungsbereich kennzeichnen. Die Einprägung des Weltbildes mithilfe der alten fotografischen Kamera vermittelt das Bewusstsein der Verbundenheit mit der Zeit, die nicht mehr da ist. Es ist eine magische Rückkehr zu den Quellen der Fotografie, ein Hervorrufen der heute vergessenen Feierlichkeit des Schöpfungsmomentes.

Der Entschluss für die Bildwinkelwahl muss sorgfältig überlegt werden. Ausser den Effekten, die von der Unvollkommenheit der alten Objektive herkommen können und die man nicht vorhersehen konnte, ist das Bild auf der Mattscheibe bereits eine vollständige Fotografie. Die Kontaktkopien von grossformatigen Negativen verschaffen die Möglichkeit einer Untersuchung der Struktur des vorgestellten Motivs und die Aufzeigung der ganzen Ausführlichkeit der Welt.

Das Phänomen solcher Bildlichkeit der Fotografie wurde von den Kritikern „Hirschberger Schule“, bzw. Kreis der reinen, elementaren Fotografie genannt. Es ist aber keine Kunstschule im institutionellen Sinn.¹

Die in der Ausstellung vorgestellten Arbeiten von **Ewa Andrzejewska, Wojciech Zawadzki** und **Tomasz Mielech** (Il. 45, 46, 50) kann man in der Kategorie der Verwirklichung einer Visualisierung der Welt beschreiben. Die Realität in den Fotografien der Genannten wird dem Filter der Einbildungskraft, der eigenen Gefühle und der subjektiven Erlebnisse unterworfen: „(...) hat gedankliche Eigenschaften. In manchen Fällen geschieht es so, als wenn die Fotografie eine besondere Eigenschaft aufwies, deren Original [Realität] diese Eigenschaft nicht besitzt: die Eigenschaft des Spektrums. (...) Die Fotogenie ist (...) ein Konglomerat von wesentlichen Eigenschaften des Schattens, der Rückstrahlung und des Spektrums; diese Zusammensetzung gestattet den für die Denkbilder verantwortlichen Gefühlselementen eine Übertragung auf das Bild, das dann eine fotografische Reproduktion wird.“²

Eine geistige Fortsetzung der vorkriegszeitlichen künstlerischen Tradition vermutet man im Schaffen von **Marek Likszet**. Seine grafischen Arbeiten scheinen eine Probe der Naturbeschreibung in Universalkategorien zu sein. Sie sind ein Suchen nach etwas Ständigem, Wiederholbarem, welches die ganze Kompliziertheit der Welt in Ordnung bringen möchte. Der Künstler besitzt die seltene Fähigkeit des Stillhaltens im Bild der verdichteten Landschaftsempfindung. Trotz der Sparsamkeit der Ausdrucksmittel, der Sublimierung – fern von einer weitläufigen Beschreibung der äusseren Welt – ist in den Grafiken aus dem Zyklus „Horizont“ – oder in den Fotografien „Notizen – Aqua“ der Zusammenhang mit einer Konkretisierung der Landschaft immer existierend.

Im Zyklus „Pyramis“ (Il. 52) sind die Figuren der spielfarbigem, abstraktformigen Dreiecke als selbstverständlichste Symbole der Berge; Pyramiden aber sind bereits eine Synthese der Natur, ein Symbol ihrer Endlichkeit und Vollkommenheit. Sie überschreiten die Grenzen der Mimesis und werden reine Zeichen, Ideen.

Marek Likszet ist in Kowary (Schmiedeberg) geboren und erzogen worden, in der Stadt also, die besonders starke Traditionen für Grafik hatte. Im 19. Jh. waren hier bekannte grafische Werkstätten und

Verlage der s.g. Schmiedeberger Schule von Knippel, Rieden, Tittel und Mattis tätig. In vielen Häusern konnte man noch bis heute Grafiken der Schmiedeberger Verlage antreffen, auch Werke von anderen vorkriegszeitlichen Künstlern. Nach 1945 hatte die grafische Tradition des Ortes ein Ende, um in kurzer Zeit im Schaffen von **Józef Gielniak** das ganze geistige Potenzial ein Wiederaufleben zu erfahren. Im Jahre 1953 kam der Künstler in das Sanatorium „Bukowiec“ (Buchwald) und blieb dort bis zum Lebensende im J. 1972. In seinen Grafiken wirkt das Gedächtnis von der persönlichen, der Wirklichkeit beraubten Welt, die, trotz ihrer Nähe dem Abstrakten, in der Realität doch erkennbar erscheinen. Man kann hier nicht eindeutig sagen, ob die Tatsache des Aufenthaltes im Ort mit so tiefgreifenden Traditionen für den Schaffenden irgend eine Bedeutung hat. Doch ist etwas dabei, wofür eine geistige Ausstrahlung, die Stimmung des Ortes auf die Künstler in jeder Zeit und unabhängig von der Geschichte einen Einfluss ausüben kann.

Die Berglandschaft ist auch eines der wichtigsten Ansätze für den Grafiker **Marek Lercher** (Il. 51). Seine Berge, beschrieben mithilfe einer schwingenden, bewegvollen, doch erwägten Kontur sind voll von Spannungen und Kontrasten. Immer öfter füllt der Künstler die Umriss der vorgestellten Welt mit Flecken von reinen Farben aus. Der Hang zur Synthese und zur Behandlung der Erscheinungen in kosmischen Kategorien verbindet die Arbeiten des Künstlers mit der grafischen Tradition des Fernen Ostens, besonders der japanischen Holzschnitte uki – yo – e. Lyrisch – doch sparsam, übermitteln sie die Wahrheit von der Schönheit der veränderlichen Welt.

Zu denken gebend ist das Bild der aus Wrocław stammenden **Bogumila Twardowska-Rogacewicz** (Il. 65). Nach etlichen Jahren des Wohnens in der Nähe der Berge – hat diese Landschaft der Künstlerin neuen Raum gegeben und wurde ein Weg zur Synthese und ein Streben nach Allgemeinheit. Sie legte ihre Malkunst der Landschaft bloss und erlaubte den Bergen einen Einfluss auf ihr Schaffen auszuüben. Die Fläche des Bildes „Rund um den grossen Berg“ ist in zwei selbstständig lebende Realitäten aufgeteilt: die eine ist eine Vorstellung des Blickes auf den Berg – im Gedächtnis bleibend, verallgemeinert, durch ein Filter von der Zeit und der Einbildungskraft projiziert; die zweite, eine abstraktnahe Vorstellung vielleicht eines Wandfragmentes mit aufgelegtem Reflex einer grossen Stadt. Es ist ein Blick aus weiten, der Berglandschaft entfernten Stadtecken, wo in den Fenstern eines Hauses alle andere Nachbarhäuser sich widerspiegeln. Das Bild stellt ein sehr persönliches, individuelles Erleben der Verbundenheit mit dem hohen Berg dar, der an jedem Ort anwesend ist. Man muss ihn aber bemerken.

Eine mystische Vision des Berges, dessen Wesen eine Emanation des Sacrum im jeden Teilchen der Landschaft zum Vorschein kommt – schuf in seinen Werken **Henryk Smagacz** (Il. 58). In seiner Sicht ist die Natur majestätisch, wild, nahe der romantischen hochgefühligen Betrachtungsweise von C.D. Friedrich, oder – weitergehend – der Betrachtung des mittelalterlichen Theaters der Natur. Charakteristisch für diesen Künstler ist die Sorge um die Wirklichkeit der Einzelheiten bei einer gänzlichen Nichtbeachtung und Nachbildung der Wirklichkeit. Sein Berg ist eine Übermacht, eine Dauerhaftigkeit und Unendlichkeit, die die herausragenden, majestätischen Felsen symbolisieren, so wie die auf die Erde herabsinkenden schweren Nebelwolken. Der einzige Hinweis für die Existenz der Menschen in dieser leeren Landschaft sind Ruinen von unerkennbaren Bauten, die ausschliesslich Gedanken über die Vergänglichkeit und den Sieg der Natur über den Menschen hervorrufen.

Am nächsten der Entdeckung des Geheimnisses der Welt – obwohl von der buchstäblichen Nachbildung entfernt – scheint die Malkunst von **Urszula Broll-Urbanowicz** zu sein. Ein Versuch sie zu beschreiben, ist ausser aller Nominierung und Verallgemeinerung – als wenn die Sprache dieser Bilder andere Bereiche des Geistes betreffe, denn als wir imstande sind sie auszusprechen. Eine Malerei, die ein reines, geistiges Erlebnis ist, eine Synthese des Gefühls und Empfindens – ist eine Vorahnung der Welt, vielleicht ganz nahe der Grenze der Erkenntnis.

Mit dem Runenzeichen des Hausfeuers gekennzeichnet besteht der hohe Berg von Urszula Broll-Urbanowicz aus einer unendlichen Anzahl von Bergen und fern der irdischen Realität sich befindenden Berggipfeln. (Il. 57) Für die Erkenntnis zugänglich scheint nur der vom weiten sichtbare Pfad zu sein. Mit dem zurückgelegten Weg ist klar, dass der hohe Berg nicht mit Bezwungung des Gipfels der Wanderung ein Ende macht, dass der Pfad weiter führt...

Die Aussagekraft der Malkunst von U. Broll-Urbanowicz ist eine zutiefst geistige. Indem wir in Berührung mit dem Bilde kommen, können wir mit der Entdeckung des Geheimnisses anfangen. Wenn es uns gelingt uns für das Geheimnis zu öffnen – werden wir vielleicht diese Malkunst nicht verstehen lernen, denn nicht um das Verstehen geht es hier, doch können wir in das Wesen von etwas Wichtigem eindringen, nicht Nennbaren, einer Vorahnung der Welt, zu dem was hinter ihr ist – vielleicht an die Grenze der Eigenerkenntnis...

Eine pantheistische Schau der Landschaft von symbolischer Herkunft ahnt man im melancholischen, in der Ordnung eines Triptichons gebauten Bild von **Teresa Kępowicz** (Il. 59).

Sein Mittelteil eröffnet die Vorstellung einer im Nebel gehüllten Landschaft mit nostalgischen Morast. Die Landschaft der Sumpfebene ist eine realistische Vorstellung des ungewöhnlichen Anblicks des Koppenplans mit wasserhaltigen Sümpfen und Torfmooren. Trotz der Realität des Bildes scheint doch das Wichtigste im Bild die Austrahlung eines Geheimnisses zu sein und der Versuch, die Stimmung des stillen Lebens auf der Ebene, zu erfassen.

Eine Verbindung mit der Vergangenheit und eine traditionelle, wirklichkeitsgetreue Bauweise der im Bilde vorgestellten Welt fasziniert **Pawel Trybalski**, den Meister der surrealistischen Übertragung. Dem Künstler ist die Fähigkeit zueigen, sowohl die Beeinflussung des Raumes, wie auch die Dreidimensionalität des Motivs und seiner materiellen Struktur zu bauen. Mit dergleichen Pietät spendet er seine Aufmerksamkeit jedem Detail, denn für ihn ist jede Einzelheit ein einzigartiges Weltall. In seiner malerischen Beschreibung ist der hohe Berg (Il. 60) zwischen einem wirklichkeitsgetreuen Realismus und einem magischen Surrealismus des Ortes, in dem er sich befindet, suspendiert. Er zerfällt in seinen unterirdischen Fundamenten und zerstreut in den Kosmos die ausbrechenden Steine. So wird er Symbol für die Unbeständigkeit der realen Welt – die hier nur einige Momente dauert, um wieder in der Unendlichkeit zu münden. „Vielleicht ist es ein Surrealismus, vielleicht Science-Fiction, vielleicht eine Metapher. Die konkrete Welt und die gleichzeitig nicht existierende. Aus Materie und Geist. Was in ihm wichtiger ist – kann man nicht eindeutig sagen. Denn es ist eine untrennbare Einheit.“³

Der Berg von Pawel Trybalski ist dem Himmel nahe, umformt sich selber in den Weltallraum. Bestimmt die universelle Einheit des Weltalls. Vermittelt das Geheimnis der Weltenalchemie, der ewigen Wanderung der Grundstoffe und Elemente.

Eine gänzlich andere Welt stellt **Krzysztof Figielski** vor – ein Künstler, der der Vergangenheit des Ortes mit dem er verbunden ist – seine Aufmerksamkeit spendet. Er verdolmetschte und illustrierte die Gedichte und Notizen von Carl Hauptmann, der einstens in Schreiberhau in derselben Strasse wohnte. Seinem Werk hat er diese Widmung verliehen: „Dem hier vor 100 Jahren wohnenden Nachbarn.“ Figielski's hoher Berg hat seinen Platz im Raum der „Unterwasserhaftigkeit“. Es ist ein Berg der Schwärme, der Mären, der in Wirklichkeit nicht erreichbaren Landschaft der Burgen, der fantastischen felsen – und pflanzenartigen Formen, die in der realen Wasserwirklichkeit existieren. (Il. 69)

Der Berg von K. Figielski ist in der Welt der „Unterwasserhaftigkeit“ zugänglich, dort kann er eine Quelle der Kraft sein, ein Ansporn für die Einbildungskraft und – vermögen. Er ist ein Symbol für einen wundervollen Ort, zu dem wir gewöhnlich nur in den Träumen gelangen.

Eines von den wichtigsten Motiven in der Kunst hinsichtlich der Idee des Berges ist das Motiv des ewigen Heimatlosen. Dem Motiv – in einer einwenig humorvollen Weise – begegnet man in der Zeichnung von **Vahan Bego** (Il. 56). Trotz der im Werk anwesenden Alltagsstimmung kann die Einsamkeit der Gestalten

eine Metapher für die irdische Wanderung der Menschen, für die Sehnsucht nach dem Unbekannten, Vorausgefühlt, Unvermeidlichen sein. Im Zusammenhang mit den monumentalen Plastikrealisationen von Vahan Bego: des Werkes am Tirolerhaus im Mysłakowice – das man „Rückkehr des Wanderers“ benannte, des Denkmals „Don Quichote“ in Jelenia Góra, sowie im Kontext mit dem verwirrten Schicksal des aus Armenien stammenden Künstlers – nimmt die Zeichnung mit der Darstellung eines belanglosen Spazierganges eine wichtigere Bedeutung an. Die Wanderung wird eine Suche nach dem eigenen Platz auf der Erde, ein Versuch, das Fatum abzuwenden und seinem Schicksal zu folgen.

Einen starken Bund mit der Natur verzeichnen die Werke von **Beata Justa**, einer Künstlerin, die im Riesengebirge – mitsamt den Erzählungen über Rübezahle – den Geist dieser Berge – aufgewachsen ist. Das wichtigste, fast magische Motiv ihres Schaffens ist die Gestalt des Hirsches, der ein Zeichen und ein Amulett zugleich, für die Künstlerin ist, der sie mit der Natur verbindet.⁴ Der Hirsch erscheint sowohl in ihren Zeichnungen, Bildern, Lederfahnen, wie auch in der Monumentalrealisation im Bereich der Kunst der Erde: am Abhang eines Hügels in Niedamirów – ein Umriss des Hirsches aus Steinen und absichtlich ausgesäten Pflanzen. In den Zeichnungen auf Seide aus dem Zyklus „Rübezahle und sein Gefolge“ erscheint auch das Motiv des Hirsches, der Könige der Hirsche und des Berggeistes (Il. 61), den die Künstlerin als einen diabolischen Kobold mit Habichtkopf, Hirschhörnern, Löwenvordertatzen, Ziegenbockhinterbeinen und Hahnenschwanz vorstellt. In der Rübezahlegestalt greift die Künstlerin zur Tradition – zu der ersten Vorstellung des Berggeistes auf der Karte von Böhmen aus dem Jahre 1510.

Die Berge als Orte von Kraftanballung, Energieausstrahlung sind für **Tomasz Sikorski** wichtig – obwohl er in zwei verschiedenen, energetisch sich gegenseitig ausschliessenden Raumordnungen wohnt: der Zivilisation – Warszawa und der Natur – Kopaniec, einem Dorf an den Abhängen des Isergebirges. In seiner Installationskunst sind diese Kontraste: der Kultur der grossen Stadt und der Stille des Hauses in den Bergen – als universelles Weltgegensätzliches sichtbar. Das Symbolische der Gegensätze findet man auch in der Installation, die die Wandmalerei und Fotografie „Aus der Abendburg“ in der Ausstellung in Jelenia Góra (1995) gezeigt wurde. Sie war eine Dokumentation der Idee von den elementaren Gegensätzen der Welt – einer Symbolik des Horizontalen und des Vertikalen. Die Anhäufung des Vertikalen bedeuten in dieser Vorstellung die Gewalt der Erde und des Himmels, Vulkanenergie, Sturmasladungen, Regengüsse, Wachstumsenergie und die Schwäche des Fallens. Die Fotografien der Berglandschaften von einheitlicher Linienführung des Horizontes waren in diesem Zusammenhang eine Illustration der Idee des Horizontalen, der Berührung des Himmels mit der Erde. Die Installation „Aus der Abendburg“ (Il. 67) kann ein Symbol der in den Horizontal – und Vertikallinien angeballten Vorstellung der kosmischen Gegensätze sein. Die grob durchgeführte Beschreibung der Kunst der reinen Ideen bei Tomasz Sikorski veranlasst zur Kontemplation, zum tiefen Erleben der ausserhalb der sensitiven Realität bleibenden Wirklichkeit.

Das Interesse an der Natur, den Versuch aufzuzeigen, was in ihr fest und unveränderlich ist – bezeugen auch die an der Südseite des Riesengebirges wohnenden tschechischen Künstler. Die tschechische Fotografie in der Ausstellung repräsentieren **Karel Došek**, **Jiří Hladík** und **Karel Hník**. Vom Ästhetischen ist sie weniger einheitlich – im Vergleich mit dem Hirschberger Kreis der Fotografen. Am nächsten des Begriffs „reine Fotografie“ in der Beschreibung der Berglandschaft sind die Werke von **Hladík** und **Hník**. (Il. 47, 48)

Sie sind von einer Konzentration und Kontemplation des gewählten Anblicks gekennzeichnet. Die grossformatigen Arbeiten von **Došek** (Il. 49) wirken mithilfe des vergrösserten Bildes, in dem das fotografische Überarbeiten von einfachen und allgegenwärtigen Motiven – das Feld für den Bau der allgemein gültigen Bedeutungen erschliesst.

Das edle Resultat der Realisierung von **Jan Nikendey** hat seinen Anfang schon im Schaffensprozess. Seine Schmiedekunstgegenstände sind in Material verzauberte Mysterien der Elementenumwandlung:

ineinander verschmolzene Naturkräfte der Erde und des Feuers. Das vom Künstler bezwungene Feuer gestaltet und verwandelt den Erdgrundstoff – das Metall. J. Nikendey überträgt die Räumlichkeit des Berges auf einen Kunstgegenstand (Il. 66). Das plastische Werk des Künstlers – teilweise im Metall gehauen, teilweise gegossen – ist wie ein aus der Natur gehobenes Fragment des Erdquerschnittes: die Metallschichten ordnen sich wie geologische Schichten in einen selbstständig existierenden Organismus, in einen eigenartigen Bau, Berg, Kapelle, Tempel. Sie sind nahe dem Abstrakten und doch voll von Beziehungen zu der organischen Welt.

Der Berg von **Ivana Pelouchová** ist eine im Werk geoffenbarte Naturform. Er erinnert an ein Fragment eines verkohlten Eisklumpens oder einen auf natürliche Weise zerfetzten, an den Rändern zerschmolzenen, halbdurchsichtigen Basaltstein. (Il. 63)

In der Natur haben auch den Ursprung die keramischen „Menhirs“, die Säulen von **Iva Ouhřabková**, die den Formen der Erdgestaltung ähneln: durch Erosion bearbeitete Felsen, steinartige Säulen, holzige Baumteile. Iva Ouhřabková verbindet Keramik mit Glas. In dem Werk „Zwischen Himmel und Erde“ (Il. 64) erreicht sie durch den Kontrast der glänzenden und durchsichtigen, kalten Glasfläche mit der Wärme der Keramik – einen sensuellen, tastbaren Effekt der Konzentration von kosmischen Gegensätzen, Kontrasten, Naturkräften, eine Durchsichtigkeit, Luft – und Wasserflüchtigkeit, sowie eine Beständigkeit, Festigkeit und Wärme des Erdelementes.

Physische Erlebnisse, verbunden mit den Anstrengungen der Bergbesteigung in Winterverhältnissen haben zu einer Serie von erlebnisreichen impressionsvollen Zeichnungen von **Ilona Chvalová** beigetragen, in denen wegen des allumfassenden Schneegestöbers die Grenze zwischen Himmel und Erde gänzlich verschwindet (Il. 72). Die Festhaltung des Augenblicks, des Eindrucks dessen, was im Gedächtnis blieb – könnte man vergleichen mit den impressionistischen Bildern von Otakar Lebeda, des tschechischen Künstlers, der einen von seinen Besuchen im Riesengebirge vor fast 100 Jahren im Bilde einer im Nebel verschwindenden Landschaft festgehalten hatte. (Il. 12)

Roman Karpáš betrachtet gewissenhaft im kolorierten Holzschnitt die Landschaft des nacheiszeitlichen Kessels unter der Schneekuppe und umwandelt sie in einen grafischen, synthetischen, konturenhaften Umriss. (Il. 74)

Die Schneekuppe von **Karel Rybáček** (Il. 70) ist winterlich, fein, eindrucksvoll aber auch konkret – ein Effekt der Erinnerung an die gesehene Welt.

Vom Weg der Nachahmung der Wirklichkeit geht **Alena Bílková** ab. Sie stellt einen lichtvollen, Wasser – bzw. Luftstrudel vor – einen kosmischen Kreis, eine Art von Mandala, einen Raum um den Ort, der gesammelte Energie aufweist – vielleicht auch eine konkrete Fläche rund um den hohen Berg... (Il. 53)

Eine besondere Gruppe sind Arbeiten von deutschen Künstlern. Es ist offensichtlich, dass heute die Schneekuppe für sie nicht dasselbe Motiv ist, das in den Werken der polnischen und tschechischen Künstler, die in dieser Region wohnen, so erkennbar erscheint.

Ein Ausnahmefall unter den Werken von deutschen Künstlern ist eine wirklichkeitsgetreue Vorstellung des hohen Berges, der Schneekuppe von **Eberhard Peters**. (Il. 54)

Die Ausführungen von deutschen Künstlern zeigen eine grössere Verschiedenheit auf, einen Abgang von der Buchstäblichkeit und einen Mangel des die Künstler verbindenden: Zaubers des Ortes. Die Bilder und Grafiker beschreiben den Berg nicht konkret – eher allgemein – wie jeden Berg in der Welt. Auch den, den jeder in sich trägt.

Unter den Werken aus Deutschland kann man das von **Isa Brütze** hervorheben: eine Berglandschaft auf Papyrusmaterial mit kalligrafierten Versen über die Berge von Hermann Hesse. Die Strofen bilden Bergkämme, die Buchstaben liegen aufeinander. (Il. 71)

Warm in den Tönen, unbeschwert in der Art des Malens, monochromatisch in Tönen von Rötten und Gelb ist die Aquarellmalerei von **Dietrich Arlt** (Il. 62), eines Künstlers, der für alle Bereiche des Schaffens

offenherzig ist: Malerei, Plastik, Installationen und der seit 1997 ein Zentrum für Kultur und Kunst – den Kunstbahnhof Herrnhut – ins Leben gerufen hat und leitet. Die Aquarelle ist eine Technik, die die Emotionen des Künstlers unmittelbar anspricht. Sie ermöglicht jedes Gefühl aufzufangen, jede Ergriffenheit und jede Unentschlossenheit. Sie registriert den Gefühlsstand des Malenden. Ungehinderte Fläche einer enorm entrealisierten, expressiven und stark wirkenden Farbe vermitteln Gefühlseindrücke, die als Antwort auf die Wahrnehmung der realexistierenden Berglandschaft aufkommen: der Landschaft der Einbildungskraft, mag sein, auch der Landschaft der Erinnerungen.

Nahe dem aussagereichen Realismus vom Anfang des 19. Jhts sind die Werke von **Erhard Gassan**, **Lütz Jungrichter** und **Iris Brankatschk**. (Il. 73, 75, 76)

Die Grafik von **Almut Zielonka** mit der über einer Schlucht ausgedehnten Brücke (Il. 55) kann auf eine Faszination mit der Idee der Räumlichkeit deuten, die wie eine unpassierbare, gefährliche Tiefe und zugleich wie eine verbindende Brücke erscheint – den Menschen mit der Welt verbindend.

Eine moderne, mit ein wenig Humor getränkte Denkweise stellt **Michael Vogler** vor. In der Serie „Bach im Gebirge“, „Morandi im Gebirge“ (Il. 68) und „Eva im Gebirge“ zeigt er die semantische Bedeutung und die verschiedenen Arten des Begriffs „Berg“. Es kann ein Umriss des weiblichen Körpers sein, ein Bindeglied in der Noteneinschreibung, oder ein Fragment des architektonischen Projektes. Das Werk ist wohl das einzige, in dem das Thema „Berg“ in einer völlig verschiedenen Weise behandelt wurde – ohne Zusammenhang mit dem gewöhnlichen Einfluss der sichtbaren, bzw. in Erinnerung bleibenden Wirklichkeit.

„Rund um den grossen Berg“ ist die zweite – nach „Aus der Abendburg“ BWA – Galerie – Ausstellung, die diejenigen Künstler vorführt, die der gemeinsamen Faszination für einen bestimmten Ort im Gebirge huldigen.⁵ Sie ist ein Versuch die Erscheinung des Berges, der eine Anziehungskraft ausübt, der inspiriert und Schöpfungslust auslöst – zu erforschen.

Die Aufstellung der zeitgenössischen Werke von deutschen Künstlern hinsichtlich der Vorführung von Arbeiten der im Riesengebirge wohnenden polnischen und tschechischen – beweist unzweifelhaft, dass der hohe Berg das Schaffen anspornt und für sie wichtig ist. Der Berg löst Schaffenskraft aus, setzt die Einbildungskraft in Bewegung. Falls er nicht eine Hauptquelle für die Inspiration ist, setzt er versteckte Schaffenskraft in Gang. Die Tatsache, dass heutzutage die Schneekoppe kein direkter Schaffensimpuls für deutsche Künstler ist, bringt an den Tag, dass ihr Einfluss auf die Schaffenden begrenzt ist – denn das wichtigste ist doch das, was hier und heute im unmittelbaren Erlebnis erreichbar ist und was man im Moment empfindet. Der Berg zieht die Künstler an – auch diejenigen, oder besonders, die fähig sind grosse Städte und Kulturzentren zu verlassen, um an ihrem Abhang zu wohnen und sich dem Einfluss der Erdenergie zu unterwerfen. Vor dem Kriege konnte man solche Fälle oft wahrnehmen: die damaligen Künstler – sowie es jetzt auch noch geschieht – kauften Gehöfte in den Bergen und zogen um, um im Riesengebirge zu schaffen. Auch die hier geborenen (z. B. Justa, T. Kępowicz, M. Likszet) kamen nach ihrem Studium hier zurück, um am Ort ihrer Kindheit zu wohnen. In der zeitgenössischen Kunst im Umkreis des hohen Berges ist das gleiche Landschaftserleben bemerkbar; das kann man in den Werken der vor dem Kriege lebenden tschechischen und deutschen Künstlern beobachten. Mag sein, dass die Gedanken, die am selben Ort entstehen, mit ähnlichen Empfindungen der geistigen Erdausstrahlung verbunden sein können. Es scheint so zu sein, dass wenn man ins Gebirge fährt um am denselben Ort – wie vor 100 Jahren – aus der Bahn steigt, wenn man dieselben Wege geht, an denselben Aussichten sich ergötzt – dann entsteht die geistige Verbundenheit der Gegenwart mit der Vergangenheit.

Da aber niemals und nichts genauso sein kann, ist auch die heutige Kunst eine andere. Ihre Hauptaufgabe ist nicht mehr das Erforschen der Landschaft und Veränderlichkeit in der Natur. Falls die Kunst unserer Zeit eine naturnahe ist, geht es viel mehr um einen tieferen Einblick in ihr Wesen und Erforschen der Grundgesetze des Weltalls.

Joanna Mielech

Joanna Mielech - Kunsthistorikerin, Kurator von Ausstellungen in der BWA - Galerie in Jelenia Góra. Mitautorin des zeitgenössischen Teiles der Ausstellung „Die Imposante Landschaft. Künstlerkolonien im 20. Jh. im Riesengebirge“ und des Textes im Buch unter demselben Titel. Vorträge am Hochstudium für Fotografie in Jelenia Góra.

Anmerkungen:

¹ Unter den Personen die sich mit der reinen Fotografie befassen und die man mit der Benennung „Hirschberger Kreis“ aufführt sind folgende: **Janina Hobgarska, Jacek Jaśko, Piotr Komorowski, Marek Likszet aus Jelenia Góra, Jakub Byrczek, Sławoj Dubiel, Maciej Hnatiuk, Eugeniusz Józefowski, Janusz Nowacki, Rafał Swosiński, Marek Szyryk, Bogdan Konopka, Andrzej J. Lech** – die aus Katowice, Opole, Walbrzych, Wrocław, Poznań sogar Paris und New York zu Pleinairs der Bergfotografie in das Riesengebirge kommen.

² E. Morin, Kino und Einbildungskraft, Zit. in: Bliżej Fotografii. Ausstellungskatalog, BWA Jelenia Góra 1996.

³ E. Dzikowska, Licht des Alllichtes, Einleitung zum Katalog für die Ausstellung von Paweł Trybalski „Aus den Sammlungen meiner Freunde“, BWA Jelenia Góra, Juni 2000.

⁴ Mehr über die Tätigkeit von Beata Justa und über das von ihr und ihrem Mann – Grzegorz Potoczak errichtete Haus der Drei Kulturen „Parada“ in Niedamirów – im Beitrag „Wiederkehr der Künstler ins Riesengebirge“ von J. Hobgarska u. J. Kozioł im Ausstellungskatalog „Imposante Landschaft. Künstler und Künstlerkolonien im Riesengebirge im 20. Jh.“

⁵ „Aus der Abendburg“, Juni 1995, BWA Jelenia Góra. In der Ausstellung waren anwesend: Teresa Biel – Lutostawska, Krzysztof Figiel-ski, Zbigniew Frączkiewicz, Hanna Korolczuk, Oskar de Sage Schmidt, Tomasz Sikorski, Henryk Waniek. Eine bleibende Realität von dieser Ausstellung ist der Stein mit dem Zeichen von Z. Frączkiewicz vor der BWA – Galerie in Jelenia Góra in der Długa – Str. aus der „Abendburg“ im Isergebirge.

Krótki wstęp do długiego zakończenia

Krátký úvod k dlouhému závěru

Eine kurze Einleitung zum langen Schluss

1875-1876 (1875-1876)

1876-1877 (1876-1877)

1877-1878 (1877-1878)

1878-1879 (1878-1879)

1879-1880 (1879-1880)

1880-1881 (1880-1881)

1881-1882 (1881-1882)

1882-1883 (1882-1883)

1883-1884 (1883-1884)

1884-1885 (1884-1885)

1885-1886 (1885-1886)

1886-1887 (1886-1887)

1887-1888 (1887-1888)

1888-1889 (1888-1889)

1889-1890 (1889-1890)

1890-1891 (1890-1891)

1891-1892 (1891-1892)

1892-1893 (1892-1893)

1893-1894 (1893-1894)

1894-1895 (1894-1895)

1895-1896 (1895-1896)

1896-1897 (1896-1897)

1897-1898 (1897-1898)

1898-1899 (1898-1899)

Krótki wstęp do długiego zakończenia

Henryk Waniek

Swoją wyprawę ku nieskończoności rozpoczęła właśnie w okolicach Wielkiej Góry. Na skałkach w Górach Sokolich odkryła, że właśnie to jest kierunek właściwy jej naturze – wzwyż. Odkrycie było jakoby przypadkowe; podczas niedzielnej wycieczki z Wrocławia zobaczyła jak wspinają się znajomi i sama spróbowała. Góra Sokolik to niespełna 623 metry, Krzyżna Góra niewiele więcej. Czyli, mierząc rzecz prozaicznymi metrami, żadne Wielkie Góry. Karły raczej. Karzelki w porównaniu z tymi, ku którym ją niebawem poniosło. Oczywiście znałem te skałki; wyborne jako wspinaczkowy poligon, choć nigdy nie przyszło mi do głowy żeby robić z nich użytek wyczynowy. Wystarczała mi ścieżka wydeptana mozolnie przez setki lat, przez niezliczone stopy ludzi, wchodzących tam, by spojrzeć z wysoka na swojską okolicę. Gdy tam bywałem, moje nogi chętnie korzystały z tego kolektywnego wysiłku nóg, który przetworzył się w ścieżkę. A czułem też, że poddając się temu szlakowi, robię to również dla tych, którzy później – kiedyś – tą samą drogą pójdą po to samo, po co ja wtedy, a przede mną inni szli. Nigdy nie potrafiłem zrozumieć – i nadal nie rozumiem – tego zawziętego szturmowania dróg, którymi nigdy nie pójdzie nikt poza tymi, którzy dla siebie; wyłącznie dla siebie; chcą zaznać triumfu nad niemożliwym. Nie byłbym skłonny zamieniać Sokolików na Alpy, Andy czy Himalaje. Najwyżej na tutejszą Wielką Górę, na którą nie słyszałem by się ktokolwiek wspinał sposobem wyczynowym.

Gdy ją pytałem – dlaczego? – coś odpowiedziała. Ale nic, co zapisało się w mojej pamięci. Wanda Rutkiewicz potrafiła mówić spojrzeniem i uśmiechem. Jakby sama się sobie dziwiła i dla siebie samej była tajemnicą. Odpowiadała nie tyle słowami, co intonacją. Słowa zostawały gdzieś w tyle, trochę mgliste i niedokończone. Nie da się ich powtórzyć. Z tego co jednak powiedziała, tyle zrozumiałem, że szuka pewnej góry, a może tylko sposobu pokonania granic możliwości. To jest jej marzenie i to jest pretekst pod którym robi to co robi. Tego, jak już powiedziałem, nie rozumiem. Mimo to imponowała mi systematyczność tego jej odwrotu od szlaków, którymi chodzą wszyscy. Także tacy jak ja. Na Górę Łysą, Trzy Korony, Śnieżkę czy Wysoki Kamień. W moim odczuciu – choć przecież tego nie powiedziałem – zdradziła jednak te pierwsze w swoim życiu skałki. Nie mówię, że ich najzwyczajniej nie pokochała. Ale nawet nie spojrzała czulszym okiem na tę okolicę.

W każdym razie o Górach Izerskich po raz pierwszy w życiu – i może ostatni – usłyszała ode mnie. Więc jeśli idzie o Sokole, to porzuciła je. Pobieгла za innymi. Wspięła się na inne. Wziąłbym panią chętnie na krótką pielgrzymkę. Jedno – najwyżej dwudniową. Gdzieś w Karkonosze albo właśnie i chętniej – w Góry Izerskie. W takie, w których nie

ma się gdzie ani po co wspinać. Gdzie się idzie aby rozmawiać. Z drzewami, z niebem, ze skałą, z całym światem jeśli już nie z tymi, co idą razem z nami.

W retorycznym rewanżu nie mogła mi się odwzajemnić zaproszeniem na jakiś K2 czy Kanczendźungę, gdzie zresztą zawsze się jest gościem nieproszonym. Ponieważ ta ostatnia jest uważana za górę, gdzie zamieszkują wszystkie bóstwa lamaizmu, to himalaiści nawet nie odważają się wchodzić na sam szczyt, w obawie przed niechybną karą. Jest on obwarowany groźnymi zabobonami. Więc trzeba się w Himalaje raczej wdierać samemu; po trupach i za wszelką cenę. A gdyby nawet tak nie było – nie mógłbym przecież zaproszenia przyjąć. Nie chciałbym. Nie mam przekonania do chodzenia na linie. Od haka do haka. Z jednego sukcesu na drugi. Więc czym jest to, co mnie z Wandą Rutkiewicz spotkało? Jaki ma sens i jakie znaczenie?

Ujmując rzecz prozaicznie, był to pewien interes. Nie finansowy – broń Boże. Interes raczej symboliczny. Filozoficzny może? Z pewnością uczuciowy. Również mentalno-emocjonalny. W pewnym sensie, estetyczny. Spotkaliśmy się wokół – a raczej wobec – Wielkiej Góry. Żadnej konkretnej i nazywalnej. Wielkiej Góry, którą ma się i nosi w sobie jak przeznaczenie. Czasem również przed lub pod sobą. Bo jakkolwiek Góra jest wielka, to jej rozmiary zależą od skali naszego wyobrażenia; od skali osobistego marzenia; od rozmachu z jakim chcemy ją zdobyć. Więc moja była mniejsza; o wiele mniejsza od jej Wielkiej Góry. Moja – pojedyncza. Jej – wielokrotna. Zamierzała je wszystkie przebiec z niemal jednego marszu. Sama nazwała tę dziwną swoją miłość Karawaną Marzeń. A właściwie – Karawaną do Marzeń. Sporządziła precyzyjny kalendarz swoich zaplanowanych sukcesów. Pierwszy szczyt Cho-oyu w Tybecie miał być zdobyty 1.09.1991 roku. Ostatni – właśnie Kanczendźunga w Nepalu – 15.08.1992. Same ośmiotysięczniki. Poruszała mnie ta kalendarzowa precyzja. Nigdy nie zdarzyło mi się marzyć z terminarzem w ręku. I przeliczać marzenia na pieniężne kwoty, jakie stoją za nimi. Nagle zetknąłem się z jakąś amerykańizacją snów. Bo przecież *dreams* to także sny.

Ku mojej Wielkiej Górze pchało mnie nie marzenie lecz rodzaj „niepewnej pewności”, że znajdę w niej skarb. Albo, że przynajmniej dotknę stopami, dłonią lub wzrokiem miejsca, gdzie ten skarb z pewnością jest. Ale o skarbach nie rozmawialiśmy. Skądś wiedziała, że również i ja mam swoją Wielką Górę. A jej niewydarzone fragmenty nawet gdzieś przypadkiem widziała. Zresztą, nie przypadkiem. W tym, co opowiadałam (i w niczym innym) nie ma żadnego przypadku. Po prostu, spotkawszy się z nestorem taternictwa polskiego, profesorem Andrzejem Wilczkowskim z Łodzi, zobaczyła u niego pewien znak. Znajdował się na okładce jego książki. Poszła jego śladem (profesor dał jej pewne wskazówki) i poruszając się nim, trafiła do mnie. Ktoś wcześniej – chyba pani Ewa Matuszewska – był mediatorem naszego spotkania. Zostałem uprzedzony o co chodzi; umówiony na dzień i godzinę. Spotkaliśmy się.

Właśnie rozkręcała się inicjatywa Karawany do Marzeń i Wanda Rutkiewicz przystępowała do czynności organizacyjnych. Bo jej miłości były kosztowne. Potrzebowały wiel-

kich funduszy, o które zabiegała drobiazgowo i skwapliwie. Ale na razie – bez grosza. Reprodukacja mojego obrazu miała się znaleźć na broszurze promocyjnej, która nieco upubliczniała planowaną Karawanę i była instrumentem pozyskiwania sponsorów. Zda się, miałem jakieś zastrzeżenia lub opory. Nie znajdowałem wewnętrznego przyzwolenia na włączenie się do akcji tak zuchwałej i niebotycznej. Powiem szczerze, moje góry – te większe i małe – nic nie miały wspólnego z himalajskimi szczytami. Były bardziej śnione niż realne, a zdobywanie ich w ogóle nie wchodziło w grę. Unosiły się po niebie jak obłoki. Jak kamienie lżejsze od powietrza. Lecz okazało się, że to co im wytykam jako słabość, w jej rozumieniu było zaletą. Usiłowałem wczuć się w ten obcy mi punkt widzenia. Lecz przede wszystkim siebie uchronić przed udziałem – choćby tylko per procura – w zdobywaniu gór. To, co robiła, było igraniem z życiem. Nie jakieś tam pikniki marzycieli na sudeckich pagórkach; perypatetyczne przechadzki wzdłuż Grzbietu Izerskiego; a nawet zadyszka podczas szybkiego spaceru od Szwajcarki na szczyt Sokolika, które sam chętnie praktykowałem. Ale odmowa nie wchodziła w rachubę. Nie byłbym w stanie.

W pewnym sensie chroniło mnie to, że nie miałem tego obrazu. Już dawniej przepadł w świecie i nawet nie widziałem w czyich jest rękach. Dysponowałem tylko reprodukcją i to było wszystko, co mogłem jej dać. Plus – oczywiście – tych kilka rozmów o górach, z których jedynie i z uporem wynikała ta zasadnicza różnica między jej a moim widzeniem Wielkiej Góry. Nie streszczę tych rozmów. Mogę tylko powiedzieć, że było w nich więcej o Duchu niż o technikach wspinaczkowych, czy o dekompresji. Ani słowa o euforii balansowania między wysokością a dnem. O heroizmie przekraczania granic wytrzymałości. O sprzęcie. O sposobach organizowania kolektywów. Rozmawialiśmy o duchowym głodzie wysokości i o świecie, który – widziany z wysoka – staje się czymś zupełnie innym niż ten, widziany z trotuaru. Bardzo to mnie dziwiło. Ona; fizyczna pod każdym względem; inżynier-elektronik; zorganizowana po uszy; obeznaną z prozaicznym liczeniem i kalkulowaniem.

A tutaj, duchy; duchowość; zabobony; transcendencja.

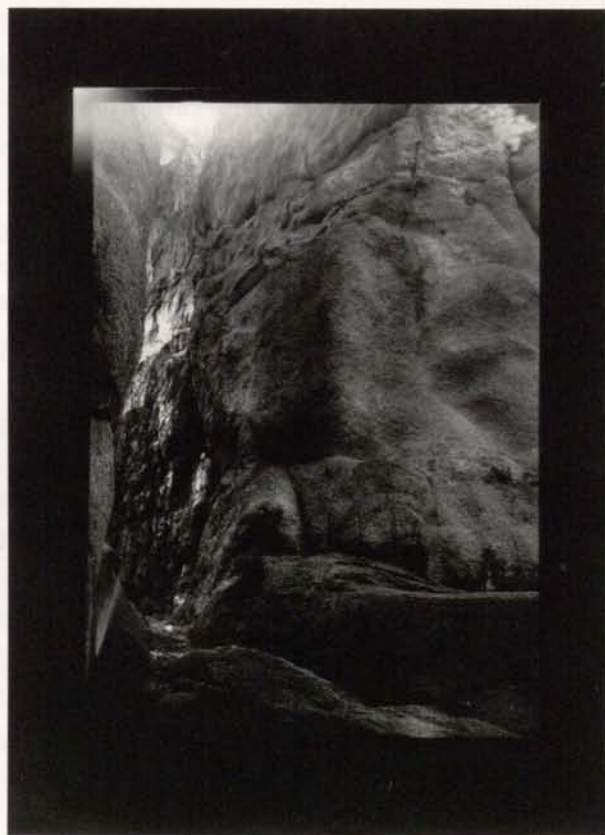
Przy jednym z takich spotkań pokazałem jej chyba kawałek granitu wyniesiony jak talizman z pewnej przygody w górach. Przygody niegroźnej, choć swoście dramatycznej. Muszę ją uznać za spotkanie z niebezpiecznym żywiołem, z groźnym Duchem, z którym nie było i nie ma żartów. Kamyczek leżał na stoliku. Nie wzięła go do ręki. Dotknęła tylko palcami. I uśmiechając się powiedziała, że właśnie tego szuka. Czy dobrze rozumiałem? To był zaledwie okruh kamienia sudeckiego. Żaden Czomolungma. Żaden Mont Blanc.

Tych kilka spotkań – w sumie niewiele, cztery, może pięć? – nałożyło się na siebie. Zatarło. Zmalało. Gdybym miał je jakoś ogólnie scharakteryzować, to musiałbym powiedzieć, że nie ona, ale ja byłem w nich bardziej przyziemny. Bardziej zniewolony przez Górę niż ona przez Góry. Bardziej ograniczony niż ona, która chciała być od Góry większa. Ostatecznie więc obraz został wydrukowany. Potem pojawił się jeszcze na

kilku kartach pocztowych, które rozsylała z różnych części świata. Odleciał w rejony interesu, który jako Karawana do Marzeń rozkręcał się z wolna. Ale chyba zbyt wolno, bo nieoczekiwanie ekspedycja została odwołana. Odetchnąłem z ulgą i telefonując kiedyś do niej spytałem Wandę Rutkiewicz, czy pamięta jeszcze o tym zaproszeniu w Karkonosze?

Dzisiaj biję się w pierś, bo mogło to zabrzmieć kąśliwie; Sudety przeciw Himalajom. Pamiętała, owszem. Ale – jeśli dobrze pamiętam – wykręcała się przygotowaniami do jakiegoś rajdu samochodowego. Jednym słowem, wyglądało na to, że mój obraz przyniósł jej pecha. Jej projektowi. Zaprotestowała na takie postawienie sprawy. Nic podobnego. Nie była przesadna – tak powiedziała – i zamierza go używać dalej. Co więcej, zaproponowała żebym namalował dla niej inny obraz w podobnym duchu, skoro tamtego nie mogę, czy nie chcę powtórzyć. To jej chętnie obiecałem, nie precyzując żadnych szczegółów, ale z pełną odpowiedzialnością. Później długo nie było od niej żadnych sygnałów. W międzyczasie, właściwie niemal zaraz po tamtej rozmowie zacząłem myśleć o spełnieniu tej obietnicy. Skądś – z prasy? radia? telewizji? – dowiedziałem się, że ekspedycja nie została odwołana, tylko przesunięta o rok. Dostałem jakąś kartkę czy list z zagranicy, gdzie Wanda Rutkiewicz składała ziarno do ziarka. Wyobrażałem sobie jak ośmiotysięczniki już ustawiają się w kolejce.

W tamtych rozmowach było coś jeszcze, co ja w niej, a ona chyba także we mnie rozumiała. Wielka Góra to jest Wielka Samotność. Zasłużone wythnienie od ludzkiego stada, w którym jesteśmy jednym z wielu zwierzątek, po heideggerowsku bytujących ku śmierci. Na nizinie jesteśmy ludzkością. Natomiast w górze jesteśmy człowiekiem. Nigdzie, jak w górach nie jesteśmy tak bardzo osobą; czyli osobnym istnieniem; nieporównywalną jednostką. Idąc tym tropem myślowym, można powiedzieć, że na nizinach jesteśmy owieczkami Heideggera, gdy tymczasem w górę prowadzi nas Nietzsche. Tak to w uproszczeniu można przełożyć na filozofię, której



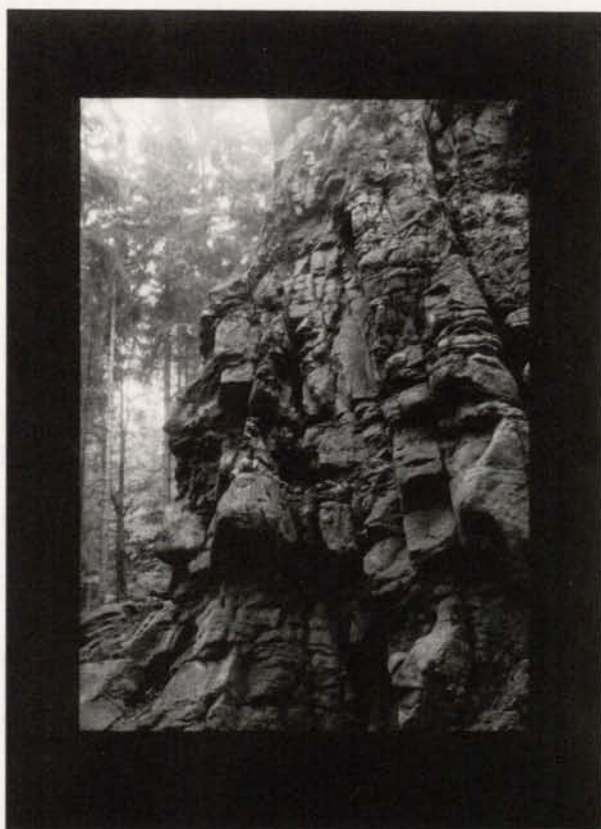
42. Janina Hobgarska, *Rudawy Janowickie*, fotografia, brom, 1998
Rudawy Janowickie, fotografia, brom, 1998
Landeshuter Kamm, Fotografia, Brom, 1998

zresztą w tamtych rozmowach nie dotykaliśmy. Zwróciło moją uwagę to, że zdradziła się z tym głodem samotności. A przy tej okazji, dystansem do gromady. Miała – jak sądzę – bogate doświadczenie współżycia w zespole. W różnych zespołach. Bardzo różnych. I zdaje się – źle znosiła ten kodeks, który nawet z pięciu, sześciu osób tworzy złożoną hierarchię; stado pod kopytkiem przewodnika.

A także skazuje na łańcuch powinności, których należy bezwzględnie przestrzegać. Tak przynajmniej mówią, że w górach nie była łatwym partnerem. Niemniej byliśmy zgodni, że gdzieś jak gdzieś, lecz w górach trzeba mieć wokół siebie dobrą kompanię. Możliwie najlepszą. Doborową. Tym bardziej w tych przepaściach, które były jej górą. I że góry potrafią wydobywać z człowieka różne rzeczy. Niekoniecznie te najlepsze. Czasem zgoła odwrotnie. Góry są najlepszym probierzem prawdy o człowieku.

Ale wszystko to jest tylko wstępem do właściwego tematu, który naszkicowałem z grubsza, ale którego nie zdążę wyczerpać. Wanda Rutkiewicz ostatecznie przygotowała swoją Karawanę do Marzeń do realizacji podczas następnego sezonu i wszystko było gotowe. Przed jej wyjazdem odbyło się w studio telewizyjnym kameralne spotkanie pożegnalne. Rolę gospodarza pełniła ona sama. Zaprosiła na to spotkanie Włodzimierza

Zawadzkiego; profesora fizyki i poetę. Krzysztofa Langa, reżysera i jej mistrza w dziedzinie filmu wspinaczkowego. Oraz niżej podpisanego. Bardzo możliwe, że miały tam być jeszcze inne osoby, ale nic o tym nie wiem. Natomiast to grono, które pewnego popołudnia, na jakiś tydzień lub dwa przed jej wyjazdem, zasiadło przed kamerami, do dziś stanowi dla mnie niełatwą zagadkę. Dlaczego właśnie te trzy osoby? Nie mam pojęcia. Na to spotkanie wziąłem ze sobą starą, antykwareczną laskę spacerową, niegdyś należącą do Niemca-górskiego wędrowca, ozdobioną znaczkami z moich ulubionych – tylko jakieś 60-70 lat później – miejsc w Karkonoszach i Górach Izerkich. Ta laseczka miała przemawiać za poszukiwaniem Wiel-



43. Janina Hobgarska, *Rudawy Janowickie*, fotografia, brom, 1998
Rudawy Janowickie, fotografia, brom, 1998
Landeshuter Kamm, Fotografia, Brom, 1998

kiej Góry tam właśnie gdzie zaczęła się jej sprawa z górami. Czyli w najbliższym zasięgu geograficznym. W niewielkich przecież Górach, które ktoś nazwał Olbrzymimi. Laseczka miała być argumentem przeciwko poszukiwaniu Wielkiej Góry gdzieś na drugiej półkuli. Ale rozmowa pobiegła ku innym sprawom. I chyba nie rozwinęła się tak jak powinna. Ku Duchowi Gór, który zawsze i wszędzie spotkanemu człowiekowi gotowy jest pokazać prawdę nigdzie indziej nie spotkaną. Wanda Rutkiewicz nie zachowywała się swobodnie. Podobnie jak jej rozmówcy. Wstydzę się przyznać, że nawet nie pamiętam o czym rozmawialiśmy. Nawet nie obejrzałem tego programu. Ktoś, kogo spotkałem w Katowicach, mówił, że był bardzo interesujący i zarejestrował go nawet na domowym video. Z tej propozycji również nie skorzystałem. Zatem, z tego wszystkiego pamiętam tylko, że nie powiedzieliśmy tam chyba najważniejszego. Studio telewizyjne nie daje szansy na zbyt wysokie loty. Nie ma się tam gdzie wspinać. Ani fizycznie ani mentalnie. Niedługo potem wyjechała.

Obraz tymczasem powstał i czekał na jej powrót, gdzieś odstawiony w peryferia pracowni. Czas mijał. Dłużył się. Mijało go coraz więcej. Aż wreszcie pojawiły się wiadomości o jakimś wypadku. Na tyle dwuznaczne, że można je było dowolnie rozumieć. I czas upływał dalej. Później, gdy już coraz pewniejszym stawało się, że poszła w innym kierunku – że raczej nie wróci – opatrzyłem obraz tytułem *Kołysanka dla Wandy Rutkiewicz*. No i to byłby cały wstęp do tego krótkiego zakończenia, które piszę od początku.

Język angielski nie czyni różnicy między marzeniem a snem. Tylko po polsku – Karawana do Marzeń – brzmiało tak jednoznacznie, że trudno się nie uśmiechnąć. Łątwo sobie wyobrazić na tle ciemnego nieba, (nawet w dzień wyglądającego jak nocne) te zbocza, najpierw tylko kamienne i skaliste, a zaraz wyżej lodowo-śniegowe. Ten koro-wód ludzi, jak karawana jucznych stworzeń, brnących na skraj cierpliwości; coraz bliżej Wielkiego Absurdu. Coraz bliżej śmierci, trzymającej w swoich rękach końce wszystkich lin. Czułem się nolens-volens trochę uwikłany w tę sprawę, gdy już wkroczyła na himalajskie bezdroża i tylko zaciskałem kciuki. Około tamtego czasu poszliśmy w kilka osób na Wysoki Kamień i przy niewielkim ognisku wspomniałem Wandę Rutkiewicz. Powoli ubywało łąt śniegu na izerskich zboczach i tylko Śnieżka wraz ze Szrenicą upie-rały się przy białym kolorze. Ale nad naszymi głowami przeleciały trzy kruki w kierunku zachodnim. Dobry znak.

Nie wiadomo jak tam było dalej choć wiele o tym powiedziano, napisano, wydruko-wano. Co się stało naprawdę? Komu wierzyć? Doszła? Czy dotarła do marzeń? Niewątpli-wie osiągnęła to, co osiągnąć – choćby nieświadomie – chciała. W najlepszym stylu, bo – jak niewielu innych – była jego mistrzynią. Również z najlepszym stylu przekroczyła tę cienką granicę między górami realnymi a wymarzonymi. I w końcu każdy z nas, znają-cych ją lub nie znających, sam musi głowić się nad zadowalającą odpowiedzią.

Więc tylko tyle mogę i mam prawo napisać o sprawie, w której mój udział był mniej niż symboliczny. Symbol – symbolon – stare, greckie słowo, oznaczające połów-kę obola. Możliwe, że tego właśnie obola, który zwyczajowo otrzymuje Charon w sto-

sownej chwili. Legenda powiada, że na pożegnanie przełamywało się monetę i każdy z dwojga brał swoją część. Po latach zostaną złożone w całość. Gdy idealnie pasują do siebie, rozpoznają się właściciele połówek; choć wszystko będzie zmienione; ich wiek; ich ciała; okoliczności i pamięć. Wszystko będzie inne, a tylko w dwu częściach rozłamanego obola zachowa się prawda o dawnym pożegnaniu i rozstaniu. Po pomyślnej przeprawie na drugi brzeg Styksu, pasują do siebie jak ulał.

I to już wszystko. Koniec.

Ale jest jeszcze coś, co muszę – choć już bez związku z tamtą sprawą – tutaj napisać. Chodzi o Wielką Górę, która niewątpliwie istnieje, choć – jak napisałem – nie koniecznie muszą o niej wiedzieć mapy. O Wielkiej Górze, która zawsze znajduje się na horyzoncie, a nigdy pod stopami czy choćby kolanami. Kto wie czy 100 lub 200 lat temu wejście na szczyt Karkonoszy nie było wyczynem na miarę dzisiejszej wyprawy na Mont Blanc. W międzyczasie wydłużyła się odległość między miejscem, w którym żyjemy, a górą ku której idziemy po marzenie. Marzenia naszych czasów przeniosły się w okolice Tybetu; oddaliły w przestrzeni i trzeba zaiste karawany, by się móc choć trochę do nich – marzeń – zbliżyć.

I tylko najbardziej zuchwali wyprawiają się ku nim aby – najczęściej – nie wrócić lub trzymać nas w dożywotniej niepewności. Są czy ich nie ma? One na nas, czy my na nie czekamy? Coś się stało z naszymi marzeniami. Tak sobie myślę siedząc pod lub wobec mojej niewielkiej Wielkiej Góry, która mnie sama zasypuje marzeniami.

Henryk Waniek
luty roku 2000



44. Henryk Waniek, *Kobysanka dla Wandy Rutkiewicz*, olej, płótno, 1992
Ukoľebávka pro Wandu Rutkiewiczovou, olej, płótno, 1992
Wiegenlied für Wanda Rutkiewicz, Öl, Leinen, 1992

Henryk Waniek – malarz, pisarz i publicysta. Autor książek „Hermes w Górach Śląskich”, „Podróż mistyczna z Oświęcimia do Zgorzelca 1257 - 1957”, „Pitagoras na trawie” podejmujących m. innymi wątki śląskiej przeszłości i teraźniejszości. Laureat Nagrody Kulturalnej Śląska (1998 r.) przyznawanej przez Rząd Dolnej Saksonii.

Krátký úvod k dlouhému závěru

Henryk Waniek

Svou výpravu do nekonečna zahájila právě u Velké hory. Na skalkách v Sokolích horách (Góry Sokole w Rudawach Janowickich) zjistila, že právě to je ten směr, který odpovídá její povaze – vzhůru. Toto odhalení bylo jakoby náhodné; během nedělního výletu z Vratislavi spatřila nahoru vystupující známé, a tak to zkusila i ona. Hora Sokolik má skoro 623 metrů, Křížová hora (Krzyżna Góra) o něco více. Takže, pokud to budeme měřit prozaickými metry, nejsou to žádné Velké hory. Spíše trpasličí. Trpasličí ve srovnání s těmi, ke kterým se za chvíli vydala. Samozřejmě jsem ty skalky znal; dokonalý horolezecký terén, i když by mě nikdy nenapadlo využít je pro vrcholový sport. Stačila mi cestička těžce vyšlapávaná po dlouhá staletí, nesčetnými chodidly lidí, kteří tudy prošli, aby se podívali z výšky na svou krajinu. Když jsem tam býval, moje nohy rády využívaly tu kolektivní námahu nohou, která se pak proměnila ve stezku. A také jsem cítil, že když se této trase podrobím, udělám to také pro ty, kteří později – někdy – půjdou stejnou cestou pro totéž, pro co jsem šel tehdy já, a přede mnou jiní. Nikdy jsem nedokázal pochopit – a pořád nechápu – to neústupné dobývání cest, kterými nikdy nikdo nepůjde, jen ti, kteří pro sebe; pouze pro sebe; chtějí zvítězit nad nemožným. Nechci zde zaměňovat Sokolíky za Alpy, Andy nebo Himaláje. Nanejvýš za zdejší Velkou horu, o které jsem neslyšel, aby na ni někdo závodně vystupoval.

Když jsem se jí zeptal – proč? – něco odpověděla. Ale nic, co by mi zůstalo v paměti. Wanda Rutkiewiczová dokázala promlouvat pohledem a úsměvem. Jakoby se divila sama sobě a byla sobě záhadou. Odpovídala spíše intonací, nežli slovy. Slova zůstávala někde v pozadí, trochu mlhavá a nedokončená. Nelze je zopakovat. Ale z toho, co řekla, jsem pochopil, že hledá určitou horu, a možná jenom způsob, jak překonat hranice možností. To je její sen a pod touto záminkou dělá to, co dělá. To, jak jsem již řekl, nechápu. Přesto mi však imponovala systematickostí toho jejího útěku od stezek, kterými chodí všichni. I taková jako já. Na Lysou horu, Tři koruny, Sněžku nebo Vysoký kámen. Zdá se mi však – i když jsem to přece neřekl – že zradila ty první skalky svého života. Neříkám, že se do nich jednoduše nezamilovala. Ale ani se na to území citlivějším okem nepodívala. Každopádně o Jizerských horách (Góry Izerskie) poprvé v životě – a možná i naposledy – uslyšela ode mne. Takže pokud jde o Sokolí hory, tak tyto opustila. Běžela za jinými. Vylezla na jiné. Vzal bych Vás rád na krátký výlet. Jedno – nanejvýš dvoudenní. Někam do Krkonoš nebo právě – a to raději – do Jizerských hor. Do takových, kde není kam ani proč lézt nahoru. Kam si člověk jde popovídat. Se stromy, oblohou, se skálou, s celým světem, pokud již ne s těmi, kteří nás doprovázejí.

Na rétorickou oplátku mně nemohla pozvat na nějaké K2 nebo Kančendžengu, kde je člověk vlastně vždy nevitáným hostem. Protože je ta druhá považována za horu, kde bydlí všechna božstva lamaizmu, ani himalajisté si netroufají vystoupit na úplný vrchol z obavy před nepochybným trestem. Je chráněn hrozivými pověrami. Takže člověk musí do Himalájí pronikat sám; přes mrtvolu a za každou cenu. A i kdyby tomu tak nebylo – přece bych nemohl pozvání přijmout. Nechtěl bych. Nedůvěřuji lezení s lanem. Od háku k háku. Od jednoho úspěchu k druhému. Čím pak ale je to, co jsem s Wandou Rutkiewiczovou prožil? Jaký to má smysl a jaký význam?

Prozaicky řečeno, byl to jistý obchod. Ne finanční – chraň bůh. Obchod spíše symbolický. Možná filozofický? Určitě pocitový. Také duševně-emocionální. V jistém smyslu estetický. Setkali jsme se u – nebo spíše naproti – Velké hory. Žádné konkrétní a pojmenované. Velké hory, kterou člověk má a nosí v sobě jako osud. Někdy také před nebo pod sebou. Protože, jakkoliv je Hora velká, její rozměry záleží na míře naší představivosti; míře osobního snění; na rozmachu, s jakým ji chceme dobýt. Ta moje byla totiž menší; mnohem menší než její

Velká hora. Moje – jednotlivá. Její – mnohonásobná. Chtěla je všechny proběhnout pokud možno najednou. Sama řekla o té své podivné lásce, že je to Karavana snů. Vlastně – Karavana ke snům. Vypracovala přesný kalendář svých plánovaných úspěchů. První vrchol Čho-Oju v Tibetu měla dosáhnout 01.9.1991. Poslední – právě Kančendžengu v Nepálu – 15.8.1992. Všechno osmitisícovky. Dojala mne ta kalendářní preciznost. Nikdy se mi nepodařilo snít s diářem v ruce. A nepřepočítával jsem sny na peněžní částky, které s nimi jsou spojeny. Najednou jsem narazil na jakousi amerikanizaci snů. Vždyť dreams to jsou také sny.

K mé Velké hoře mne netáhl sen, ale druh „nejisté jistoty“, že v ní najdu poklad. Nebo, že se alespoň má chodidla, dlaně nebo zrak dotknou místa, kde ten poklad určitě je. Ale o pokladech jsme nemluvili. Odněkud věděla, že i já mám svou Velkou horu. A její nevydařené fragmenty dokonce někde náhodou spatřila. Ostatně, ne náhodou. V tom, co vyprávím (a nikde jinde) není žádná náhoda. Prostě, když se setkala s nestorem polského horolezectví, profesorem Andrzejem Wilczkowským z Lodže, spatřila u něho jistý znak. Byl na obálce jeho knihy. Vydala se po jeho stopách (profesor jí poskytl určité pokyny) a došla až ke mně. Někdo před tím – asi paní Ewa Matuszewska – byl zprostředkovatelem našeho setkání. Řekli mi předem, oč jde; byl jsem domluvený na den a hodinu. Setkali jsme se.

Právě se rozjížděla iniciativa Karavany ke snům a Wanda Rutkiewiczová zahajovala organizační činnost. Protože její lásky byly nákladné. Vyžadovaly mnoho prostředků, které se snažila získat důkladně a horlivě. Ale prozatím – ani halíř. Reprodukce mého obrazu měla být umístěna na propagační brožůře, která tak trochu zviditelňovala plánovanou Karavanu a byla nástrojem pro získání sponzorů. Zdá se, že jsem měl nějaké připomínky nebo zábrany. Nenalézal jsem vnitřní souhlas k zapojení se do aktivity tak směle a nebetyčně. Řeknu upřímně, moje hory – ty větší i malé – neměly nic společného s himalájskými vrcholy. Byly spíše vysněné než skutečné, a jejich dobývání vůbec nepřicházelo v úvahu. Vznášely se na nebi jako oblaka. Jako kameny lehčí než vzduch. Ale ukázalo se, že to, co jim vytýkám jako slabost, ona vnímá jako přednost. Pokoušel jsem se vcítit do toho cizího hlediska. Ale především zachránit se před účastí – aspoň jen per procura – v dobývání hory. To, co dělala, bylo zahrávání si se životem. Ne nějaké pikniky snů na sudetských kopečkích; peripatetické procházky podél Jizerského hřbetu; a dokonce zadýchání během rychlé procházky od Švýcarska (Szwajcarka) na vrchol Sokolíku, což jsem osobně rád praktikoval. Ale odmítnutí nepřicházelo v úvahu. Nebyl bych schopen.

V jistém smyslu mně ochraňovalo to, že jsem ten obraz neměl. Již dávno zmizel ve světě a ani jsem nevěděl v jakých rukách. Měl jsem pouze reprodukci a to bylo vše, co jsem jí mohl dát. K tomu – samozřejmě – těch několik rozhovorů o horách, ze kterých jedině a zatvrzele vyčníval ten zásadní rozdíl mezi jejím a mým vnímáním Velké hory. Neshnu ty rozhovory. Mohu jen říci, že v nich bylo více o Duchu než o horolezeckých technikách nebo dekompresi. Ani slovo o euforii balancování mezi výškou a dnem. O hrdinství překonávání hranic odolnosti. O horolezeckém vybavení. O způsobech organizování kolektivů. Povídali jsme si o duševním hladu výšky a o světě, který se stává – když se na něj díváme z výšky – něčím úplně jiným než ten, který je vidět z chodníku. Moc jsem se tomu divil. Ona; fyzická z každého hlediska; inženýrka elektroniky; výjimečně uspořádaná; obeznámená s prozaickým počítáním a kalkulováním. A tady, duchové; duševnost; pověry; transcendence.

Během jednoho takového setkání jsem ji asi ukázal kousek granitu, který jsem si přinesl jako talisman z jisté příhody v horách. Příhody nebezpečné, i když svérázně dramatické. Musím ji považovat za setkání s nebezpečným živlem, s děsivým Duchem, se kterým to nebyla a není legrace. Kamínek ležel na stolku. Nevzala ho do ruky. Dotkla se ho jenom prsty. A s úsměvem řekla, že právě to hledá. Pochopil jsem to dobře? To byl jen kousek sudetského kamene. Žádná Ču-mu-lang-ma. Žádný Mont Blanc.

Těch několik setkání – celkem málo, čtyři nebo pět? – se nějak prolínalo. Slilo. Zmenšilo. Kdybych je měl nějak obecně charakterizovat, musel bych říci, že ne ona, ale já jsem byl během nich více přizemní. Více ujařmený Horou než ona Horami. Víc omezený než ona, která chtěla být větší než Hora. Takže nakonec byl obraz vytištěn. Potom se objevil ještě na několika pohlednicích, které posílala z různých míst na světě.

Odletěl do oblasti obchodu, který se jako Karavana ke snům rozvíjel pomalu. Ale asi moc pomalu, protože neočekávaně byla expedice zrušena. Ulevilo se mi a jednou, když jsem Wandě Rutkiewiczové volal, zeptal jsem se jí, zda si ještě pamatuje na to pozvání do Krkonoš?

Dnes se kaju, protože to mohlo zaznít kousavě; Sudety oproti Himaláji. Pamatovala, zajisté. Ale – pokud si dobře vzpomínám – vymlouvala se na nějaké přípravy na automobilové závody. Jednoduše řečeno, vypadalo to tak, že můj obraz jí přinesl smůlu. Jejím projektu. Protestovala proti takovému vysvětlení. To není pravda. Nebyla pověřivá – to řekla – a má v úmyslu jej používat nadále. Co víc, navrhla, abych pro ni namaloval jiný obraz v podobném duchu, když tamten nemohu, nebo nechci zopakovat. To jsem jí rád přislíbil, bez jakýchkoliv podrobností, ale s plnou zodpovědností. Potom se dlouho vůbec neozývala. Mezitím, vlastně hned po tomto rozhovoru, jsem začal přemýšlet o splnění toho slibu. Odněkud – z tisku? rozhlasu? televize? – jsem se dozvěděl, že expedice nebyla zrušena, jen posunuta o rok. Dostal jsem nějakou pohlednici nebo dopis ze zahraničí, kde Wanda Rutkiewiczová sbírala korunu ke koruně. Představení jsem si, jak se již osmitisícovky stavějí do řady.

V oněch rozhovorech bylo ještě něco, co jsem já v ní a ona asi také ve mně chápala. Velká hora to je Velká samota. Zasloužený odpočinek od lidského stáda, ve kterém jsme jedním z mnoha zvířátek, heideggerovsky existujících až do smrti. V nížině jsme lidstvem. Kdežto nahoře jsme člověkem. Nikde, tak jako v horách, nejsme tak moc osobou; čili zvláštní existencí; nesrovnatelným jednotlivcem. Když budeme v tomto myšlení pokračovat, lze říct, že v nížinách jsme Heideggerovými ovečkami, kdežto nahoru nás vede Nietzsche. Tak by to šlo jednoduše převést na filozofii, které jsme se v oněch rozhovorech nedotkli. Upoutalo moji pozornost to, že se prozradila s tím hladem samoty. A u této příležitosti, odstupem od skupiny. Měla – myslím – bohaté zkušenosti se společným životem ve skupině. V různých skupinách. Velmi různých. A zdá se – že se špatně cítila pod tímto zákonem, který i z pěti, šesti osob tvoří komplikovanou hierarchii; stádo pod velením vedoucího. A také odkazuje na řetězec povinností, které je třeba bezvýhradně dodržovat. Říká se o ní, že na horách nebyla snadným partnerem. Nicméně shodli jsme se na tom, že zejména na horách musí člověk mít kolem sebe dobrou společnost. Tu nejlepší. Vybranou. Tím spíše v těch propastech, které byly jejími horami. A že hory dokážou vydobýt z člověka různé věci. Ne vždy ty nejlepší. Občas úplně naopak. Hory jsou nejlepším měřítkem pravdy o člověku.

Ale to vše je pouze úvod ke skutečnému tématu, jež jsem obecně popsal, ale který však nestihnu vyčerpat. Wanda Rutkiewiczová nakonec připravila svou Karavanu ke snům k realizaci během následující sezóny a vše bylo hotové. Před jejím odjezdem se v televizním studiu uskutečnilo malé setkání na rozloučenou. Pořad moderovala sama. Pozvala Włodzimierza Zawadzkiego, profesora fyziky a básníka. Krzysztofa Langa, režiséra a jejího mistra v oblasti filmu o horolezectví. A také níže podepsaného. Je dost možné, že tam měli být i další hosté, ale o tom nic nevím. Kdežto ta skupina, která jednoho odpoledne, nějaký týden nebo dva před jejím odjezdem, usedla před kamerami, je pro mně do dnešního dne nelehkou hádankou. Proč právě tito tři lidé? Nemám zdání. Na to setkání jsem si vzal starožitnou vycházkovou hůl, která kdysi patřila Němci – horskému poutníkovi, ozdobenou znaky z mých oblíbených – jenže o nějakých 60-70 let později – míst v Krkonoších a Jizerských horách. Ta hůlka měla podporovat hledání Velké hory právě tam, kde začal její příběh s horami. To znamená v nejbližším geografickém okolí. V nevysokých přece Horách, které kdosi pojmenoval Obrovskými. Hůlka měla být argumentem proti hledání Velké hory někde na druhé polokouli. Ale rozhovor se týkal jiných záležitostí. A asi se nevyvinul tak, jak by měl. K Duchovi hor, který je vždy a všude připraven ukázat člověku, jehož potká, pravdu, která nikde jinde neexistuje. Wanda Rutkiewiczová byla neklidná. Stejně jako její hosté. Je mi hanba přiznat se, že ani nevím, o čem jsme to mluvili. Dokonce jsem se na ten program ani nedíval. Někdo, koho jsem potkal v Katovicích, říkal, že byl velmi zajímavý a nahrál si ho dokonce doma na video. Této příležitosti jsem také nevyužil. Takže, z toho všeho si pouze pamatuji, že jsme tam neřekli asi to nejdůležitější. Televizní

studio neumožňuje příliš vysoký vzlet. Nejsou tam místa, kam by bylo možné létat. Ani fyzicky ani duševně. Krátce potom odjela.

Mezitím vznikl obraz a čekal na její návrat odložený kdesi v zadní části pracovny. Čas plynul. Táhl se. Plynul čím dál tím více. Až se najednou objevily zprávy o nějaké nehodě. Tak dvojznačně, že jim bylo možné rozumět různě. A čas plynul dál. Potom, když už bylo stále jistější, že odešla jiným směrem – že se nejspíš nevrátí – pojmenoval jsem obraz Ukolebávka pro Wandu Rutkiewiczovou. No a to by byl celý úvod k tomu krátkému závěru, který píšu od začátku.

Angličtina nedělá rozdíl mezi touhou a snem. Pouze v polštině – Karavana ke snům (touhám) – to znělo tak jednoznačně, že je těžko se neusmát. Je to jednoduché představit si na pozadí tmavé oblohy (která i ve dne vypadá jako noční) ty svahy, nejdřív jen kameny a skály a hned výše led a sníh. Ten průvod lidí, jako karavana soumarů, kteří klopýtají na okraj trpělivosti; pořád blíž k Velké absurditě. Pořád blíže smrti, která drží ve svých rukou konce všech provazů. Cítil jsem se chtít nechtě trochu zapletený do této záležitosti, když už vstoupila na himalájská bezcestí a držel jsem jen palce. Nějak v té době jsme šli, několik lidí, na Vysoký Kámen a u malého ohniště jsem vzpomínal na Wandu Rutkiewiczovou. Pomalu se ztrácel sníh na jizerských svazích a pouze Sněžka a Szrenica trvaly na svých bílých šatech. Ale nad našimi hlavami proletěli tři krkavci směrem na západ. Dobré znamení.

Nikdo neví, jak to bylo dál, i když se o tom mnoho řeklo, napsalo, vytisklo. Co se stalo doopravdy? Komu věřit? Došla? Dosáhla svých snů? Určitě dosáhla toho, čeho dosáhnout – třeba nevědomky – chtěla. V nejlepším stylu, protože – jako nemnoho jiných – byla jeho mistryní. Také v nejlepším stylu překročila tu tenkou hranici mezi horami skutečnými a vysněnými. A konec konců každý z nás, kdo ji znal či neznal, si musí lámat hlavu sám nad uspokojující odpovědí.

Takže pouze tolik mohu a mám právo napsat o věci, které jsem se účastnil méně než symbolicky. Symbol – symbolon – staré řecké slovo, které znamená polovinu obolu. Možná, že právě toho obolu, který většinou dostává Charon v příslušné chvíli. Legenda praví, že na rozloučenou se přelamovala mince a každý z dvojice si bral svou část. Po letech budou složeny a vytvoří celek. Pokud k sobě ideálně pasují, držitelé polovic se rozpoznají; i když všechno bude jiné; jejich věk; jejich těla; okolnosti a paměť. Všechno bude jiné a pouze ve dvou částech rozlámaného obolu se zachová pravda o někdejším rozloučení a rozluce. Po úspěšné výpravě na druhý břeh Styxu k sobě padnou jako ulité.

A to je již vše. Konec.

Ale je ještě něco, co musím – i když to nemá nic společného s onou záležitostí – zde napsat. Jedná se o Velkou horu, která nepochybně existuje, i když – jak jsem napsal – nemusí o ní zase vědět mapy. O Velké hoře, která je vždy na obzoru a nikdy pod chodidly nebo třeba koleny. Kdo ví, jestli před 100 nebo 200 lety nebyl výstup na vrchol Krkonoš výkonem jako dnes výprava na Mont Blanc. Mezitím se prodloužila vzdálenost mezi místem, ve kterém žijeme a horou, ke které jdeme pro sen. Sny našich dob se přemístily k Tibetu; vzdálily se v prostoru a je zapotřebí nejspíš karavany, aby bylo možné se k nim – snům – alespoň trochu přiblížit.

A jen ti odváží k nim jdou, aby se – nejčastěji – už nevrátili, nebo aby nás drželi v celoživotní nejistotě. Jsou nebo nejsou? Oni na nás, nebo my na ně čekáme? Něco se stalo s našimi sny. Takové jsou mé myšlenky, když tak sedím pod nebo u mé nevelké Velké hory, která mně sama zahrnuje sny.

Henryk Wanick
únor 2000

Henryk Wanick – malíř, spisovatel a publicista. Autor knih „Hermes w Górach Śląskich“ („Hermes ve Slezských horách“), „Podróż mistyczna z Oświęcimia do Zgorzelca 1257 - 1957“ („Mystická cesta z Osvětimi do Zhořelce 1257 - 1957“), „Pythagoras na trawie“ („Pythagoras na trávě“) zaobírajících se m.j. náměty ze slezské minulosti a současnosti. Nositel Kulturní ceny Slezska (1998) udělované vládou Dolního Saska.

Eine kurze Einleitung zum langen Schluss

Henryk Waniek

Ihre Wanderung zur Unendlichkeit begann sie eben in der Umgegend des Großen Berges. An den kleinen Felsen in den Falkenbergen hatte sie es entdeckt, dass eine Richtung ihrer Natur eigen ist: Hinauf. Diese Entdeckung war gleichsam zufällig; bei einem Sonntagsausflug aus Breslau hatte sie gesehen, wie ihre Bekannten klettern können, und sie versuchte es selbst. Der Forstberg ist nicht ganz 623 m hoch, der Kreutzberg nicht viel höher. Mißt man sie also mit dem prosaischen Metermaß, dann sind es keine Großen Berge. Eher Zwerge. Ganz winzige Zwerge im Vergleich mit diesen, von denen sie bald angezogen wurde. Natürlich kannte ich diese kleinen Felsen, vorzüglich geeignet als Übungsfeld für angehende Bergsteiger, wenn mir auch nie durch den Kopf gefahren war, sie für Leistungssport zu gebrauchen. Mir reichte der Pfad, der Jahrhunderte lang durch unzählige Füße festgetreten wurde, von Menschen, die hinaufgingen, um von oben auf die heimische Landschaft hinunterzublicken. Immer wenn ich dort war, benutzte ich gerne dieses kollektive Mühsal vieler Beine, das sich in einen Pfad umwandelte. Ich hatte aber das Gefühl, dass ich, der sich diesem Wanderweg hingibt, es auch für diejenigen tue, die einmal denselben Weg gehen werden, mit dem gleichen Vorhaben, das ich damals hatte; und vor mir waren doch andere gegangen. Dieses hartnäckige Erstürmen von Wegen, die niemand mehr betreten wird außer denen, die sie für sich, nur für sich gebahnt haben, die das Unmögliche genießen wollen – das konnte ich nie begreifen, und ich verstehe es nach wie vor nicht. Ich wäre nicht geneigt, den Forstberg gegen die Alpen, die Anden oder die Himalaya zu tauschen. Höchstens gegen den Großen Berg, den meines Wissens kein Bergsteiger mit professioneller Ausrüstung zu besteigen versuchte.

Als ich sie fragte: „Warum?“, da hatte sie etwas geantwortet. Nichts aber, was in meiner Erinnerung haften bliebe. Wanda Rutkiewicz vermochte es, mit Blick, mit Lächeln zu sprechen. Als würde sie sich selbst wundern, als wäre sie sich selbst ein Geheimnis. Sie antwortete eigentlich nicht mit Worten, sondern mit der Intonation. Worte waren irgendwo auf der Strecke hängen geblieben, etwas verschleiert und unvollendet. Nicht nachvollziehbar. Daraus, was sie gesagt hat, habe ich soviel verstanden, dass sie nach einem Berg sucht, vielleicht aber nur danach, die Grenzen des Möglichen zu sprengen. Das sei ihr Traum, und das sei auch der Antrieb für ihr Handeln. Wie gesagt: Ich kann das nicht verstehen. Mich beeindruckte jedoch, wie systematisch sie diesen Wegen den Rücken zeigte, die von allen begangen werden. Auch von solchen wie ich. Den Wegen auf den Freieberg, auf den Silberstein, auf die Schneekoppe oder auf den Hochstein. In meiner Empfindung hat sie jedoch, obwohl ich es damals nicht laut gesagt habe, diese ersten Felsen in ihrem Leben verraten. Ich behaupte es nicht, dass sie sie nicht in ihr Herz schloss. Aber sie hat dieser Gegend nicht einmal einen warmen Blick geschenkt. Vom Isergebirge hat sie jedenfalls zum ersten, und vielleicht auch zum letzten Mal in ihrem Leben von mir gehört. Geht es also um die Falkenberge, so hat sie diese weit hinter sich zurückgelassen. Sie ist anderen Bergen nachgerannt. Sie hat andere erklettert. „Ich würde Sie gerne zu einer kurzen Pilgerwanderung mitnehmen. Für einen, höchstens für zwei Tage. Irgendwo ins Riesengebirge oder eben – vielleicht noch viel lieber – ins Isergebirge. Ein solches, in dem es an Sinn und Gelegenheit fehlt, es zu besteigen. Wo man langgeht, um sich zu unterhalten: mit den Bäumen, mit dem Himmel, mit dem Felsen, mit der ganzen Welt, wenn nicht mit denen, die mit uns zusammengehen.“

Sie konnte mir keine rhetorische Gegenleistung anbieten, mich auf den K2 oder auf den Kangchendzönga einzuladen, wo man übrigens immer ein ungeladener Gast ist. Da der letztere für einen Berg gehalten wird, wo sämtliche Gottheiten des Lamaismus zu Hause sind, wagen es selbst nicht die Himalaisten, seine Spitze zu

betreten, in Furcht vor unvermeidlicher Strafe. Der Berg ist von Aberglauben umhüllt, die Schrecken einjagen. So muß man eher alleine in die Himalaya eindringen: über die Leichen und um jeden Preis. Auch wenn es dem nicht so wäre, hätte ich doch die Einladung nicht annehmen können. Ich hätte es nicht gewollt. Mir fehlt der Sinn fürs Klettern am Seil, von einem Haken zum anderen, von einem Erfolg zu dem nächsten. Was war also meine Begegnung mit Wanda Rutkiewicz? Welchen Sinn hatte sie und welche Bedeutung?

Ganz ohne Pathos ausgedrückt, war es ein gemeinsames Interesse. Kein Geldgeschäft, Gott bewahre. Vielmehr ein symbolisches, möglicherweise ein philosophisches, mit Sicherheit ein gefühlsmäßiges, und ebenfalls ein mental-emotionales, in gewissem Sinne auch ein ästhetisches. Wir begegneten uns um den Großen Berg, vielmehr aber angesichts des Großen Berges. Nicht eines konkreten und benennbaren. Es handelt sich um einen Großen Berg, den man in sich trägt wie das eigene Schicksal. Manchmal auch vor oder unter sich. Denn obwohl der Berg groß ist, hängen doch seine Ausmaße von unserer Vorstellungskraft, von der Größe des persönlichen Traumes, von der Wucht ab, mit der wir ihn zu erobern trachten. So war also mein Berg kleiner, um vieles kleiner als ihr Großer Berg. Der meine war vereinzelt, der von ihr – vervielfacht. Sie wollte sie alle durchlaufen, gleichsam mit einem Marschtritt. Sie selbst nannte ihre seltsame Liebe eine „Karawane der Träume“, eigentlich gar eine „Karawane zu den Träumen“. Sie hatte sich ein präzises Kalendarium ihrer geplanten Erfolge angefertigt. Der erste Berg, Cho-oyu in Tibet, sollte am 1.9.1991, der letzte, eben der Kangchendzönga in Nepal, am 15.08.1992 erobert werden. Lauter Achttausender. Ich war gerührt von dieser präzisen Terminplanung. Ich konnte nie mit Terminkalender in der Hand träumen, noch die Träume in Geldbeträge umsetzen, die dahinter stehen. Plötzlich stieß ich auf eine Amerikanisierung der Träume.

Zu meinem Großen Berg trieb nicht ein Traum, sondern eine Art „ungewisse Gewissheit“, dass ich einen Schatz darin finde, oder dass ich zumindest mit Fuß, Hand oder Blick die Stelle berühre, wo sich dieser Schatz bestimmt befindet. Doch über Schätze haben wir nicht gesprochen. Sie hat irgendwie gewußt, daß auch ich meinen Großen Berg habe. Seine missratenen Fragmente hatte sie zufällig irgendwo gesehen. Übrigens: nicht ganz zufällig. Es gibt keinen Zufall in dem, was ich erzähle (und in nichts anderem). Während einer Begegnung mit dem Nestor der polnischen Bergwanderer, Prof. Andrzej Wilczkowski aus Lodz, hatte sie einfach ein Zeichen auf dem Schutzumschlag seines Buchs wahrgenommen. Sie war dieser Spur nachgegangen (der Professor gab ihr zuvor einige Hinweise) und so stieß sie auf mich. Jemand – wohl war es Frau Ewa Matuszewska – hatte unser Treffen eingefädelt. Mir wurde früher gesagt, worum es sich handelt, Tag und Uhrzeit wurden festgelegt. Wir waren uns begegnet.

Soeben kam die Initiative der Karawane zu den Träumen in Schwung, und Wanda Rutkiewicz trat die organisatorischen Tätigkeiten an. Denn ihre Liebe war kostspielig. Sie benötigte große Geldmittel, um die sie sich sorgfältig und eifrig bewarb. Zunächst hatte sie aber keinen roten Heller. Eine Reproduktion meines Gemäldes sollte auf der Promotionsbroschüre stehen, die die geplante Karawane öffentlich machte und Sponsoren zu gewinnen suchte. Mir scheint, ich hatte irgendwelche Bedenken. Ich hatte keine innere Begründung in mir gefunden, mich solch einer tollkühnen und himmelhohen Aktion anzuschließen. Offen gesagt, hatten meine Berge – so die größeren wie auch die kleinen – mit den Himalayagipfeln nichts gemeinsames gehabt. Sie waren eher geträumt als real, und ihre Besteigung kam überhaupt nicht in Frage. Sie schwebten am Himmel wie Wolken, wie Steine, die leichter waren als die Luft. Es stellte sich aber heraus: Was ich ihnen als Schwäche vorhalte, war in ihrem Verständnis eine Tugend. Ich war bemüht, diesen fremden Gesichtspunkt anzunehmen. Wollte mich aber vor allen Dingen selbst davor schützen, an der Besteigung des Berges, sei es nur per procura, teilzunehmen. Was sie tat, war, das Leben aufs Spiel zu setzen. Es handelte sich nicht um Picknicks der Träumer an den sudetischen Hügeln, um peripatetische Gratwanderung im Isergebirge, nicht einmal um einen atemberaubenden schnellen Spaziergang vom Schweizerhaus zum Gipfel des Forstberges, den ich auch selbst gern machte. Doch eine Absage kam nicht in Frage. Ich hätte es nicht verkraftet.

Gewissermaßen war ich dadurch geschützt, dass ich dieses Bild nicht mehr hatte. Schon lange her ist es in die Welt gegangen, und ich habe nicht einmal gewußt, in wessen Händen es nun ist. Ich habe allein über eine Reproduktion verfügt, und dies war alles, was ich ihr geben konnte. Darüber hinaus freilich noch diese einigen Gespräche über die Berge, aus denen allein und hartnäckig der grundsätzliche Unterschied zwischen ihrer und meiner Auffassung des Großen Berges hervorfloss. Ich will diese Gespräche nicht zusammenfassen. Ich kann nur sagen, dass in ihnen vielmehr vom Geist als von Bergsteigertechniken oder von der Dekompression die Rede war. Kein einziges Wort über die Euphorie, zwischen Höhe und Abgrund zu balancieren. Kein Wort über den Heroismus, die Belastbarkeitsgrenzen zu überschreiten, keins auch über die Ausrüstung, über die Organisation der Kollektive. Wir sprachen über den geistigen Hunger der Höhe und von einer Welt, die – von oben gesehen – ganz anders wird als diese, die vom Bürgersteig her gesehen werden kann. Das wunderte mich sehr. Sie war doch in jeder Hinsicht ein rationaler Mensch: Ingenieur, Elektroniker, organisiert bis über die Ohren, bewandert in prosaischem Rechnen und in Kalkulation. Und hier auf einmal: Geister, das Geistige, Aberglaube, Transzendenz.

Einmal zeigte ich ihr einen abgebröckelten Granitstein, den ich als Talisman von einem Abenteuer im Gebirge behalten habe. Das Abenteuer war nicht gefährlich, wenn auch eigenartig dramatisch. Ich muss es ansehen als eine Begegnung mit dem bedrohlichen Element, mit einem strengen Geist, mit dem nicht zu scherzen ist. Der kleine Stein lag auf dem Tisch. Sie nahm ihn nicht einmal in die Hand. Sie berührte ihn nur mit ihren Fingern und sagte lächelnd, dass sie dies eben suche. Habe ich sie gut verstanden? Es war lediglich ein Bruchstück eines Sudetensteines. Kein Tschomolungma. Kein Mont Blanc.

Diese einigen Begegnungen – es waren insgesamt nicht viele, vier, möglicherweise fünf – hatten sich aufeinandergeschichtet. Sollte ich sie irgendwie verallgemeinern, so müßte ich sagen, daß dabei nicht sie, sondern vielmehr ich prosaisch war. Ich war viel stärker vom Berg gefesselt als sie von den Bergen. Ich war bei weitem eingeschränkter als sie, die größer sein wollte als Der Berg. So wurde letztlich das Bild gedruckt. Dann tauchte es noch auf einigen Postkarten auf, die sie aus verschiedenen Orten der Welt schrieb. Es entflog in die Bereiche eines Geschäfts, das sich allmählich und langsam als Karawane zu den Träumen entwickelte. Wohl zu langsam, denn die Expedition wurde unerwarteterweise abgesagt. Ich hatte aufgeatmet und fragte Wanda Rutkiewicz in einem Telefongespräch, ob sie sich noch an meine Einladung ins Riesengebirge erinnere.

Heute bereue ich es, denn es konnte hämisch ausfallen: die Sudeten gegen die Himalaya. Ja, sie konnte sich erinnern. Doch, wenn ich mich noch gut daran erinnere, hatte sie sich mit Vorbereitungen auf ein Autorallye herausgeredet. Mit einem Wort, mein Bild schien ihr kein Glück gebracht zu haben. Es durchkreuzte ihre Pläne. Sie protestierte heftig dagegen, die Sache so zu sehen. Das stimme nicht. Sie sei nicht abergläubisch, so hat sie es gesagt, und habe es vor, es weiter zu verwenden. Mehr noch: Sie schlug vor, ich sollte ein anderes, ähnliches Bild für sie malen, wenn ich das erstere nicht wiederholen will oder kann. Das habe ich ihr schnell versprochen, ohne mich in Details zu vertiefen, doch in voller Verantwortung. Dann gab es lange kein Lebenszeichen von ihr. Inzwischen, eigentlich so gut wie gleich nach diesem unseren Gespräch, begann ich daran zu denken, mein Versprechen einzulösen. Aus irgendeiner Quelle – war es Presse, Rundfunk oder Fernsehen – erfuhr ich, die Expedition sei nicht abgesagt, sondern um ein Jahr verschoben worden. Ich bekam eine Karte oder einen Brief vom Ausland, wo Wanda Rutkiewicz Schritt für Schritt auf ihre Expedition hin arbeitete. Ich habe es mir vorgemalt, wie sich die Achttausender bereits in Erwartung ihrer anstellen.

In diesen unseren Gesprächen war noch etwas, was ich in ihr und wohl auch sie in mir verstand. Der Große Berg ist die Große Einsamkeit. Eine verdiente Erholung von der menschlichen Herde, in der wir nur eines der Tiere sind, die in Heideggers Auslegung auf den Tod hin leben. Im Tiefland sind wir Menschheit, auf dem Berg dagegen sind wir Menschen. Nirgendwo sind wir so sehr Person, also ein eigenständiges Wesen, ein unvergleichliches Einzelwesen, wie im Gebirge. Diesem Gedanken folgend kann man sagen, dass wir im

Tiefenland Heideggers Schafe sind, während Nietzsche uns in die Höhe führt. So ließe sich das vereinfacht in die Philosophie umsetzen, die wir übrigens in unseren damaligen Gesprächen gar nicht berührt haben. Es fiel mir auf, dass sie sich mit diesem Hunger der Einsamkeit und gelegentlich auch mit der Distanz zur Herde verraten hatte. Sie hatte, glaube ich, große Erfahrung im Zusammenleben im Kollektiv. In verschiedenen Kollektiven. Sehr verschiedenen. Und sie hatte den Kodex, der schon aus fünf, sechs Personen eine komplizierte Hierarchie schafft – eine Herde, geleitet vom Huf ihres Anführers, meines Erachtens nicht gut ertragen können. Denn sie verurteilt einen auch zu einer Kette von Anweisungen, die blindlings befolgt werden müssen. Es wird zumindest so behauptet, sie sei kein leichter Partner in den Bergen gewesen. Nichtsdestoweniger waren wir uns einig, dass man gerade im Gebirge eine gute Mannschaft um sich haben muss. Die möglichst beste. Eine vorzügliche. Umso mehr an Abgründen, die ihre Berge waren. Wir wussten, dass die Berge verschiedene Eigenschaften aus dem Menschen hervorholen können. Nicht unbedingt die besten. Manchmal gar umgekehrt. Die Berge sind der beste Prüfstein für die Wahrheit über einen Menschen.

Doch all dies ist lediglich nur eine Einführung in das eigentliche Thema, das ich nur grob umrissen habe und nicht auszuschöpfen vermag. Wanda Rutkiewicz hatte letzten Endes ihre Karawane zu den Träumen für die nächste Saison vorbereitet. Vor ihrer Abreise fand ein Abschiedstreffen mit nur wenigen Personen im Fernsehstudio statt. Sie selbst war Gastgeberin und lud Włodzimierz Zawadzki, den Physikprofessor und Dichter, Krzysztof Lang, den Regisseur und ihren Meister im Bereich des Bergsteigerfilms, und den Unterzeichneten ein. Möglicherweise sollten noch andere Personen mit dabei sein. Ich weiß aber nichts davon. Dagegen dieser kleine Kreis, der sich eines Nachmittags etwa eine oder zwei Wochen vor Beginn ihrer Expedition vor den Fernsehkameras versammelte, macht für mich bis heute kein leichtes Rätsel aus. Warum gerade diese drei Personen? Keine Ahnung. Ich nahm damals mit mir einen alten Spazierstock, der seinerzeit, vor etwa 60-70 Jahren, einem deutschen Bergwanderer gehörte und mit damaligen Andenken aus meinen heute beliebten Orten im Riesen- und Isergebirge dicht beschlagen war. Der Spazierstock sollte für eine Suche nach dem Großen Berg gerade dort sprechen, wo eben ihr Abenteuer mit den Bergen begann. Also im nächstliegenden geographischen Bereich. In diesem doch recht kleinen Gebirge, das jemand mit dem Namen des Riesengebirges versah. Er sollte ein Argument werden gegen die Suche nach dem Großen Berg irgendwo auf der anderen Globushälfte. Das Gespräch wurde aber zu anderen Themen hinübergeleitet. Und es entwickelte sich wohl nicht so, wie es zu verlaufen hätte: zu dem Geist der Berge hin, der immer und überall bereit ist, dem Menschen eine Wahrheit zu zeigen, die nirgendwo sonst anzutreffen ist. Wanda Rutkiewicz war dabei nicht natürlich, ähnlich wie ihre Gesprächspartner. Beschämt muss ich gestehen, dass ich mich nicht einmal daran erinnern kann, worüber wir sprachen. Ich habe mir dieses Programm gar nicht mehr angesehen. Jemand, dem ich einmal in Kattowitz begegnet bin, hat gesagt, es sei sehr interessant gewesen und er habe es auf seinem Videorecorder aufgenommen. Aber auch diese Gelegenheit habe ich nicht wahrgenommen. So erinnere ich mich von alledem nur daran, dass wir dort wohl das Wichtigste nicht gesagt haben. Ein Fernsehstudio bietet kaum Chancen für Höhenflüge, keine Möglichkeiten, hochzuklettern, weder physisch noch mental. Kurz darauf reiste sie ab.

Das Gemälde war indes entstanden und wartete, irgendwo in die Ecke des Ateliers abgestellt, auf ihre Rückkehr. Die Zeit verging. Wurde lang. Immer mehr Zeit war vergangen. Bis Meldungen von einem Unfall auftauchten. Doppeldeutig genug, dass man sie beliebig verstehen konnte. Die Zeit lief unentwegt weiter. Später, als es immer sicherer schien, dass sie eine andere Richtung eingeschlagen hatte, dass sie eher nicht zurückkommt, versah ich das Gemälde mit dem Titel „Wiegenlied für Wanda Rutkiewicz“. Und dies wäre nun die ganze Einleitung zu dem kurzen Schluß, den ich von Anfang an schreibe.

Die englische Sprache macht keinen Unterschied zwischen dem Tages- und dem Schlaftraum. Die Karawane zu den Träumen klingt aber im Polnischen derart eindeutig, dass ein Lächeln kaum unterdrückt werden kann. Man kann es sich leicht vorstellen: Diese Abhänge (sie sehen auch am Tage nächtlich aus),

zunächst nur steinig und felsig, doch etwas höher schon mit Eis und Schnee bedeckt, vor dem Hintergrund eines dunklen Himmels. Dieser Reigen von Menschen, wie eine Karawane der Lasttiere, der an den Rand der Geduld vor sich hintapft und der Großen Absurdität immer näher kommt. Immer näher dem Tod, der die Enden aller Seile in seinen Händen hält. Nolens volens fühlte ich mich in diese Angelegenheit verwickelt. Ich hielt ihr die Daumen, als sie schon die Unwege der Himalaya betrat. Um diesen Zeitpunkt herum ging ich mit einigen Personen auf den Hochstein; an einem kleinen Lagerfeuer gedachte ich der Wanda Rutkiewicz. Die Schneefelder tauten allmählich an den Abhängen des Isergebirges auf, allein die Schneekoppe und der Reifträger beharrten auf ihre weiße Farbe. Über unseren Köpfen flogen drei Raben in Richtung Westen. Ein gutes Zeichen.

Man weiß nicht, wie es dort weiterging, obwohl viel darüber gesprochen, geschrieben, gedruckt wurde. Was war wirklich geschehen? Wem soll man glauben? War sie angekommen? War sie zu ihren Träumen gelangt? Ohne Zweifel hatte sie erreicht, was sie erreichen wollte, sei es auch unbewusst. Im besten Stil, denn da war sie eine Meisterin wie kaum ein anderer Mensch. Ebenfalls im besten Stil überschritt sie jene hauchdünne Grenze zwischen den wirklichen und den geträumten Bergen. Am Ende muß sich jeder von uns, ob er sie kannte oder auch nicht, den Kopf zerbrechen, um eine befriedigende Antwort zu finden.

So kann und darf ich nur so viel über die Angelegenheit schreiben, an der ich noch weniger als symbolisch beteiligt war. Das Symbol – *sýmbolon* – ein altes griechisches Wort, das eine Hälfte eines Obolus bedeutete. Möglicherweise dieses eben Obolus, den Charon im entsprechenden Augenblick bekommt. Die Legende besagt es, dass die Münze zum Abschied entzwei gebrochen wurde und jeder seinen Teil behielt. Nach Jahren werden sie wieder zu einer Einheit zusammengeschlossen. Passen sie ideal zueinander, dann erkennen sich die Besitzer der beiden Hälften, wenn auch alles anders sein sollte: ihr Alter, ihre Körper, die Umstände und das Gedächtnis. Alles wird anders sein, und nur in den zwei Teilen des einmal entzwei gebrochenen Obolus bleibt die Wahrheit über Abschied und Trennung von damals erhalten. An das andere Ufer der Styx übergesetzt, passen sie wieder bestens zusammen.

Und das wäre alles. Schluß.

Doch es gibt noch etwas, was ich im Zusammenhang mit dieser Angelegenheit hier sagen muß. Es geht um den Großen Berg, der zweifelsohne existiert, wenn auch – wie ich es schrieb – die geographischen Karten nicht unbedingt von ihm Bescheid geben müssen. Um den Großen Berg, der immer am Horizont da ist, niemals aber unter den Füßen oder auch Knien. Wer weiß, ob es nicht eine gleich große Leistung war, vor 100 oder 200 Jahren einen Gipfel des Riesengebirges zu besteigen wie heute den Mont Blanc zu erklettern. Indes wuchs die Entfernung an zwischen dem Ort, in dem wir leben, und dem Berg, zu dem wir hingehen, um zu träumen. Die Träume unserer Zeit überlagerten sich in die Umgegend des Tibet; sie entfernten sich im Raum. So benötigt man wahrlich eine Karawane, um sich ihnen, den Träumen, ein bisschen zu nähern.

Nur die kühnsten Menschen unternehmen Expeditionen zu ihnen, um meist nicht zurückzukehren und uns das ganze Leben lang in Unsicherheit zu lassen. Gibt es sie oder gibt es sie nicht? Warten sie auf uns, oder wir auf sie? Etwas ist passiert mit unseren Träumen. So denke ich mir, wenn ich am Fuße oder angesichts meines kleinen Großen Berges sitze, der mich von allein mit Träumen verschüttet und verwöhnt.

Henryk Waniek

im Februar 2000

Henryk Waniek – Maler, Schriftsteller, Publizist. Autor von Büchern: „Hermes in den schlesischen Bergen“, „Mystische Reise von Auschwitz nach Görlitz 1257 - 1957“, „Pythagoras im Gras“, die u.a. Motive der schlesischen Vergangenheit und Gegenwart beinhalten. Ausgezeichnet mit dem Schlesischen Kulturpreis von der Regierung Niedersachsens (1998).

Album

Illustrationen



45.

EWA ANDRZEJEWSKA

Po drodze...
fotografia, brom, sepia
2000

EWA ANDRZEJEWSKA

Po cestě...
fotografie, brom, sépie
2000

EWA ANDRZEJEWSKA

Am Wege...
Fotografie, Tönung
2000



46.

TOMASZ MIELECH

Karkonosze 1999
fotografia, brom, sepie

TOMASZ MIELECH

Krkonoše 1999
fotografie, brom, sépie

TOMASZ MIELECH

Riesengebirge 1999
Fotografie, Tönung



47.

JIRÍ HLADÍK

Ještěd ze szczytu Śnieżki
fotografia czarno-biała, tonowana

JIRÍ HLADÍK

Ještěd z vrcholu Sněžky
černobílá fotografie, tónována

JIRÍ HLADÍK

Ještěd vom Schneekoppengipfel
schwarz-weiße Fotografie, getönt



48.

KAREL HNÍK

Bez titulu
fotografia czarno-biała, tonowana
1981

KAREL HNÍK

Bez názvu
černobílá fotografie, tónována
1981

KAREL HNÍK

Ohne Titel
schwarz-weiße Fotografie, getönt
1981



49.

KAREL DOŠEK

Nasza ziemia 2000
fotografia czarno-biała

KAREL DOŠEK

Náš kraj 2000
černobílá fotografie

KAREL DOŠEK

Unsere Erde 2000
schwarz-weiße Fotografie



50.

WOJCIECH ZAWADZKI

Wokół Wielkiej Góry
fotografia czarno-biała
1975

WOJCIECH ZAWADZKI

Kolem Velké Hory
černobílá fotografie
1975

WOJCIECH ZAWADZKI

Rund um den Grossen Berg
schwarz-weiße Fotografie
1975



51.

MAREK LERCHER

z cyklu „Pejzaže otvarte – VI“
linoryt
1998

MAREK LERCHER

z cyklu „Otevřené krajiny – VI“
linoryt
1998

MAREK LERCHER

aus dem Zyklus „Offene Landschaften – VI“
Linolschnitt
1998



52.

MAREK LIKSZTET

Pyramis
akwaforta - akwatinta
1997

MAREK LIKSZTET

Pyramis
lept - akwatinta
1997

MAREK LIKSZTET

Pyramis
Radierung - Aquatinta
1997



53.

ALENA BÍLKOVÁ

Žródlo
suchá igla
1996

ALENA BÍLKOVÁ

Pramen
suchá jehla
1996

ALENA BÍLKOVÁ

Quelle
kalte Nadel
1996



54.

EBERHARD PETERS

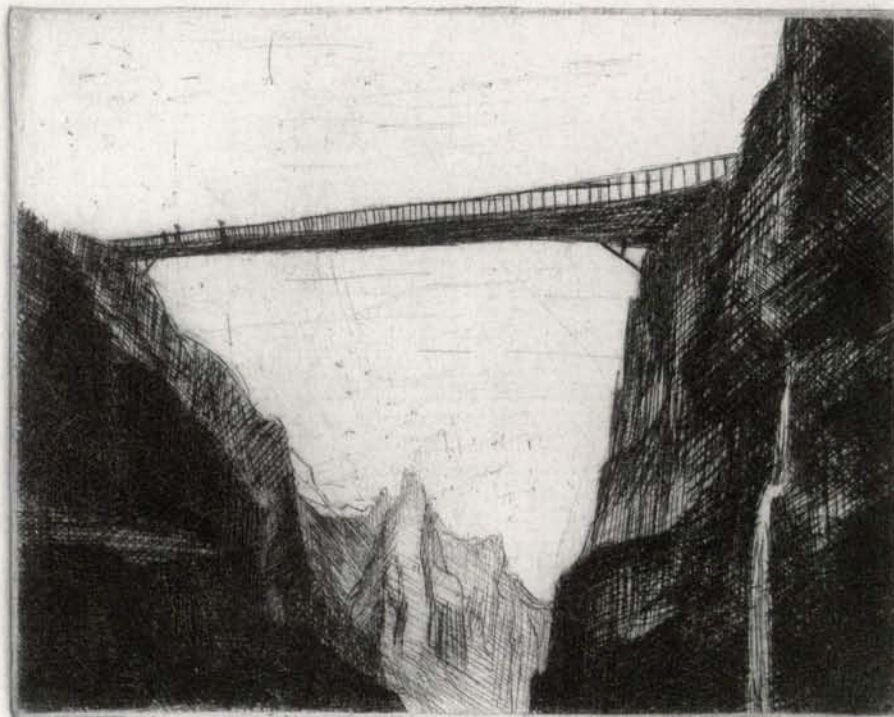
Sněžka
1999

EBERHARD PETERS

Sněžka
1999

EBERHARD PETERS

Schneekoppe
1999



2 III/IV

Al. Zielonka 84

55.

ALMUT ZIELONKA

Most
akwaforta

ALMUT ZIELONKA

Most
lept

ALMUT ZIELONKA

Die Brücke
Radierung



56.

VAHAN BEGO

Spacer
tusż, piórko
1998

VAHAN BEGO

Procházka
tuš, péro
1998

VAHAN BEGO

Spaziergang
Tusche, Feder
1998



57.

URSZULA BROLL-URBANOWICZ

Bez tytułu
olej, płótno
2000

URSZULA BROLL-URBANOWICZ

Bez názvu
olej, plátno
2000

URSZULA BROLL-URBANOWICZ

Ohne Titel
Öl, Leinen
2000



58.

HENRYK SMAGACZ

Bez tytułu
olej, płótno
2000

HENRYK SMAGACZ

Bez názvu
olej, plátno
2000

HENRYK SMAGACZ

Ohne Titel
Öl, Leinen
2000



59.

TERESA KĘPOWICZ

Mgła zapomnienia
olej, płótno
1999

TERESA KĘPOWICZ

Mliha zapomněni
olej, plátno
1999

TERESA KĘPOWICZ

Nebel des Vergessens
Öl, Leinen
1999



60.

PAWEŁ TRYBALSKI

Optymizm katastrofisty
akryl, tekstura
2000

PAWEŁ TRYBALSKI

Katastrofický optimismus
akryl, lepenka
2000

PAWEŁ TRYBALSKI

Optimismus eines Katastrophisten
Akrilfarbe, Pappe
2000



61.

BEATA JUSTA

z serii *Karkonosz i jego świta*
malarstwo na jedwabiu
1998

BEATA JUSTA

ze série *Krakonoš a jeho průvod*
malba na hedvábí
1998

BEATA JUSTA

aus der serie: *Rübezahl und sein Gefolge*
Malerei auf Seide
1998



62.

DIETRICH ARLT

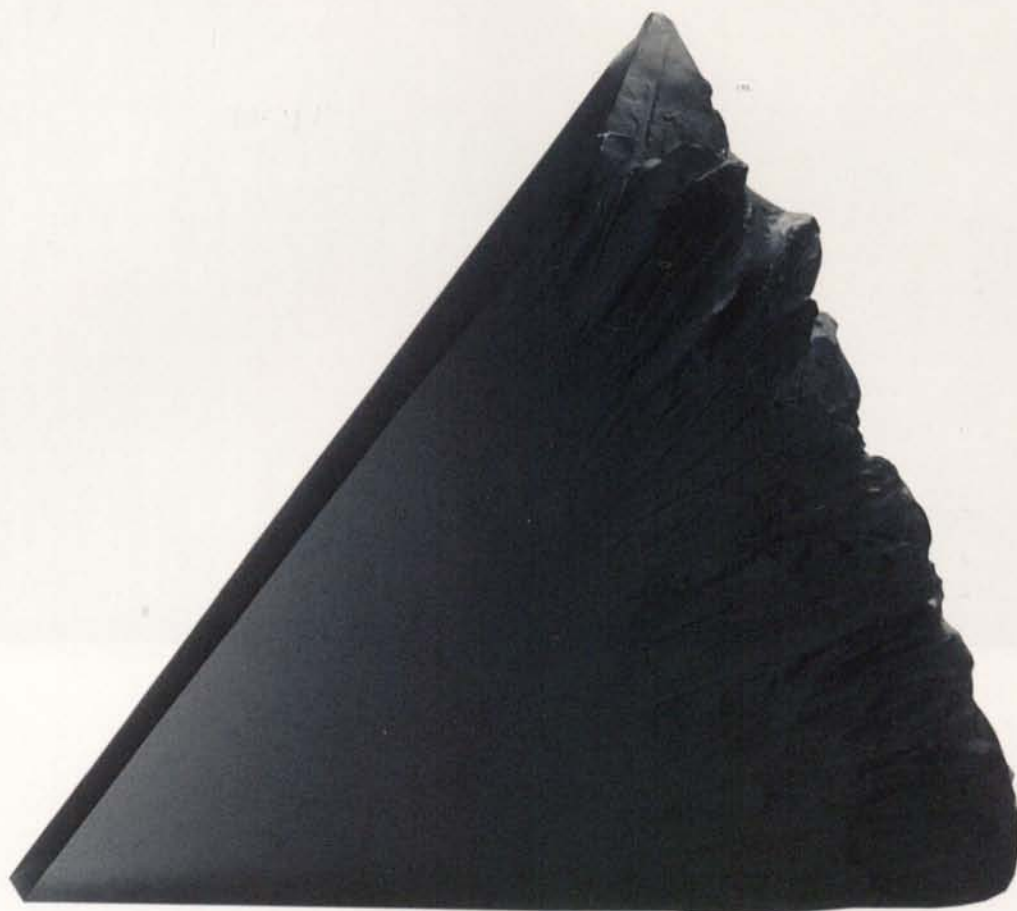
Poletka na zboczu
akwarela
2000

DIETRICH ARLT

Políčka na úbočí
akvarel
2000

DIETRICH ARLT

Kraftfelder am Hang
Aquarelle
2000



63.

IVANA PELOUCHOVÁ

Góra
szkło
1999

IVANA PELOUCHOVÁ

Hora
sklo
1999

IVANA PELOUCHOVÁ

Der Berg
Glas
1999



64.

IVA OUHRABKOVÁ

Pomiędzy niebem a ziemią, detal
szamot, szkło

IVA OUHRABKOVÁ

Mezi nebem a zemi
šamot, sklo

IVA OUHRABKOVÁ

Zwischen Himmel und Erde
Keramik, Glas



65.

BOGUMIŁA TWARDOWSKA-ROGACEWICZ

Wokół Wielkiej Góry
akryl, płótno
2000

BOGUMIŁA TWARDOWSKA-ROGACEWICZ

Kolem Velké Hory
akryl, plátno
2000

BOGUMIŁA TWARDOWSKA-ROGACEWICZ

Rund um den grossen Berg
Akrilfarbe, Leinen
2000



66.

JAN NIKENDEY

Odcisk
kuta stal
1999

JAN NIKENDEY

Stopa
kovaná ocel
1999

JAN NIKENDEY

Abdruck
geschmiedetes Stahl
1999



67.

TOMASZ SIKORSKI

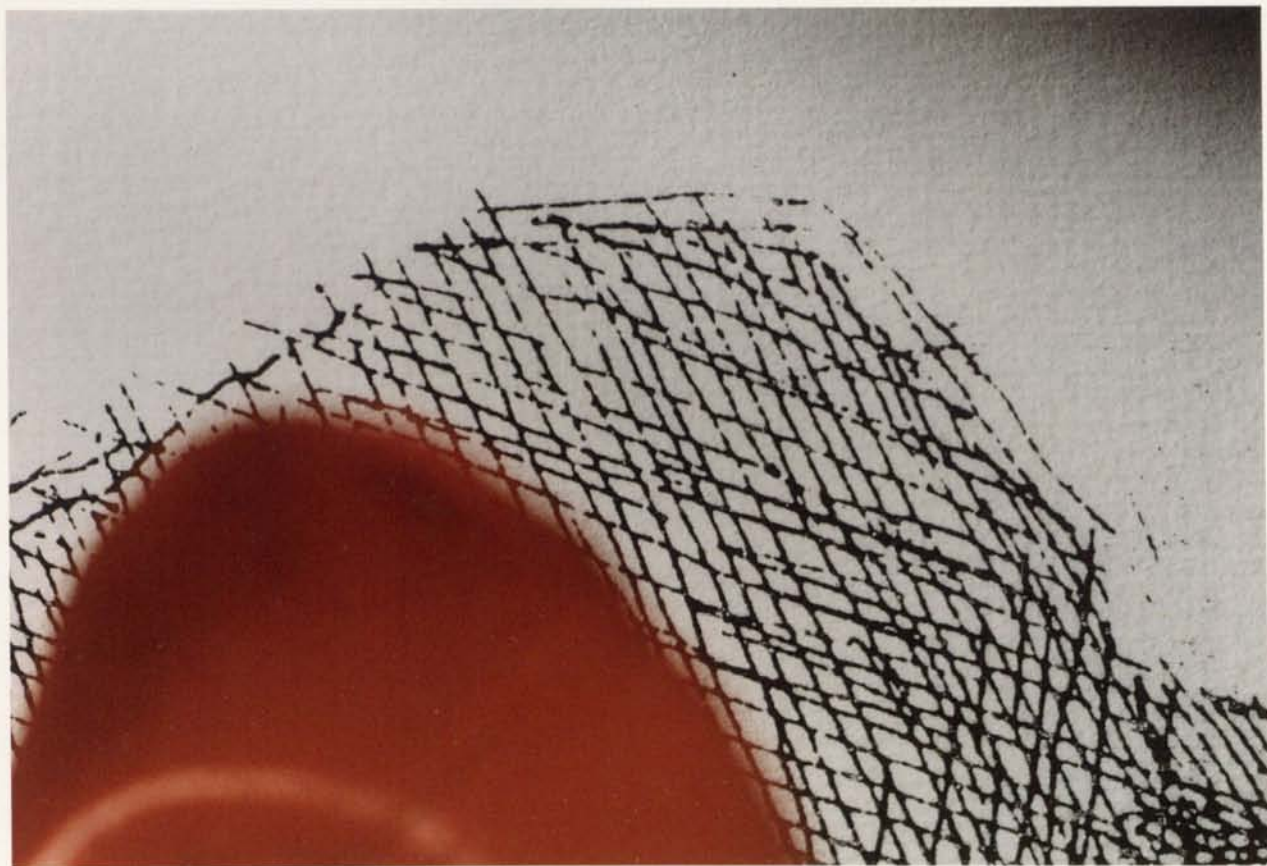
Z Zamku Wieczornego
malarstwo ścienne, fotografia
1995

TOMASZ SIKORSKI

Z Večerního Zámku
nástená malba, fotografie
1995

TOMASZ SIKORSKI

Aus der Abendburg
Wandmalerei, Fotografie
1995



68.

MICHAEL VOGLER

Morandi w górach
fotografia
2000

MICHAEL VOGLER

Morandi v horach
fotografie
2000

MICHAEL VOGLER

Morandi im Gebirge
Fotografie
2000



69.

KRZYSZTOF FIGIELSKI

z cyklu *Podwodność – Za siódmą górą*
akryl, płótno
1998

KRZYSZTOF FIGIELSKI

z cyklu *Podvodnost – Za sedmou horou*
akryl, plátno
1998

KRZYSZTOF FIGIELSKI

Aus dem Zyklus *Unterwasserhaftigkeit –
hinter dem siebenten Berg*
Akrilfarbe, Leinen
1998



70.

KAREL RYBÁČEK

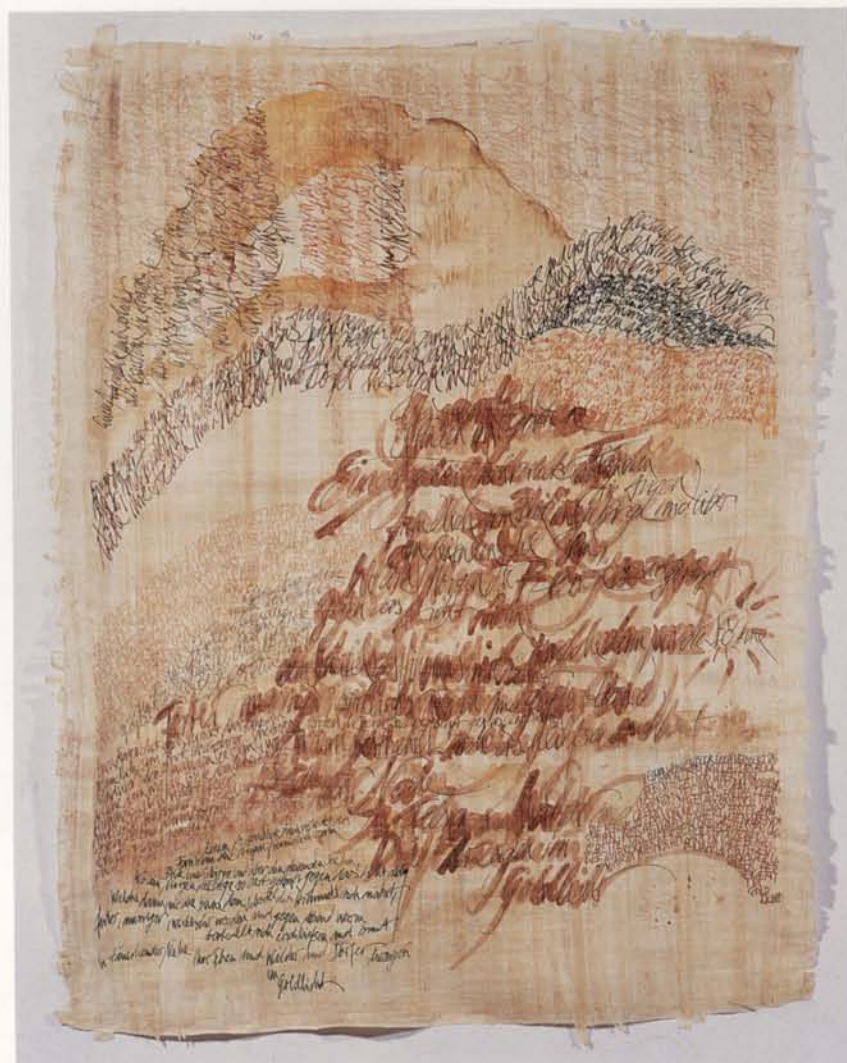
Góra
akryl, olej
2000

KAREL RYBÁČEK

Hora
akryl, olej
2000

KAREL RYBÁČEK

Der Berg
Akrilfarbe, Öl
2000



71.

ISA BRÜTZKE

„Godziny w Ogródzie”. Wiersz o górach Hermanna
Hessego
tuszu, kaligrafia na papirusie

ISA BRÜTZKE

„Hodiny v zahradě” verše o horách Hermanna Hesseho
tuš, kaligrafie na papyruse

ISA BRÜTZKE

„Stunden im Garten”. Gedicht über die Berge
von Hermann Hesse
Tusche, Kalligraphie auf Papyrus



72.

ILONA CHVALOVÁ

Zimowa wędrówka na Śnieżkę
technika mieszana
2000

ILONA CHVALOVÁ

Zimní Putování na Snežku
kombinovaná technika
2000

ILONA CHVALOVÁ

Winterwanderung auf die Schneekoppe
Mischtechnik
2000



73.

IRIS BRANKATSCHK

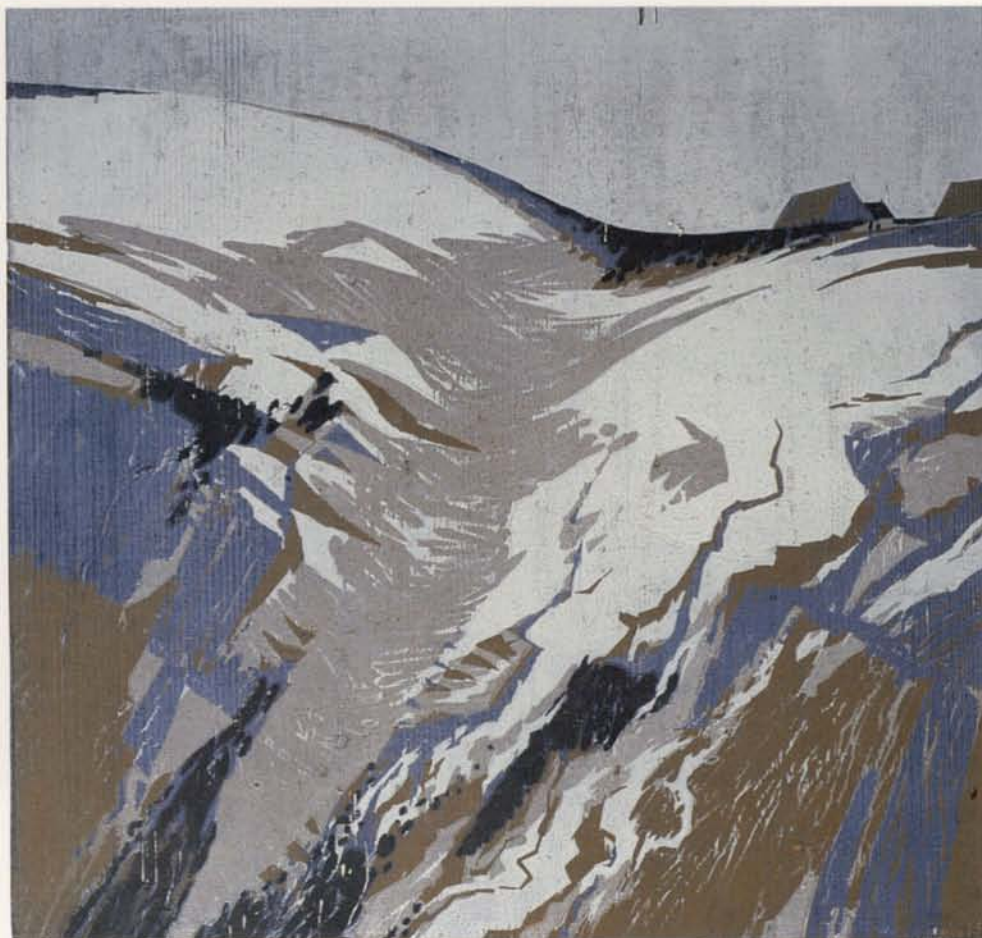
Trenta
rysunek węglem
1997

IRIS BRANKATSCHK

Trenta
kresba uhlẽm
1997

IRIS BRANKATSCHK

Trenta
Kohlezeichnung
1997



74.

ROMAN KARPAŠ

Jar polodowcowy
drzeworyt barwny

ROMAN KARPAŠ

Ledovcová Jáma
barvený dřevorez

ROMAN KARPAŠ

Nacheisschlucht
koloriert Holzschnitt



75.

ERHARD GASSAN

Widok na Śnieżkę
olej, akryl, akwarela

ERHARD GASSAN

Pohled na Sněžku
olej, akryl, akvarel

ERHARD GASSAN

Blick zur Schneekoppe
Öl, Acrylfarbe, Aquarelle



76.

LÜTZ JUNGRICHTER

Aleja topolowa
tempera, pastel
1998

LÜTZ JUNGRICHTER

Aleja topolowa
tempera, pastel
1998

LÜTZ JUNGRICHTER

Pappelallee
Tempera, Pastell
1998



Noty biograficzne, spis ilustracji, indeks nazwisk

Biografické údaje, seznam ilustrací, jmenný seznam

Biografische Angaben, Bildernachweis, Namenverzeichnis

Noty biograficzne

Biografické údaje Biografische Angaben

ANDRZEJEWSKA EWA

ul. Świętojańska 4/5
58-500 Jelenia Góra
tel. 0-75/7524497

Ur. 1959 r. we Wrocławiu. Ukończyła Wyższe Studium Fotografii w Warszawie w 1994. Od poł. lat 80-tych związana z jeleniogórskim środowiskiem preferującym fotografię czystą. Wraz z W. Zawadzki współtworzy program galerii fotografii „Korytarz” przy RCK w Jeleniej Górze oraz Wyższego Studium Fotografii w Jeleniej Górze. Jest jednym z organizatorów Biennale Fotografii Górskiej w Jeleniej Górze.

Brała udział w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych, m.in.: I, II, III Międzynarodowa Wystawa Sztuki Miniatury, Dell Bello Gallery, Toronto, Kanada (1987, 1998, 1999), Kontakty, Katowice-Jelenia Góra 1989, 1991, 1994, 1997, 2000, Mai de la Photo, Reims, Francja, 1991, Krajobraz – Międzynarodowa Wystawa Fotografii, Budapeszt, Węgry, 1995, Blżej Fotografii, Jelenia Góra-Wrocław-Poznań 1996-97, Tatrzy, Galeria p.f., Poznań, 1996, Fotografia Roku, Fundacja Turleja, Kraków, 1997, 1998, Fotografia we Wrocławiu 1945-77, BWA Wrocław, 1997, I i II Biennale Fotografii Polskiej, Poznań, 1998, 2000, Wspaniały krajobraz. Artyści i kolonie artystyczne w Karkonoszach w XX wieku, Jelenia Góra-Wrocław-Berlin-Ratingen-Hösel-Görlitz. Wystawy indywidualne, m.in. w Galerii Image w Aarhus (Dania), 1992, 2000, Galerii FF w Łodzi, 1992, Galerii Antique, Gwatemala, 1993, Galerii Pusta w Katowicach, 1995, w Le Parvis, Francja, 1995, Foto-Medium-Art we Wrocławiu, 1996, Galerii p.f. w Poznaniu, 1999, Małej Galerii Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, 1999, w Muzeum Etnograficznym we Wrocławiu, 1999.

Nar. 1959.

Absolventka vysokoškolského studia fotografie ve Varšavě v roce 1994. Od poloviny 80-tych let spojena s jelenohorským prostředím preferujícím čistou fotografii. Spolu s W. Zawadzki vytváří program fotografické galerie „Korytarz” („Chodba”) při Regionálním centru kultury v Jelení Hoře a Vyšší škole fotografie v Jelení Hoře. Je jedním z pořadatelů Biennale horské fotografie v Jelení Hoře. Zúčastnila se několika desítek samostatných a souborných výstav.

Geb. 1959.

Absolvierte die Hochschule für Fotografie in Warschau (1994). Seit Mitte der 80. Jahre ist sie mit dem Hirschberger fotografischen Milieu, die „reine“ Fotografie bevorzugt, verbunden. Mit W. Zawadzki ist sie Mitbestimmende für die Ausstellungen in der Fotogalerie „Korytarz” (Korridor) im Regionalkulturzentrum in Jelenia Góra, für das Programm des Fotografiehochstudiums. Eine der Veranstalter der Biennale der Bergfotografie.

Sie nahm teil in vielen Sammel- und Einzelausstellungen.

ARLT DIETRICH

Löbauer Strasse 55
02747 Herrnhut
Kunstabnhof, Niemcy
tel. 0049 3587 330688

Ur. 1936 r. w Przytoku (Pritttag) na Ziemi Lubuskiej. Absolwent ASP w Berlinie. Dyplom uzyskał w 1967 r. w pracowni prof. K. Hartunga. W latach 1967-68 – asystent prof. Karla Hartunga. Realizacje artystyczne: scenografie i scenariusze filmowe, projekty wystaw, rzeźby dla miast. W 1982 r. otrzymał I nagrodę za rzeźbę z brązu dla Oberstufenzentrum für Energietechnik w Berlin-Spandau. Od 1997 r. tworzy ośrodek sztuki – Kunstbahnhof w Herrnhut.

Liczne wystawy w kraju i za granicą, m.in. w Berlinie, Bonn, Paryżu, Krakowie. Prace w zbiorach m.in.: Berlinische Galerie, Neuer Berliner Kunstverein, Artoteka związku Neuer Berliner Kunstverein.

Nar. v roce 1936 v Przytoku (Pritttag) v Lubuském kraji.

Absolvent Akademie výtvarných umění v Berlíně. Diplom získal v roce 1967 v ateliéru prof. K. Hartunga. V letech 1967-68 – asistentem u prof. Karla Hartunga. Filmová scénografie a scénáře, práce na mnoha projektech výstav, sochy pro města. V roce 1982 obdržel I. cenu za bronzovou sochu pro Oberstufenzentrum für Energietechnik v Berlíně-Spandau. Od roku 1997 vytváří středisko umění - Kunstbahnhof v Herrnhutu.

Četné výstavy v tuzemsku a v zahraničí, m.j. v Berlíně, Bonnu, Paříži, Krakově.

Práce ve sbírkách m.j.: Berlinische Galerie, Neuer Berliner Kunstverein, Artoteka svazu Neuer Berliner Kunstverein.

Geb. 1936 in Pritttag (Grünberg).

Absolvierte die Berliner Kunsthochschule im 1967 in der Werkstatt von Professor K. Hartung, dessen Assistent er in den Jahren 1967-68 wurde. Arbeitete an vielen Ausstellungsprojekten, verfertigte Skulpturen für Städte. Schreibt Drehbücher und Szenarios. Arbeitete im Museum. 1982 erster Preis für eine Bronzeskulptur für das Energietechnikoberstufenzentrum Berlin-Spandau. Ab 1997 richtet er das Zentrum für grenzüberschreitende Kulturarbeit im Kunstbahnhof Herrnhut ein.

Viele Ausstellungen im In- und Ausland, u.a.: Berlin, Bonn, Paris, Krakau.

Arbeiten in Sammlungen: u.a. Berlinische Galerie, Neuer Berliner Kunstvereins, Artotek des Neuen Berliner Kunstverein.

AUST PAUL

Ur. 1866 r. w Dusznikach Zdroju, zm. 1934 r. w Sobieszowie. Malarz, pejzażysta, grafik, pisarz. W 1922 r. współzałożyciel Stowarzyszenia Artystów Św. Łukasza w Szklarskiej Porębie.

Nar. v roce 1866 v Duszníkách Zdrój, zemřel v roce 1934 v Sobieszově.

Malíř, krajinář, grafik, spisovatel. V roce 1922 spoluzakladatel Sdružení umělců sv. Lukáše ve Szklarské Porůbě.

Geb. 1866 in Reinerz, gest. 1934 in Hermsdorf Kynast.

Malier, Landschaftsmaler, Grafiker, Schriftsteller. 1922 Mitbegründer der Vereinigung Bildender Künstler St. Lukas in Schreiberhau.

BALZER ANTONÍN KAREL

Ur. 1771(?) w Lysá nad Labem(?) – zm. 1807 w Pradze. Rysownik, malarz i wydawca. Młodszy syn grafika i wydawcy, Jana Jerzego Balzera st. Odbił studia w Instytucie Grafiki Wiedeńskiej Akademii u J. Schmutzera, zaś w latach 1788-89 u profesora J. Ch. Klengela w Dreźnie. W pracowni ojca zapoznał się z techniką powielania graficznego (rysował wzory rycin ojca). W Dreźnie opanował technikę kolorowanej akwaforty i akwatinty. W 1790 r. powrócił do Pragi. Malował widoki zamku Karlštejn oraz pejzaże z okolic klasztoru Św. Jana pod Skalą. Po podróży w Karkonosze i Skale Adrspaszkich w 1792 r., wyruszył w latach 1802-1804 w poszukiwaniu alpejskich motywów do Salzburga i Tyrolu. Malował również widoki Pragi, okolic Drezna, Miśni, Karłowych Wądk, Děčína i innych miejscowości. Stosował technikę akwaforty i przyczynił się do rozpowszechnienia akwatinty.

Nar. 1771(?) w Lysé n.L. – 1807 w Praze. Kreslíř, grafik a nakladatel. Mladší syn grafika a nakladatele Jana Jiřího Balzera st. Studoval v grafickém ústavu vídeňské Akademie u J. Schmutzera a v letech 1788-89 u profesora J. Ch. Klengela v Drážďanech. V otcově dílně se seznámil s technikou grafické reprodukce (kreslíř předlohy k otcovým rytinám). V Drážďanech zvládl postupy kolorovaného leptu a akvatinty. R. 1790 se vrátil do Prahy a tvořil pohledy na Karlštejn a scenérie z okolí kláštera sv. Jana pod Skalou. Po cestě do Krkonoše a Adršpašských skal roku 1792 se v letech 1802-1804 vydal za alpskými motivy do Solnohradska a Tyrolu. Vypracoval též pohledy Prahy, z okolí Drážďan, Mišně, Karlových Varů, Děčína atd. Pracoval v leptu a zasloužil se o rozšíření akvatinty. Zemřel neočekávaně ve věku třiceti šesti let.

Geb. 1771 (?) Lysá n/L. – gest. 1807 Prag. Zeichner, Maler, Verleger. Jungerer Sohn des Grafikers und Verlegers J. J. Balzer d. Ä. Studien im Institut für Grafik der Kunsthochschule in Wien bei J. Schmutzer. 1789-89 bei Prof. J. Ch. Klengel in Dresden. In der Werkstatt seines Vaters lernte er die grafische Technik (zeichnete die Muster der Stiche des Vaters). In Dresden lernte er die Technik der kolorierten Aquaforte und Aquatinta. 1790 Rückkehr nach Prag. 1792 Reise ins Riesengebirge und zu den Adrspacher Felsen. Malte Aussichten der Gegenden Prags, Dresdens, Meissens und anderer Ortschaften.

BEGO BEGJANIAN VAHAN

Ur. 1966 r. w Leninakanie, obecnie Giumri w Armenii. Studia – rzeźba monumentalna w pracowni prof. Ara Arucjaniana, ASP w Erewanie (1988-92). Od 1993 r. mieszka w Polsce. Zajmuje się malarstwem, rysunkiem, rzeźbą, ceramiką. Realizacje rzeźbiarskie: WAZE (Wizerunek Artystyczny Zjednoczonej Europy) – Zgorzelec 1998, TYROLCZYCY – rzeźba przy muzeum tyrolskim w Mysłakowicach – 1999, DON KICHOTE – Jelenia Góra 1999, rzeźba ceramiczna i stalowa balustrada w głównym holu siedziby „Warta TuR S.A.” we Wrocławiu, 2000. Udział w kilkunastu wystawach zbiorowych. Wystawy indywidualne m.in. we Wrocławiu, Poznaniu, Jeleniej Górze.

Nar. 1966 w Leninakanu, dnes Giumri w Arménii. Studium – monumentální socha, atelier prof. Ara Arucjaniana, Akademie výtvarných umění v Jerevanu (1988-92). Od roku 1993 žije v Polsku. Věnuje se malířství, kresbě, sochařství, keramice. Autor následujících zrealizovaných soch a pomníků: WAZE (Umělecký obraz sjednocené Evropy) – Zgorzelec 1998, TYROLÁCI – sochy u tyrolského muzea v Mysłakowicach – 1999, DON QUICHOTE – Jelení Hora 1999, keramická socha a ocelové zábradlí v hlavní hale sídla „Warta TuR S.A.” ve Vratislavi, 2000. Účast v několika samostatných a souborných výstavách.

Geb. 1966 in Leninakan, jetzt Giumri in Armenien. Studierte Monumentalskulptur in der Werkstatt von Prof. Ara Arucjanian (1988-92 – Kunsthochschule in Erewan). Seit 1993 wohnt er in Polen. Beschäftigt sich mit Malerei, Zeichnung, Bildhauerkunst, Keramik. Autor von realisierten Skulpturen und Denkmälern: Künstlerbildnis des Vereinigten Europas – Zgorzelec 1998, Tiroler – Skulpturen am Zillertaler Museum in Mysłakowice – 1999, Don Quichote – Jelenia Góra 1999, Keramikskulptur und Stahlballustrade im Foyer der Versicherungsanstalt „Warta” in Wrocław, 2000. Teilnahme in mehreren Sammel- und Einzelausstellungen.

BÍLKOVÁ ALENA

40337 Petrovice 399, Czechy
tel. 00420/47/5113166

Ur. 1946 r. w Ústí nad Labem. Studia – Wyższa Szkoła Przemysłowo-Artystyczna w Pradze, pracownia Stanisława Libenskiego, specjalność – szkło. W latach 1970-75 pracowała jako asystentka katedry sztuki na Wydziale Pedagogicznym w Ústí nad Labem.

Brała udział w kilkunastu wystawach w kraju i za granicą, m.in. w Pradze (Missaion – Strahov, 1989, Triennale evropské netradiční a avantgardní grafiky, Modrý, 1991), Landsbergu (Neues Stadtmuseum NSR, 1990), Los Angeles (Symbol of the Czechoslovak State – November 1989, 1990), Berlinie (Experimentelle Grafik aus Böhmen”, Galerie Miro NSR, 1992), Udine – Włochy (Le nove Lune, IV Biennale Internazionale di Arti Visive Museo della Città Italia, 1992), Freiburg – Niemcy (Meditative Grafik aus Böhmen, 1994). Prace w zbiorach m.in. Galerii Narodowej w Pradze.

Nar. 1946 v Ústí nad Labem. Studium – Vysoká škola umělecko-průmyslová v Praze, atelier Stanislava Libenského, obor – sklo. V letech 1970-75 asistentka na katedře umění Pedagogické fakulty v Ústí nad Labem. Zúčastnila se několika výstav v tuzemsku a v zahraničí. Práce ve sbírkách m. j. Národní galerie v Praze.

Geb. 1946 in Ústí an der Elbe. Studien an der Hochschule in Prag in der Werkstatt von Prof. Stanislav Libenský: Richtung Glasgestaltung. 1970-75 Assistentin an der Katheder für Kunst – Fakultät Pädagogik in Ústí an der E. Ausstellungen im In- und Ausland. Werke in Sammlungen u.a. Nationalgalerie in Prag.

BRANKATSCHK IRIS

Dorfstrasse 11
02694 Pliesskowitz, Niemcy
tel. 0049/35932 31325

Ur. 1958 r. w Bautzen. Dyplom uzyskała w 1983 r. w Wyższej Szkole Grafiki i Sztuki Książki w Lipsku. Wystawiała w kraju i za granicą, m. in. w Bautzen Berlinie, Cottbus, Brnie, Dreźnie Pradze, Heidelbergu.

Nar. v 1958 v Budyšině. Diplom získala v roce 1983 na Vysoké škole grafiky a knižního umění v Lipsku. Zúčastnila se několika samostatných a souborných výstav v tuzemsku a v zahraničí, mj. v Budyšině, Berlíně, Chotěbuzi, Brně, Drážďanech, Praze, Heidelbergu.

Geb. 1958 Bautzen. Diplom – 1983 an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. Teilnahme in vielen Einzel- und Sammlerausstellungen im In- und Ausland.

BROLL-URBANOWICZ URSZULA

ul. Słoneczna 7
58-563 Przesieka
tel. 0-75/ 7621347

Ur. 1930 r. w Katowicach. W 1955 r. ukończyła ASP w Krakowie (filia Katowice). W 1953 r. była współzałożycielką grupy artystycznej „St-53”, a w 1967r. – grupy „Oneiron” w Katowicach. Uczestniczyła w pracach i wystawach tych grup. Od 1983 r. mieszka w Przesiece w pobliżu Jeleniej Góry.

Brała udział w kilkudziesięciu wystawach w kraju i za granicą, m.in.: II i III Wystawa Sztuki Nowoczesnej, Zachęta w Warszawie (1957 i 1959), Salon Marcowy w Zakopanem (1971), Marzenia, Mity, Wtajemniczenia, BWA w Katowicach (1974), Medytacje i Sztuka w Krakowie (1989), Wspaniały Krajobraz. Artyści i kolonie artystyczne w Karkonoszach w XX wieku, Jelenia Góra-Wrocław-Berlin-Ratingen-Hösel-Görlitz (1999-2000).

Wystawy indywidualne, m.in.: w Warszawie, Katowicach, Krakowie, Sztokholmie, Jeleniej Górze.

Nar. 1930 v Katowicích.

V roce 1955 vystudovala Akademii výtvarných umění v Krakově (filialka v Katowicích). V roce 1953 byla spoluzakladatelkou umělecké skupiny St-53, a v roce 1967 – skupiny ONEIRON v Katowicích. Zúčastnila se prací a výstav těchto skupin. Od roku 1983 žije v Przesiece u Jelení Hory.

Několik desítek výstav v tuzemsku a v zahraničí.

Samostatné výstavy, m.j. ve Varšavě, Katowicích, Krakově, Stockholmu.

Geb. 1930 in Katowice.

1955 absolvierte die Kunsthochschule Krakau (Filiale Katowice). 1953 Mitbegründerin der Kunstgruppe „St-53” und 1967 der Gruppe „Oneiron” in Katowice. Teilnahme in Ausstellungen dieser Gruppen. Seit 1983 wohnt sie in Przesieka (Hain) bei Jelenia Góra.

Viele Ausstellungen in- und Ausland.

Einzelausstellungen u.a. Warschau, Katowice, Krakau, Stockholm.

BRÜCKE WILHELM

Ur. w końcu XVIII w. w Stralsundzie - zm. po 1850 r. w Berlinie. Malarz, rysownik. W końcu lat 40-tych XIX wieku namalował kilka obrazów z Kotliny Jeleniogórskiej, m.in. Świątynia Wang (1846), kurort Cieplice (1848), Pałac w Karpnikach (1849).

Nar. na konci 18. st. ve Stralsundu – zemřel po roce 1850 v Berlíně.

Malíř, kreslíř. Koncem 40. let 19. století namaloval několik obrazů z Jelenohorské kotliny, m.j. Chrám Wang (1846), lázně Cieplice (1848), Palác v Karpnikách (1849).

Geb. Ende. 18. Jh. in Stralsund – gest. nach 1850 in Berlin.

Maler, Zeichner. Ende der 40. Jh. d. 19. Jhs malte er einige Bilder des Hirschberger Kessels, u.a. Kirche Wang (1846), Bad Warmbrunn (1848), Schloss in Fischbach (1849).

BRÜTZKE ISA

Waditzer Weg 9a
02627 Kubschütz, Niemcy
tel. 0049/ 3591 23180, fax 23181

Ur. 1963 r. w Jenie. W latach 1985-1991 studiowała w Wyższej Szkole Sztuki i Wzornictwa w Halle. Dyplom z grafiki uzyskała w 1991 r.

Brała udział w kilkunastu wystawach w kraju i za granicą, m.in. w Bautzen, Berlinie, Zittau, Kamenz, Cottbus.

Nar. v roce 1963 v Jeně.

V letech 1985-1991 studovala na Vysoké škole umění a kresby v Halle. Diplom získala v roce 1991. Zúčastnila se několika výstav v tuzemsku a v zahraničí, m.j. v Budyšině, Berlíně, Žitavě, Kamenz, Chotěbuzi.

Geb. 1963 in Jena.

1985-91 Studien an der Hochschule für Kunst und Design in Halle. Diplom für Grafik – 1991. Teilnahme in mehreren Ausstellungen im In- und Ausland.

CHVALOVÁ ILONA

Malý Cip 62
460 15 Liberec 16, Czechy
tel. 00420/48/2750107

Ur. 1953 r. w Libercu. W latach 1973-78 studiowała na Wydziale Filozofii Uniwersytetu im. Palackiego w Olomuńcu w Instytucie Historii Sztuki. W latach 1978-93 wykładała historię sztuki w Gimnazjum Pedagogicznym w Libercu, od 1994 – na Wydziale Pedagogiki Uniwersytetu Technicznego w Libercu.

Liczne wystawy indywidualne i zbiorowe w kraju i za granicą, w Czechach, Polsce, Francji, Włoszech, m.in. Herbstsalon, Bautzen, Biennale Kresby w Plzni. Uczestniczyła w wystawach Libereckiej Unii Wýtvarných Umělců w Herrnhutu, Libercu i Jeleniej Górze.

Nar. v roce 1953 v Liberci.

V letech 1973-78 studovala na Filosofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci v Ústavu dějin umění. V letech 1978-93 vyučovala dějiny umění na Pedagogickém gymnaziu v Liberci, od roku 1994 – na Pedagogické fakultě Technické univerzity v Liberci.

Četné samostatné a souborné výstavy v tuzemsku a v zahraničí, v České republice, Polsku, Francii, Itálii, m.j. Herbstsalon Budyšin, Biennale kresby v Plzni. Zúčastnila se rovněž výstav Liberecké unie výtvarných umělců v Herrnhutu, Liberci a Jelení Hoře.

Geb. 1953 in Liberec.

1973-1978 Studien an der Fakultät für Philosophie in der Universität Olmütz – im Institut für Kunstgeschichte. 1978-93 Lehrerin für Kunstgeschichte im Pädagogischen Gymnasium in Liberec, seit 1994 – an der Fakultät für Pädagogik der T.U. in Liberec.

Viele Einzel- und Sammelausstellungen im In- und Ausland.

DLOUHY BENNO

Malarz, grafik, malarz na szkle.

Ur. 1893 r. w Hořeni / Hořejšcaron; i Vrchlabí - zm. 1956. Studiował na praskiej akademii. Pracował jako profesor rysunku i matematyki w państwowym gimnazjum w Vrchlabí. Po II wojnie światowej został przesiedlony do Niemiec. Był nauczycielem w szkole gminnej w Köthen w Saksonii-Anhalt, gdzie później zmarł. Muzeum Karkonoskie w Vrchlabí ma w swych zbiorach 13 jego prac.

Nar. 1893 v Hořením Vrchlabí – zem. 1956.

Malíř. Studoval na pražské akademii. Profesor kreslení a matematiky na státním reformovaném gymnasiu ve Vrchlabí. Jeho výtvarný projev zůstal stranou moderních proudů. Zachycoval krajinu, maloval žánr vesnický i městský, užíval také techniky dřevorezu, pokoušel se i o malbu na skle. Po 2. světové válce byl vysídlen do Německa, učil na obecní škole v obci Köthen v Sasku-Anhaltsku, kde zemřel. Krkonošské muzeum ve Vrchlabí vlastní jeho 13 prací.

Geb. 1893 in Hořeni Vrchlabí – gest. 1956.

Malér, Grafiker, Glasmaler.

Studierte an der Prager Kunsthochschule. Er lehrte Zeichnen und Mathematik im Staatlichen Gymnasium Vrchlabí. Nach dem 2. Weltkrieg wurde er nach Deutschland umgesiedelt. Lehrte in der Gemeindeschule in Köthen (Sachsen - Anhalt). Dort starb er auch. Das Riesengebirgsmuseum in Vrchlabí besitzt 13 seiner Arbeiten.

DOŠEK KAREL

Legii 17

460 14 Liberec 12, Czechy

tel. 00420/ 48 5122250

Ur. 1961 r. w Libercu. Studiował fotografię na SPGŚ w Pradze oraz na FAMU w Pradze. Kilkunaście wystaw indywidualnych i zbiorowych w Pradze, Libercu, Jabloncu n. Nisou.

Nar. 1961 v Liberci.

Studoval fotografii na SPGŚ v Praze a na FAMU v Praze.

Zúčastnil se několika samostatných a souborných výstav v Praze, Liberci, Jablonci n. Nisou.

Geb. 1961 in Liberec.

Studierte Fotografie an den Hochschulen in Prag (SPGŚ, FAMU).

Teilnahme in mehreren Einzel- und Sammelausstellungen, u.a. in Prag, Liberec, Jablonec n/N.

DRESSLER ADOLF

Ur. 1833 r. we Wrocławiu – zm. 1881 r. we Wrocławiu. Malarz, rysownik, pejzażyista. 1849-63 – studia malarskie we Wrocławiu (J.H. König, E. Resch) i Frankfurcie n/Menem (J. Becker). Podróże artystyczne, pobyt w kolonii artystycznej w Kronbergu (Góry Taunus). Od 1867 – regularnie przyjeżdżał w Karkonosze, do Zachelmia i Przesieki, gdzie mieszkał w gospodzie u Leglera. W latach 1880-81 pracował nad dużym (7x20m) płótnem „Panorama Karkonoszy”, na zamówienie zarządu Śląskiej Wystawy Rzemiosła i Przemysłu we Wrocławiu. Była wystawiana w schronisku Księcia Henryka nad Wielkim Stawem, zniszczona w czasie pożaru w 1945 r. Projekt obrazu – pomniejszona wersja (109 x 321 cm) zachowała się w zbiorach Muzeum Okręgowego w Jeleniej Górze.

Nar. 1833 ve Vratislavi – zem. 1881 ve Vratislavi.

Malíř, kreslíř. 1849-63 – studium malby ve Vratislavi (J.H. König, E. Resch) a Frankfurtu nad Mohanem (J. Becker). Umělecké cesty, pobyt v umělecké kolonii v Kronbergu (pohoří Taunus). Od roku 1867 – pravidelně přijížděl do Krkonoš, do Zachelmi a Przesieky, kde bydlel v hostinci u Leglera. V letech 1880-81 pracoval na velkém (7x20 m) plátně „Panorama Krkonoš”, na objednávku řídícího výboru Slezské výstavy řemesla a průmyslu ve Vratislavi. Tato práce byla vystavována v turistické chatě knížete Jindřicha nad Velkým rybníkem, zničená při požáru v roce 1945. Studie obrazu – zmenšená verze (109 x 321 cm) se dochovala ve sbírkách Okresního muzea v Jelení Hoře.

Geb. 1833 in Breslau – gest. 1881 in Breslau.

Malér, Zeichner. 1849-63 studierte Malkunst in Breslau (J. H. König, E. Resch) und Frankfurt a. M. (J. Becker), Kunstreisen, Aufenthalt in der Künstlerkolonie in Kronberg (Taunusgebirge). Seit 1867 ständige Studienreisen ins Riesengebirge (Saalberg, Hain – wo er im Gasthaus Legler wohnte). 1880-81 arbeitete am Grossformat der Riesengebirgs-panorama (7 x 20 m) auf Anlass des Vorstandes der Schlesischen Handwerk- und Industrieausstellung in Breslau. Exposition am Benderplatz in Breslau, später in der Prinz-Heinrich-Bau, verbrannte 1945 während des Brandes der Baude. Das Projekt des Bildes – eine verkleinerte Version (109 x 321 cm) ist in den Sammlungen des Bezirksmuseums in Jelenia Góra erhalten geblieben.

ENDLER FRIEDRICH GOTTLIEB

Ur. 1763 r. w Lubinie – zm. ok. 1830 we Wrocławiu. Malarz, miedziorytnik, architekt.

Nar. 1763 v Lubině – zemřel kolem roku 1830 ve Vratislavi.

Malíř, mědirýtec, architekt.

Geb. 1763 in Lüben – gest. um 1830 in Breslau.

Malér, Kupferstecher, Architekt.

ERLER ERICH

Ur. 1870 r. w Zabkowicach Śl. – zm. 1946 w Icking k. Monachium. Rysownik, malarz. Uczeń A. Bräuera w Szkole Sztuki we Wrocławiu. Mieszkał w Samaden w Engadynie (Alpy szwajcarskie). Bywał we Wrocławiu korzystając z pracowni przyjaciół – Alberta i Toni Neisserów.

Nar. 1870 v Zabkowicích Śl. – zem. 1946 v Ickingu u Mnichova.

Kreslíř, malíř. Žák A. Bräuera na Škole umění ve Vratislavi. Žil v Samaden v Engadinu (Švýcarské Alpy). Navštěvoval Vratislav, kde využíval dílnu svých přátel – Alberta a Toni Neisserových.

Geb. 1870 in Frankenstein – gest. 1946 in Icking bei München.

Zeichner, Maler. Schüler von A. Bräuer an der Kunsthochschule in Breslau. Wohnte in Engadin in den Schweizer Alpen. Weilte in Breslau, wo er die Werkstatt seiner Freunde Albert und Toni Neisser benutzte.

FIGIELSKI KRZYSZTOF

ul. 11 Listopada 24 B
58-580 Szklarska Poręba
tel. 0-75/ 7174417

Ur. 1956 r. w Warszawie. Studia – ASP Warszawa, Wydział Grafiki. Zajmuje się rysunkiem, ilustracją, grafiką wydawniczą. Jego prace publikują m. in.: „Literatura”, „Poezja”, „Charaktery”, „Sycyna”. W Szklarskiej Porębie mieszka od 1993 r. Uczestniczył w kilkunastu wystawach zbiorowych, m.in.: Współczesna Polska Sztuka Książki – Warszawa 2000, Wspaniały Krajobraz. Artyści i kolonie artystyczne w XX wieku w Karkonoszach, 1999-2000, Jelenia Góra-Wrocław, Berlin, Rattigen, Hösel, Görlitz.

Wystawy indywidualne w: Warszawie, Szklarskiej Porębie, Berlinie, Bad Münster, Posterstein.

Nar. 1956 ve Varšavě.

Studia – Akademie výtvarných umění Varšava, Fakulta grafiky. Věnuje se kresbě, ilustraci, vydavatelské grafice. Ilustrace publikované m.j. v časopisech „Literatura”, „Poezja”, „Charaktery”, „Sycyna”. Ve Szklarské Porębě žije od roku 1993.

Zúčastnil se několika samostatných a souborných výstav, m.j. Současné polské knižní umění – Varšava 2000, Velkolepá krajina. Umělci a umělecké kolonie ve 20. století v Krkonoších, 1999-2000.

Geb. 1956 in Warschau.

Studierte Grafik an der Warschauer Kunsthochschule. Beschäftigt sich mit der Zeichnung, Illustration, Verlegergrafik. Seine Werke veröffentlicht er in polnischen Literaturzeitschriften. Seit 1993 wohnt er in Szklarska Poręba (Schreiberhau).

Teilnahme in vielen Einzel- und Sammelausstellungen im In- und Ausland.

FISCHER OTTO

Ur. 1870 r. w Lipsku – zm. 1947 w Dreźnie. Malarz, grafik. Studiował w Akademii w Dreźnie u Friedricha Prellera mł. i Hermanna Prella. Od 1900 do 1908 r. co roku spędzał zimę w Karkonoszach, malując w górach z A. Nickischem i H. Tüpkem. Od 1911 r. bywał w Bukowcu, dokąd w 1913 r. przeniósł się z Drezn na dłużej. Współpracował z Dreźniejskimi Warsztatami Rzemiosła Artystycznego.

Nar. 1870 v Lipsku – zem. 1947 v Drážďanech

Maliř, grafik. Studoval na Akademii v Drážďanech u Friedricha Prellera ml. a Hermanna Prella. V letech 1900-1908 každoročně trávil zimu v Krkonoších, kde společně s A. Nickischem a H. Tüpkem maloval na horách. Od roku 1911 pobýval v Bukowci, kam se v roce 1913 z Drážďan přestěhoval na delší dobu. Spolupracoval s Drážďanskými dílnami uměleckých řemesel.

Geb. 1870 in Leipzig – gest. 1947 in Dresden.

Maler, Grafiker. Studierte an der Kunsthochschule in Dresden bei F. Preller d. J. und H. Prell. 1900-1908 verbrachte er jeden Winter im Riesengebirge und malte mitsamt A. Nickisch und H. Tüpke. Seit 1911 war er öfters in Buchenwald, wo er ab 1913 länger wohnte. Mitarbeit in den Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst.

FRIEDRICH CASPAR DAVID

Ur. 1774 r. w Greifswaldzie – zm. 1840 r. w Dreźnie. Malarz, rysownik, profesor Akademii w Dreźnie. Jeden z najwybitniejszych malarzy romantyzmu. 1794-98 – studia na Akademii w Kopenhadze. Od 1798 mieszka w Dreźnie. W lipcu 1810 r. – pobyt w Karkonoszach (Szklarska Poręba, Huta Józefina, Kamieńczyk, Śnieżka, Karpacz, Cieplce).

Nar. 1774 v Greifswald – zem. 1840 v Drážďanech.

Maliř, kreslíř, profesor drážďanské Akademie. Jeden z nejvýznamnějších maliřů romantismu. V letech 1794-98 studoval na Akademii v Kodani. Od roku 1798 žije v Drážďanech. V červenci 1810 – pobyt v Krkonoších (Szklarska Poręba, Huta Józefina, Kamieńczyk, Sněžka, Karpacz, Cieplce).

Geb. 1774 in Greifswald – gest. 1840 in Dresden.

Maler, Zeichner, Professor an der Dresdner Kunstschule, einer der berühmtesten Künstler des Romantismus. 1794-98 studierte an der Kunstschule in Kopenhagen. Seit 1798 wohnte er in Dresden. Im Juli 1810 besuchte er das Riesengebirge (Schreiberhau, Josephinenhütte/ Zackerlewasserfall, Schneekoppe Krumhübel, Warmbrunn).

FUCHS ERICH

Ur. 1890 r. w Magdeburgu – zm. 1983 r. w Marburgu/Lahn. Grafik, akwarelista. W swojej twórczości dokumentował życie codzienne w górskich miejscowościach Karkonoszy. Od 1906 r. uczył się litografii w Szkole Rzemiosła Artystycznego w Magdeburgu i studiował na Akademii Sztuki w Lipsku. W 1914 r. zamieszkał w Gruszkowie, w 1923r. przeprowadził się do Przesieki a wkrótce do Podgórzyna. W 1948 r. wyjechał do Westfalii.

Nar. 1890 v Magdeburg – zem. 1983 v Marburg/Lahn.

Grafik, akwarelista, dokumentoval každodenní život v horském prostředí Krkonoš. Od roku 1906 studoval litografii na Škole uměleckých řemesel v Magdeburgu a poté studoval na Akademii umění v Lipsku. V roce 1914 se usadil v Gruszkově, v roce 1923 se přestěhoval do Przesieki a vzápětí do Podgórzyna. V roce 1948 odjel do Westfálska.

Geb. 1890 in Magdeburg – gest. 1983 in Marburg/Lahn.

Grafiker, Aquarellist, dokumentierte das alltägliche Leben in Orten des Riesengebirges. Seit 1906 lernte er Lithografie in der Kunsthandwerksschule in Magdeburg und studierte in der Kunsthochschule in Leipzig. 1914 übersiedelt er nach Schlesien und wohnte in Bärndorf, ab 1923 in Hain, später in Giersdorf. Ab 1948 wohnte er in Westfalen.

GASSAN ERHARD

02 627 Plotzen 10
Niemcy
tel. 0049/ 3593 81471

Ur. 1930 r. w Bautzen. W latach 1962-67 – studiował na Wydziale Malarstwa i Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Dreźnie. Zajmuje się malarstwem i grafiką. Członek Związku Artystów Saksonii w Dreźnie i Związku Górnych Łużyc w Bautzen.

Wystawy m.in.: w Dreźnie, Berlinie, Bautzen, Zittau, Lipsku, Görlitz, Heidelbergu, Worms, Wenecji, w Czechach w Českiej Lipie, w Polsce – w Zgorzelcu oraz w Brazylii, na Węgrzech, w Wielkiej Brytanii, dawnym ZSRR.

Nar. 1930 v Budyšině.

V letech 1962-67 studoval na Speciální škole malířství a grafiky při Vysoké škole výtvarných umění v Drážďanech. Věnuje se malbě a grafice. Člen Svazu umělců Saska v Drážďanech a Svazu Horní Lužice v Budyšině.

Výstavy m.j. v Drážďanech, Berlíně, Žitavě, Lipsku, Zhořelci, Heidelbergu, Wormsu, Benátkách, v Polsku – ve Zhořelci.

Geb. 1930 in Bautzen.

Maler, Grafiker. 1962-67 Studien an der Hochschule für Bildende Kunst in Dresden. Mitglied im Sächsischen Künstlerbund und im Oberlausitzer und Bautzener Kunstverein. Ausstellungen im In- und Ausland.

HARTMANN FRITZ

Ur. 1873 r. w Sedloňow w Górach Orlickich – zm. 1929 r. w Dolní Dvůr w Karkonoszach. Z zawodu cieśla oraz malarz dekoracji teatralnych. Samouk. Od 1916 r. mieszkał w Karkonoszach. Jego karkonoskie motywy drukowane były także w formie widokówek.

Nar. 1873 v Sedloňově v Orlických horách – 1929 v Dolním Dvoře v Krkonoších.

Malíř. Vyučil se truhlářem a malířem divadelních dekorací. Hartmann zůstal samoukem, od roku 1916 žil v Krkonoších. Jeho krkonošské motivy byly vydávány i jako pohlednice.

Geb. 1873 - gest. 1929.

Maler. Vom Beruf Tischler und Bühnenmaler. Autodidakt. Seit 1916 wohnte er im Riesengebirge. Seine Riesengebirgsmotive druckte man auch in Form von Ansichtskarten.

HENDRICH HERMANN

Ur. 1856 r. w Heringen – zm. 1931 r. w Szklarskiej Porębie. Malarz, grafik. Samodzielnie studiował malarstwo pejzażowe. Kontynuował studia w Monachium (u J. Wengleina) i Berlinie (u E. Brachta). W 1901 r. zaprojektował legendarną Halę Walpurgii w Harzu, a w 1903 r. w Szklarskiej Porębie baśniową halę z mitycznymi pejzażami, przedstawiającymi motywy Liczyrzepy i germańskiego boga Wodana. W 1913 r. na Smoczey Skale w okolicach miasta Königswinter pod Bonn założył Halę Nibelungów. W 1931 r. w Szklarskiej Porębie popełnił samobójstwo.

Nar. 1856 Heringen – zem. 1931 Szklarska Poręba.

Malíř a grafik. Samouk v krajinomalbě. Pokračoval ve studiu v Mnichově (u J. Wengleina) a v Berlíně (u E. Brachta). R. 1901 navrhl bájnou Walpurginu halu v Harzu a r. 1903 ve Szklarské Porůbě bájnou halu s mýtickými krajinami v nichž se prolínaly představy o Krakonošovi a germánském bohu Odínovi. V r. 1913 zřídil na Dračí skále u města Königswinter u Bonnu halu Nibelungů. Ve Szklarské Porůbě r. 1931 spáchal sebevraždu.

Geb. 1856 – gest. 1931 in Schreiberhau.

Maler, Grafiker. Die Landschaftsmalerei studierte er selbstständig und kontinierte sie in München bei J. Wenglein und Berlin bei E. Bracht. 1901 projektierte er im Harzgebirge eine Walpurgishalle, 1903 in Schreiberhau einen Saal mit Sagen über den Berggeist Rübezahl und die altgermanische Gestalt Wodans; 1913 – bei Bonn in Königswinter auf dem Drachenfels – die Nibelungenhalle. In Schreiberhau verübte er Selbstmord.

HLADÍK JIŘÍ

Luční 1282
46851 Smržovka, Czechy
tel. 00420 - 428 382 391

Ur. 1956 r. w Smržovce w Górach Izerskich. Od 1983 r. fotografuje Tatry, Kaukaz, Pamir, Himalaje, Andy. Od 1998 r. fotograf czasopisma „Magna”.

Ważniejsze wystawy w kraju i za granicą, m. in. Praga (1996, 97, 98, 99), Delhi – Indie (1996), Hoyerswerda (1998), Lima – Peru (1995), Cuzco – Peru (1995).

Nar. 1956 ve Smržovce v Jizerských horách.

Od roku 1983 fotografuje Tatry, Kavkaz, Pamir, Himalaje, Andy. Od roku 1998 fotograf časopisu „Magna”. Významnější výstavy v tuzemsku a v zahraničí, m.j. v Praze (1996, 97, 98, 99), Dillí – Indie (1996), Hoyerswerda (1998), Lima – Peru (1995), Cuzco – Peru (1995).

Geb. 1956 in Smržovka im Isergebirge.

Seit 1983 fotografiert er das Tatragebirge, den Kaukasus, das Pamirgebirge, die Himalaien, und die Anden. Seit 1998 fotografiert er für die Zeitschrift „Magna”. Stellt im In- und Ausland aus.

HNÍK KAREL

Vrchlabí
L.Svobody 912, Czechy
00420/438/22370

Ur. 1942 r. v Jilemnici. Studia – w pracowni prof. Šmoka (1993). Od 1990 r. fotograf Karkonoskiego Parku Narodowego.

Nar. 1942 v Jilemnici.
Studium v ateliéru prof. Šmoka (1993). Od roku 1990 fotografelem Krkonošského národního parku.

Geb. 1942 in Jilemnica.
Studien bei Prof. Šmok (1993). Seit 1990 Berufsfotograf im Nationalpark des tschechischen Riesengebirges.

IWAN FRIEDRICH

Ur. 1889 r. w Kamiennej Górze – zm. 1967 r. w Wangen (Allgäu). Malarz, grafik, pejzażysta. 1903-1908 studia we wrocławskiej Szkole Sztuki u C.E. Morgensterna. Techniki graficzne studiował u Hansa Meyera w Berlinie. W 1921 r. osiedlił się w Karkonoszach (Karpacz), a w 1924 r. przeniósł się do Jeleniej Góry.

Nar. 1889 r. v Kamienné Górze – zem. 1967 ve Wangenu (Allgäu).
Malíř, grafik. V letech 1903-1908 studoval na vřatavské škole umění u C. E. Morgensterna. Grafické techniky studoval u Hansa Meyera v Berlíně. V roce 1921 se usadil v Krkonoších (Karpacz), a v roce 1924 se přestěhoval do Jelení Hory (Cunnersdorf).

Geb. 1889 in Landeshut – gest. 1967 in Wangen (Allgäu).
Maler, Grafiker. 1903-1908 – Studien an der Breslauer Kunstschule bei Morgenstern. Grafische Techniken studierte er bei Hans Meyer in Berlin. Seit 1921 wohnte er in Krummhübel, 1924 – in Hirschberg (Cunnersdorf).

JACKOWSKI FRANZ, von

Ur. 1885 r. w Niedziejowie (Wielkopolska) – zm. w 1974 r. w Amtzell. Malarz, pejzażysta, współzałożyciel Stowarzyszenia Artystów św. Łukasza w Szklarskiej Porębie. W latach 1906-1910 odbył studia we Wrocławiu w Szkole Sztuki, następnie w berlińskiej Akademii Sztuki oraz w Monachium. W 1920 r. przeprowadził się do Szklarskiej Poręby. W 1957 r. wyjechał do Wangen (Bawaria).

Nar. 1885 v Niedziejově (Velkopolsko) – zemřel v roce 1974 v Amtzell.
Malíř, krajinář, spoluzakladatel Sdružení umělců sv. Lukáše v Szklarské Porębě. V letech 1906-1910 studoval ve Vřatislavi na Umělecké škole, pak na Akademii v Berlíně a v Mnichově. V roce 1920 se přestěhoval do Szklarské Poręby. V roce 1957 odjel do Wangenu (Bavorsko).

Geb. 1885 in Niedziejów (Posen) – gest. 1974 in Amtzell.
Landschaftsmaler, Mitbegründer der St. Lukas – Künstlervereinigung in Schreiberhau. 1906-1910 Studien an der Breslauer Kunstschule, später in Berlin und München. Seit 1920 wohnte er in Schreiberhau, 1957 übersiedelte er nach Wangen (Bayern).

JUNGRICHTER LÜTZ

Am Steinbruch 1
02627 Rabitz, Niemcy
tel. 0049/3591 210500

Ur. 1941 r. w Dreźnie. Uczestniczył w kilkunastu wystawach indywidualnych i zbiorowych, m.in. w Bautzen, Dreźnie, Pirmie, Frankfurtu, Heidelbergu, Worms.

Nar. 1941 v Drážďanech.
Zúčastnil se několika samostatných a souborných výstav, m.j. v Budyšině, Drážďanech, Pirmě, Frankfurtu, Heidelbergu, Wormsu.

Geb. 1941 in Dresden.
Teilnahme in Einzel- und Sammelausstellungen, u.a. in Bautzen, Dresden, Pirm, Frankfurt, Heidelberg, Worms.

JUSTA BEATA

Dom Trzech Kultur – „Parada”
Niedamirów 35
58-422 Miszkowice
tel. 0-603-76-20-17

Ur. 1963 r. w Kamiennej Górze. Studia – PWSSP Wrocław. Dyplom z malarstwa otrzymała w 1986 r. w pracowni prof. Z. Karpińskiego. W 1987 r. wyjechała do Hamburga, gdzie studiowała w Wolnej Szkole Sztuki. Współpracowała z pracownią teatralną „Blue Tabu” – Galeria na Scenie. Od 1991 r. wraz z Grzegorzem Potoczakiem tworzy „Paradę” – ośrodek sztuki i kultury trzech narodów, miejsce spotkań i pracy twórczej. Zajmuje się malarstwem, rysunkiem, ceramiką i sztuką ziemi. Jej artystyczny dorobek to m.in.: akcja towarzysząca Documenta 8 Kassel „1”, 1987, akcja w Wolnej Szkole Sztuki w Hamburgu, 1988. Wystawa i akcja, Blue Tabu, Hamburg 1990, „Galeria Zielony Jeleń” – performance przy Documenta Kassel 9, 1992, udział w wystawie Wspaniały krajobraz. Artyści i kolonie artystyczne w Karkonoszach w XX wieku, Jelenia Góra, Wrocław, Berlin, Rattigen, Hösel, Görlitz, 1999-2000.

Nar. 1963 v Kamienné Górze.
Studium – Státní vysoká škola výtvarných umění PWSSP Vřatislav. Diplom v oboru malířství získala v roce 1986 v dílně prof. Z. Karpiňského. Od roku 1987 v Hamburku, kde studovala na Svobodné škole umění. Spolupracovala s divadelní dílnou „Blue Tabu” – Galerie na scéně. Od roku 1991 spolu s Grzegorzem Potoczakiem vytváří „Paradu” – středisko umění a kultury tří národů, místo setkání a tvůrčí práce. Aranžuje prostory zahrady a plochy interkulturního porozumění. K jejímu uměleckému dílu patří m.j.: akce doprovázející Documenta 8 Kassel „1” – Májové vlaječky také mohou být jako housky na krámě, 1987, akce na Svobodné škole umění v Hamburku, Zásady součinnosti – zásady chování ve společnosti, 1988, Amarantový let – Blue Tabu, Hamburg 1990, Galerie Zelený Jeleň – performance s vyřezávanou mrkví, u Documenta Kassel 9, 1992.

Geb. 1963 in Kamienna Góra.
Studierte Malerei an der Kunsthochschule in Wrocław. Diplom 1986 in der Werkstatt von Prof. Z. Karpiński. Seit 1987 in Hamburg an der Freien Kunstschule, Mitarbeit in der Theatergemeinschaft „Blue Tabu” – Galerie auf der Bühne. 1991 mit Grzegorz Potoczak in Niedamirów das Zentrum für Kunst und Kultur der Drei Völker „Parada” – ein Ort für Begegnungen und Kunstschaffen. Beschäftigt sich mit Malerei, Zeichnung, Keramik und „Kunst der Erde”. Ihre Kunsterrungenschaften: u.a. Aktion neben der Documenta 8 in Kassel, 1987, Aktion an der Freien Kunstschule Hamburg 1988, Ausstellung mit Aktion Blue Tabu, Hamburg, 1990, Performance neben Documenta 9 Kassel, 1992. Teilnahme in vielen Ausstellungen im In- und Ausland.

KARPAŠ ROMAN

Sokolovské Náměstí 15
46001 Liberec 1, Czechy
tel. 00420/ 48 2710985

Ur. 1951 r. w Libercu. Absolwent Wydziału Pedagogicznego Uniwersytetu Karola w Pradze, u prof. C. Boudy. Uczestniczył w kilkunastu wystawach indywidualnych i zbiorowych w kraju i za granicą, m.in.: Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie – 1994, 1997, Międzynarodowe Biennale Grafiki w Lublianie – 1995, The Temple Bar Internationals Print Show w Dublinie – 1997.

Nar. 1951 v Liberci.

Absolvent Pedagogické fakulty v Praze, prof. C. Bouda. Zúčastnil se několika samostatných a souborných výstav v tuzemsku a v zahraničí, m.j. Mezinárodní triennale grafiky v Krakově – 1994, 1997, Mezinárodní biennale grafiky v Lublani – 1995, The Temple Bar Internationals Print Show v Dublinu – 1997.

Geb. 1951 in Liberec.

Absolvierte Kunsterziehung an der Pädagogischen Fakultät der Karls-Universität Prag bei Prof. C. Bouda.

Teilnahme in vielen Einzel- und Sammelausstellungen im In- und Ausland.

KAVÁN FRANTIŠEK

Ur. 1866 r. w Vichovské Lhotě k. Jilemnice – zm. 1941 r. w Libuňu k. Jičína. Malarz, pejzażysta, Uczeń Mařáka w praskiej Akademii w latach 1889-1896. U schyłku życia zamieszkał u podnóża Karkonoszy. W gminie Dolní Kalná założył swoją pierwszą pracownię. Oprócz prac malarskich na uznanie zasługują także jego prace literackie, tłumaczenia z języka rosyjskiego oraz twórczość poetycka.

Nar. 1866 ve Vichovské Lhotě k. Jilemnice – zem. 1941 v Libuňu k. Jičína.

Malíř, krajinář. Mařákův žák na pražské Akademii v letech 1889-1896. V závěru života – v podhůří Krkonoš. V obci Dolní Kalná zřídil svůj první ateliér. Uznání získal i jeho práce literární, překlady z ruštiny do krkonošského nářečí a tvorba básnická, vyznačující se „malířským“ jazykem a citěním.

Geb. 1866 bei Jilemnice – gest. 1941 bei Jičín.

Landschaftsmaler. Studierte Landschaftsmalerei an der Prager Kunsthochschule (1889-1896) bei Prof. J. Mařák. Seine erste Werkstatt gründete er im Riesengebirge, in der Gemeinde Dolní Kalná. Bekannt als Schriftsteller und Dolmetscher aus dem Russischen. Schöne Poetik der Sprache.

KĘPOWICZ TERESA

ul. Wąska 14
58-540 Karpacz
tel. 0-75/7619162

Ur. 1954 r. w Karpaczu. Studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Dyplom uzyskała w 1984 r. na Wydziale Architektury Wnętrz i Wzornictwa Przemysłowego w prac. doc. W. Semaniszyna. Malarstwo studiowała w pracowni doc. M. Wolczuka.

Zajmuje się malarstwem. Udział w kilkunastu wystawach indywidualnych i zbiorowych, m.in. Bielska Jesień, BWA Bielsko-Biała 1991, 1997, Wspaniały krajobraz. Artyści i kolonie artystyczne w XX wieku, Jelenia Góra-Wrocław-Berlin-Ratingen-Hösel, 1999-2000 oraz w zbiorowych wystawach w Aachen, Landau, Lipsku, Dreźnie (Niemcy) i Homel (b. ZSRR). Laureatka I nagrody w konkursie malarskim z okazji 150-lecia Świętyni Wang w Karpaczu w 1994 r.

Studovala na Státní vysoké škole výtvarných umění ve Vratislavi. Diplom získala v roce 1984 na Fakultě architektury interiéru a průmyslového designu v ateliéru doc. W. Semaniszyna. Malířství studovala v ateliéru doc. M. Wolczuka. Věnuje se malbě.

Účast na několika samostatných a souborných výstavách, m.j. Bielský podzim, BWA Bielsko-Biała 1991, 1997, Velikolepá krajina. Umělci a umělecké kolonie ve 20. století, Jelení Hora-Vratislav-Berlin-Ratingen-Hösel, 1999-2000 a ve skupinových výstavách v Čáslavě, Landau, Lipsku, Drážďanech (Německo) a Gomeli (bývalý SSSR).

Nositelka I. ceny v soutěži u příležitosti 150. výročí kostelíku Wang v Karpaczu v roce 1994.

Geb. 1954 in Karpacz.

Studien an der Kunsthochschule in Wrocław. 1984 Diplom an der Fakultät für Innenarchitektur und Gebrauchskunst in der Werkstatt von Doz. W. Semaniszyn. Bei Doz. M. Wolczuk studierte sie die Malkunst.

Teilnahme in vielen Einzel- und Sammelausstellungen im In- und Ausland.

1. Preis im Wettbewerb anlässlich der 150. Jahrfest der Kirche Wang in Karpacz (Krummhübel), 1994.

KLOSE CARL FRANZ

Ur. 1897 r. w Kłodzku. Fotograf. Uczęszczał do szkoły plastycznej we Wrocławiu. W latach 1940-44 pracował w Archiwum Dokumentacji Fotograficznej we Wrocławiu. Zamierzał wydać dziesięciotomową serię albumów z własnymi fotografiami. Jedynie tom I „Krajobrazy Śląska” ukazał się w dwóch wydaniach. Wydrukowano także tom II „Beskidy”. Z kolejnego tomu „Zamki Śląska” zachowały się przypadkowe odbitki. Prace m.in. w zbiorach Muzeum Śląskiego w Górlitz.

Nar. 1897 v Kladsku.

Fotograf. Studoval na výtvarné škole ve Vratislavi. V letech 1940-44 pracoval v Archivu fotografické dokumentace ve Vratislavi. Plánoval vydání deseti svazkové série alb s vlastními fotografiemi. Ve dvou vydáních vyšel pouze I. díl „Slezské krajiny”. Byl vytištěn i II. svazek „Beskydy”. Z dalšího svazku „Slezské zámky” se dochovaly pouze náhodné výtisky.

Geb. 1897 in Glatz.

Fotograf. Besuchte die Kunstschule in Breslau. 1940-44 Mitarbeiter im Fotografischen Dokumentationsarchiv in Breslau. Hatte die Absicht eine 10-bändige Albumserie mit eigenen Fotografien herauszugeben. Nur der 1. Band „Schlesische Landschaften” erschien in zwei Auflagen. Der 2. Band „Beskiden” wurde auch gedruckt. Der Band „Schlesische Burgen” besteht nur aus zufälligen Abdrücken.

KNIPPEL ERNST WILHELM

Ur. 1811 r. w Ściegnach k/ Karpacza – zm. 1900 r. w Kowarach. Malarz, litograf, rysownik. Był uczniem i współpracownikiem F.A. Tittela oraz założycielem zakładu i wydawnictwa litograficznego „Rieden & Knippel” w Kowarach, które po śmierci Riedena w 1858r. prowadził samodzielnie.

Nar. 1811 v Štiegnech u Karpacze – zem. 1900 v Kowarech.

Malíř, litograf, kreslíř. Byl žákem a spolupracovníkem F.A. Tittla a zakladatelem firmy a litografického nakladatelství „Rieden & Knippel” v Kowarech, které po Riedenově smrti v roce 1858 řídil samostatně.

Geb. 1811 in Steinseifen bei Krummhübel – gest. 1900 in Schmiedeberg.

Malér, Steinzeichner, Zeichner. Er war Schüler und Mitarbeiter von F. A. Tittel, des Gründers des Lithografieverlages „Rieden & Knippel” in Schmiedeberg, nach dem Tode von J. Rieden (1858) führte er den Verlag selbstständig.

KROUPA VÁCLAV

Ur. 1825 w Pradze – zm. 1895 w Pradze. Malarz pejzażowych scen rodzajowych. Student praskiej Akademii za czasów Rubena i Haushofera. Pierwszym nauczycielem był jego ojciec, Jan Kroupa. Malował sceny rodzajowe z życia wsi (interesował się także strojami ludowymi), obrazy ołtarzowe i pejzaże. Podczas licznych podróży odwiedził również Karkonosze.

Nar. 1825 w Pradze – zm. 1895 w Pradze.

Malíř krajín. Žák pražské Akademie za Rubena a Haushofera. Prvním učitelem byl jeho otec Jan Kroupa. Maloval žánrové obrazy ze života venkovského lidu, (studoval i kraj), oltářní obrazy i krajinu, kterou poznával na svých cestách, při nich navštívil i Krkonoše.

Geb. 1825 in Prag – gest. 1895 in Prag.

Landschafts- und Genremaler. Studien an der Prager Kunsthochschule in den Zeiten von Prof. Ruben und Haushofer. Studienreisen. Genreszenen aus dem Dorfleben (Volkstrachten), Religiöse Malerei Altäre und Landschaften. Während seiner Reisen, besuchte er auch das Riesengebirge.

LEBEDA OTAKAR

Ur. 1877 r. w Pradze – zm. 1901 r. w Malé Chuchli. Malarz pejzażysta. Uczeń Juliusa Mařáka w latach 1892-1897, od 1898 r. w Paryżu u Colarosi, Prineta i Courtois'a. Jedną z najbardziej wyrazistych postaci szkoły Mařáka. W Paryżu zapoznał się z barwną tonacją impresjonizmu, przyciągały go jednak motywy górskie, w których odzwierciedlał swój smutek oraz uczucie beznadziejności i osamotnienia, które doprowadziły go do tragicznego zakończenia życia.

Nar. 1877 v Pradze – zem. 1901 v Malé Chuchli.

Malíř krajín. Žák Julia Mařáka v letech 1892-1897, od roku 1898 v Paříži na škole u Colarosiho u Prineta a Courtoise. V Paříži se seznámil s barevnou tóninou impresionismu, přitahovaly ho však horské motivy, do nichž promítal svůj smutek a pocity bezvýchodnosti a osamělosti, které jej dovedly až k tragickému ukončení života.

Geb. 1877 in Prag – gest. 1901 in Malé Chuchle.

Landschaftsmaler. Schüler von J. Mařák (1892-97), Colarosi, Prineta und Courtois in Paris (1898). In Paris lernte er den Impressionismus kennen. Berglandschaften waren mit Melancholie und Trauer gekennzeichnet. Hier ist auch der Grund für sein tragisches Ende.

LERCHER MAREK

ul. Mickiewicza 32/5
58 - 500 Jelenia Góra
0-75/7533603

Ur. 1944r. w Gorlicach. Zajmuje się rysunkiem, grafiką i projektowaniem graficznym.

Wystawy w kraju i za granicą, m.in. Grafika Polska, Bonn-Getynga-Hamburg, 1980, I, II Annual Miniature of Art Exhibition, Dell Bello Gallery w Toronto (Kanada) 1986, 1987, IX Międzynarodowe Biennale Drzeworytu, Bańska Bystrzyca (Słowacja), 1986, Courier for the Interchange of Small Stamp, Museo del Education, Hawana (Kuba), 1989, 1990, 1993, Male Formy Grafiki, Państwowa Galeria Sztuki, Łódź, 1985, 1991, 1993, 1996, 1999, Konkurs im. J. Giełniaka, Muzeum Okręgowe, Jelenia Góra, 1987, 1989, Wspaniały krajobraz. Artyści i kolonie artystyczne w Karkonoszach w XX wieku, Jelenia Góra-Wrocław-Berlin, Ratingen-Hösel, 1999-2000.

Prace w zbiorach m. in.: Muzeum Okręgowego i BWA w Jeleniej Górze, Państwowej Galerii Sztuki w Łodzi, Connecticut State University, USA, Dell Bello Gallery Toronto, Kanada, Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

Nar. 1944 v Gorlicach.

Věnuje se kresbě, grafice a grafickým návrhům. Účast na mnoha výstavách v tuzemsku a v zahraničí. Práce ve sbírkách m.j.: Oblastního muzea a BWA v Jelení Hoře, Státní galerie umění v Łodzi, Connecticut State University, USA, Dell Bello Gallery Toronto, Kanada, Národního muzea ve Vratislavi.

Geb. 1944 in Gorlice.

Beschäftigt sich mit Zeichnung, Grafik und grafisches Projektieren. Ausstellungen im In- und Ausland. Werke in Sammlungen u.a.: Bezirksmuseum und BWA – Galerie in Jelenia Góra, Staatliche Kunstgalerie in Łódź, Connecticut State University, USA, Dell Bello Gallery, Toronto, Kanada, Nationalmuseum in Wrocław.

LIKSZTET MAREK

ul. Sygietyńskiego 3/39
58-506 Jelenia Góra
tel. 0 - 75/ 75 315 94

Ur. 1951 roku w Kowarach. Ukończył Instytut Wychowania Artystycznego Uniwersytetu im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Dyplom uzyskał w 1980 roku w Zakładzie Grafiki UMCS u prof. Danuty Kowzan-Nowickiej. Uprawia grafikę warsztatową i fotografię. Brał udział w ponad 100 wystawach ogólnopolskich i międzynarodowych. Jest autorem około 20 wystaw indywidualnych. Od 1994 roku prowadzi akcje plastyczne z dziećmi i młodzieżą. Tego typu działania organizuje razem z artystami duńskimi i niemieckimi w kraju i za granicą. W ostatnich latach pracuje jako wykładowca w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Jeleniej Górze, UNESCO-Studiengang Kultur und Management – Institut für Kulturelle Infrastruktur – Sachsen, Wyższym Studium Fotografii (Centrum Animacji Kultury, Warszawa) RCK w Jeleniej Górze.

Nar. 1951 v Kowarech.

Vystudoval Ústav výtvarné výchovy Univerzity Marie Curie-Sklodovské v Lublinu. Diplom získal v roce 1980 v Ústavu grafiky UMCS u prof. Danuty Kowzanové-Nowické. Věnuje se dílenské grafice a fotografii. Zúčastnil se více než 100 celopolských a mezinárodních výstav. Je autorem kolem 20 samostatných výstav. Od roku 1994 pořádá výtvarné akce s dětmi a mládeží, které organizuje společně s dánskými a německými výtvarníky v tuzemsku a v zahraničí. V posledních letech přednáší na Státním gymnáziu výtvarných umění v Jelení Hoře, UNESCO-Studiengang Kultur und Management – Institut für Kulturelle Infrastruktur – Sachsen, Vyšší škole fotografie (Centrum animace kultury, Václav) Regionálním kulturním centru v Jelení Hoře.

Geb. 1951 in Kowary (Schmiedeberg).

Absolvent des Institutes für Kunstbildung an der Maria-Curie-Skłodowska – Universität in Lublin (1980 Grafikanstalt der Universität bei Prof. D. Kowzan-Nowicka). Betreibt Grafik und Fotografie. Teilnahme in über 100 Gesamtpolnischen und Internationalen Ausstellungen. 20 Einzelausstellungen. Seit 1994 führt er kunstbildende Aktionen für Kinder und Jugendliche durch (mit dänischen und deutschen Künstlern im In- und Ausland). Vorträge: im Staatlichen Kunstlyzeum in Jelenia Góra, Institut für Kulturelle Infrastruktur Sachsen (UNESCO – Studiengang Kultur und Management), Hochstudium für Fotografie in Jelenia Góra.

LINKE PAUL

Ur. 1844 r. we Wrocławiu – zm. 1917 r. we Wrocławiu. Malarz. W latach 1869-72 studiował na Akademii Berlińskiej. Od 1871 r. przyjeżdżał w Karkonosze. Oprócz pejzaży tworzył malowidła religijne, sceny rodzajowe i portrety.

Nar. 1844 ve Vratislavi – zem. 1917 ve Vratislavi.

Malíř, v letech 1869-72 studoval na Berlínské akademii. Od roku 1871 navštěvoval Krkonoše. Kromě krajín maloval obrazy s náboženskou tematikou, žánrové scény a portréty.

Geb. 1844 in Breslau – gest. 1917 in Breslau.

Maler. 1869-1872 Studien in der Kunsthochschule in Berlin. Seit 1871 Wanderungen im Riesengebirge. Ausser Landschaftsbildern malte er religiöse, Szenen, Genrebilder und Bildnisse.

MÁNES ANTONÍN

Ur. 1794 r. w Pradze – zm. 1843 r. w Pradze. Malarz pejzażysta. Studiował na praskiej Akademii od 1803 r. Po otwarciu szkoły malarstwa pejzażowego w 1806 r. był uczniem Karela Postla. Po jego śmierci w 1818 r. nie przyjął tymczasowego kierownictwa szkoły, uczył w niej jednak w latach 1836-1842. Malował czeskie wioski, zamki i pałace, w cyklu sześćdziesięciu akwarel. Jego sposób przedstawiania nastrojów natury i przemian pejzażu leży u początków czeskiego nowoczesnego malarstwa pejzażowego. Słusznie uważany jest za jego założyciela. Swoje wielkie obrazy na dowód czeskiego patriotyzmu podpisywał Bohemus.

Nar. 1794 v Praze – zem. 1843 v Praze.

Malíř krajín. Studoval na pražské Akademii od r. 1803, po otevření krajinářské školy r. 1806 u Karla Postla. Po jeho smrti r. 1818 nepřijal prozatímní vedení školy, avšak učil na ní v letech 1836-1842. Maloval české vesnice, hrady a zámky, které zachytil v cyklu šedesáti akvarelů. Jeho podání přírodních nálad a proměn krajiny stojí na počátku české moderní krajinomalby, za jejíhož zakladatele je právem pokládán. Své velké obrazy podepisoval na znamení svého českého vlastenectví Bohemus.

Geb. 1794 in Prag – gest. 1843 in Prag.

Landschaftsmaler. Studien an der Prager Kunsthochschule (ab 1803). 1806 – Landschaftsmalerei bei K. Postl. Lehrender an der Schule 1836-42. Im Zyklus von 60 Aquarellen malte er tschechische Dörfer, Burgen und Schlösser. Als Beweis für seinen Patriotismus unterschrieb er alle Bilder „Bohemus“.

MÁNES JOSEF

Ur. 1820 r. Pradze – zm. 1871 r. Malarz i ilustrator. Syn Antonína Mánesa. Studia rozpoczął w wieku piętnastu lat. Odbił wiele podróży. Uwieczniał nie tylko zabytki i pejzaże. Z Cieszyna i Krakowa, z Moraw i Słowacji przywiózł szereg scen rodzajowych, szczególnie portretów górali i ich żon oraz rysunków strojów ludowych. Ilustrował ludowe pieśni i Rękopis Królowodworski – falsyfikat z okresu odrodzenia narodowego, długo uważany za dowód dawnego pochodzenia czeskiego narodu. Projektował sztandary czeskich towarzystw patriotycznych i dziś światowej sławy dzieło – dwanaście miesięcy praskiego zegara odsłoniętego w 1866 r. na Rynku Starego Miasta, uwieczniających życie czeskiej wsi.

Nar. 1820 v Praze – zem. 1871.

Malíř a ilustrátor. Syn Antonína Mánesa. Začal malovat ještě před vstupem na Akademii se svým otcem, který byl i jeho prvním učitelem na pražské akademii, kam vstoupil jako patnáctiletý. Podnikl mnoho studijních cest. Kromě krajinomalby ovládal i figurální kompozici. Na svých cestách zachycoval nejen památky, ale z Těšína a Krakova, Moravy a Slovenska získal studie městských a venkovských lidí, zejména horalů a jejich žen a lidových krojů. Vytvořil ideální typ mužů a žen českého lidu. V témž duchu ilustroval lidové písně a Rukopis královédvorský – obrozenecký padělek dlouho pokládán za doklad starobylosti českého národa. Vytvořil řadu krásných ženských portrétů. Navrhoval prapory českých vlasteneckých spolků a dnes světoznámé dílo – dvanáct měsíců pražského orloje na Staroměstském náměstí oslavujících život českého venkovského lidu odhaleného roku 1866.

Geb. 1820 in Prag – gest. 1871.

Maler und Illustrator, Bildnismaler. Sohn von A. Mánes. Sein erster Lehrer war sein Vater, auch an der Prager Kunsthochschule, die er im Alter von 15 Jahren besuchte. Studienreisen in Europa. 1844-46 in München. Das berühmteste Werk, bekannt in den ganzen Welt sind die Bilder der 12 Monate an der Uhr im Ring der Altstadt in Prag (1866) mit Szenen aus dem Leben tschechischer Bauern.

MÁNES QUIDO

Ur. 1828 r. w Pradze – zm. 1880 r. Malarz. Najmłodsze dziecko Antonína Mánesa, Od dziesiątego roku życia studiował na praskiej Akademii jeszcze u F. Tkadlika i nowego dyrektora Ch. Rubena, w latach 1870-1871 u Vautiéra w Düsseldorfie. Utalentowany artysta najpierw poświęcił się malowaniu scen bitewnych i historycznych. Wraz z bratem Josefem malował tarcze strzelnicze dla Korpusu Strzelców w Pradze. Wyruszył w podróż w Karkonosze, studiował typy ludowe do galerii strojów słowiańskich, rysował wieśniaczki i wieśniaków z Hanej, Blat i Jihlavy. Głównie jednak zajmował się malarstwem rodzajowym, uwieczniającym w naturalistycznie szczegółowy sposób miejskie (praskie) i wiejskie postacie.

Nar. 1828 v Praze – zem. 1880.

Malíř. Nejmladší dítě Antonína Mánesa, bratr Josefa a Amálie Mánesových. Od svých deseti let studoval na pražské Akademii ještě u F. Tkadlika a nového ředitele Ch. Rubena, v letech 1870-1871 u Vautiéra v Düsseldorfu. Jeho talent jej přivedl neprve k malbě bitevních a historických scén. Společně se svým bratrem Josefem maloval střeškové terče pro Sbor ostrostřelců v Praze, podnikl cestu do Krkonoše, studoval lidové typy pro galerii slovanských krojů, kreslil selky a sedláky z Hané, z Blat a Jihlavy. Jeho hlavním oborem však zůstala malba žánrových scén s postavami z městského (pražského) i vesnického života naturalisticky podrobná. Po smrti svého bratra žil osaměle v Praze.

Geb. 1828 in Prag – gest. 1880 in Prag.

Maler. Der jüngste Sohn von A. Mánes, der Bruder von J. Mánes. Studierte ab dem 10. Lebensjahr an der Kunstakademie in Prag (bei F. Tkadlik und Ch. Ruben) und 1870-71 in Düsseldorf bei Professor Vautiér. Schlachten- Geschichtsszenen. Reise ins Riesengebirge. Genreszenen mit slavischen Volkstrachten.

MATTIS CARL THEODOR

Ur. 1789 r. – zm. 1881 r. w Kowarach. Rysownik, litograf, wydawca, uczeń F.A. Tittela, założyciel oficyny wydawniczej w Kowarach (1822-23).

Nar. 1789 - zem. 1881 v Kowarech

Kreslíř, litograf, nakladatel, žák F.A. Tittla, zakladatel nakladatelského domu v Kowarech (1822-23).

Geb. 1789 – gest. 1881 in Schmiedeberg.

Zeichner, Lithograf, Verleger, Schüler F.A. Tittels, Gründer eines Verlages in Schmiedeberg (1822-23).

MIELECH TOMASZ

ul. Moniuszki 8/73
58-506 Jelenia Góra
tel. 0-75/7541066

Ur. 1973. Studia – filozofia na Uniwersytecie Wrocławskim. Zajmuje się fotografią.

Uczestniczył w kilku wystawach w kraju i za granicą, m.in. Biennale Fotografii Górskiej w Muzeum Okręgowym w Jeleniej Górze, Opslagstavlen til det nye Millenium, Galeria Image w Aarhus, Kontakty 2000, Katowice-Jelenia Góra.

Nar. 1973.

Studium – Filozofie – Vratislavská univerzita. Věnuje se fotografii. Zúčastnil se několika výstav v tuzemsku a v zahraničí, m.j. v Oblastním muzeu v Jelení Hore, Galerii Image v Aarhusu.

Geb. 1973.

Studierte Philosophie an der Universität in Wrocław. Beschäftigt sich mit der Fotografie. Teilnahme in Ausstellungen im In- und Ausland.

MORGENSTERN CARL ERNST

Ur. 1847 r. w Monachium – zm. 1928r. w Wilczej Porębie / Karpacz. Malarz, pejzażysta, grafik. W 1884 r. objął we wrocławskiej Szkole Sztuki nowo utworzoną klasę Malarstwa Krajobrazowego, w 1888 r. zorganizował tamże Klasę Grafiki. W 1887 r. otrzymał tytuł profesora. Wykształcił wielu pejzażystów, m.in. E. Burkerta, S. Haertela, A. Nickischa, H. Tüpke, H. Oberländera, G. Wichmanna. W 1915 r. przeszedł na emeryturę i osiedlił się na stałe w Wilczej Porębie w Karpaczu. Swoją dom w testamentie przeznaczył na potrzeby śląskich artystów.

Nar. 1847 v Mnichově – zem. 1928 ve Wilčí Porůbě / Karpacz.

Malíř, krajinář, grafik. Od roku 1884 vedl na vratislavské Škole umění nově vzniklou třídu Krajinného malířství, v roce 1888 uspořádal tamtéž Třidu grafiky. V roce 1887 získal titul profesora. Jeho žáky byla řada krajinářů, m.j. E. Burkert, S. Haertel, A. Nickisch, H. Tüpke, H. Oberländer, G. Wichmann. V roce 1915 odešel do důchodu a usídlil se natrvalo ve Wilčí Porůbě v Karpaczi. Dům v závěti věnoval pro potřeby slezských umělců

Geb. 1847 in München – gest. 1928 in Wolfshau / Krummhübel.

Landschaftsmaler, Grafiker. Seit 1884 Leiter der neugegründeten Klasse für Landschaftsmalerei an der Breslauer Kunsthochschule, seit 1888 organisierte er die Klasse für Grafik. 1887 – Professortitel. War Lehrer für viele Landschaftsmaler, u. a. E. Burkert, S. Haertel, A. Nickisch, H. Tüpke, H. Oberländer, G. Wichmann. 1915 Rente und Ansiedlung in Wolfshau. Sein Haus hatte er im Testament den schlesischen Künstlern verschrieben.

NATHE CHRISTOPH FRIEDRICH

Ur. 1753 r. w Bielawie Dolnej k. Zgorzelca – zm. 1806 r. w Smolniku k. Lubania. Malarz, akwarelista, rysownik, grafik. Uczęszczał do gimnazjum w Görlitz. Wykształcenie artystyczne zdobywał u A.F. Oesera (1717-1799) w Lipsku.

Lato 1782 spędził w Karkonoszach. Powraca tu wielokrotnie, zwłaszcza od 1800 r. Od 1787 nauczył rysunku w zgorzeleckim gimnazjum. W 1803 r. przenosi się do Lubania.

Nar. 1753 v Bielavě Dolní u Zhořelce – zemřel v roce 1806 ve Smolniku u Lubaně.

Malíř, akwarelista, kreslíř, grafik. Byl žákem gymnázia ve Zhořelci. Umělecké vzdělání získal u A. F. Oesera (1717-1799) v Lipsku. Na přelomu července a srpna 1782 navštívil Krkonoše. Od roku 1787 byl učitelem kresby na gymnáziu ve Zhořelci. Mnohokrát navštěvoval Krkonoše, zejména od roku 1800. V roce 1803 se stěhuje do Lubaně, v roce 1804 byl na léčení v lázních Svíradův.

Geb. 1753 in Nieder Bielau bei Görlitz – gest. 1806 in Schadowalde bei Lauban.

Malier, Aquarellist, Zeichner, Grafiker. Besuchte das Gymnasium in Görlitz, die künstlerische Bildung erwarb er bei A. F. Oeser (1717-1799) in Leipzig. Juli/August 1782 war er im Riesengebirge. Ab 1787 Lehrer für Zeichnung im Görlitzer Gymnasium. Ab 1800 besucht er das Riesengebirge öfters. Ab 1803 wohnt er in Lauban.

NAVRÁTIL JOSEF MATĚJ

Ur. 1798 r. w Slaném – zm. 1865 r. w Pradze. Syn malarza pokojowego. Po studiach na Akademii ozdobił jako malarz – dekorator praski zamek do koronacji cesarza Ferdynanda V. Pracował nad malowidłami ściennymi w pałacach w Liběchovie, na Klenovce i w Jimach, gdzie wspaniale ozdobił tzw. alpejską komnatę, sufit pałacowej biblioteki i ogrodową altanę. Inspirację do pejzażowych widoków zdobywał w Alpach, które odwiedzał w trakcie podróży do krajów Europy Zachodniej. Głównym obszarem jego twórczości był jednak obraz ścienny. Malował małe portrety oraz sceny rodzajowe, przede wszystkim teatralne. Jednak najcenniejszym jego dziełem są obrazy przedstawiające czeski pejzaż.

Nar. 1798 ve Slaném – zem. 1865 v Praze.

Syn malíře pokojů. Po studiu na Akademii vyzdobil jako malíř dekoratér pražský hrad pro korunovaci císaře Ferdinanda V. Pracoval na nástěnných malbách na zámcích v Liběchově, na Klenovce a v Jimech, kde skvěle vyzdobil tzv. Alpský pokoj, strop zámecké knihovny a zahradní altán. Pro náměty krajinných vedut zajížděl do Alp, které navštěvoval při cestách do západoevropských zemí. Hlavním polem jeho tvorby však byl závěsný obraz. Maloval drobné portréty i žánrové, především divadelní scény, avšak nejceněnějšími jeho pracemi jsou malby české krajiny.

Geb. 1798 in Slaně – gest. 1865 in Prag.

Wandmaler, Landschaftsmaler. Studien an der Prager Kunsthochschule. Dekorateur bei der Ausschmückung der Prager Burg zur Krönung des Kaisers Ferdinand V. Studienreise in Europa.

NICKISCH ALFRED

Ur. 1872 r. w Świętym k. Środy Śląskiej – zm. 1948 r. w Bambergu. Malarz, pejzażysta. Studiował we Wrocławiu (w klasie C.E. Morgensterna) i w Karlsruhe. Od 1898 r. odbywał zimowe podróże w Karkonosze. W 1917 r. przeprowadza się do Szklarskiej Poręby. Od 1932 (?) aż do opuszczenia Śląska w 1945 r. mieszkał w domu Morgensterna w Wilczej Porębie w Karpaczu. Współzałożyciel Stowarzyszenia Artystów św. Łukasza w Szklarskiej Porębie.

Nar. 1872 ve Světých u Šrody Šlaské – zem. 1948 v Bamberku.

Malíř, krajinář. Studoval ve Vratislavi (ve třídě C. E. Morgensterna) a v Karlsruhe. Od roku 1898 navštěvoval v zimě Krkonoše. V roce 1917 se stěhuje do Szklarské Porůby. Od roku 1932 (?) až do odjezdu ze Slezska v roce 1945 bydlel v Morgensternově domě ve Wilčí Porůbě v Karpaczi. Spoluzakladatel Sdružení umělců sv. Lukáše ve Szklarské Porůbě.

Geb. 1872 bei Neumarkt – gest. 1948 in Bamberg.

Landschaftsmaler. Studien bei Morgenstern in Breslau und in Karlsruhe. Seit 1898 Winterreisen in das Riesengebirge. 1917 Umzug nach Schreiberhau, 1922 Mitbegründer der St. Lukas – Künstlervereinigung. Seit 1932 (?) wohnte er in Morgensterns Haus in Wolfshau.

NIKENDEY JAN

Na hranici 8
46600 Jablonec nad Nisou, Czechy
tel. 00420/428/302378

Ur. 1958 r. Studia na wydziale kowalstwa artystycznego Szkoły Przemysłowo-Artystycznej w Turnowie w l. 1974-78. Członek Libereckiej Unii Výtvarných Umělců. Brał udział w kilkunastu wystawach w kraju i za granicą, m.in. w Turnovie, Libercu, Pradze, Hermhutu, Jeleniej Górze. Wystawy indywidualne m.in. w Pradze.

Nar. 1958
Studoval obor uměleckého kovářství na Umělecko-průmyslové škole v Turnově v letech 1974-78. Člen liberecké Unie výtvarných umělců. Zúčastnil se několika výstav v tuzemsku a v zahraničí, m.j. v Turnově, Liberci, Praze, Hermhutu, Jelení Hoře.

Geb. 1958.
Studien an der Fakultät für Schmiedekunst in der Kunst- und Industrieschule in Turnov (1974-78). Mitglied des Vereins der Kunstschaffenden in Liberec. Teilnahme an mehreren Ausstellungen im In- und Ausland.

OUHRABKOVÁ IVA

Gorkého 15
460 01 Liberec 1, Czechy
tel. 00420/ 48 5163707

Ur. 1957 r. w Libercu. Ukończyła Wyższą Szkołę Sztuki ze specjalizacją technologii szkła i ceramiki, następnie Wydział Pedagogiczny w Libercu, AMU-ALD ze specjalizacją scenografii u prof. Pavla Kalfusa. Ceramiką zajmuje się od 1983 r. Ośmiem lat pracowała w teatrze F.X. Šaldy w Libercu. W latach 1983-86 pracowała jako asystent naukowy na VŠST w Libercu w katedrze projektowania odzieży i wzornictwa tekstylnego. Mieszka i pracuje w Libercu. Wystawy indywidualne i zbiorowe w kraju i za granicą, m.in. we Włoszech (Bolzano 1992), Szwajcarii (Sankt Gallen 1993), Prażské Quadriennale (Praga 1995), Keramono 99-Moře (Praga 1999).

Nar. 1957 v Liberci.
Vystudovala Vysokou školu umění se specializací technologie skla a keramiky, dále Pedagogickou fakultu v Liberci, AMU-ALD se specializací scénografie u prof. Pavla Kalfuse. Keramice se věnuje od roku 1983. Osm let pracovala v divadle F.X. Šaldy v Liberci. V letech 1983-86 pracovala jako vědecká asistentka na VŠST v Liberci na katedře oděvního návrhu a tkalcovského designu. Žije a pracuje v Liberci. Samostatně a souborně výstavy v tuzemsku a v zahraničí, m.j. v Itálii (Bolzano 1992), Švýcarsko (Sankt Gallen 1993), Pražské Quadriennale (Praha 1995), Keramono 99-Moře (Praha 1999).

Geb. 1957 in Liberec.
Studien an der Kunsthochschule mit Spezialisierung Glas- und Keramiktechnologie, dann an der Pädagogischen Fakultät in Liberec, AMU-ALD (Bühnengestaltung bei Prof. P. Kalfus.) Seit 1983 beschäftigt sie sich mit der Keramik. Acht Jahre war sie im F.X. Šalda - Theater in Liberec beschäftigt. 1983-86 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der VŠST in Liberec an der Katheder für Musterwebkunst und Kleiderprojekte. Teilnahme in Einzel- und Sammelausstellungen im In- und Ausland.

PELOUCHOVÁ IVANA

Na Čihadle 12
46601 Jablonec n.N., Czechy
tel. 00420/428 319940

Ur. 1951 r. Ukończyła studium plastyczne w Jabloncu. Uprawia ceramikę, szkło. Brała udział w wystawach w kraju i za granicą, m.in. w Libercu, Pradze, Budapeszcie.

Nar. 1951.
Zúčastnila se výstav v tuzemsku a v zahraničí, m.j. v Liberci, Praze, Budapešti.

Geb. 1951.
Betreibt Keramik- und Glasgestaltung. Teilnahme in Ausstellungen im In- und Ausland.

PETERS EBERHARD

Vorwerkstrasse 6
02943 Weißwasser, Niemcy

Ur. 1936 r. w Weisswasser. W latach 1951-54 kształcił się w zawodzie grawiera szkła, w latach 1954-1990 pracował w fabryce LAUSITZER GLAS. Od 1993 r. jest członkiem grupy Oberlausitzer Kunstverein Görlitz. Brał udział w kilkunastu wystawach w kraju i za granicą, m.in. w Bautzen, Guben, Bad-Muskau, Görlitz, Cottbus, Weisswasser, Magdeburgu, Bonn, Berlinie.

Nar. 1936 ve Weisswasseru.
V letech 1951-54 se učil profesi rytce skla, v letech 1954-1990 pracoval v továrně LAUSITZER GLAS. Od roku 1993 je členem skupiny Oberlausitzer Kunstverein Görlitz. Zúčastnil se několika výstav v tuzemsku a v zahraničí, m.j. v Budyšině, Guben, Bad - Muskau, Zhořelci, Chotěbuzi, Weisswasseru, Magdeburgu, Bonnu, Berlíně.

Geb. 1936 in Weisswasser.
Lehrte 1951-54 den Beruf des Glasgraveurs. 1954 - 90 im Kombinat Lausitzer Glas tätig. Seit 1993 Mitglied im Oberlausitzer Kunstverein Görlitz. Teilnahme in mehreren Ausstellungen im In- und Ausland.

POSTL KAREL

Ur. 1769 w Bechyně – zm. 1818 w Pradze. Malarz, rysownik i grafik pejzażysta. Studiował na wiedeńskiej Akademii. Kiedy w 1806 r. przy praskiej Akademii powstała szkoła malarstwa pejzażowego został jej profesorem i pracował tu aż do śmierci. Malował weduty, panoramy i prospekty, idealne pejzaże heroiczne, graficznie opracowywał nie tylko własne, ale także cudze wzory w duchu klasycyzmu, czy nawet preromantyzmu.

Nar. 1769 v Bechyni – zem. 1818 v Praze.
Malíř, kreslíř a grafik krajinný. Studoval na vídeňské Akademii. Když vznikla roku 1806 při pražské Akademii krajinná škola, stal se jejím profesorem a působil zde až do smrti. Maloval veduty, panoramata a prospekty, ideální heroické krajiny, graficky zpracovával nejen vlastní, ale i cizí předlohy v klasicistním a již i preromantickém duchu.

Geb. 1769 in Bechyně – gest. 1818 in Prag.
Maler, Zeichner, Landschaftsgrafiker. Studien an der Kunsthochschule in Wien. 1806 Professor an der neuorganisierten Klasse für Landschaftsmalerei an der Prager Kunsthochschule. Sein begabtester Schüler war A. Mánes.

RYBÁČEK KAREL

Sadová 747
47301 Nový Bor, Czechy
tel. 00420/424/31823

Ur. 1931 r. Studoval v Škole Przemyslu Szklarskiego w Nowym Borze u prof. Stanisława Libeńskiego. W latach 1945-48 pracował jako jego asystent przy realizacji witraży. W latach 1950-55 – w Wyższej Szkole Przemysłowo-Artystycznej w Pradze na Wydziale Szkła i Malarstwa Monumentalnego w pracowni Josefa Kaplickiego. Liczne wystawy w kraju i za granicą, m.in. w Pradze, Brnie, Nowym Borze, w Brukseli, w Dijon, w Genewie, w Moskwie, Kijowie, w Indiach, na Węgrzech, w USA.

Nar. 1931.

Studoval na Škole sklářského průmyslu v Novém Boru u prof. Stanislava Libeňského. V letech 1945-48 pracoval jako asistent prof. Libeňského při zhotovování vitráží. V letech 1950-55 – na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze na Fakultě skla a monumentální malby v ateliéru Josefa Kaplického. Četné výstavy v tuzemsku a v zahraničí, m.j. v Praze, Brně, Novém Boru, v Bruselu, Dijonu, Ženevě, Moskvě, Kijevě, v Indii, Maďarsku a Spojených Státech.

Geb. 1931.

Lernete in der Schule für Glasindustrie in Nowy Bor bei Prof. S. Libensky. Später sein Assistent bei Kirchenfensteranfertigung (1945-48). 1950-55 Studien an der Kunst- und Industriehochschule in Prag (Fakultät für Glas und Monumentalmalerei in der Werkstätte von Prof. J. Kaplicki.) Viele Ausstellungen im In- und Ausland.

SIKORSKI TOMASZ

Kopaniec 158
58-512 Stara Kamienica
tel. 0-75/7541388

ul. Ogrodowa 8/17
00-896 Warszawa
tel. 0-22/6201579

Ur. 1953 w Warszawie. Studia – ASP Warszawa w l.: 1974-79 (Malarstwo – w prac. Rajmunda Ziemińskiego i Jacka Sempolińskiego, rzeźbę w prac. Grzegorza Kowalskiego i Jerzego Jamuszkiewicza, sztukę pojęciową i intermedia w prac. Andrzeja Dłuzniewskiego). Od pocz. l. 70-tych związany z ruchem neoawangardy. Prowadził Pracownię „Dziekanka” w Warszawie w l. 1979-87. W l. 1984-88 wykładał w USA. Od 1992 r. prowadzi Pracownię Przetwarzania Obrazu i Intermediów w Instytucie Sztuki i Kultury Plastycznej WSP w Zielonej Górze. Posługuje się wieloma technikami i mediami. Jest autorem prac rysunkowych, graficznych, malarskich, fotograficznych, filmowych, video, performance, obiektów, instalacji i form przestrzennych. Wielokrotny stypendysta MKiS, dwukrotny stypendysta Fundacji Pollock-Krasner w Nowym Jorku.

Brał udział w ok. 70 wystawach i prezentacjach zbiorowych, m. in.: I am, Galeria Remont, Warszawa, Ogólnopolskie Biennale Sztuki Młodych, BWA Sopot (1978), Sztuka Młodych, Galeria BWA, Łódź (1980), Black and White and Red All Over, Franklin Furnace, Nowy Jork (1983), Wnętrze i zewnątrz, Galeria Foto-Medium-Art, Wrocław (indyw.) (1983), Graffiti, mury i chodniki Manhattanu (1985), Graffiti, mury i chodniki Warszawy (do 1987), The Workes'Paradise, Międzynarodowa objazdowa wystawa sztuki pocztą (1986), Co słysząc, d. Zakłady Norblina, Warszawa (1987), Świeżo Malowane, Galeria Zachęta, Warszawa (1988), Polak, Niemiec, Rosjanin, d. Zakłady Norblina, Warszawa (1989), Kunst, Zensur und Xerox, Kunstpalast Düsseldorf, Kampnagelfabrik Hamburg, Część i Całość, Interart, Poznań (1990), Książki i Strony, Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa (1992), Transgresje II, Muzeum Narodowe, Wrocław, Repassage (Z dzieł Kontrkultury w Polsce), Galeria Zachęta, Warszawa (1993), Sztuka jako myśl, sztuka jako energia, Galeria BWA i Muzeum Architektury, Wrocław (1995), Galeria Przyjaciół Akademii Ruchu (1992-96), Cartographers, Geo-Gnostic Projection for the 21st Century, Muzeum Sztuki Współczesnej, Zagrzeb, Chorwacja, Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa, Mücsarnok Kunsthalle, Budapeszt, Umetnostna galerija, Maribor, Słowenia (1997-1998), Wspaniały Krajobraz. Artyści i kolonie artystyczne w Karkonoszach w XX wieku, Jelenia Góra-Wrocław-Berlin-Ratingen-Hösel (1999-2000). Jest autorem 18 BUDOWLI powstałych jednorazowo na wystawie w Warszawie, Zielonej Górze, Jeleniej Górze, Szczecinie, Stargardzie Szczecińskim, Koninie, Wrocławiu, Bydgoszczy, Szklarskiej Porębie.

Nar. 1953 ve Varšavě

Studium – Akademie výtvarných umění ASP Varšava v letech 1974-79 (malba – v ateliéru Rajmunda Ziemiňského a Jacka Sempoliňského, sochařství v ateliéru Grzegorza Kowalského a Jerzyho Jamuszkiewicza, pojmové umění a intermedia v dílně Andrzeje Dłuzniewského). Od začátku 70. let spojený s neoavangardním hnutím. V letech 1979-87 vedl dílnu „Dziekanka” ve Varšavě. V letech 1984-88 přednášel ve Spojených Státech. Od roku 1992 řídí Dílnu transformace obrazu a intermedii v Ústavu umění a výtvarné kultury WSP v Zieloné Górze. Využívá mnoho technik a medií. Je autorem kreseb, grafických, malířských, fotografických a filmových prací, video, performance, objektů, instalací a prostorových forem. Několikrát získal stipendium polského Ministerstva kultury a umění, dvakrát stipendium Nadace Pollock-Krasner v New Yorku. Zúčastnil se kolem 70 výstav a souborných prezentací. Je autorem 18 STAVEB vzniklých jednorázově k výstavám.

Geb. 1951 in Warszawa.

1974-79 Studien an der Kunsthochschule Warschau (Malerei in der Werkstätte von R. Ziemiński und J. Sempoliński, Bildhauerkunst bei G. Kowalski und J. Jamuszkiewicz, Multi- und Intermedienkunst bei A. Dłuzniewski). Seit den 70. Jahren mit der Neoavangarde verbunden. 1979-87 leitete er die Werkstätte „Dziekanka” in Warszawa. 1984-88 Vorträge in den USA. Seit 1992 leitet er die Werkstätte für Bild und Intermedienverarbeitung im Institut für Kultur und Kunst an der Pädagogischen Hochschule in Zielona Góra. Beschäftigt sich mit Zeichnungen, Grafik, Malerei, Fotografie, Film, Video, Performance, Installationen und Raumformen. Mehrmaliger Stipendist des Ministeriums für Kultur und Kunst und der Stiftung Pollock-Krasner in New York. Teilnahme an über 70 Ausstellungen im In- und Ausland. Autor von 18 „Bauten” für Ausstellungen.

SMAGACZ HENRYK

ul. Słoneczna 7
58-563 Przesieka
tel. 0-75/ 7621347

Ur. 1955 r. w Gliwicach. Studia – Uniwersytet Śląski, ukończony w 1980 r. (Filologia Polska). Uprawnienia artysty plastyka MKiS uzyskał w 1983 r.

Jest autorem kilku wystaw indywidualnych, pokazanych m.in. w Jeleniej Górze, Chorzowie, Kłodzku, oraz zbiorowych, m.in. Wspaniały krajobraz. Artyści i kolonie artystyczne w Karkonoszach w XX wieku, Jelenia Góra-Wrocław-Berlin-Ratingen-Hösel, 1999-2000. Wydał dwa tomiki bajek - „Złota kula” i „Magiczne zwierciadło”. Współpracuje z Agencją Wydawniczą J. Santorskiego jako tłumacz książek.

Nar. 1955 v Gliwicach

Studium na Slezské univerzitě dokončil v roce 1980 (polská filologie). Osvědčení výtvarného umělce Ministerstva kultury a umění získal v roce 1983. Je autorem několika samostatných výstav, prezentovaných m. j. v Jelení Hoře, Chorzově, Kladsku, a souborných, m. j. Velkolepá krajina. Umělci a umělecké kolonie v Krkonoších ve 20. století, Jelení Hora-Vratislav-Berlin-Ratingen-Hösel, 1999-2000. Vydał dva svazky pohádek – „Złota kula” („Zlatá koule”) a „Magické zrcadlo” („Magické zrcadlo”). Spolupracuje s nakladatelstvím Agencja Wydawnicza J. Santorského jako překladatel knih.

Geb. 1955 in Gliwice.

Studien an der Schlesischen Universität in Katowice (Polnische Philologie). Zulassung für Ausübung des Künstlerberufes seit 1983. Teilnahme in Einzel- und Sammelausstellungen im In- und Ausland. Herausgabe von zwei Bändchen Märchen „Goldene Kugel”, „Magische Spiegel”. Mitarbeit im J. Santorski – Verlag als Dolmetscher von Büchern.

STRAHOWSKY JOHANN BARTHOLOMÄUS

Zm. ok. 1790. Syn czeskiego miedziorytnika Floriana B. Strahowsky'ego, który w XVIII wieku we Wrocławiu ilustrował Biblię i przedstawiał inne sceny religijne.

Zem. kolem roku 1790.

Syn českého mědirytce Floriana B. Strahowského, který v 18. století ilustroval ve Vratislavi Bibli a znázorňoval jiné náboženské scény.

Gest. um 1790.

Sohn des tschechischen Kupferstechers Florian B. Strahowsky, der im 18. Jh. in Breslau meistens Bibelszenen illustrierte.

TITTEL FRIEDRICH AUGUST

Ur. ok. 1775 r. – zm. ok. 1836 r. w Kowarach. Rysownik, grafik, wydawca. W Karkonoszach był od 1801 r. W 1810 r. osiedlił się w Kowarach. Twórca kowarskiej szkoły graficznej. W jego pracowni kształcili się m.in.: Mattis, Rieden i Knippel.

Nar. kolem roku 1775 – zem. kolem roku 1836 v Kowarech.

Kreslíř, grafik, nakladatel. Krkonoše navštěvoval od roku 1801. V roce 1810 se usadil v Kowarech. Tvůrce kowarské grafické školy. V jeho dílně studovali m.j. Mattis, Rieden a Knippel.

Geb. um 1775 – gest. um 1836 in Schmiedeberg.

Zeichner, Grafiker, Verleger. Ab 1801 im Riesengebirge, seit 1810 Ansiedlung in Schmiedeberg. Schöpfer der Schmiedeberger Grafischule. In seiner Werkstatt lernten u.a. Mattis, Rieden und Knippel.

TRAUTMANN GEORG

Ur. 1865 r. we Wrocławiu – zm. 1935 we Wrocławiu. Malarz, portrecista i pejzażyista, grafik. Studia u A. Bräuera we wrocławskiej Szkole Sztuki, następnie w Akademii Berlińskiej (1885-86), w Dreźnie (1889), oraz we Frankfurcie nad Menem. W 1891 r. powrócił do Wrocławia. Wielokrotnie przebywał w Karkonoszach, utwarzył – zwłaszcza w akwarelach – liczne motywy tych gór.

Nar. 1865 ve Vratislavi – zem. 1935 ve Vratislavi.

Malíř, portrétista a krajinnář, grafik. Studoval u A. Bräuera na vratislavské Škole umění, pak na Berlínské akademii (1885-86), v Drážďanech (1889) a ve Frankfurtu nad Mohanem. V roce 1891 se vrátil do Vratislavi. Mnohokrát navštívil Krkonoše, zvěčnil – zejména na akvarelech – četné motivy těchto hor.

Geb. 1865 in Breslau – gest. 1935 in Breslau.

Porträtmaler, Landschaftsmaler, Grafiker. Studierte an der Breslauer Kunstschule bei A. Bräuer, dann in Berlin (1885 - 86), Dresden, (1889) und Frankfurt a.M. 1891 – Rückkehr nach Breslau. Vielmals war er im Riesengebirge und malte – vorallem in Aquarellkunst-Motive aus diesen Bergen.

TRYBALSKI PAWEŁ

ul. Sudecka 16
58-572 Michałowice
tel. 0-75/7612399

Ur. 1937 r. w kolonii Hostynne. Członek ZPAP od 1970 r.

Ok. 300 wystaw w kraju i za granicą, m.in.: V-VI-VIII Bienal Internacional Del Deporte en las Bellas Artes – Madryt, Barcelona, Mandragore Internationale Galerie D'art – Paryż 1985, Polish Contemporary Painting Gallery 57 St Street – Nowy Jork' 71, Pintores Polacos Actuales Galeria „Ganigo” De Arte – Santa Cruz De Tenerife, Las Palmas' 73, Vente Polonaise „Palais Galliera” – Paryż 75, Lengyel Festeszet, Budapest 87, „The Mysteries of Imagination”, Hampstead Artists Council Camden Arts Centre, Londyn 90, Polscy Surrealiści, Miejska Galeria, Częstochowa, 1995, V-VI-VIII Festiwal Współczesnego Malarstwa Polskiego, Szczecin (w 1999 r. honorowy gość festiwalu), Wspaniały krajobraz. Artyści i kolonie artystyczne w Karkonoszach w XX wieku, Jelenia Góra-Wrocław-Berlin-Ratingen, 1999-2000. Odbił szereg podróży artystycznych po Europie i Azji. Wielokrotnie stypendia twórcze Ministerstwa Kultury i Sztuki. Laureat wielu nagród i wyróżnień, m.in. I nagrody i „Złotej Szpilki” red. „Szpilek”, na Satyrykonie 1980 w Legnicy, I nagrody w „Olimpijskim Konkursie Sztuki”, Warszawa 1987. Prace w zbiorach m. in.: Muzeum Narodowe – Warszawa, Muzeum Karykatury – Warszawa, Ministerstwo Kultury Nadrenii i Palatynatu – Kolonia, Muzeum Sportu i Rekreacji – Warszawa, Muzeum Śląskie – Katowice, „Zachęta” – Warszawa, Galeria „Awangarda” – Wrocław, Collection Gallery in Beverly Hills – Los Angeles, Muzeum Leśnictwa – Goluchów, Kolekcja „Walser” – Innsbruck – Austria, Nacional „Nisa” – Meksyk, Galeria „Ambito” – Madryt, „Satra Films” – Paryż.

Nar. 1937 w kolonii Hostynne.

Člen Svazu polských výtvarných umělců ZPAP od roku 1970, od roku 1972 jako řádný člen. Cca 300 výstav v tuzemsku a v zahraničí. řada uměleckých cest po Evropě a Asii. Mnohokrát získal tvůrčí stipendium polského Ministerstva kultury a umění. Nositel četných cen a vyznamenání, m.j. I. ceny a „Zlaté jehly” red. časopisu „Szpilki”, na Satyrykonu 1980 v Legnici, I. ceny na „Olympijské soutěži umění”, Varšava 1987.

Práce ve sbírkách m.j.: Národní muzeum – Varšava, Muzeum karikatury – Varšava, Ministerstvo kultury Porýní-Falc – Kolín, Muzeum sportu a rekreace – Varšava, Slezské muzeum – Katowice, Sbírky galerie „Zachęta” – Varšava, Sbírky galerie „Awangarda” – Vratislav, Collection Gallery in Beverly Hills – Los Angeles, Muzeum lesnictví – Goluchów, Kolekce „Walser” – Innsbruck – Rakousko, Nacional „Nisa” – Mexiko, Galerie „Ambito” – Madrid, „Satra Films” – Paříž.

Geb. 1937 in Hostynne.

Mitglied des Verbandes der Polnischen Künstler (ZPAP) ab 1970.

Über 300 Ausstellungen im In- und Ausland, viele Studienreisen in Europa und Asien. Kunststipendien vom Ministerium für Kultur und Kunst. Viele Preise und Auszeichnungen im Wettbewerben. Werke in Sammlungen u.a. Nationalmuseum Warszawa, Museum für Karikatur Warszawa, Ministerium für Kultur Nordrhein – Westfalen, Köln, Museum für Sport und Erholung, Warszawa, Schlesisches Museum, Katowice, Zachęta – Sammlungen, Warszawa, Collection Gallery in Beverly Hills, Los Angeles, „Walser” Innsbruck, Nacional „Nisa” Mexico, Galeria „Ambito” Madrid, „Satra Films” Paris.

TWARDOWSKA-ROGACEWICZ BOGUMIŁA

ul. Noskowskiego 2/31
58-560 Jelenia Góra
tel. 0-75/7531417

Ur. 1960 r. we Wrocławiu. Absolwentka PWSSP we Wrocławiu. Dyplom w zakresie projektowania graficznego uzyskała u prof. J.J. Aleksiana w 1990 r. Zajmuje się malarstwem, rysunkiem, projektowaniem katalogów, scenografią teatralną. Uczestniczyła w wystawach indywidualnych i zbiorowych w kraju i za granicą, m.in. BWA Jelenia Góra, BWA Wałbrzych.

Nar. 1960 ve Vratislavi.

Absolventka Státní vysoké školy výtvarných umění PWSSP ve Vratislavi. Diplom v oblasti grafického návrhování získala u prof. J.J. Aleksiana v roce 1990. Věnuje se malbě, kresbě, návrhování katalogů, divadelní scénografii.

Zúčastnila se samostatných a souborných výstav v tuzemsku a v zahraničí, m.j. BWA Jelení Hora, BWA Wałbrzych.

Geb. 1960 in Wrocław.

Absolvierte die Staatliche Kunsthochschule in Wrocław bei Prof. J.J. Aleksian im Bereich der grafischen Gestaltung. (1990). Betreibt Malerei, Zeichnung, Katalogprojekte, Bühnengestaltung. Teilnahme in Einzel- und Sammelausstellungen im In- und Ausland.

WEIMANN PAUL

Ur. 1867 r. we Wrocławiu – zm. 1945 r. w Jeleniej Górze (?). Malarz, pejzażysta. Studiował we wrocławskiej Szkole Sztuki u C.E. Morgensterna i w latach 1896-99 w Berlinie u E. Brachta. W 1900 r. zamieszkał w Świerzawie, w 1918 r. przeprowadził się do Jeleniej Góry.

Nar. 1867 ve Vratislavi – zem. 1945 v Jelení Hoře (?).

Malíř, krajinář. Studoval na vratislavské Škole umění u C.E. Morgensterna a v letech 1896-99 v Berlíně u E. Brachta. V roce 1900 se usadil ve Świerzawě, v roce 1918 se přestěhoval do Jelení Hory.

Geb. 1867 in Breslau – gest. 1945 in Hirschberg (?).

Landschaftsmaler, Zeichner, Meister der Winterlandschaft. Studierte in Breslau bei Morgenstern und 1896-99 in Berlin bei E. Bracht. Seit 1900 wohnte er in Schönau und 1918 in Hirschberg.

WICHMANN GEORG

Ur. 1876 r. we Lwówku Śląskim – zm. 1944 r. w Szklarskiej Porębie. Współzałożyciel Stowarzyszenia Artystów św. Łukasza. Studiował w Akademii berlińskiej u Antona von Wernera. W 1897 r. przeniósł się do wrocławskiej Szkoły Sztuki, do Eduarda Kaempffera i C.E. Morgensterna, a rok później do Leopolda von Kalckreutha w Karlsruhe. W latach 1901-1903 mieszkał we Lwówku Śl., pracując jednocześnie jako konserwator w galeriach hr. von Pückler w Szydłowcu i hr. Praschmy w Niemodlinie. W 1904 r. osiedlił się w Karkonoszach, w Michałowicach, a następnie w Gruszkowie. Od 1924 r. – w Szklarskiej Porębie.

Nar. 1876 ve Lwówku Śląském – zem. 1944 ve Szklarské Porůbě.

Spoluzakladatel Sdružení umělců sv. Lukáše. Studoval na berlínské akademii u Antona von Wernera. V roce 1897 se přestěhoval na vratislavskou Školu umění, k Eduardovi Kaempfferovi a C.E. Morgensternovi, a o rok později k Leopoldu von Kalckreuthovi v Karlsruhe. V letech 1901-1903 žil ve Lwówku Śląském a zároveň pracoval jako konzervátor v galeriích hr. von Pücklera v Szydłowci a hr. Praschmy v Niemodlinie. V roce 1904 se usadil v Krkonoších, v Michałowicach a později v Gruszkově. Od roku 1924 žil – v Szklarské Porůbě.

Geb. 1876 in Löwenberg – gest. 1944 r. in Schreiberhau.

Mitbegründer der St. Lukas Künstlervereinigung. Studierte an der Berliner Kunstschule bei Anton von Werner, 1897 an der Breslauer Kunstschule bei Eduard Kaempffer und C. E. Morgenstern, ein Jahr später in Karlsruhe bei Leopold von Kalckreuth. 1901-03 wohnte er in Löwenberg, gleichzeitig arbeitend als Kunstkonservator in den Galerien des Grafen von Pückler in Schedlau und des Grafen Praschma in Falkenberg. 1904 siedelte er nach Kieselwald im Riesengebirge um, dann nach Bärndorf. Seit 1924 wohnte er Schreiberhau.

WISLICENUS MAX

Ur. 1861 r. w Weimarze – zm. 1957 r. w Pillnitz k. Dreżna. Malarz, projektant sztuki użytkowej. Od 1896 r. wykładał w Szkole Sztuki we Wrocławiu, od 1900 r. jako profesor. Organizator warsztatów tkackich w Pillnitz, gdzie mieszkał od 1921 r. W Karkonosze przyjeżdżał od pocz. XX wieku wraz z żoną Wandą Bibrowicz.

Nar. 1861 ve Vymaru – zem. 1957 v Pillnitz u Drážďan.

Malíř, návrhář užitého umění. Od roku 1896 přednášel na Škole umění ve Vratislavi, od roku 1900 jako profesor.

Organizátor tkalcovských dílen v Pillnitz, kde žil od roku 1921. Do Krkonoš jezdil od začátku 20. století s manželkou Wandou Bibrowiczovou.

Geb. 1861 in Weimar – gest. 1957 in Pillnitz bei Dresden.

Maler, Gebrauchskunstprojektant. 1896 Lehrer, 1900 Professor an der Breslauer Kunstschule. Veranstalter von Webwerkstätten in Pillnitz, wo er seit 1921 wohnte. In das Riesengebirge reiste er seit Anfang des Jahrhunderts mit seiner Frau Wanda Bibrowicz.

VOGLER MICHAEL

Parkstrasse 10
02699 Neschwitz, Niemcy
tel. 0049/35933 30646

Ur. 1946 w Thalheim. Studiował na Uniwersytecie Marcina Lutra w Halle. Zajmuje się fotografią.

Brał udział w wystawach w kraju i za granicą, m.in. w Hermhutu (1978), Bautzen (1997), Weisswasser (1998).

Nar. 1946 v Thalheimu.

Studoval na Univerzité Martina Luthera v Halle.

Zúčastnil se výstav v tuzemsku a v zahraničí, m.j. Hermhutu (1978), Budyšině (1997), Weisswasseru (1998).

Geb. 1946 in Thalheim.

Fotograf. Studien an der Martin-Luther-Universität in Halle.

Ausstellungen im In- und Ausland.

ZAWADZKI WOJCIECH

ul. Świętojańska 4/5
58-500 Jelenia Góra
tel. 0-75/7524497

Ur. 1950 we Wrocławiu. Fotografiją zajmuje się od pocz. lat 70-tych. Związany najpierw ze środowiskiem wrocławskim i Galerią Foto-Medium-Art. Od 1983 w Jeleniej Górze. Prowadzi galerię „Korytarz”. Od 1998 r. wspólnie z E. Andrzejewską prowadzi Wyższe Studium Fotografii w Jeleniej Górze. Jest jednym z głównych organizatorów Biennale Fotografii Górskiej w Jeleniej Górze.

Udział w kilkudziesięciu wystawach indywidualnych i zbiorowych, m.in. Światło, Zespół Roboczy 4+, Galeria Foto-Medium-Art, Wrocław 1980, Kontakty, Katowice-Jelenia Góra 1989, 1991, 1994, 1997, 2000, Bliżej Fotografii 1996, II Międzynarodowy Salon Sztuki Miniaturowej, Toronto (Kanada), 1987, Looking East, Galeria Image, Aarhus (Dania), 1990, Fotografia Polska lat 80-tych, Muzeum Sztuki, Łódź, 1992, Fotografia Roku, Fundacja Turleja, Kraków, 1997, Fotografia we Wrocławiu 1945-97, BWA Wrocław, 1997, I i II Biennale Fotografii polskiej, Galeria BWA Arsenal, Poznań, Wspaniałe krajobrazy. Artysci i kolonie artystyczne w Karkonoszach w XX wieku, Jelenia Góra-Wrocław-Berlin, Ratingen-Hösel, 1999-2000, Pejzaż końca wieku, Galeria pf Poznań, 2000. Fotografie w zbiorach m.in.: Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowego we Wrocławiu

Nar. 1950.

Vytváří program Galerie fotografie „Korytarz” („Chodba”) při Regionálním centru kultury v Jelení Hoře, Vyšší škola fotografie v Jelení Hoře. Jeden z hlavních pořadatelů Biennale horské fotografie v Jelení Hoře. Fotografie se věnuje od začátku 70. let. Jeho přístup hlásící se k čistě fotografii ovlivnil vznik programu tzv. elementární fotografie, realizovaného v polovině 80. let Galerii „Foto-Medium-Art” ve Vratislavi. Od 1983 v Jelení Hoře.

Účast na několika desítkách samostatných a souborných výstav. Fotografie ve sbírkách: Muzea umění v Lodži, Národního muzea ve Vratislavi.

Geb. 1950 in Wrocław.

Mit der Fotografie beschäftigt er sich seit dem Anfang der 70. Jahre. Verbunden mit den Arbeitsgemeinschaften in Wrocław und der Galerie Foto-Medium-Art. Seit 1983 in Jelenia Góra, wo er die Galerie „Korytarz” (Korytarz) führt. Seit 1998 mitsamt E. Andrzejewska führt er das Hochstudium für Fotografie in Jelenia Góra und ist einer der Hauptveranstalter der Biennale für Bergfotografie.

Teilnahme in vielen Einzel- und Sammelausstellungen im In- und Ausland. Seine Werke sind in Sammlungen des Museums für Kunst in Łódź und des Nationalmuseums in Wrocław.

ZIELONKA ALMUT

Paulistrasse 13
02625 Bautzen, Niemcy
tel. 0049/ 3591 210940

Ur. 1966 r. w Ohrdruf. W latach 1987-1993 studiowała malarstwo i grafikę w Berlinie, Dreźnie, Weissensee. Dyplom uzyskała w 1993 r.

Brała udział w kilkunastu wystawach w kraju i za granicą, m.in. w Dreźnie, Rehorth (Izrael), Worms, Bautzen, Bonn, Berlinie, Fuldzie.

Nar. 1966 v Ohrdruf.

V letech 1987-1993 studovala malbu a grafiku v Berlíně, Drážďanech, Weissensee. Diplom získala v roce 1993. Zúčastnila se několika výstav v tuzemsku a v zahraničí, m.j. v Drážďanech, Rehorthu (Izrael), Wormsu, Budyšině, Bonnu, Berlíně, Fuldě.

Geb. 1966 in Ohrdruf.

1987-1993 Studium der Malerei und Grafik in Berlin, Dresden und Weissensee (Diplom 1993). Teilnahme in Ausstellungen im In- und Ausland.

Spis ilustracji

Seznam ilustrací Bildernachweis

1. Ernst Wilhelm Knippel

Widok ze Śnieżki na południe / Pohled ze Sněžky na jih / Aussicht von der Schneekoppe nach Süden

litografia kolorowana / barvená litografie / kolorierter Steindruck
II połowa XIX wieku / 2. pol. 19. stol. / 2. Hälfte - 19. Jh.

32,5 x 42 cm

ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Jeleniej Górze / se sb. Oblastního muzea v Jelení Hoře
/ Aus den Sammlungen des Bezirksmuseums in Jelenia Góra.
rep. Wojciech Zawadzki

2. Ernst Wilhelm Knippel

Schronisko i kaplica na Śnieżce / Chata a kaple na Sněžce / Preussische Baude und Hl. Laurentiuskapelle auf der Schneekoppe

litografia kolorowana / barvená litografie / kolorierter Steindruck
II połowa XIX wieku / 2. pol. 19. stol. / 2. Hälfte - 19. Jh.

9,5 x 14 cm

ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Jeleniej Górze / se sb. Oblastního muzea v Jelení Hoře
/ Aus den Sammlungen des Bezirksmuseums in Jelenia Góra.
rep. Wojciech Zawadzki

3. Carl Theodor Mattis (?)

Wnętrze kaplicy św. Wawrzyńca zamienionej na schronisko / Interiér Kaple sv. Vavřina proměněné na chatu / Das Innere der Hl. Laurentiuskapelle als Baude

litografia kolorowana / barvená litografie / kolorierter Steindruck
I połowa XIX wieku / 1. pol. 19. stol. / 1. Hälfte - 19. Jh.

12 x 15 cm

ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Jeleniej Górze / se sb. Oblastního muzea v Jelení Hoře
/ Aus den Sammlungen des Bezirksmuseums in Jelenia Góra.
rep. Wojciech Zawadzki

4. Friedrich Gottlieb Endler

Kaplica na Śnieżce / Kaple na Sněžce / Kapelle auf der Schneekoppe

akwaforta / lept / Kupferstich

pocz. XIX wieku / zač. 19. stol. / Anfang d. 19. Jh.

ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Jeleniej Górze / se sb. Oblastního muzea v Jelení Hoře
/ Aus den Sammlungen des Bezirksmuseums in Jelenia Góra.
rep. Wojciech Zawadzki

5. Antonín Karel Balzer

Śnieżka z kosodrzewiną ze strony czeskiej / Sněžka s kosodřevinou z české strany* / Die Schneekoppe mit dem Knie - Holz von der böhmischen Seite

litografia kolorowana z albumu: Karkonosze z kilkoma innymi okolicami z Adrspachu w 24 widokach, powstały podczas podróży, rytowane i kolorowane przez A. Balzera / z alba: Krkonoše a několik jiných obrazů krajiny kolem Adrspachu ve 24 pohledech, vznikly v průběhu cesty, rytecká, kolorovaná práce A. Balzera. / aus dem Album: Das Riesengebirge nebst einigen Gegenden von Adersbach in vier und zwanzig Prospekten auf einer Reise entworfen und in Kupfer geätzt und ausgemalt von Anton Balzer
Wyd. Praha 1794 / Praha 1794 / Prag 1794

38 x 46 cm

ze zbiorów Muzeum Karkonoskiego w Vrchlabí / se sb. Muzea Krkonošského parku ve Vrchlabí / aus den Sammlungen des Museums des Riesengebirgenationalparks in Vrchlabí
rep. Maciej Hnatiuk

6. Karel Postl

Panorama ze Śląska z widokiem na Śnieżkę / Panoráma se Sněžkou / Panorama mit dem Schneekoppe von Schlesien

akwarela / akvarel / Aquarelle

32,3 x 45,2 cm

1810

ze zbiorów Galerii Narodowej w Pradze / se sb. Národní galerie v Praze / aus den Sammlungen der Nationalgalerie in Prag
rep. Jiří Bruník

7. Antonín Mánes

Widok Vrchlabí od wschodu / Pohled na Vrchlabí od východu / Vrchlabí vom Osten
olej, płótno/olej plátno / Öl, Leinen

39 x 54,5 cm

1832

ze zbiorów Muzeum Karkonoskiego w Vrchlabí / se sb. Muzea Krkonošského parku ve Vrchlabí / aus den Sammlungen des Museums des Riesengebirgenationalparks in Vrchlabí
rep. Maciej Hnatiuk

8. Josef Mánes

Śnieżka w porannym świetle / Sněžka v ranním světle / Die Schneekoppe im Morgenlicht
olej / Öl

19 x 31,5 cm

1846-47

ze zbiorów Galerii Narodowej w Pradze / se sb. Národní galerie v Praze / aus den Sammlungen der Nationalgalerie in Prag
rep. Jiří Bruník

9. Quido Mánes

Zielarka na Śnieżnych Kotlach / Bylinkářka na Sněžných jámách / Kräutersammlerin über den Schneegruben

1848

olej, płótno / olej, plátno / Öl, Leinen

26 x 34 cm

ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Jeleniej Górze / se sb. Oblastního muzea v Jelení Hoře
/ Aus den Sammlungen des Bezirksmuseums in Jelenia Góra.
rep. Wojciech Zawadzki

10. Josef Matej Navrátil

Wodospad na progu rzeki Mumlavy / Vodopád Mumlavy / Wasserfall an der Flussschwelle der Mumlava

olej, Öl

40 x 36 cm

1855

ze zbiorów Galerii Narodowej w Pradze / se sb. Národní galerie v Praze / aus den Sammlungen der Nationalgalerie in Prag
rep. Jiří Bruník

11. Václav Kroupa

Wielki Staw / Velký rybník / Grosser Teich

olej, tektura / olej, lepenka / Öl, Pappe

16 x 45 cm

1891

ze zbiorów Muzeum Karkonoskiego w Vrchlabí / se sb. Muzea Krkonošského parku ve Vrchlabí / aus den Sammlungen des Museums des Riesengebirgenationalparks in Vrchlabí
rep. Maciej Hnatiuk

12. Otakar Lebeda

Z Karkonoszy / Z Krkonoš / Aus dem Riesengebirge

olej na płótnie / olej na plátně / Öl auf Leinen

35 x 48 cm

1896

ze zbiorów Galerii Narodowej w Pradze / se sb. Národní galerie v Praze / aus den Sammlungen der Nationalgalerie in Prag
rep. Jiří Bruník

13. František Kaván

Letni pejzaż / Letní krajina / Sommerlandschaft

olej, karton / olej, karton / Öl, Karton

lata 20. XX w. / 20. léta XX. stol. / 20. Jahre d. 20. Jhts

25 x 37 cm

ze zbiorów Muzeum Karkonoskiego w Vrchlabí / se sb. Muzea Krkonošského parku ve Vrchlabí / aus den Sammlungen des Museums des Riesengebirgenationalparks in Vrchlabí
rep. Maciej Hnatiuk

14. rys. Johann Bartholomäus Strahovsky, ryt. Friedrich Bernhard Werner

kresl. Johann Bartholomäus Strahovsky
ryt. Friedrich Bernhard Werner
gezeichnet von Johann Bartholomäus Strahovsky
radiert von Friedrich Bernhard Werner

Panorama Karkonoszy / Panorāma Krkonoš / Panorama des Riesengebirges

akwaforta kolorowana / lept / kolorierte Radierung
II połowa XVIII wieku / 2. pol. 18. stol. / 2. Hälfte d. 18. Jh.
12,7 x 33 cm
ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Jeleniej Górze/ se sb. Oblastního muzea v Jelení Hoře/
Aus den Sammlungen des Bezirksmuseums in Jelenia Góra.
rep. Wojciech Zawadzki

15. Antonín Karel Balzer

Śnieżka z Białej Łąki / Sněžka z Bílé louky / Schneekoppe von Weisse Wiese – Holz von der böhmischen Seite

litografia kolorowana z albumu: Karkonosze z kilkoma innymi okolicami z Adrspachu w 24 widokach, powstały podczas podróży, rytowane i kolorowane przez A. Balzera / z alba: Krkonoše a několik jiných obrazů krajiny kolem Adrspachu ve 24 pohledech, vznikly v průběhu cesty, rytecká, kolorovaná práce A. Balzera. / aus dem Album: Das Riesengebirge nebst einigen Gegenden von Adersbach in vier und zwanzig Prospekten auf einer Reise entworfen und in Kupfer geätzt und ausgemalt von Anton Balzer
Wyd. Praga 1794 / Praha 1794 / Prag 1794
38 x 46 cm
ze zbiorów Muzeum Karkonoskiego w Vrchlabí/ se sb. Muzea Krkonošského parku ve Vrchlabí/ aus den Sammlungen des Museums des Riesengebirgenationalparks in Vrchlabí
rep. Maciej Hnatuk

16. Caspar David Friedrich

Wspomnienie Karkonoszy / Vzpomínka na Krkonoše / Erinnerung an das Riesengebirge

olej, płótno/olej / plátno/ Öl, Leinen
ok. 1835
73,5 x 102,5 cm
ze zbiorów Muzeum Narodowego w Petersburgu / ze sbirky Ermitáže v Petrohradě (Sankt Peterburg) /
aus den Sammlungen d. Ermitage Sankt Petersburg
rep. Arkadiusz Podstawka za: il. 79 z albumu „Ermitage. Westeuropäische Kunst Malerei, Zeichnungen, Skulpturen“, „Aurora“ - Kunstverlag, Leningrad 1984.

17. Wilhelm Brücke

Widok na Milków i Śnieżkę / Pohled na Milków a Sněžku / Blick auf Arnsberg und die Schneekoppe

olej, płótno/olej / plátno/ Öl, Leinen
50,5 x 72,5 cm
1844
ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu/ ze sbirky Národního muzea ve Vratislavi /
aus den Sammlungen des Nationalmuseums in Wrocław
rep. Edmund Witecki

18. Adolf Dressler

Widok na Dolinę Łomniczką pod Śnieżką i Karpacz / Pohled na údolí pod Sněžkou a Karpacz / Blick auf den Melzergrund und Krummhübel

II połowa XIX wieku / 2. pol. 19. stol. / 2. Hälfte d. 19. Jh.
olej, karton / olej, karton / Öl, Karton
12,2 x 20 cm
ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie/ se sb. Národního muzea ve Warszawě / aus den Sammlungen des Nationalmuseums in Warschau
rep. Wojciech Zawadzki za: il. z albumu: P. Łukasiewicz, A. Kozak, Obrazy Natury, Adolf Dressler i pejzażyści śląscy drugiej połowy wieku XIX, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum Narodowe w Warszawie, Wrocław 1997/ se sb. Národního muzea ve Warszawě / aus den Sammlungen des Nationalmuseums in Warschau

19. Max Wislicenus

Zimowy pejzaż Karkonoszy. Widok Śnieżki z Lisiej Góry / Zimní krajina Krkonoš – Pohled na Sněžku z Liščí hory / Winterlandschaft im Riesengebirge – Blick auf die Schneekoppe vom Fuchsberg

olej na płótnie / olej na plátne / Öl, Leinen
1918

215 x 200 cm
wł. Liceum Ogólnokształcące w Jeleniej Górze, dep. Muzeum Okręgowego w Jeleniej Górze/ vlastn. Gymnázia v Jelení Hoře, dep. Oblastního muzea v Jelení Hoře/ Eigentum des Gesamtbildenden Lyzeums in Jelenia Góra, Depot im Bezirksmuseum in Jelenia Góra.
rep. Paweł Lipiński

20. Erich Erler

Śnieżka / Sněžka / Die Schneekoppe

tempera, gwasz / tempera, kvaš / Tempera, Guach
47,3 x 62,7 cm
ok. 1900 / kol. 1900 / um 1900
ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu/ ze sbirky Národního muzea ve Vratislavi /
aus den Sammlungen des Nationalmuseums in Wrocław
rep. Arkadiusz Podstawka

21. Otto Fischer

Widok z Równi pod Śnieżką / Pohled z Równi pod Sněžkou / Blick vom Koppenplan

mezzotinta / mezzotinta / Mezzotinta
23 x 31 cm
ok. 1908 / kol. 1908 / um 1908
ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu/ ze sbirky Národního muzea ve Vratislavi /
aus den Sammlungen des Nationalmuseums in Wrocław
rep. Arkadiusz Podstawka

22. Friedrich Iwan

Przedwiośnie / Předjaří / Vorfrühling

akwaforta barwna z akwatintą / barevný lept z akvatintou / Kolorierte Kupferstich mit Aquatinta
10 x 14 cm
lata 20. XX w. / 20. léta XX. stol. / 20. Jahre d. 20. Jhts
ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu/ ze sbirky Národního muzea ve Vratislavi /
aus den Sammlungen des Nationalmuseums in Wrocław
rep. Arkadiusz Podstawka

23. Autor nieznany

Autor neznámý
Künstler unbekannt

Panorama Karkonoszy z pawilonu w Bukowcu / Panorāma Krkonoš z pavilónu w Bukowci / Panorama des Riesengebirges vom Pavillon in Buchwald

XIX w. / 19. stol. / 19. Jh.
litografia kolorowana / barvena litografie / kolorierter Steindruck
14,4 x 18,5 cm
ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Jeleniej Górze/ se sb. Oblastního muzea v Jelení Hoře/
Aus den Sammlungen des Bezirksmuseums in Jelenia Góra.
rep. Wojciech Zawadzki

24. Friedrich August Tittel

Śnieżka / Sněžka / Schneekoppe

akwaforta kolorowana / barvený lept / kolorierter Kupferstich
I połowa XIX wieku / 1. pol. 19. stol. / 1. Hälfte d. 19. Jh.
11 x 15,5 cm
ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Jeleniej Górze/ se sb. Oblastního muzea v Jelení Hoře/
Aus den Sammlungen des Bezirksmuseums in Jelenia Góra.
rep. Wojciech Zawadzki

25. Autor nieznany

Autor neznámý
Künstler unbekannt

Pejzaż górski – Pielgrzymy / Horská krajina – Poutník / Berglandschaft – Dreisteine

tektura, olej / lepenka, olej / Pappe, Öl
II połowa XIX wieku / 2. pol. 19. stol. / 2. Hälfte d. 19. Jh.
59,8 x 49,5 cm
ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Jeleniej Górze/ se sb. Oblastního muzea v Jelení Hoře/
Aus den Sammlungen des Bezirksmuseums in Jelenia Góra.
rep. Wojciech Zawadzki

26. Georg Trautmann

Srebrny Grzbiet zimą / Stříbrný hřbet v zimě / Silberkamm im Winter

olej, płótno / olej, plátno / Öl, Leinen

lata 20. XX w. / 20. léta XX. stol. / 20. Jahre d. 20. Jhts

63 x 98,5 cm

ze zbiorów Muzeum Karkonoskiego w Vrchlabí / se sb. Muzea Krkonošského parku ve Vrchlabí / aus den Sammlungen des Museums des Riesengebirgenationalparks in Vrchlabí rep. Maciej Hnatiuk

27. Paul Aust

Górska łąka w Karkonoszach ze schroniskiem Strzecha Akademicka / Horská louka v Krkonoších s bouduou Strzecha Akademicka / Bergwiese im Riesengebirge mit Hampelbaude

olej, płótno / olej, plátno / Öl, Leinen

lata 20. XX w. / 20. léta XX. stol. / 20. Jahre d. 20. Jhts

37,5 x 50 cm

ze zbiorów Muzeum Karkonoskiego w Vrchlabí / se sb. Muzea Krkonošského parku ve Vrchlabí / aus den Sammlungen des Museums des Riesengebirgenationalparks in Vrchlabí rep. Maciej Hnatiuk

28. Paul Aust

Widok na Śnieżkę z Wielkiego Stawu / Pohled na Sněžku z Velkého rybníku / Blick auf die Schneekoppe vom Grossen Teich

I połowa XIX wieku / 1. pol. 19. stol. / 1. Hälfte d. 19. Jh.

pastel / pastel / Pastell

32 x 47 cm

ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Jeleniej Górze / se sb. Oblastního muzea v Jelení Hoře / Aus den Sammlungen des Bezirksmuseums in Jelenia Góra. rep. Paweł Lipiński

29. Carl Ernst Morgenstern

Kozie Grzbiety / Kozi hřbety / Ziegenrücken

olej, płótno / olej, plátno / Öl, Leinen

ok. 1910 / kol. r. 1910 / um 1910

95 x 116 cm

ze zbiorów Muzeum Karkonoskiego w Vrchlabí / se sb. Muzea Krkonošského parku ve Vrchlabí / aus den Sammlungen des Museums des Riesengebirgenationalparks in Vrchlabí rep. Maciej Hnatiuk

30. Carl Ernst Morgenstern

Śnieżka jesienią / Sněžka na podzim / Schneekoppe im Herbst

olej, płótno/olej, plátno/Öl, Leinen

1910

73 x 99 cm

ze zbiorów Muzeum Karkonoskiego w Vrchlabí / se sb. Muzea Krkonošského parku ve Vrchlabí / aus den Sammlungen des Museums des Riesengebirgenationalparks in Vrchlabí rep. Maciej Hnatiuk

31. Franz von Jackowski

Widok na Śnieżne Kotły / Pohled ke Sněžným jamám / Blick auf die Schneegruben

olej, płótno/olej, plátno/Öl, Leinen

ok. 1930 / kol. r. 1930 / um 1910

95 x 125 cm

ze zbiorów Muzeum Karkonoskiego w Vrchlabí / se sb. Muzea Krkonošského parku ve Vrchlabí / aus den Sammlungen des Museums des Riesengebirgenationalparks in Vrchlabí rep. Maciej Hnatiuk

32. Georg Wichmann

Śnieżne Kotły / Sněžné jámy / Schneegruben

olej, Öl

lata 20. XX w. / 20. léta 20. stol. / 20. Jahre d. 20. Jhts

93 x 116 cm

ze zbiorów Muzeum Karkonoskiego w Vrchlabí / se sb. Muzea Krkonošského parku ve Vrchlabí / aus den Sammlungen des Museums des Riesengebirgenationalparks in Vrchlabí rep. Maciej Hnatiuk

33. Alfred Nickisch

Widok na Śnieżne Kotły jesienią / Pohled na Sněžné jámy / Blick auf die Schneegruben im Herbst

olej, tektura / olej, lepenka / Öl, Pappe

ok. 1910 / kol. r. 1910 / um 1910

69 x 96 cm

ze zbiorów Muzeum Karkonoskiego w Vrchlabí / se sb. Muzea Krkonošského parku ve Vrchlabí / aus den Sammlungen des Museums des Riesengebirgenationalparks in Vrchlabí rep. Maciej Hnatiuk

34. Benno Dlouhy

Malý Staw / Malý rybník / Kleiner Teich

olej, tektura / olej, lepenka / Öl, Pappe

1910

38 x 52 cm

ze zbiorów Muzeum Karkonoskiego w Vrchlabí / se sb. Muzea Krkonošského parku ve Vrchlabí / aus den Sammlungen des Museums des Riesengebirgenationalparks in Vrchlabí rep. Maciej Hnatiuk

35. Paul Weimann

Widok na Czarny Grzbiet i Śnieżkę / Pohled na Černý hřeben a Sněžku / Aussicht zum Riesenkamm und Schneekoppe

I połowa XX wieku / 1. pol. 20. stol. / 2. Hälfte d. 19. Jh.

tektura, olej / lepenka, olej / Pappe, Öl

23,5 x 38,5 cm

ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Jeleniej Górze / se sb. Oblastního muzea v Jelení Hoře / Aus den Sammlungen des Bezirksmuseums in Jelenia Góra. rep. Wojciech Zawadzki

36. Fritz Hartmann

Śnieżka z Białą Łąką / Sněžka s Bílou loukou / Schneekoppe mit Weisser Wiese

olej, tektura / olej, lepenka / Öl, Pappe

1922

61,5 x 78 cm

ze zbiorów Muzeum Karkonoskiego w Vrchlabí / se sb. Muzea Krkonošského parku ve Vrchlabí / aus den Sammlungen des Museums des Riesengebirgenationalparks in Vrchlabí rep. Maciej Hnatiuk

37. Hendrich Hermann

Wielki Staw / Velký rybník / Grosser Teich

olej, płótno / olej na plátně / Öl, Leinen

II połowa XIX wieku / 2. pol. 19. stol. / 2. Hälfte d. 19. Jh.

69 x 98 cm

ze zbiorów Muzeum Karkonoskiego w Vrchlabí / se sb. Muzea Krkonošského parku ve Vrchlabí / aus den Sammlungen des Museums des Riesengebirgenationalparks in Vrchlabí rep. Maciej Hnatiuk

38. Josef Mánes

Zachód słońca w górach / Západ slunce v horách / Sonnenuntergang in den Bergen

olej / Öl

21,8 x 35 cm

1840

ze zbiorów Galerii Narodowej w Pradze / se sb. Národní galerie v Praze / aus den Sammlungen der Nationalgalerie in Prag rep. Jiří Brunk

39. Carl Franz Klose

Widok na Śnieżkę z Wielkim Stawem i schroniskiem księcia Henryka / Pohled na Sněžku, Velký rybník a Priz Heinrich-Chatu / Blick auf die Schneekoppe, die Prinz – Heinrich – Baude und den Grossen Teich

fotografia czarno-biała, sepia / černobílá fotografie / schwarz-weiße Fotografie

ze zbiorów Muzeum Śląskiego w Görlitz / se sb. Slezského muzea v Görlitz / aus den Sammlungen des Schlesischen Museums in Görlitz

40. Erich Fuchs

Studniční Hora / Studniční Hora / Brunnberg

akwaforta / lept / Kupferstich

1924

34 x 25 cm

ze zbiorów Muzeum Karkonoskiego w Vrchlabí / se sb. Muzea Krkonošského parku ve Vrchlabí / aus den Sammlungen des Museums des Riesengebirgenationalparks in Vrchlabí
rep. Maciej Hnatiuk

41. Paul Linke

Pejzaż karkonoski / Krkonošská krajina / Riesengebirgslandschaft

XIX/XX w. / 19./20. stol. / 19./20. Jh.

olej na desce / prkno, olej / Holz, Öl

30 x 52 cm

ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Jeleniej Górze / se sb. Oblastního muzea v Jelení Hoře / Aus den Sammlungen des Bezirksmuseums in Jelenia Góra.
rep. Wojciech Zawadzki

42. Janina Hobgarska

Rudawy Janowickie / Rudawy Janowické / Landeshuter Kamm

fotografia, brom / fotografie, brom / Fotografie, Brom

1998

13 x 18 cm

43. Janina Hobgarska

Rudawy Janowickie / Rudawy Janowické / Landeshuter Kamm

fotografia, brom / fotografie, brom / Fotografie, Brom

1998

13 x 18 cm

44. Henryk Waniek

Kołysanka dla Wandy Rutkiewicz / Ukolebávka pro Wandu Rutkiewiczovou / Wiegenlied für Wanda Rutkiewicz

olej, płótno/olej, plátno/Öl, Leinen

1992

75 x 60 cm

rep. Maciej Glinicki

45. Ewa Andrzejewska

Po drodze... / Po cestě... / Am Wege...

fotografia, brom, sepia / fotografie, brom, sépie / Fotografie, Tönung

2000

25 x 30 cm

46. Tomasz Mielech

Karkonosze 1999 / Krkonoše 1999 / Riesengebirge 1999

6 x 11 cm

fotografia, brom, sepia / fotografie, brom, sépie / Fotografie, Brom, Sepia

47. Jiří Hladík

Ještěd ze szczytu Śnieżki / Ještěd z vrcholu Sněžky / Ještěd vom Schneekoppengipfel

fotografia czarno-biała, tonowana / černobílá fotografie, tónována / schwarz-weiße Fotografie, gestuft

15 x 40 cm

48. Karel Hník

Bez tytułu / Bez názvu / Ohne Titel

fotografia czarno-biała, tonowana / černobílá fotografie, tónována / schwarz-weiße Fotografie, gestuft

1981

49. Karel Došek

Nasza ziemia 2000 / Náš kraj 2000 / Unsere Heimat

fotografia czarno-biała / černobílá fotografie / schwarz-weiße Fotografie

187 x 120 cm

50. Wojciech Zawadzki

Wokół Wielkiej Góry / Kolem Velké Hory / Rund um den grossen Berg

fotografia czarno-biała / černobílá fotografie / schwarz-weiße Fotografie

100 x 70 cm

1975

51. Marek Lercher

z cyklu „Pejzaże otwarte – VI” / z cyklu „Otevřené krajiny VI” / aus dem Zyklus „Offene Landschaften – VI”

linoryt / linoryt / Linolschnitt

1998

12 x 20 cm

rep. Wojciech Zawadzki

52. Marek Liksztet

Pyramis

akwaforta-akwatinta / lept-akvatinta / Radierung-Aquatinta

1997

18 x 25 cm

rep. Wojciech Zawadzki

53. Alena Bilková

Zrůdlo / Pramen / Quelle

suchá igla / suchá jehla / kalte Nadel

1996

49,7 x 50,3 cm

rep. Jan Brodský

54. Eberhard Peters

Śnieżka / Schneekoppe / Sněžka

1999

25 x 30,5 cm

55. Almut Zielonka

Most / Most / Die Brücke

akwaforta / lept / Radierung

10 x 12,5 cm

56. Vahan Bego

Spacer / Procházka / Spaziergang

tus, piórko / tuš, pérko / Tusche, Feder

1998

16,5 x 8 cm

rep. Tomasz Mielech

57. Urszula Broll Urbanowicz

Bez tytułu / Bez názvu / Ohne Tittel

olej / olej / Öl

2000

60 x 50 cm

rep. Jacek Jaśko

58. Henryk Smagacz

Bez tytułu / Bez názvu / Ohne Tittel

olej / olej / Öl

2000

60 x 40 cm

rep. Wojciech Zawadzki

- 59. Teresa Kępowicz**
Mgła zapomnienia / *Miha zapomnění / Nebel des Vergessens*
olej, płótno / olej na plátně / Öl, Leinen
1999
70 x 100 cm
rep. Teresa Kępowicz
- 60. Paweł Trybalski**
Optymizm katastrofisty / *Katastrofický optimismus / Optimismus eines Katastrophisten*
akryl, tektura / akryl, lepenka / Akrilfarbe, Pappe
2000
58 x 47 cm
rep. Wojciech Zawadzki
- 61. Beata Justa**
z serii Karkonosz i jego świta / *ze série Krakonoš a jeho průvod / aus der serie: Rübezahli und sein Gefolge*
malarstwo na jedwabiu / malba na hedvábi / Malerei auf Seide
1998
14 x 27 cm
rep. Wojciech Zawadzki
- 62. Dietrich Arlt**
Poletka na zbocz / *Polička na úbočí / Kraftfelder am Hang*
akwarela / akvarel / Aquarelle
2000
12 x 16,5 cm
rep. Dietrich Arlt
- 63. Ivana Pelouchová**
Góra / *Hora / Der Berg*
szkło / sklo / Glas
18 x 18 cm
1999
rep. Ivana Pelouchová
- 64. Iva Ouhrabková**
Pomiędzy niebem a ziemią, detal / *Mezi nebem a zemí / Zwischen Himmel und Erde, Details*
szamot, szkło / šamot, sklo / Keramik, Glas
rep. Jiří Jiroušek
- 65. Bogumiła Twardowska-Rogacewicz**
Wokół wielkiej góry / *Kolem velké Hory / Rund um den grossen Berg*
akryl, płótno / akryl na plátně / Akrilfarbe, Leinen
2000
130 x 100 cm
rep. Tomasz Mielech
- 66. Jan Nikendey**
Odcisk / *Stopa / Abdruck*
kuta stal / kovaná ocel / geschmiedetes Stahl
40 x 30 cm
rep. Jan Nikendey
- 67. Tomasz Sikorski**
Z Zamku Wieczornego / *Z večerního zámku / Aus der Abendburg*
Galeria BWA Jelenia Góra / Galerie BWA Jelenia Góra / BWA – Galerie, Jelenia Góra
malarstwo ścienne, fotografia / nástěnná malba, fotografie / Wandmalerei, Fotografie
1995
185 x 520 cm
rep. Tomasz Sikorski
- 68. Michael Vogler**
Morandi w górach / *Morandi in horach / Morandi im Gebirge*
fotografia / fotografie / Fotografie
2000
ok. 40 x 60 cm / ca. 40 x 60 cm
rep. Michael Vogler
- 69. Krzysztof Figielski**
z cyklu Podwodność – Za siódmą górą / *z cyklu „Podwodność” – za sedmou horou / Aus dem Zyklus „Unterwassersein” – hinter dem siebenten Berg*
akryl na płótnie / akryl na plátně / Akrilfarbe auf Leinen
1998
19 x 69 cm
rep. Wojciech Zawadzki
- 70. Karel Rybáček**
Góra / *Hora / Der Berg*
akryl, olej / akryl, olej / Akrilfarbe
2000
75 x 100 cm
rep. Petr Fiala
- 71. Isa Brütze**
Godziny w Ogródzie. Wiersz o górach Hermanna Hesse / *„Hodiny v zahradě” verše o horách Hermanna Hesseho / Stunden im Garten. Gedicht über die Berge von Hermann Hesse*
kaligrafia, tusz na papirusie / Kaligrafie: tuš na papyruse / Kalligraphie, Tusche, Feder auf Papyrus
72 x 53 cm
rep. Jürgen Matschie
- 72. Ilona Chvalová**
Zimowa wędrówka na Śnieżkę / *Zimní Putování na Sněžku / Winterwanderung auf die Schneekoppe*
technika własna / kombinovaná technika / Mischtechnik
2000
37 x 49 cm
rep. Ilona Chvalová
- 73. Iris Brankatschk**
Trenta
rysunek węglem / kresba uhlím / Kohlezeichnungen
1997
29,7 x 42 cm
rep. Iris Brankatschk
- 74. Roman Karpaš**
Jar połodowcowy / *Ledovcová Jáma / Eisschlucht*
82 x 86 cm
drzeworyt barwny / barvený dřevorez / kolorierter Holzschnitt
rep. Jiří Jiroušek
- 75. Erhard Gassan**
Widok na Śnieżkę / *Pohled na Sněžku / Blick zur Schneekoppe*
olej, akryl, akwarela / olej, akryl, akvarel / Öl, Akrilfarbe, Aquarelle
53 x 79 cm
rep. Erhard Gassan
- 76. Lütz Jungrichter**
Aleja topolowa / *Aleja topolowa / Pappelallee*
tempera, pastel / tempera, pastel / Tempera, Pastell
1998
50 x 65 cm
rep. Lütz Jungrichter
- I str. okładki** / *I strana obálky / I seite des Umschlages: V. Kroupa (por. il. 11)*
- IV str. okładki** / *IV. strana obálky / IV seite des Umschlages: Henryk Waniek: Ars errandi, olej, płótno / olej, plátno / Öl, Leinen, lata 20. XX wieku / 20. léta XX. století / 20. Jahre d. 20. Jhts*
139 x 100 cm, rep. Wojciech Zawadzki
- il. s. 6. Widokówka ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Jeleniej Górze / Pohlednice se sb. Oblastního muzea v Jelení Hoře / Ansichtskarte aus den Sammlungen des Bezirksmuseums in Jelenia Góra, rep. Wojciech Zawadzki**

Indeks nazwisk

Jmenný seznam Namenverzeichnis

- Aberli 50, 59
 Adams John Quincy 18, 23, 26, 57, 63
 Adolph 55, 61, 68
 Aleksion Jerzy Jaromir 202
 Andrzejewska Ewa 112, 121, 128, 154, 188, 203, 207
 Arctowski Henryk 95, 101, 106
 Arczyński Stefan 111, 120, 127
 Arlt Dietrich 117, 124, 132, 171, 188, 208
 Arucianian Ar 189
 Augusta królowa 17, 22, 25
 Aust Paul 76, 77, 188, 206
 Baer Oswald 57, 63, 70
 Balzer Antonín Karel 31, 32, 38, 39, 42, 43, 50, 53, 59, 60, 65, 67, 189, 205
 Balzer Jan Jiří 31, 38, 42, 189
 Bartoš Miloslav 31, 37, 38, 41, 42, 46
 Becker Jakob 191
 Bego Vahan 115, 123, 130, 131, 165, 189, 207
 Berger Daniel 50, 58, 64
 Bibrowicz Wanda 202
 Biel - Lutosławska Teresa 119, 126, 134
 Bílková Alena 117, 124, 132, 162, 189, 207
 Blätterbauer Theodor 53, 61, 67
 Bleuler Johann Heinrich 50, 59, 65
 Börsch-Supan H. 57, 63, 70
 Bouda C. 195
 Bracht Eugen 193, 202
 Brankatschk Iris 118, 125, 133, 182, 189, 208
 Bräuer Albrecht 191, 202
 Brodziński Kazimierz 19, 23, 27
 Broll - Urbanowicz Urszula 114, 122, 129, 130, 166, 190, 207
 Brücke Wilhelm 52, 53, 60, 66, 190, 205
 Brütze Isa 117, 124, 132, 180, 190, 208
 Bubeníček Ota 36, 41, 45
 Burkert Eugen 198
 Byrczek Jakub 119, 126, 134
 Carus Carl Gustav 52, 59, 66
 Chmielowski Albert Brat (cyt.) 95, 98, 100, 103, 105, 108
 Chvalová Ilona 117, 124, 132, 181, 190, 208
 Coelho Paulo (cyt.) 97, 102, 107
 Colarosi 196
 Comton Edward Harrison 55, 62, 69
 Courtois 196
 Czartoryska Izabela 17, 22, 25
 Dahl Johann Christian Clausen 52, 60, 66
 Delkeskamp Friedrich Wilhelm 52, 60, 66
 Dix Otto 56, 62, 69
 Dlouhy Benno 83, 191, 206
 Dłużniewski Andrzej 200
 Došek Karel 116, 123, 124, 131, 158, 191, 207
 Dressler Adolf 53, 54, 57, 61, 63, 67, 68, 70, 191, 205
 Dubiel Sławoj 119, 126, 134
 Dvořák Bohuslav 36, 41, 45
 Dynak Władysław 18, 23, 26
 Dziukowska Elżbieta (cyt.) 119, 126, 134
 Eisenmänger T. 57, 63, 70
 Endler Friedrich Gottlieb 20, 53, 60, 67, 191, 204
 Erler Erich 55, 62, 68, 191, 205
 Farbisz - Kijankowa Róża 111, 120, 127
 Ferdinand V 198
 Figielski Krzysztof 115, 119, 123, 126, 130, 134, 178, 192, 208
 Fischer Otto 55, 62, 68, 192, 205
 de Foucauld Karol (cyt.) 95, 100, 106
 Frączkiewicz Zbigniew 119, 126, 134
 Frégévize Friedrich 50, 58, 65
 Friedrich Caspar David 51, 52, 56, 57, 59, 60, 62, 63, 65, 69, 70, 114, 122, 129, 192, 205
 Fuchs Erich 89, 192, 206
 Gerstner F. J. 31, 38, 42
 Gielniak Józef 113, 121, 129, 196
 Gassan Erhard 118, 125, 133, 184, 193, 208
 Grosspietsch Florian 52, 60, 67
 Grotenwohl Leopoldina Gieorgijewna 17, 22, 25
 Gruber T. 31, 38, 42
 Grundmann Günther 57, 63, 69, 70
 Grus Jaroslav 37, 41, 46
 Haertel Sigfried 198
 Hanke T. 31, 38, 42
 Harrachowie hrabiowie 36, 40, 45
 Hartmann Fritz 85, 193, 206
 Hartung Karl 188
 Haselbach Albrecht 56, 62, 69
 Hauptmann Carl 115, 123, 130
 Haushofer Max 34, 39, 40, 44, 196
 Heidegger Martin 140, 146, 150
 Heinitz von 49, 58, 64
 Herloszsohn H. 57, 63, 70
 Hermann Hendrich 86, 193, 206
 Hesse Hermann 117, 124
 Hintze Johann Heinrich 52, 60, 66
 Hladík Jiří 116, 123, 124, 131, 156, 193, 207
 Hnatiuk Maciej 119, 126, 134
 Hník Karel 116, 123, 124, 131, 157, 194, 207
 Hobgarska Janina 5, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 119, 126, 134, 140, 141, 207
 Hofman Wlastimil 111, 120, 127
 Hoser J.K.E. 31, 38, 42
 Hron František Karel 36, 41, 45
 Ingarden Roman (cyt.) 96, 101, 106
 Iwan Friedrich 56, 62, 69, 194, 205
 Jackowski Franz von 80, 194, 206, Franciszek 56, 62, 69
 Jansa Václav 36, 40, 45
 Jähniß Karl Wilhelm 57, 63, 70
 Jarnuszkiewicz Jerzy 200
 Jaško Jacek 119, 126, 134
 Jelinek František Cín 36, 41, 45
 Jirásek J. 31, 38, 42
 Józefowski Eugeniusz 119, 126, 134
 Jungriecher Lütz 118, 125, 133, 185, 194, 208
 Justa Beata 115, 118, 119, 123, 125, 126, 131, 133, 134, 170, 194, 208
 Kablík Josefína 33, 34, 39, 43, 44
 Kablík Vojtech 33, 39, 43
 Kaczmarek Tadeusz 111, 120, 127
 Kaempffer Eduard 202
 Kalckreuth Leopold von 202
 Kalfus Pavel 199
 Kaplicki Josef 200
 Karpaš Roman 117, 124, 132, 183, 195, 208
 Karpiński Zbigniew 194
 Kaván František 35, 36, 37, 40, 45, 195, 204
 Kersting Georg 51, 59, 65
 Kępowicz Teresa 114, 118, 122, 125, 130, 133, 168, 195, 208
 Kiczak Edward 112, 120, 127
 Kincel Ryszard 19, 23, 27
 Klengel J. Ch. 189
 Klose Carl Franz 88, 195, 206
 Kmita Maria 17, 22, 25
 Knippel Ernst Wilhelm 53, 60, 67, 113, 121, 129, 195, 201, 204
 Kolankowski Jerzy 111, 120, 127
 Kolbuszewska Maria 18, 23, 26
 Kolbuszewski Jacek 17, 21, 22, 24, 25, 28
 Kollár Jan 20, 24, 27
 Kolwzan-Nowicka Danuta 196
 Komorowski Piotr 119, 126, 134
 Konopka Bogdan 119, 126, 134
 Korolczuk Hanna 119, 126, 134
 Korpál Jan 111, 120, 127
 Kosárek Adolf 34, 35, 39, 40, 44
 Koska Louis Ferdinand 53, 57, 61, 63, 67, 70
 König Johann Heinrich 191
 Koziol Joanna 119, 126, 134
 Kowalski Grzegorz 200
 Kozak Anna 57, 63, 69, 70
 Kroupa Jan 196
 Kroupa Václav 34, 40, 44, 196, 204
 Lang Krzysztof 141, 146, 151
 Lebeda Otakar 35, 40, 44, 117, 124, 132, 196, 204
 Lech Andrzej Jerzy 119, 126, 134
 Leipelt Max 6
 Lercher Marek 113, 121, 129, 160, 196, 207
 Libeński Stanisław 189, 200
 Liebersbach Józef 93, 98, 99, 103, 104, 108
 Liksztet Marek 112, 113, 118, 119, 121, 125, 126, 128, 133, 134, 161, 196, 207
 Linke Paul 54, 61, 68, 93, 197, 207
 Łukaszewicz Piotr 49, 56, 57, 58, 62, 63, 64, 69, 70
 Macha Karel Hynka (cyt.) 20, 24, 27
 Malewski Franciszek 17, 22, 25
 Maliński Mieczysław ks. (cyt.) 94, 100, 105

- Mánes Antonín 32, 33, 39, 43, 197, 204
 Mánes Josef 33, 39, 43, 87, 197, 204, 206
 Mánes Quido 33, 34, 39, 44, 197, 204
 Mařák Julius Eduard 35, 40, 44, 195, 196
 Marek Antonín 20, 24, 27
 Maslov 18, 22, 25
 Mattis Carl Theodor 20, 53, 60, 67, 113, 121, 129, 197, 201, 204
 Matuszewska Ewa 138, 145, 149
 Meyer Hans 194
 Mickiewicz Adam 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 27
 Mielech Joanna 111, 119, 120, 125, 127, 133, 134
 Mielech Tomasz 112, 121, 128, 155, 198, 207
 Morgenstern Carl Ernst 54, 55, 56, 61, 62, 68, 69, 78, 79, 194, 198, 202, 206
 Morin Edgar 119, 126, 134
 Morino Jan 50, 59, 65
 Morzin hr., Morzinowa hrabianka 33, 39, 43
 Mosch Karl Friedrich 52, 60, 67
 Nathe Christoph 49, 58, 64, 198
 Navrátil Josef Matej 34, 39, 44, 198, 204
 Neisser Albert, Tonia 191
 Nejedlý Otakar 37, 41, 45
 Nickisch Alfred 55, 62, 69, 82, 192, 198, 206
 Nikendey Jan 116, 124, 131, 132, 175, 199, 208
 Nietzsche Fryderyk 140, 146, 150
 Nodzyński Tadeusz 111, 120, 127
 Nowacki Janusz 119, 126, 134
 Nowak Willy 37, 41, 45
 Oberländer Hans 56, 62, 69, 198
 Oeser A. F. 198
 Ouhrabková Iva 116, 124, 132, 173, 199, 208
 Pelouchová Ivana 116, 124, 132, 172, 199, 208
 Peters Eberhard 117, 124, 132, 163, 199, 207
 Pohl E. 54, 61, 68
 Poniatowski Stanisław 17, 22, 25
 Ponga Betty 17, 22, 25
 Postl Karel 32, 38, 39, 43, 197, 199, 204
 Potoczak Grzegorz 119, 126, 134, 194
 Prášma hr. 202
 Prell Hermann 192
 Preller Friedrich ml. 192
 Prinert 196
 Pückler hr. von 202
 Purkyně Jan E. 20, 24, 27
 Raczynski hr. 52, 60, 66
 Rada Vlastimil 37, 41, 46
 Reinhardt Carl Sebastian Christoph 49, 50, 52, 58, 60, 64, 65
 Resch Ernst 191
 Richter Ludwig 52, 60, 66
 Rieden Carl Julius 53, 60, 67, 113, 121, 129, 195, 201
 Ruben Ch. 34, 40, 44, 196, 197
 Rutkiewicz Wanda 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152
 Rybaček Karel 117, 124, 132, 179, 200, 208
 de Sage Schmidt Oskar 119, 126, 134
 Šalda F. X. 199
 Sawicki Piotr 18, 22, 25
 Scheuren Caspar 52, 60, 66
 Schmilewski v. 57, 63, 70
 Schmutzer J. 189
 Schroller Franz 53, 61, 67
 Sedlak Włodzimierz (cyt.) 93, 99, 104
 Semaniszyn W. 195
 Sempoliński Jacek 200
 Silbersztejn baron 35, 40, 44
 Sikorski Tomasz 115, 116, 119, 123, 126, 131, 134, 176, 200, 208
 Skrbek Jaroslav 37, 41, 46
 Słowacki Juliusz 19, 23, 26
 Smagacz Henryk 113, 121, 122, 129, 167, 200, 207
 Šmok 194
 Sobieski Michał (cyt.) 95, 98, 100, 102, 105, 108
 Staffa M. 57, 63, 69
 Stein Edyta (cyt.) 96, 97, 101, 102, 108
 Stęczyński Bogusz Zygmunt 17, 21, 22, 24, 25, 28
 Strahowsky Florian B. 201
 Strahowsky Johann Bartholomäus 49, 58, 64, 201, 204
 Strzemiński Władysław 111, 120, 127
 Swosiński Rafał 119, 126, 134
 Szyryk Marek 119, 126, 134
 Tittel Friedrich August 53, 60, 67, 73, 113, 121, 129, 195, 197, 201, 205
 Tkadlík František 33, 39, 43, 197
 Trautmann Georg 75, 201, 205
 Trybalski Paweł 114, 115, 119, 122, 123, 124, 126, 130, 134, 169, 201, 208
 Tugwell S. 98, 103
 Turalski Leon 111, 120, 127
 Tüpke Heinrich 55, 62, 69, 192, 198
 Twardowska - Rogacewicz Bogumiła 113, 121, 129, 174, 202, 208
 Ujejski Kornel 20, 24, 27
 Waniek Henryk 119, 126, 134, 137, 143, 144, 147, 148, 152, 207
 Weimann Paul 56, 62, 69, 84, 202, 206
 Wenglein Joseph 193
 Werner Anton von 202
 Werner Friedrich Bernhard 49, 58, 64, 204
 Wichmann Georg 49, 56, 57, 62, 63, 69, 70, 81, 198, 202, 206
 Wichmann Hans 57, 63, 69, 70
 Wilczkowski Andrzej 138, 145, 149
 Winterstein 51
 Wislicenus Max 54, 55, 61, 62, 68, 111, 120, 127, 202, 205
 Wolczuk M. 195
 Wójcik A. 57, 63, 70
 Vautiér 197
 Venuto Antonín Jan 32, 39, 43
 Vik Karel 37, 41, 46
 Vogler Michael 118, 125, 133, 177, 202, 208
 Zawadzki Włodzimierz 141, 146, 151
 Zawadzki Wojciech 112, 121, 128, 146, 151, 159, 188, 203, 207
 Zielonka Almut 118, 125, 133, 164, 203, 207
 Ziemiński Rajmund 200
 de Zuaznawar kapitan (cyt.) 18, 22, 25
 Zölner J. F. 57, 63, 70

Koncepcie výstavy a publikace:

Janina Hobgarska

Kurátoři výstavy:

část současného umění: Janina Hobgarska, Joanna Mielech
spolupráce: Ilona Chvalová, Igor Semiginovský, Dietrich Arlt
část historická: Elżbieta Ratajczak, Anna Szczodrak
spolupráce: Miloslav Bartoš, Jana Sojková

Uspořádání výstavy:

část současného umění - Jerzy Kryszpin
část historická - Marek Likszet

Překlady textů:**německý jazyk:**

dr. Marek Adamski - texty: M. Bartoš, J. Hobgarské, J. Liebersbacha,
P. Łukaszewicze, H. Wańka,

Jerzy Joško - texty: J. Kolbuszewského, J. Mielechové, Životopisné údaje

český jazyk:

Katarzyna Filgasová - texty: J. Hobgarské, J. Kolbuszewského, J. Liebersbacha,
P. Łukaszewicze, J. Mielechové, Životopisné údaje

Karina Kurková - texty: M. Bartoš, H. Wańka

Korektury:

j. český - Katarzyna Filgasová

j. německý - Jerzy Joško

j. polský - Janina Hobgarska, Joanna Mielech

Fotografické reprodukce:

Jiří Bruník, Maciej Hnatiuk, Karel Hník, Paweł Lipiński, Tomasz Mielech,
Arkadiusz Podstawka, Edmund Witecki, Wojciech Zawadzki, a autoři prací.

Zvláštní poděkování za meritorní konzultace pro:

Stanisława Firszt

Katarzynu Kułakowskou

Henryka Wańka

Grafická úprava katalogu:

Bogumiła Twardowska - Rogacewicz

Redakce katalogu:

Janina Hobgarska, Joanna Mielech

Vydavatel katalogu:**Galeria Sztuki BWA**

ul. Długa 1

58-500 Jelenia Góra

tel.: +4875 / 752 66 69, fax: +4875 / 767 51 32

e-mail: galeria-bwa@karkonosze.com

Dyrektor: Janina Hobgarska

Tisk:

JAKS, Wrocław

ISBN 83-87871-11-7

Konzeption der Ausstellung und der Veröffentlichung:

Janina Hobgarska

Kuratoren der Ausstellung:

des zeitgenössischen Teiles: Janina Hobgarska, Joanna Mielech
in Zusammenarbeit: Ilona Chvalová, Igor Semiginovský, Dietrich Arlt
des geschichtlichen Teiles: Elżbieta Ratajczak, Anna Szczodrak
in Zusammenarbeit: Miloslav Bartoš, Jana Sojková

Ausstellungsgestaltung:

zeitgenössischer Teil - Jerzy Kryszpin
geschichtlicher Teil - Marek Likszet

Übersetzungen:

ins Deutsche: dr Marek Adamski - Texte: M. Bartoš, J. Hobgarska, J. Liebersbach,
P. Łukaszewicz, H. Waniek

Jerzy Joško - Texte: J. Kolbuszewski, J. Mielech, Biografisches

ins Tschechische: Katarzyna Filgasová - Texte: J. Hobgarska, J. Kolbuszewski,
J. Liebersbach, P. Łukaszewicz, J. Mielech, Biografisches

Karina Kurková - Texte: M. Bartoš, H. Waniek

Korrektur:

Tschechisch - Katarzyna Filgasová

Deutsch - Jerzy Joško

Polnisch - Janina Hobgarska, Joanna Mielech

Fotografische Reproduktionen:

Jiří Bruník, Maciej Hnatiuk, Karel Hník, Paweł Lipiński, Tomasz Mielech,
Arkadiusz Podstawka, Edmund Witecki, Wojciech Zawadzki, und die Autoren
der Werke.

Besonderen Dank für inhaltliche Anregungen sprechen die**Veranstalter:**

Herrn Stanisław Firszt

Frau Katarzyna Kułakowska

Herrn Henryk Waniek aus

Layout:

Bogumiła Twardowska - Rogacewicz

Katalogredaktion:

Janina Hobgarska, Joanna Mielech

Herausgeber:**Galeria Sztuki BWA**

ul. Długa 1

58-500 Jelenia Góra

tel.: 0-75 / 752 66 69, fax: 0-75 / 767 51 32

e-mail: galeria-bwa@karkonosze.com

Dyrektor: Janina Hobgarska

Druck:

JAKS, Wrocław

ISBN 83-87871-11-7

Koncepcja wystawy i wydawnictwa:

Janina Hobgarska

Kuratorzy wystawy:

część współczesna: Janina Hobgarska, Joanna Mielech
współpraca: Ilona Chvalová, Igor Semiginovský, Dietrich Arlt

część historyczna: Elżbieta Ratajczak, Anna Szczodrak
współpraca: Miloslav Bartoš, Jana Sojková

Aranżacja wystawy:

część współczesna- Jerzy Kryszpin
część historyczna - Marek Likszet

Tłumaczenia:

język niemiecki:

dr Marek Adamski - teksty: J. Hobgarskiej, M. Bartoša, J. Liebersbacha, P. Łukaszewicza, H. Wańka

Jerzy Joško - teksty: J. Kolbuszewskiego, J. Mielech, noty biograficzne

język czeski:

Katarzyna Filgasová - teksty: J. Hobgarskiej, J. Kolbuszewskiego, J. Liebersbacha, P. Łukaszewicza,
J. Mielech, noty biograficzne

Karina Kurková - teksty: M. Bartoša, H. Wańka

Korekty:

Katarzyna Filgasová: - j. czeski

Jerzy Joško - j. niemiecki

Janina Hobgarska, Joanna Mielech - j. polski

Reprodukcje fotograficzne:

Jiří Bruník, Maciej Hnatiuk, Karel Hník, Paweł Lipiński, Tomasz Mielech,
Arkadiusz Podstawka, Edmund Witecki, Wojciech Zawadzki oraz autorzy prac.

Specjalne podziękowania za konsultacje merytoryczne dla:

Stanisława Firszt

Katarzyny Kulakowskiej

Henryka Wańka

Opracowanie graficzne katalogu:

Bogumiła Twardowska - Rogacewicz

Redakcja katalogu:

Janina Hobgarska, Joanna Mielech

Wydawca katalogu:

Galeria Sztuki BWA

ul. Długa 1

58-500 Jelenia Góra

tel.: 0-75 / 752 66 69, fax: 0-75 / 767 51 32

e-mail: galeria-bwa@karkonosze.com

Dyrektor: Janina Hobgarska

dokumentacja video:



Piotr Lipiński

Druk:

JAKS, Wrocław

ISBN 83-87871-11-7

