

Dominika Łarionow

 ORCID 0000-0002-6920-6360

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytet Łódzki

DOI 10.18778/2084-851X.07.07

Bauhaus – portret wielokrotny z polskimi epizodami*

Streszczenie. Bauhaus był jedyną szkołą artystyczną wywodzącą się z szerokiego dorobku awangardy pierwszej połowy dwudziestego wieku, która zyskała status samodzielnego ruchu artystycznego. Przywołany w tekście Deyan Sudijc, historyk dizajnu zwraca uwagę, że zarówno w drugiej połowie dwudziestego wieku, aż po czasy współczesne każda kolejna nowa grupa artystów-reformatorów odkrywa na nowo Bauhaus. Tym samym działająca ledwie trzynastcie lat niemiecka szkoła, stworzyła coś więcej niż styl, bowiem pokazała na czym polega wręcz filozofia kreacji obiektów, które są i artystyczne, i użyteczne.

Artykuł próbuje opisać fenomen szkoły, poprzez przywołanie polskich krytyków, którzy jak Tadeusz Peiper odwiedzali Waltera Gropiusa i opisywali zarówno dyrektora, jak i proponowany system kształcenia. Autorka szczególnie skupia się też na omówieniu teatralnego dorobku Bauhausu w kontekście postaci Oskara Schlemmera. Niemiecki twórca *Baletu triadycznego*, po opuszczeniu nowatorskiej uczelni przyjechał do Breslau czyli dzisiejszego Wrocławia by wykładać w miejscowej szkole i realizować w teatrze nowatorskie od strony scenograficznej widowiska. Jest to ciekawy i nieco zapomniany epizod w jego twórczości.

Historia Bauhausu nie jest tylko opowieścią o awangardowej szkole, autorka dotyka również nieco wstydlivego aspektu spuścizny. Uczelnia założona przez Gropiusa niestety nie przetrwała dyktatury nazistowskiej w Niemczech. Została rozwiązana praktycznie na początku rządów Hitlera. Jednakże propaganda faszystowska, w niektórych sferach swojego funkcjonowania posługiwała się stylistyką Bauhausu. Zatem szkoła, która stała się oddzielnym nurtem awangardy była też w sposób trudny uwikłana w historię polityczną dwudziestego wieku, co jest i paradoksem i przestrożą dla historyków oceniających prace artystów przeważnie pod kątem ich estetycznych walorów.

Słowa kluczowe: Bauhaus, awangarda, dizajn.

* Artykuł jest zmienioną i poszerzoną wersją tekstu: *Bauhaus – the School that Became the Avant-Garde*, „Art Inquiry” 2017, nr 19/28, s. 291–305.

Szkoła Gropiusa

Tadeusz Peiper odwiedził niemiecką szkołę Bauhausu w 1927 roku przy okazji załatwiania licznych spraw artystycznych i prywatnych na terenie ówczesnej Republiki Weimarskiej. Wizytę obszernie zrelacjonował na łamach „Zwrotnicy”:

Bauhaus, ten w Dessau. (...) Z Berlina zwykłym pociągiem trzy godziny. Jesteśmy na miejscu o piątej wieczorem. Już nogi, które widzi się na schodach dworcowego tunelu, zapowiadają prowincję. Lecz nie jest to prowincja pruska. (...) Jesteśmy w rezydencji księstwa anhalckiego. Małe domki jednopiętrowe i dwupiętrowe, jakby z krakowskiej ulicy Szewskiej lub z warszawskiej Elektoralfnej. Na obwodzie miasta tryskają długą czerwienią kominy. Jesteśmy w jednym z ognisk środkowoniemieckiego rewiru węglowego. (...) Nie ma na co czekać. Trzeba zatelefonować do Gropiusa, dyrektora Bauhausu. Wchodzimy do kawiarni. Telefonuję. Jest! Bardzo się cieszy, oferuje nocleg w swym domu, podjeżdża pod kawiarnię dyrektorskim autem. Szlachetna twarz, omotana zmęczeniem, napięta prawdą¹.

Spostrzeżenia Peipera, choć ubrane w sztafaż literackiego porównania, umiejętnie zderzają zaściankowość otoczenia z nonszalancją, nowoczesnością, jaka wiąże się z postacią Waltera Gropiusa, modernistycznego architekta, głównego pomysłodawcy uczelni o początkowej nazwie bauhaus, pisanej konsekwentnie małymi literami. Szkoła powstała w 1919 roku w Weimarze z połączenia Akademii Sztuk Pięknych ze Szkołą Rzemiosł Artystycznych. Dyrektor w pierwszym manifestie głosił idee powrotu wszystkich artystów do rzemiosła. Pisał:

Architekci, rzeźbiarze, malarze – wszyscy musimy powrócić do rzemiosła. Sztuka nie jest zawodem, nie ma żadnej zasadniczej różnicy między artystą a rzemieślnikiem. Artysta jest natchnionym rzemieślnikiem. W rzadkich wypadkach natchnienie i łaska nieba, które umykają kontroli woli, mogą sprawić, że dzieło może stać się dziełem sztuki. Ale istotna dla każdego artysty jest doskonałość warsztatowa. Jest ona źródłem twórczej wyobraźni. Stwórzmy nowy cech rzemieślników, bez podziałów klasowych odgradzających rzemieślnika od artysty. Wspólnie projektujmy i twórzmy nową budowlę przyszłości, która obejmuje w jedną całość architekturę, rzeźbę i malarstwo i którą pewnego dnia ręce robotników wzniosą ku niebu jako kryształowy symbol nowej wiary².

Zakreślone przez Gropiusa wyobrażenie o roli i funkcji sztuki oraz artysty było podszyte utopijną wizją społeczeństwa XX wieku widoczną w poglądach wyrastających z filozofii lewicowych myślicieli, którzy utożsamiani byli z ideologią postępu.

¹ PEIPER 1972, s. 164.

² NAYOR 1977, s. 35.

Do szkoły był przyjmowany każdy, bez względu na wiek czy narodowość, a nawet płeć. Program odbiegał znacznie od wymogów akademickich. Zarzucono tytuły naukowe i powrócono do nazw wywodzących się cechów rzemieślniczych – nie było *profesorów i studentów*, tylko *mistrzowie i czeladnicy* oraz *terminatorzy*.

Edukacja rozkładała się na dwie zasadnicze części: praktyczną i teoretyczną. Pierwsza dotyczyła zapoznania się z materiałami i procesami produkcji, a druga wiązała się z nauczaniem wytwarzania doskonałych kształtów projektowanych przedmiotów. Wiedzę zdobywano w trzech głównych blokach tematycznych: **obserwacji**, czyli studiów z natury; **przedstawienia**, w którego skład wchodziła geometria, teoria konstrukcji, rysunek projektowy i modelowanie; **kompozycji**, uwzględniającej teorie przestrzeni i koloru. Uczeń w procesie edukacji przechodził również przez trzy kursy, z czego najsłynniejszy był wstępny, który trwał sześć miesięcy i „miał na celu uwolnienie ucznia od całej konwencjonalnej wiedzy, jaką dotychczas zdobył, aby wprowadzić go w teorię i praktykę warsztatu”³. Po jego zaliczeniu abiturient przechodził do warsztatów, w których nauka trwała pełne trzy lata i kończyła się egzaminem oraz uzyskaniem tytułu czeladnika. Trzecim etapem nauczania była specjalizacja (m.in: tkactwo, ceramika, stolarstwo i architektura). Studenci nie tylko uczyli się cennych umiejętności rzemieślniczych, ale również realizowali zamówienia zewnętrzne na wykonanie konkretnych projektów, za które otrzymywali gratyfikacje finansowe.

W 1919 roku program przyciągnął do Bauhausu uczniów w wieku od 17 do 40 lat. Większość była bez pieniędzy i miała za sobą trudne doświadczenia z frontów I wojny światowej. Gropius, znając sytuację materialną studentów, uzyskał u ministra oświaty Weimaru pozwolenie na tymczasowe zniesienie opłat chesnego. Gillian Naylor, autorka monografii szkoły, podkreśla, że studenci pierwszego rocznika po ciężkim okresie wojennym potrzebowali poczucia wspólnoty i wyznaczenia życiowego celu. Uczelnia im to zapewniła, o czym mogą świadczyć wspomnienia jednego z nich:

Nie byłem zabezpieczony finansowo, ale zdecydowałem się wstąpić do Bauhausu. Było to w okresie powojennym. (...) Beztroska i pełnia życia tamtych lat sprawiły, że zapomnieliśmy o biedzie. Członkowie Bauhausu pochodzili ze wszystkich klas społecznych. Przedstawiali sobą dziwny widok, niektórzy jeszcze ciągle w mundurach, inni boso i w sandałach, jeszcze inni z brodami artystów lub ascetów⁴.

Małgorzata Leyko, analizując fenomen Bauhausu w kontekście innych wspólnot artystycznych istniejących na terenie Niemiec, Austrii i Szwajcarii na przełomie XIX i XX wieku, zwróciła uwagę na wyjątkowość i odmienność działalności

³ *Ibidem*, s. 41.

⁴ *Ibidem*, s. 37.

szkoły Gropiusa. Badaczka przywołała koncepcję *Lebensreform*, która pojawiła się w obszarze kultury niemieckiej jako idea ogólna, odnosząca się do wszelkiego typu działań reformatorskich będących wyrazem niezgody na postępującą industrializację i urbanizację życia. Pojawienie się Bauhausu po klęsce Niemiec w I wojnie światowej było szczególne. W obejmującej wszystkie środowiska atmosferze rozpadu dawnego porządku społeczno-gospodarczego i zaostrzających się walk politycznych Bauhaus miał stanowić wyspę pozytywnego myślenia oraz progresywnego działania artystycznego i wszelkich wpływów ideologicznych. Program Bauhausowej *Lebensreform* wyrażał się przede wszystkim w radykalnej modernizacji życia codziennego dokonującej się pod wpływem artystów – projektantów i rzemieślników⁵. Dlatego koncepcja Gropiusa nie obejmowała tylko kształcenia przedmiotowego. Bauhaus był szkołą życia, stylem nowej studenckiej egzystencji wykraczającej poza budynek uczelni, gdyż na terenie Weimaru i Dessau organizowano publiczne wystawy, festiwale i inne imprezy.

Kurs wstępny prowadził Johannes Itten, który rozwinął własne metody kształcenia. Był malarzem w młodości związanym z grupą ekspresjonistów niemieckich *Der Blaue Reiter*, później sympatyzującym również z paryskimi kubistami. Jego zajęcia owiane były licznymi anegdotami i uznawano je za niezwykle trudne, gdyż Itten skupiał się na poznaniu kolorów i kształtów poprzez rozbudzenie intuicyjnej wyobraźni uczniów. Słynny też był jego ekscentryczny charakter – przychodził na zajęcia ubrany w niespotykane stroje. Ponadto prowadził „katalog oryginalnych fryzur” (kiedyś miał gwiazdę wygoloną na potylicy), przestrzegał również diety makrobiotycznej i należał do sekty mistycznej inspirowanej zoroastryzmem. Deyan Sudjic, historyk dizajnu, uważa, że szkoła była „wylęgarnią handryczących się ekshibicjonistów, donżuanów oraz egoistów walczących o prestiż”⁶. Wykładowcy ponoć nagminnie podrywali studentki i notorycznie prowadzili między sobą właśnie i spory, a studenci słynęli z pijaństwa oraz spektakularnych awantur.

Uczelnia istniała ledwie 13 lat, ale zmieniła zasadniczo wizerunek roli i misji sztuki. Stworzyła estetykę prostych form, stawiając zasadę funkcjonalności na pierwszym miejscu. Sudjic, analizując działalność Gropiusa, uważa, że miał on jasno określony plan, jak powinien wyglądać dizajn dla społeczeństwa świata doby maszyn. Dyrektor dla osiągnięcia swojego celu był gotowy zaakceptować różnorodność poglądów politycznych, społecznych, także artystycznych kadry⁷. W połowie lat 20. dla Weimaru szkoła okazała się niewygodna, szczególnie kiedy w lokalnych wyborach wygrała partia prawicowa. Gropius musiał znaleźć inne miejsce. Uczelnię

⁵ LEYKO 2012, s. 233–234.

⁶ SUDJIC 2014, s. 27.

⁷ *Ibidem*, s. 28. Sudjic uważa, że Gropius „przekładał talent nad lojalność wobec jakiegokolwiek linii partyjnej. Nie miał też oporów przed wykorzystaniem do maksimum talentów swoich przeciwników ideologicznych”.

chciał przyjąć Frankfurt. Dyrektor w 1925 roku zdecydował się na Dessau, miasteczko położone niedaleko Berlina, które miało ambitnego burmistrza i wykazało chęć sfinansowania budowy gmachu szkoły.

Gropius w 1928 roku, powodowany koniecznością skupienia się na własnej pracy zarobkowej, kierownictwo szkoły przekazał Hannesowi Meyerowi, który był szwajcarskim architektem o silnych poglądach marksistowskich. Za jego kadencji uczelnia dostała lukratywny kontrakt od miasta Dessau na projekt domów socjalnych. Warsztaty Bauhausu wyprodukowały wzór tapety, który odniósł sukces komercyjny. Umacniająca się partia nazistowska planowała nawet użyć go do wystroju głównego budynku narodowych socjalistów. Pomimo osiągnięć finansowych Meyer dość szybko stanął przed trudnym wyborem, ponieważ grupa studentów chciała zorganizować na terenie szkoły jednostkę partii komunistycznej. Dyrektor został poproszony przez władze Dessau o uregulowanie sytuacji i relegację studentów. Meyer odmówił. Wówczas zwrócono się do Gropiusa z prośbą o dokonanie zmiany na stanowisku dyrektora uczelni. Twórca Bauhausu w 1930 roku funkcję powierzył Ludwigowi Mies van der Rohe, architektowi pochodzącemu z Belgii. Ten, rozumiejąc znaczenie funkcjonowania szkoły, chciał ją utrzymać mimo coraz bardziej niesprzyjających okoliczności politycznych. Po pierwsze wydalili wszystkich komunizujących studentów, po drugie postanowił przenieść szkołę do Berlina. Niestety podjęte wysiłki nie przyniosły spodziewanego rezultatu – pewnego dnia w 1932 roku van der Rohe po przyjściu do pracy zastał oficerów Gestapo. To był koniec działalności nowatorskiej uczelni.

Nazistom nie wystarczyła likwidacja szkoły, za wszelką cenę chcieli również zburzyć budynek w Dessau zaprojektowany w 1926 roku przez Gropiusa. Składał się on z trzech skrzydeł, które przeznaczone były pod różne funkcje: warsztatowe, administracyjne, bursy dla studentów. Konstrukcja była oparta na szkielecie żelbetowym, wykończonym tynkiem o kolorze białym z jasnoszarymi akcentami. Prasa faszystowska pisała o Bauhausie, „który był katedrą marksizmu, aczkolwiek katedrą, która wyglądała zupełnie jak synagoga”⁸. Pomimo użycia w retoryce propagandy tak drastycznych i zarazem destrukcyjnych w świetle ówczesnej ideologii skojarzeń nikt nie zniszczył budynku. Gmach w latach 40. służył jako szkoła dla urzędników hitlerowskich, później została tam umieszczona fabryka sprzętu lotniczego. Obiekt w czasach komunizmu popadł w ruinę. Obecnie został odrestaurowany, od 1999 roku wpisany jest na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO.

Gropius, mając na uwadze swoje żydowskie pochodzenie, po dojściu Hitlera do władzy postanowił wyemigrować przez Anglię do Stanów Zjednoczonych. W USA prowadził również działalność jako architekt, m.in. był autorem wieżowca Pan Am (obecnie MetLife) na Manhattanie w Nowym Jorku (1958–1963). Od 1937 roku

⁸ *Ibidem*, s. 30.

wykładał na wydziale architektury na Uniwersytecie Harvarda, gdzie w latach 1938–1952 pełnił funkcję dziekana.

Przywołany wyżej Deyan Sudjic uznał, że każde kolejne pokolenie artystów potrzebuje obejrzeć wystawę dzieł Bauhausu. Za czasów działalności uczelnia cieszyła się ogromnym prestiżem. Natomiast po zamknięciu przez Gestapo powstał jej mit, a obecnie nie można mówić o współczesnym dizajnie, pomijając dokonania Bauhausu. Sukces szkoły Gropiusa z pewnością nie byłby tak spektakularny, gdyby nie pedagodzy, których udało się zaprosić do współpracy. Byli wśród nich najważniejsi przedstawiciele światowej awangardy, m.in.: Wassily Kandinsky, Paul Klee, László Moholy-Nagy, Kazimierz Malewicz, Oskar Schlemmer. Oni łączyli czasem sprzeczne poglądy, zaczynając od ekspresjonizmu spod znaku grupy Der Sturm, poprzez silne akcenty konstruktywizmu rosyjskiego oraz sympatyzowanie z holenderską grupą De Stijl, po duchowy suprematyzm. Dało to efekt niespotykany nigdzie indziej. Geometryczne formy przedmiotów użytkowych powstawały w oparciu o szeroką wiedzę o człowieku oraz jego uwarunkowaniach biologicznych i duchowych. Wspomniany już Tadeusz Peiper, choć był głównie krytykiem literackim, zauważył w mieszkaniu Gropiusa korelację zachodzącą pomiędzy rzeczą a badaniami naukowymi nad fizjologią ludzką. Nazwał krzesła, na których siedział w gabinecie dyrektora szkoły, wygodnymi, ale o wyglądzie „przyrządów medycznych”, zapewne ze względu na ich dość proste kształty⁹.

Strzemiński i projekt nowoczesnej edukacji artystycznej

W Polsce założenia szkoły Gropiusa spotkały się z krytyką ze strony Władysława Strzemińskiego, awangardowego malarza i teoretyka sztuki, który współtworzył grupy artystyczne Blok i Praesens. W 1932 roku na łamach pisma „Droga” zamieścił obszerny artykuł *Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne*, omawiający metody edukacji, jakie rozwijały się od okresu baroku na terenie Europy. Na szeroko zarysowanym tle analizował system wprowadzony w Bauhausie. Polskiemu awangardziście nie podobało się, że niemiecka szkoła jest nastawiona głównie na sztukę użytkową i architekturę. Uważał bowiem, że to nauczanie wiąże artystę z produkcyjnym charakterem przedmiotu, który w procesie wytwarzania ulega masowej standaryzacji. Dla Strzemińskiego efektem tak rozumianego kształcenia jest zdeformowanie sensu funkcji sztuki, której podstawą powinna być ciągła kreacja, a wiąże się ona z mozolnym procesem twórczym. Użytkowość postulowana przez Gropiusa dla polskiego awangardzisty wiązała się z uproszczeniem, a nawet pozbawieniem sztuki jej walorów intelektualnych. Pisał:

⁹ PEIPER 1972, s. 165.

Główną wadą programu szkół wytwórczych jest statyczne traktowanie sztuki, że sztuka jest wzięta nie jako proces stawania się, narastania, lecz jako pewien wykrawek z całości, całość sztuczna i pozbawiona związków z tym co ją spowodowało. Sztuka jest rozwojem nieskończonym. Każda całość zamknięta ma określoną ilość kombinacji. Po ich wyczerpaniu następuje zubożenie i zwyrodnienie systemu¹⁰.

Diagnoza Strzemińskiego kończyła się pesymistyczną dla Bauhausu przepowiednią, iż edukacja tego typu doprowadzi niebawem do wyczerpania się możliwości produkcyjnych z uwagi na ograniczoną ilość kombinacji form powszechnie użytecznych. Również artyści zaczną odczuwać ograniczenia narzucane przez system kształcenia, gdyż będzie on działał destrukcyjnie na potencjał twórczy człowieka. Ironią pozostaje w tym miejscu fakt, że gdy po II wojnie światowej Strzemiński będzie współtworzył program Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi (obecnie Akademia Sztuk Pięknych im. W. Strzemińskiego), pośrednio nawiąże do idei Bauhausu. Z jednej strony będzie chciał stworzyć uczelnię, która ma kształcić artystów, przyciągać osobowości twórcze, ale z drugiej szkoła ma uczyć dobrych rzemieślników: projektantów odzieży, twórców etalaży i grafików pracujących na użytek propagandy nowego społeczeństwa. W przygotowanym programie Strzemiński, co prawda zasadniczy nacisk położy na nauczanie kompozycji oraz historii sztuki jako teorii widzenia artystycznego, jednak równie istotna będzie nauka prawidłowej, zgodnej z anatomią człowieka konstrukcji ubioru. Znienawidzone w latach 30. przez awangardzistę słowo „użyteczność” stanie się dla niego ważne przy budowaniu szkoły w latach 40. XX wieku.

Obecnie, prawie po stu latach od założenia Bauhausu w Weimarze można powiedzieć, że idea szkoły ani się nie zestarzała, ani nie została zapomniana, jak wieścił Strzemiński. Nadal wzory przedmiotów codziennego użytku wytworzone przez uczniów szkoły niemieckiej są źródłem inspiracji dla współczesnych twórców dizajnu, co widać najbardziej w stylu prezentowanym m.in. przez szwedzką markę Ikea¹¹. Powodem tej nieustającej popularności jest przede wszystkim postawa Gropiusa, który od początku istnienia szkoły nie zamknął jej w sztywnych ramach jednej ideologii, czego obawiał się Strzemiński, mylnie odczytując intencje Niemca¹².

¹⁰ STRZEMIŃSKI 1975, s. 159.

¹¹ M.in. Ikea należy do firm, o których śmiało można powiedzieć, że idee swe wywiodła z Bauhausu. Tworzy bowiem jednolitą stylistykę wewnątrz. Design proponowany przez Szwedów bazuje na prostych formach, których zadaniem jest przede wszystkim użyteczność.

¹² W Polsce najbliższym myślenia Gropiusa o nowoczesnej edukacji artystycznej był Karol Stryjeński, gdy w 1922 roku został dyrektorem Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem (obecnie Zespół Szkół Plastycznych im. Antoniego Kenara). Stryjeński nie tylko doskonalił warsztat rzemieślniczy uczniów, ale położył duży nacisk na indywidualny rozwój artystyczny. W efek-

Pierwszy dyrektor Bauhausu przy układaniu programu uczelni miał z czego czerpać, gdyż szkoła powstała w duchu tradycji weimarskiej Szkoły Rzemiosł Artystycznych prowadzonej na przełomie XIX i XX wieku przez Henriego van der Velde, belgijskiego architekta. Gropius dokonał jednak ważniejszej zmiany – dla twórców secesyjnych ważna była dekoracyjność i kompozycja, Bauhaus porzucił te idee na rzecz nowych pojęć: *funkcjonalizmu i użyteczności*.

W założeniu wszystkich dyrektorów Bauhausu uczelnia nigdy nie miała być kolejnym nurtem dwudziestowiecznej awangardy. Szkoła miała przede wszystkim uczyć. Paradoks polega na tym, że obecnie rozpatrujemy ją jako jeden z prądów myślenia awangardowego o sztuce skupiającym się głównie na dizajnie. Przed laty Stefan Morawski wyróżnił cechy konstytutywne fenomenu awangardy, na które składało się: ograniczenie czasowe, występowanie w różnym kontekście społeczno-politycznym, z czego wynikało położenie nacisku na kwestie formalne bądź treściowe. Badacz też zwrócił uwagę, że awangardyzm łączy się z rozwojem cywilizacyjnym mieszczaństwa¹³. Historia Bauhausu pokazuje słuszność tez polskiego estetyka, ponieważ po pierwsze szkoła istniała bardzo krótko i ulegała różnym wpływom zarówno społecznym, jak i politycznym, a po drugie jej dorobek oraz niebagatelny sukces estetyczny łączy się z całą pewnością z rozwojem klasy średniej w drugiej połowie XX wieku.

Annemarie Jaeggi, dyrektor Bauhaus-Archiv w Berlinie, przy okazji wystawy „Bauhaus a conceptual model” w 2009 roku postawiła tezę, że Gropius stworzył konceptualny model nauczania, poprzez który można tłumaczyć zarówno sens istnienia szkoły, jak i jej funkcję we współczesnej recepcji nurtów awangardowych¹⁴. Jaeggi zwróciła również uwagę na ważny detal, który dotyczy samej nazwy. Gropius bowiem nie użył żadnej z dostępnych wówczas i popularnych formuł na określenie szkoły¹⁵, które odnosiłyby się w jakimkolwiek stopniu do celu edukacyjnego. Nazwa uczelni nawiązywała do średniowiecznej *Bauhütte*, czyli strzechy budowlanej. Symbolicznie miała oznaczać spojenie wszystkich dziedzin sztuki. Bauhaus miał też być nazwą-hasłem, które stałoby się marką służącą do łatwego określenia wszelkich działań szkoły poza instytucją, czyli Tygodnia Bauhausu, Tańców Bauhausu, Festiwalu Bauhausu czy Książek Bauhausu. Była to pierwsza w historii edukacji artystycznej szkoła, która od samego początku tworzyła markę. Ciekawostką jest fakt, że zanim Bauhaus w pełni ukształtował produkt, rynek ekonomiczno-społeczny usankcjonował markę, a nawet ją transferował poprzez system kultury.

cie szkoła w 1925 roku na Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu otrzymała trzy nagrody, za drzeworyty, metodę nauczania i złoty dyplom za rzeźbę. Było to jedno z najważniejszych polskich osiągnięć edukacyjnych w zakresie szkolnictwa artystycznego w okresie międzywojennym.

¹³ PRZYBYSZ/ZAJDER-JANISZEWSKA/MORAWSKI 2009.

¹⁴ JAEGGI 2009, s. 13.

¹⁵ Jaeggi podaje przykład – w 1924 roku Bruno Paul powołał w Berlinie szkołę Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst (United State Schools for Free and Applied Art).

Teatr Bauhausu – Schreyer, Schlemmer

W większości encyklopedycznych opracowań zwykło się łączyć teatr Bauhausu z osobą Oskara Schlemmera, który pracował w szkole w latach 1920–1929, a sekcją teatralną kierował od 1923 roku. Pierwszym kierownikiem sekcji teatralnej był jednak Lothar Schreyer, który prowadził ją w latach 1921–1923. Był znany przede wszystkim jako reprezentant ekspresjonistycznej grupy *Der Sturm*, związany z istniejącym od 1919 roku w Hamburgu teatrem *Kampf-Bühne* i berlińską *Sturm-Bühne*. Znakiem rozpoznawczym prac Schreyera były maski. Budował wielkie nadnaturalnej wielkości konstrukcje zasłaniające aktora. Herta Schmid, niemiecka teatrolożka, uważała, że w jego idei maski

łączą się elementy z czterech dziedzin sztuki: dekoracje teatralne, warstwa farby jako element malarstwa oraz podporządkowane muzyce słowo, które traci swoje znaczenie językowe. Sprzeczności między tymi czterema sferami sztuki powinny zostać przewyciężone i zharmonizowane poprzez ich ogólną funkcję religijną, ponieważ powiększona maska – jako rodzaj *Gesamtkunstwerk*, czyli syntetycznego dzieła sztuki – powinna wyrażać związek między boskim kosmosem i ludzkim światem¹⁶.

Schreyer wymyślił, że idealną przestrzenią sceniczną dla jego spektakli będzie katedra; chciał, aby zbudowano ją na terenie Bauhausu. Istotnie drzeworyt autorstwa Lyonela Feiningera przedstawiający strzelistą gotycką świątynię w ujęciu ekspresjonistycznym widniał na okładce ulotki programowej uczelni z 1919 roku. Pomimo to Gropius, projektując budynek uczelni, nie nawiązał do średniowiecznego stylu, a Schreyer dość szybko opuścił szkołę. Ale zanim do tego doszło, ekspresjonista w Bauhausie wyreżyserował przedstawienie o tytule *Gra księżycy*, które miało charakter jednorazowy i było widowiskiem aspirującym do miana obrzędu lub wręcz rytuału zagranego dla niewielkiej liczby widzów. Zaproszeni goście byli przedstawicielami wyższych sfer, politykami lub dziennikarzami. Celem zamkniętego spektaklu było wejście w boski i wieczny wymiar czasu. Zachowała się akwarela autorstwa Paula Klee z 1923 roku o tożsamym z przedstawieniem tytule. Być może miała nawiązywać w jakimś stopniu do sztuki Schreyera. Tym bardziej, że znajdują się na niej elementy, które mogą mieć związek z teoriami głoszonymi przez ekspresjonistę. Chodzi m.in o postacie w dużych maskach. Natomiast widoczne w kompozycji drobne fragmenty architektoniczne mogą sugerować scenografię teatralną. W centrum został umieszczony księżyc, a całość akwareli została „przecięta” dwoma trójkątami. Stykają się one czubkami na wysokości satelity ziemi, który został namalowany w fazie pełni i ma zarysy antropomorficzne. Klee był wykładowcą szkoły Gropiusa w latach 1921–1931, ale nie zajmował się nigdy teatrem w ramach swoich

¹⁶ SCHMID 2007, s. 102.

zając. Wiadomo nawet, że był nieco sceptycznie nastawiony do eksperymentów prezentowanych na scenie Bauhausu. O pewnej fascynacji poglądami Schreyera może ponadto świadczyć częste użycie tematyki maski, marionetki czy postaci aktora w kostiumie w szkicach Klee, podobnie jak w akwarelach i obrazach¹⁷.

Sądzę, że ideologia Schreyera zmierzająca do stworzenia artefaktu elitarnego odseparowanego od pojęć takich jak *powszechność* czy *praktyczność* stała w sprzeczności z poglądami Gropiusa. Dlatego zapewne dyrektor w ramach Tygodnia Bauhausu w 1923 roku zorganizowanego w Teatrze Narodowym w Weimarze zaprosił do prezentacji nie mistyczne widowisko, tylko na wskroś nowoczesny i w pełni awangardowy *Balet triadyczny* Oskara Schlemmera¹⁸. Przedstawienie od strony estetycznej śmiało mierzyło się z nowymi wyzwaniem zarówno wobec przestrzeni teatralnej, jak i wobec aktora jako elementu kompozycji dzieła teatralnego. Koncepcja *Baletu triadycznego* była paradoksalnie prosta, mimo dość dużej komplikacji technicznej, i przede wszystkim nie odwoływała się do żadnych rytuałów. Widowisko Schlemmera składało się z trzech części, które rozróżnione zostały za pomocą koloru. Pierwsza z nich była żółta i utrzymana została w tonacji burleski, druga – czerwona miała mieć charakter ceremonialny i uroczysty, a trzecia – czarna budowała nastrój mistyczny. W sumie na scenie pojawiała się 12 kompozycji choreograficznych, a tancerze występowali w 18 kostiumach. Co prawda pierwsze fragmenty przedstawienia Schlemmer pokazał już w 1916 roku w Stuttgarcie. Premiera pełnej wersji odbyła się również w tym mieście w Landestheater we wrześniu 1922 roku przy udziale tancerzy Alberta Burgera, Elsy Hötzel i Carla Schlemmera, który również był autorem kostiumów. Spektakl powstał poza szkołą Gropiusa, jednakże swą pierwszą reprezentację miał w czasie, gdy Oskar Schlemmer był już wykładowcą Bauhausu. Zatem dyrektor mógł spektakl wykorzystać w ramach promocji szkoły.

Schreyer odszedł z weimarskiej uczelni po wydarzeniach 1923 roku, by 10 lat później oficjalnie poprzeć politykę Adolfa Hitlera wraz z grupą 88 artystów niemieckich. Schlemmer odejście twórcy kontrowersyjnej *Gry księżycy* komentował, mówiąc, że wówczas w szkole „nie było klimatu” na zajęcie się teoriami o głębokim filozoficznym podłożu, ubranymi w „sakralny kostium ekspresjonizmu”¹⁹.

¹⁷ Paul Klee mimowolnie zapisał się w historii powszechnej teatru, nie za sprawą *Gry księżycy*, ale jako twórca kukiełek, jakie wykonał w latach 1919–1925 dla swojego syna Felixa (choć sam nie darzył ich szczególnym szacunkiem, o czym świadczy fakt, że nie umieścił ich w wykazie katalogowym swoich dzieł). Uważał bowiem, że są to zabawki dla dziecka, niemające artystycznego przesłania. Do dziś zachowało się około 50 ze zbioru liczącego blisko 90 sztuk. Syn artysty w wieku lat 15 stał się najmłodszym uczniem szkoły Gropiusa. Wiadomo również, że Felix w ramach aktywności studenckiej realizował przedstawienia teatru lalkowego.

¹⁸ PLASSARD 1992, s. 229. Oprócz prezentacji w ramach Tygodnia Bauhausu *Balet triadyczny* był zagrany tylko kilka razy: na Wystawie Rzemiosł w Dreźnie, w 1926 roku w Donaueschingen, we Frankfurcie nad Menem i w Berlinie. Ostatnie przedstawienie najprawdopodobniej odbyło się w Paryżu w 1932 roku na Międzynarodowym Kongresie Tańca, gdzie zostało wyróżnione medalem.

¹⁹ SCHLEMER 1996, s. 82.

Schlemmer zyskał pozycję artysty, który w Bauhausie dokonał reformy w dziedzinie nowoczesnej scenografii teatralnej, jednakże zawdzięcza ją nie całej artystycznej awanturze z mistycznym widowiskiem, tylko wydaniem w 1925 roku w ramach serii „Bauhausbücher” tomu *Die Bühne im Bauhaus*²⁰. O doniosłości tej publikacji i jej ówczesnym dużym zasięgu może świadczyć fakt, że Tadeusz Kantor, który w latach 30. XX wieku był studentem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, nazywał publikację, zapewne od koloru okładki, mianem „żółtej książeczki”. Była ona dla młodego artysty na tyle ważna, że jak stwierdził po latach, po prostu się z nią wówczas nie rozstawał²¹.

W książce można było znaleźć dwa ważne artykuły programowe: Schlemmera przedstawiającego na podstawie podjętych eksperymentów teorię kostiumu oraz László Moholy-Nagyego omawiającego własną wizję teatru totalnego. Ponadto publikacja zawierała bogaty materiał ilustracyjny, ukazujący prace studentów uczelni m.in. ze spektaklu marionetkowego Kurta Schmidta *Przygody małego Garbusa (Die Abenteuer des kleinen Bucklingen)* oraz z *Baletu mechanicznego* przygotowanego również przez Schmidta wraz z Friedrichem W. Boglerem i Georgiem Teltscherem. Całość zamykał tekst Farkasa Molnára omawiającego własny projekt *U-Teatru*, który był teoretyczną wizją budynku posiadającego równolegle rozmieszczone trzy sceny i okoloną widownią w kształcie litery U. Przestrzeń miała przygotować widza do odbioru widowisk multimedialnych.

Schlemmer w artykule *Człowiek i sztuczna figura (Mensch und Kunstfigur)* pisał, że historia teatru nie jest niczym innym jak historią przekształcania ludzkiego ciała, które na scenie przechodzi przemianę

od naiwności do refleksyjności, od naturalności do sztuczności. Środkami wspomagającymi przemianę postaci są forma i barwa, środki malarza i rzeźbiarza. Miejscem przemiany postaci jest konstruktywnie ukształtowana przestrzeń i architektura, dzieło budowniczego. W ten sposób zostanie określona rola artysty plastyka w obrębie sceny, który stwarza syntezę tych elementów²².

Po tak opisanym obszarze badawczym nauczyciel Bauhausu formułuje teorię kostiumu. Uważa, że celem ubioru użytego na scenie jest przede wszystkim przekształcenie formy ciała ludzkiego. Nałożony kostium nie jest niczym innym jak

²⁰ Walter Gropius, już na emigracji w Stanach Zjednoczonych, w 1961 roku przygotował reedycję książki, która również spotkała się dużym zainteresowaniem. Dawny dyrektor Bauhausu dodał do tej publikacji tekst Schlemmera *Scena (Bühne)*, który artysta wygłosił w marcu 1927 roku. Przedstawione w nim zostało: zwięzłe podsumowanie dotychczasowych dokonań szkolnego teatru eksperymentalnego wraz z towarzyszącą im ideologią, która bazowała na myśli Gropiusa. Schlemmer omówił również przestrzeń sceniczną w Dessau, jaka powstała z myślą o przedstawieniach.

²¹ Szerzej na ten temat pisałam w: ŁARIONOW 2015.

²² SCHLEMER 2010, s. 33.

rodzajem przebrania, które estetycznie musi być połączone z kompozycją przestrzeni dzieła teatralnego. Pisał, że zarówno strój, jak i maska „wzmagają wygląd aktora albo zmieniają go, wyrażają to, co najistotniejsze, albo stwarzają złudzenie, wzmacniają cechy organiczne lub mechaniczne postaci, albo też je znoszą”²³.

Autor wprowadził rozróżnienie pomiędzy ubiorem codziennym, powszechnym, który dla niego był wytworem religii, państwa, społeczeństwa, a kostiumem teatralnym. O ile ten pierwszy typ podlegał rozwojowi poprzez stulecia, o tyle ten drugi wedle teorii nie był poddany tak dynamicznym zmianom. Schlemmer dla poparcia też posłużył się przykładem kostiumów używanych w komedii dell'arte, które pozostały nadal autentyczne i proste w swym kształcie. Oczywiście ze współczesnej perspektywy, analizując teorie twórcy *Baletu triadycznego*, widzimy ich anachronizm, ale należy pamiętać, że w latach 30. XX wieku były to stwierdzenia niebywale nowatorskie.

Małgorzata Leyko²⁴ słusznie zauważyła, że Schlemmer nade wszystko utożsamiał teatr z tańcem. Była to tendencja charakterystyczna dla teorii formułowanych w pierwszej połowie ubiegłego stulecia; dotyczy to nawet ostrych myśli Edwarda Gordona Craiga. Dlatego zapewne sformułowane przez Niemca zasady konstrukcji kostiumu odnosiły się do funkcji ciała jako bryły w przestrzeni scenicznej. Chodziło mu o odkształcenie człowieka, by poprzez nałożenie ubioru uzyskać odmienną formę. Miała ona mieć charakter *poza-codzienny* i przynależny jedynie do sztuki. Leyko dookreśla intencję artysty Bauhausu, uważając, że rozumiał on formę szeroko

jako kształt przestrzenny uzyskany poprzez nałożenie na tancerza kostiumu plastycznego i maski, zmieniających proporcje typowe dla ciała ludzkiego, lub poprzez zestawienie i kontrastowanie elementów takiego kostiumu z obnażonymi fragmentami sylwetki tancerza dla podkreślenia ich organicznego charakteru²⁵.

Aby uzyskać pożądaný efekt, Schlemmer sformułował cztery prawa, które wskazywały główne kierunki, jakimi mają podążać kostiumolodzy i scenografowie. Zatem, by po pierwsze uzyskać *ruchomą architekturę*, należy nałożyć na ciało formy kubistyczne, jak kwadraty, prostopadłości, które umieszczone na głowie, ramionach i nogach, odmienią zarysy ludzkiej postaci. Drugą zasadą jest *marionetka*, której możliwości dotyczą budowania relacji z przestrzenią sceny. Dzieje się tak zapewne dlatego, że taki kostium daje więcej możliwości ruchu. Schlemmer wyraźnie zaznacza w tym miejscu, iż nakłada się na człowieka formy, które podkreślają właściwy jego kształt, czyli jajowaty hełm zakrywający głowę; korpus w kształcie

²³ *Ibidem*, s. 44.

²⁴ LEYKO 1995.

²⁵ *Ibidem*, s. 108.

wazy, maczugowate ramiona i nogi. Trzecim prawem jest wytworzenie *technicznego organizmu*, wedle określenia niemieckiego artysty, które realizuje się poprzez zasadę nałożenia form ślimaka, bąka, spirali oraz tarcz na ciało. Ich dynamika połączona z ruchem tancerza oraz wprowadzonym światłem daje wrażenie sztucznego mechanizmu. Czwarta zasada wprowadzona przez twórcę dotyczy *dematerializacji*. Następuje dzięki metafizycznemu układowi członków ciała ludzkiego. Chodzi o zmiany w rozkładaniu gwiazdzistym rąk, znak nieskończoności splecionych ramion czy kręgosłup i łopatki ułożone w kształcie krzyża.

Leyko, komentując artykuł *Człowiek i sztuczna figura*, porównuje wprowadzone przez Schlemmera zasady do reguł matematycznych. Jest to zgodne z intencją Niemca zaznaczoną w opublikowanym w 1926 roku tekście o tytule *Matematyka tańca* (*Tänzerische Mathematik*). Dla współczesnej badaczki fascynacją logicznością tej nauki widoczna jest w chęci osiągnięcia syntezy elementów scenicznych i ustanowieniu wspólnych praw dla różnych podmiotów sztuki jak przestrzeń i człowiek²⁶. Schlemmer pisał:

Nie narzekać na mechanizację, lecz cieszyć się z matematyki! Ale nie z tej, nad którą trzeba się pocić w szkolnej ławce, lecz z metafizycznej matematyki artystycznej, która zjawia się w sposób konieczny tam, gdzie – jak na przykład w sztuce – na początku jest uczucie, które zagęszcza się w formę, gdzie to co podświadome i nieświadome, staje się jasną świadomością. Matematyka to religia (Navalis), ponieważ jest ona tym, co ostateczne, najczystsze, najbardziej wysublimowane²⁷.

Można uznać, że dla Schlemmera matematyka nadawała porządek wszelkim działaniom, które mogą zostać poddane chaosowi jakim są m.in. ludzkie emocje. Zapewne Niemiec zdziwiłby się, że jego działania zmierzające do odejścia sztuki od afirmacji ciała w stronę jego zaburzenia anatomicznego czy deformacji zostały zinterpretowane przez dwójkę współczesnych brytyjskich badaczy scenografii: Joslin McKinney i Philip Butterworth²⁸ w kontekście indywidualnego doświadczenia artysty z czasów I wojny światowej. Uważają oni, że na poglądy Schlemmera miały wpływ rany jakich doznał na froncie, być może po wizytach w wojennych lazaretach zaczął inaczej postrzegać ciało. I dlatego zaczął w latach dwudziestych oscylować

²⁶ *Ibidem*, s. 109–110. Leyko pisała: „Prawa te zdawała się stanowić matematyka, obejmująca zarówno elementy sztuczne, jak i żywy organizm, gdyż pozwalała przez sylwetkę tancerza, przeobrażoną za pomocą maski i kostiumu, wyrazić matematycznie obliczoną przestrzeń. Przejmując więc sposób myślenia Schlemmera, można chyba powiedzieć, opierając się na matematycznym wzorze funkcji $P = f(a, b, c)$, że przestrzeń sceniczna staje się funkcją zmiennych, jakimi są forma, barwa i ruch, tzn. forma, barwa i ruch, będąc elementami określającymi obecność aktora na scenie, jednocześnie stają się elementami określającymi przestrzeń”.

²⁷ SCHLEMER 2010, s. 54.

²⁸ MCKINNEY/BUTTERWORTH 2009.

w stronę opisu człowieka jako figury abstrakcyjnej, która zamieszkuje współczesny zmechanizowany świat. Poglądy mogą tłumaczyć niechęć Niemca do działań dadaistów czy futurystów, którzy ubierali człowieka w kostium, który miał uczynić z niego mechanizm technologiczny podobny do robota. Schlemmer raczej dążył do odróżnienia postaci ludzkiej od wszelkiego typu tworów sztucznych. Jemu bliższa była chęć odnalezienia dla sylwetki człowieka odpowiedniego miejsca w przestrzeni industrialnej w znaczeniu współczesnej ponowoczesności. Dlatego w teorii kostiumu widoczna była silna tendencja do zabudowania ciała różnymi kształtami geometrycznymi. Wprowadzonym do teatru formom nieodłącznie miał towarzyszyć kolor. Modulacja barwy w obrębie kostiumu również miała znaczenie kompozycyjne. Ponieważ dzięki jej intensywności niektóre elementy ubioru scenicznego postaci mogły być bardziej widoczne, inne mniej, a nawet częściowo wręcz zlewać się z tłem. Takie zabiegi również mają wpływ na percepcję widza, gdyż mogą stać się dodatkowym czynnikiem konstruującym złudzenie optyczne zaburzenia anatomii bohatera, pojawiającego się w przestrzeni teatru.

Schlemmer po części wykorzystał, a także rozwinął wcześniejsze o blisko dwie dekady doświadczenia twórców scenografii dla baletów rosyjskich. Eksperymenty z kolorem kostiumu i z tłem wprowadziła między innymi Natalia Gonczarowa, projektując dekoracje dla Sergiusza Diagilewa. W Bauhausie problemem użycia koloru na scenie szczegółowo zajmował się Wassily Kandinsky, który w 1912 wydał w *Der Blaue Reiter Almanach* opublikował jednoaktówkę: *Żółty dźwięk (Der gelbe Klang)* wraz z komentarzem odautorskim. Rosjanin stworzył triadę pojęciową związaną z konstrukcją widowiska. W kreacji według niego biorą udział: ruch, kolor i dźwięk. Umiejętne ich połączenie i odkrycie ich wewnętrznego brzmienia składa się na spektakl. Teoria wiele zawdzięczała wagnerowskiemu pojęciu *Gesamtkunstwerk*, ale też mocno była osadzona w symbolizmie²⁹. Z pewnością poglądy Kandynskiego były znane Schlemmerowi i przez niego zostały wykorzystane przy pracy nad *Baletem triadycznym*. Wiadomo również, że w bibliografii do zajęć Niemca pozycje teoretyczne Kandynskiego zajmowały ważne miejsce³⁰.

Schlemmer – Mistrz Magik

Gdy w 1961 roku Walter Gropius przygotował pierwszą reedycję teatralnego tomu biblioteki Bauhausu w napisanym wstępie skupił się głównie na postaci Schlemmerra jako nauczyciela, profesora uczelni. Dyrektor uznał twórcę *Baletu triadycznego* za jednego z ważniejszych wykładowców, którego studenci nazywali: *Mistrz Magik*. Dla Gropiusa Schlemmer był artystą, który potrafił przekształcić tancerzy i aktorów

²⁹ CARDULLO/KNOPF 2001, s. 169–186.

³⁰ NOWICKA 2007, s. 44–54.

w ruchomą architekturę. A charakterystyczną cechą jego prac zarówno malarskich, jak i teatralnych była interpretacja przestrzeni. I nie chodziło o uzyskanie odczucia przestrzenności płaskiej powierzchni jak czynili to chociażby Pablo Picasso i George Braque w kubizmie. Schlemmer w ujęciu dyrektora, wprowadzając postacie na scenę teatralną nadawał im przestrzenny kształt poprzez waloryzację koloru, a ruch aktora był ściśle zespolony z otoczeniem, wręcz od niego współzależny.

Zygmunt Tonecki³¹, polski krytyk, relacjonując w prasie dokonania Schlemmera określał, że scena była dla niego niczym mechanizm przestrzenno-architektoniczny, którego składnikami były użyte na takich samych zasadach: przestrzeń, ruch, ciała, przedmioty oraz światło. Tonecki ponadto dokonał dość zaskakującego zestawienia ponieważ uznał twórcę *Baletu triadycznego* za dobrego kontynuatora osiągnięć Loie Fuller. Krytyk uważał, że tancerka pierwsza porzuciła dekoracje statyczne i zastąpiła ruchomymi różnokolorowymi płaszczyznami, zmieniającymi się na oczach widzów dzięki użyciu światła elektrycznych. Tym samym Tonecki jako naoczny świadek widowiska Niemca był skłonny wywieść jego rodowód artystyczny z osiągnięć twórców doby secesji. Omówienie krytyka zawierało również porównanie *Baletu* do prac Enrico Prampoliniego, artysty włoskiego, współtworzącego nurt futuryzmu. Wspólnotą tożsamościową ma być niechęć do literatury i zamiłowanie do tańca i pantomimy. Tonecki zauważył, że jeżeli u Schlemmera pojawiało się słowo, to było aliterackie, pozbawione jakichkolwiek elementów znaczeniowych. Postawa tak destrukcyjna wobec literatury ma w oczach komentatora wynikać z przeświadczenia, że miejsce narracji w nowoczesnym teatrze miała zająć technika.

Artykuł polskiego krytyka ukazał się już w momencie, gdy Schlemmer opuścił Bauhaus i został kierownikiem klasy scenografii w Państwowej Akademii Sztuki i Przemysłu Artystycznego (Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe) we Wrocławiu, ówczesnym niemieckim Breslau. Był rok 1929 i wedle ustaleń Karin von Maur³² pierwszym tematem omawianym przez profesora ze swoimi studentami było zagadnienie pt. *Człowiek i przestrzeń*. Problem interesował Schlemmera nie tylko w sferze działań teatralnych, ale również w malarstwie czy kompozycji murali, których był znanym autorem. I choć dziś nie odtworzymy problematyki jaką wprowadził wykładowca w trakcie zajęć, to być może analiza jego zainscenizowanego autoportretu fotograficznego wykonanego we Wrocławiu w 1930 roku wiele może wyjaśnić względem rozumienia zagadnienia umieszczenia postaci w przestrzeni. Schlemmer na zdjęciu stoi na tle swojej pracy zatytułowanej *Mityczna figura*, trzymając przed sobą w jednej dłoni duży druciany przedmiot, którym była rzeźba tzw. element

³¹ TONECKI 1930, s. 2. Należy zaznaczyć, że krytyk rozwija idee, które zostały przez niego zasygnalizowane już wcześniej na łamach pisma „Praesens”, gdzie w krótkim tekście omówił dokonania Schlemmera, Prampoliniego, zestawiając je dodatkowo z działalnością teatralną Ferdynanda Légera i Piscatora, por. TONIECKI 1927.

³² VON MAUR 2002, s. 176–183.

koordynujący słońce, nawiązywała do astronomicznego symbolu gwiazdy czyli okręgu z punktem w środku. Niemiec wprowadził małą różnicę jaką były cztery okalające kulę koła, umieszczone na dwóch skrzyżowanych drutach. Twarz artysty z lekkim uśmiechem i wzrokiem precyzyjnie wycelowanym w widza patrzy poprzez części delikatnej kompozycji. W drugiej dłoni trzyma maskę teatralną. Zdjęcie zostało zakomponowane ze zrozumieniem funkcji przenikania się płaszczyzn. Poszczególne elementy znaczeniowe nakładają się na siebie, co powoduje wytworzenie wrażenia głębi. Układ został wystylizowany wbrew specyfice medium, ponieważ fotografia zaburza postrzeganie przestrzeni i raczej sprzyja uwypukleniu jej płaskości. Powstaje może zamierzone przez Schlemmera wrażenie, że portret, który w założeniu miał prezentować człowieka – artystę, de facto czyni samą postać przedmiotem, a nie podmiotem kompozycji.

Warto również zwrócić uwagę na ażurowy charakter drucianej rzeźby umieszczonej na omówionym zdjęciu, ponieważ korespondował z instalacją, którą Schlemmer zrealizował w 1931 roku w domu lekarza dr Paula Rabe w Lipsku-Zwenkau. W dokumentacji została zatytułowana dość prozaicznie jako *Homo trzymający w ręku figurę stojącą tyłem*. Była to lekka kompozycja składająca się z dwóch elementów. Pierwszy z nich to dużych rozmiarów obrys ciała i mięśni ludzkich wykonany z drutu stalowego z częściami niklowanymi, którego stawy oraz dłonie zostały zastąpione kołami. Artysta celowo zniekształcił figurę, budując ją na zasadzie nieproporcjonalności, gdyż tors i nogi, szczególnie uda, są większe niż pozostałe części. Układ nawiązuje do znanego z historii sztuki kanonu egipskiego, ponieważ twarz jest przedstawiona z profilu, tors *en face*, nogi z boku. Postać została zrównoważona kompozycyjnie przez niewielką figurę ludzką, opierającą się na dłoni drucianego olbrzyma, która stoi tyłem do widza. Ten liliput został wykonany z cynku, pokryty miedzią oraz niklem. Ma dokładnie zarysowane symetrycznie mięśnie, co budzi zachwyt perfekcyjną proporcjonalnością.

Można postawić śmiałą tezę, że podejście Schlemmera do człowieka jako bohatera sztuki było dość szczególne. Pomimo fascynacji baletem jako sztuką tańca w przestrzeni Niemcowi towarzyszyła przez całe życie jakaś podskórnie wyrażona niechęć do realnej formy ciała ludzkiego. Skupiał się na kanonach, w których ciało było zdefiniowane w sposób pozanaturalny. Postać ludzka w ujęciu artysty była tylko biernym elementem kompozycji. Prawdliwość można dostrzec także w malarstwie, ponieważ Schlemmer korpusy ciał ludzkich sprowadzał w rysunku do walcowatych form, zwaloryzowanych za pomocą półcieni, przy czym używał wyrazistych kolorów lub plamy barwnej nakładanej laserunkowo (m.in. *Szkoła kobiet* 1930, *Scena przy poręczy* 1932). Zapewne nieco na wyrost byłoby zestawienie prac Niemca z obrazami Ferdynanda Légera, ale trudno nie odmówić im pewnej tożsamości, zmierzającej do uczynienia z człowieka przedmiotu, a nie podmiotu dzieła. Postać w pracach twórcy *Baletu triadycznego* traci swoją osobowość, gdyż w większości była pokazywana od

tyłu. Jeżeli artysta malował twarz, to przeważnie w ujęciu bocznym. Nie interesowały go rysy indywidualne, rozpoznawalna była jedynie płęć postaci dzięki ubiorowi lub włosom na przykład spiętym w kitkę. Można nawet uznać, że Schlemmer miał manię przedstawiania jedynie pleców bohaterów swoich obrazów, podobnie jak częstym motywem były schody czy poręcze (m.in. *Schody Bauhausu* 1932 czy *Grupa przy poręczy* 1931). Artysta miał też tendencję do budowania kompozycji malarzskich w sposób kaskadowy, gdzie poszczególne detale stwarzały wrażenie narastającego stłoczenia przedmiotów i ludzi (m.in. *Grupa z niebieskim ekstazykiem* 1931). Takie uprzedmiotowienie wszystkich elementów dzieła i traktowanie ich równorzędnie stwarzało wrażenie samotności, a nawet pustki lub też dojmującego braku pierwiastka życia.

Von Maur zwróciła uwagę, że Schlemmer poparł fascynację stworzenia pięknego wysportowanego człowieka, jaka rozwijała się w ideologii niemieckiej, jeszcze przed oficjalnym dojściem Hitlera do władzy. Za swoją pracę *Ubrana i nieubrana w architekturze* otrzymał w 1929 roku złoty medal i premię w wysokości 1000 marek na wystawie *Piękny człowiek w Nowej Sztuce* zorganizowanej w Darmstademie. Jednocześnie w okresie swojej pracy we Wrocławiu zaangażował się w działalność Związku Artystów Śląska, którego od 1931 roku był przewodniczącym. Walczył usilnie ze wszelkimi decyzjami pruskiego Ministerstwa Kultury, które prowadziły do zamarcia życia artystycznego na tym obszarze Niemiec. Jego protesty, manifesty, organizowane wystawy nie odniosły zamierzonego skutku. Można uznać, że Schlemmer stał się mimowolną ofiarą rodzącej się dyktatury. Klęskę poniósł w zetknięciu z machiną tworzonego systemu i to nie tyle w obszarze narzuconej czy ówczesnie preferowanej stylistyki artystycznej, ale w sferze organizacji społecznych. Dość szybko odkrył, że rodzący się reżim nie stwarza żadnej nowej postępowej jakości, a raczej niesie ze sobą pustkę intelektualną. Być może dlatego w jego obrazach znajdujemy uprzedmiotowionego bohatera umieszczonego w zamkniętej przestrzeni schematycznego wnętrza, której, choć istnieje, to jednak nie może zmienić.

Tragiczność postaci Niemca nie odbiega znacząco od życiorysów wielu twórców, którzy zetknęli się z nacjonalizmami narodowymi czy ustrojami totalitarnymi w XX wieku i początkowo w jakimś niewinnym aspekcie je popierali, a nawet się nimi fascynowali, nie przeczuwając możliwych konsekwencji, jakie pociąga za sobą opresyjny system władzy. Znamienity jest los największej pracy malarzkiej Schlemmera. Był to cykl dziewięciu obrazów ściennych wykonanych na zamówienie Folkwang-Museum w Essen. Eksponował je na osobnej wystawie w 1930 roku w Muzeum Śląskim we Wrocławiu. Były przeznaczone dla okrągłego pomieszczenia, w którym znajdowała się *Fontanna Chłopców* Georga Minnego. Celowo zaproponowana kompozycja odbiegała znacząco od innych kompozycji Schlemmera, gdyż prace musiały zaistnieć blisko dzieła o dwie dekady starszego, pochodzącego z przełomu XIX i XX wieku. Z zachowanych projektów pierwszej wersji możemy

wywnioskować, że prace twórcy *Baletu triadycznego* przedstawiały figury ludzkie częściowo nagie na tle płasko zarysowanej plamy koloru, obok postaci pojawiały się elementy architektoniczne takie jak kolumny. Wszystko razem nie było osadzone w żadnej konkretnej przestrzeni, raczej zawieszony w jakimś barwnym bycie. Schlemmer komentował, że chciał, aby jego obrazy odpowiadały na proste gesty figur Minnego, jednocześnie pomijał patos, dramatyczny ruch czy sugestie jakiejś narracji. Profesor akademii wrocławskiej pracował nad muralami prawie trzy lata. Dzieło zostało częściowo zniszczone w czasach niemieckiego narodowego socjalizmu, choć oficjalnie uważa się je za zaginione.

Wrocławski epizod w twórczości Schlemmera zakończył się w 1932 roku awansem na stanowisko profesorskie w Państwowej Zjednoczonej Szkole Sztuki w Berlinie. Po dojściu Hitlera do władzy został zwolniony z uczelni, a jego prace pokazano na słynnej wystawie *Entartete Kunst* (czyli tzw. sztuki wynaturzonej), jaka odbyła się w 1937 roku w Monachium. Artysta od 1938 roku pracował najpierw w sklepie malarskim w Stuttgartu, a w 1940 roku rozpoczął pracę w fabryce lakierów Kurta Herberta w Wuppertalu. Zmarł w 1943 roku w Baden-Baden. Jak wynika z życiorysu Schlemmera, okres wrocławski należał do ostatnich twórczych i wolnych etapów jego życia.

Nie można w tym miejscu pominąć działalności teatralnej Schlemmera we Wrocławiu. Na Małej Scenie Teatru Miejskiego 11 grudnia 1929 roku we współpracy z bratem Carlem i Felixem Klee jako asystentem reżysera zrealizował dwie opery Igora Strawieńskiego *Słowika* oraz *Lisa przecherę* pod kierownictwem muzycznym Hansa Oppenheima. Do pierwszej z nich Schlemmer znalazł bardzo atrakcyjne rozwiązanie scenograficzne. Z tyłu sceny na ekranie wyświetlano ponadnaturalnej wielkości postacie, które były grane przez aktorów na scenie. Powstało coś na wzór gigantycznego dubletu. Technicznie Schlemmer posłużył się świetłówkami, które przymocował do tylnego prospektu, światło było przez nie przepuszczane w określonej kolejności. Efekt musiał być dość oszałamiający gdyż natężenie oświetlenia przechodziło płynnie od ciemności mroku do jasności dnia.

Do naszych czasów ocalały jedynie projekty kostiumów do widowiska. Zachwycają swobodną interpretacją kimon chińskich, gdyż zachowują zasadniczy ich kształt, ale wprowadzają odmienną kolorystykę zbudowaną z pasów barw w układzie geometrycznym poziomym lub pionowym. Stroje z pewnością na scenie stwarzały dzięki waloryzacji oświetlenia wrażenie poruszanych brył.

Do *Lisa przechery* Schlemmer opracował jedynie choreografię, gdyż całość została utrzymana w konwencji baletowej i pantomimicznej. Pierwsza z oper nie spotkała się u wrocławian z uznaniem ze względu na swój nowoczesny styl. Mieszkańcy miasta byli wówczas przyzwyczajeni do tradycyjnych form scenograficznych i konstruktywistyczne dekoracje były im obce. Ale *Lis* cieszył się przez dłuższy czas uznaniem.

Gropius, wspominając swojego „magicznego” kolegę, zwrócił uwagę na jeszcze jeden istotny element jego teatralnej działalności. W celu odkształcenia bryły ludzkiej do kreowanych miniwidywisk w Bauhausie Schlemmer zaczął używać masek. Ale nie były to drobne formy zakrywające twarz aktora/tancerza. Były to konstrukcje obejmujące całą głowę. Na tym polu dyrektor uznał swojego wykładowcę za spadkobiercę teatru antycznego. Stwierdzenie było uzasadnione, gdyż wiemy z zachowanych źródeł, że aktorzy greccy wkładali maski, które były niczym późniejsze hełmy rycerskie. W teatrze doby Arystotelesa stawały się znakiem określającym zadanie i funkcje postaci, również dzięki kolorowi włosów. Widoczne odkształcenia twarzy w maskach komicznych miały informować widza o gatunku sztuki, jaki ogląda. Najprawdopodobniej dawały aktorowi możliwość odegrania kilku postaci w jednym widowisku, m.in. poprzez namalowanie dwóch różnych profili. Dyskusyjną kwestią pozostaje fakt przypisywania im funkcji pudła rezonansowego przez część badaczy antyku. Ze względu na ciężar i być może trudności natury technologicznej tego typu maski nie były później używane w teatrze na taką skalę jak niegdyś w Grecji czy w Rzymie. Dla Schlemmera istotna była jedynie kwestia zakrycia całej głowy ludzkiej, co przyczyniało się znacząco do zaburzenia układu ciała ludzkiego czy wręcz jego *upośledzenia*, jak sam pisał. Dawało to zaskakujące efekty sceniczne szczególnie wraz z wprowadzeniem eksperymentów z oświetleniem. Podobnie jak w obrazie również zakrycie czy odwrócenie twarzy powodowało całkowite odpersonalizowanie aktorów spektaklu; stawali się tylko elementami przestrzennymi. Problemem do głębszej analizy powinien być fakt, że teatr plastyczny w większości wypadków unika indywidualizacji postaci ludzkiej. W historii teatru polskiego szczególnie zagadnienie jest widoczne w twórczości Leszka Mądzika i Sceny Plastycznej KUL, gdyż bohaterowie jego spektakli poddani są daleko idącej uniformizacji. Podobne działanie nie obce było także Józefowi Szajnzie czy w jakimś stopniu również Tadeuszowi Kantorowi.

Tadeusz Peiper, który zakończył swoją entuzjastyczną relację z Bauhausu stwierdzeniem, krótkim i jednoznacznym: „oglądam, podziwiam, wzdycham”, pojechał do Wrocławia w 1929 roku, zapewne wiedziony ciekawością, aby spotkać się ze Schlemmerem i zapytać go o jawną niechęć prezentowanej przez niego sztuki do literatury. Zbulwersowany krytyk odnotował:

Niestety nie uwzględnia on nie tylko słowa, ale nawet głosu bezsłownego, więc tych składników, których kształtowanie i wiązanie z ruchem jest dla mnie najciekawszą sprawą nowego teatru. Na moje pytanie, jak wyobraża sobie pierwsze wyjście poza kreacje nieme, nie miał odpowiedzi, lecz opowiadanie. O kimś, kto w czasie próby słysząc reżysera pomocniczo odliczającego takt, radził głosy te („raz, dwa, trzy, cztery”) przenieść w sam spektakl³³.

³³ PEIPER 1972, s. 191.

Anegdota Polaka i sposób, w jaki artysta pozbył się literata zadającego niewygodne pytania, wpisują postać Schlemmera w dość ciekawy obraz osobowości, nakreślony również przez ucznia Theodora Luxa Feiningera³⁴. Wspominał on barwny język, jakim posługiwał się nauczyciel, obfitujący w parbole, metafory i wręcz barokowe stylizacje, oraz że wielokrotnie dla podkreślenia jakiegoś problemu posługiwał się zręcznie sformułowanym opowiadaniem. Schlemmer był obdarzonym dużym dystansem do siebie i swojej twórczości. W 1930 roku na uroczystości karnawałowej wrocławskiej uczelni przygotował ze swoimi studentami *Maszynę do malowania*. Była to wielka instalacja scenograficzna, która miała przedstawiać mechanizm zasilany *budżetem kultury*. Działał on dzięki półproduktom (m.in. karty do gry, szablony liczb, połówki waz), za pomocą których specjalny taśmociąg mógł wyprodukować współczesne obrazy (m.in. Légera, Kandinskiego, Picassa etc.). Von Maur dostrzegła w tym działaniu „ironiczną replikę na krytykę zaliczającą Schlemmera i jego kolegów z Akademii do pozbawionych charakterów awangardzistów”³⁵.

Bauhaus – nazistowskie epizody

Na samym końcu tego dość zwięzłego omówienia szkoły Bauhausu zostawiłam kwestię najtrudniejszą. Polityka wkradła się do szkoły nie tylko w Dessau czy Berlinie. Wspomniana wyżej Gillian Naylor, historyczka dizajnu i autorka ważnej monografii Bauhausu, kończy swoją książkę na momencie wyprowadzenia van der Rohe’a ze szkoły przez nazistów. Nie wspomina o dalszych losach uczniów i o użyciu dorobku uczelni przez reżim w latach 40. Ten aspekt losów recepcji uczelni Gropiusa jest dopiero odkrywany, ujawniany i opracowywany.

W tym miejscu chcę wspomnieć tylko o dwóch znaczących epizodach dotyczących obozów koncentracyjnych. Pierwszy rozpoczyna się w 1937 roku, gdy do Buchenwaldu trafił Franz Ehrlich, były student uczelni Gropiusa, relegowany z niej za poglądy komunistyczne i następnie za nie skazany. Dwa lata później zakończył odsiadanie wyroku, ale naziści zaproponowali mu pracę. Z więźnia stał się pracownikiem tego samego obozu koncentracyjnego – o ironio – położonego w pobliżu Weimaru. Zadaniem młodego architekta było przygotowanie zagospodarowania terenu pod rozbudowę obiektu. Projekt zakładał nie tylko powstanie kilkunastu baraków dla więźniów, ale również wydzielenie obszaru przeznaczonego dla rekreacji strażników (m.in. miało się tam znaleźć mini ZOO). Ehrlich jest również autorem napisu, jaki ozdobił bramę Buchenwaldu, który brzmiał: *Jedem das Seine* (Każdemu to, co mu się należy). Wykorzystał wówczas typografię Bauhausu, ale hasło służące propagandzie zagłady opracował w niezwykle sposób. Napis można prze-

³⁴ Cyt. za: GROPIUS 1961.

³⁵ VON MAUR 2002, s. 178.

czytać jedynie wychodząc z obozu, nie w momencie wchodzenia w obszar opresji. Pozwala to wysnuć interpretację intencji autora, który chciał wskazać ofiarom, że kiedyś nadejdzie czas zemsty. Sam nigdy nie został skazany za pracę na rzecz systemu zagłady, gdyż starał się pomagać więźniom i w miarę możliwości ich chronić.

Drugi epizod jest bardziej drastyczny i zakończony wyrokiem skazującym za współudział w zbrodni przeciwko ludzkości. W Oświęcimiu pracowali: Walter Deja-co i Fritz Ertl, również absolwenci uczelni w Dessau, którzy byli autorami architektonicznego projektu rozwiązania przestrzennego budynków przeznaczonych pod komory gazowe. Ich spektakularny rysunek z rozplanowanym perfekcyjnie obiektem można obecnie oglądać na terenie obozu w Oświęcimiu. Zaskakuje, jak bardzo architekci zadbali o każdy detal, tak aby budynek został wykorzystany maksymalnie. Budzi grozę współczesnego odbiorcy zmiana, jakiej dokonali w znaczeniu pojęcia *funkcjonalności*, ulubionym słowie Gropiusa. Dla dyrektora Bauhausu łączyło się ono z zasadą *użyteczności*, zatem *przydatności*, czyli działaniem na korzyść człowieka, nie przeciwko niemu i nie w celu jego unicestwienia. Architekci planowali nie tylko przestrzeń komór gazowych, ale również sprawnie przygotowane pomieszczenia do utylizacji zwłok. Zbudowali dobrze działającą fabrykę śmierci, w której nic nie mogło się zmarnować.

Cytowany już Deyan Sudjic zauważył ironię – pisząc o niechęci do uczelni widocznej w propagandzie nazistowskiej na początku lat 30., zwrócił uwagę, że wielu twórców dość szybko po zamknięciu placówki w Berlinie znalazło pracę przy realizacji wielkiego programu faszystowskiego rozbudowy kraju. „Hitler uwielbiał architekturę klasyczną, lecz bazy lotnicze Luftwaffe wyglądały jak typowe architektoniczne produkty Bauhausu³⁶”. Ernst Sagebiel wywodzący się ze szkoły Gropiusa zaprojektował gmach ministerstwa lotnictwa kierowanego przez Hermana Göringa.

W tym miejscu trzeba zaznaczyć, że historia ma też inną twarz. Należy pamiętać, iż ofiarami masowego faszystowskiego mordy byli również nauczyciele i inni artyści o rodowodzie wywodzącym się z Bauhausu. Byli to m.in.: Otti Berger, prowadzący z sukcesem pracownię tekstyliów, Lotte Mentzel, Friedl Dicker-Brandeis. Ambiwalencja postaw ludzkich wpisana w charakter człowieka bywa poddana dużej próbie, szczególnie gdy zostaje zderzona z machiną czasów historycznych, w jakich przychodzi żyć jednostce. Przy podjęciu ocen wartościujących uczelnię niemiecką należy mieć na uwadze niezwykle wkład w rozwój sztuki, jaki wniosła szkoła Bauhausu. Sudjic komentował jednoznacznie:

Przez pół wieku produkty wytwarzane przez każdą zaawansowaną gospodarkę przemysłową na świecie wyglądały w pewien określony sposób za sprawą tego, co stało się w Bauhausie. Nawet Ameryka, ze swoim uzależnieniem od planowego

³⁶ SUDJIC 2014, s. 31.

postarzania produktów, oraz przejrzałą zmysłowością Elvisa Presleya doprawioną stylem Buicka i butelek coli, nie uchroniła się przed jego wpływem. Tekstylna, typografia, meble, architektura, ceramika – na wszystkich niezatarte piętno odciśniętą Bauhaus i jego chłodna neutralność. Był to kierunek, który wydał się sprzymierzony z historyczną nieuchronnością³⁷.

Bibliografia

- CARDULLO/KNOPF 2001 – Bert Cardullo i Robert Knopf, *Theater of the Avant-Garde. 1890–1950*, New Haven–London, 2001, s. 169–186.
- GROPIUS 1961 – Walter Gropius, *Introduction*, [w:] Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Molnar, *The theater of the Bauhaus*, red. Walter Gropius, Artur S. Wensinger, London 1961, s. 7–14.
- JAEGGI 2009 – Annemarie Jaeggi, *Bauhaus: a Conceptual Model*, [w:] *Bauhaus a conceptual model*, Berlin 2009, s. 13–20.
- LEYKO 1995 – Małgorzata Leyko, *Przestrzeń sceniczna jako funkcja formy, barwy i ruchu. „Balet triadyczny” na tle koncepcji teatru Oskara Schlemmera*, „Acta Universitatis Lodzianae. W kręgu zagadnień awangardy”, red. G. Gazda i M. Leyko, Łódź 1995, s. 103–111.
- LEYKO 2012 – Małgorzata Leyko, *Teatr w krainie utopii*, Gdańsk 2012.
- ŁARIONOW 2015 – Dominika Łarionow, „Wystarczy tylko otworzyć drzwi...” *Przedmioty w twórczości Tadeusza Kantora*, Łódź 2015.
- MCKINNEY/BUTTERWORTH 2009 – Joslin McKinney i Philip Butterworth, *The Cambridge Introduction to Scenography*, Cambridge 2009.
- NAYOR 1977 – Gillian Naylor, *Bauhaus*, tłum. Ewa M. Biegańska, Warszawa 1977.
- NOWICKA 2007 – Anna Nowicka, *Bauhausbüne eksperyment teatralny*, „Didaskalia” 2007, nr 82, s. 44–54.
- PEIPER 1972 – Tadeusz Peiper, *W Bauhausie*, [w:] Tadeusz Peiper, *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s. 164–171.
- PLASSARD 1992 – Didier Plassard, *L'Acteur en effigie. Figure de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*, Genève 1992.
- PRZYBYSZ/ZAJDER-JANISZEWSKA/MORAWSKI 2007 – Piotr J. Przybysz, Anna Zajdler-Janiszewska, Stefan Morawski – *wstępny szkic do portretu*, [w:] Stefan Morawski, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2007, s. 7–53.
- SCHLEMMER 1996 – Oskar Schlemmer, *Theater (Bühne)*, [w:] *The theater of the Bauhaus*, Baltimore–London 1996, s. 80–102.
- SCHLEMMER/MOHOLY-NAGY/MOLNAR 1961 – Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Molnar, *The theater of the Bauhaus*, red. Walter Gropius, Artur S. Wensinger, London 1961.
- SCHMID 2007 – Herta Schmid, *Tadeusz Kantor i niemiecki Bauhaus. Od utopii technologicznej do metafizycznej*, [w:] *Sztuka jest przestępstwem. Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria*, red. Uta Schorlemmer, Nürnberg–Kraków, 2007, s. 99–119

³⁷ *Ibidem*.

- STRZEMIŃSKI 1975 – Władysław Strzemiński, *Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne*, [w:] Władysław Strzemiński, *Pisma*, Warszawa 1975, s. 147–164.
- SUDJIC 2014 – Deyan Sudjic, *B jak Bauhaus*, tłum. Anna Sak, Kraków 2014.
- TONECKI 1927 – Zygmunt Tonecki, *Technika w nowoczesnej inscenizacji teatralnej*, „Praesens” 1930, nr 2, s. 153–156.
- TONECKI 1930 – Zygmunt Tonecki, *Aliterackie próby teatralne. Oskar Schlemmer i Enrico Prampolini*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 31/344, s. 2.
- VON MAUR 2002 – Karin von Maur, *Oskar Schlemmer – od Bauhausu do wrocławskiej Akademii*, [w:] *Od Otto Muellera do Oskara Schlemmera. Artyści wrocławskiej Akademii. Eksperyment. Praktyka. Przypomnienie*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2002, s. 176–183.

Bauhaus – multiple portrait with the Polish episodes

Bauhaus was the only art school derived from the extensive achievements of the avant-garde of the first half of the twentieth century, which gained the status of an independent artistic movement. Cited in the text by Deyan Sudijc, the design historian points out that in the second half of the twentieth century, up to modern times, every new group of reformer artists is rediscovering Bauhaus. Thus, the German school, which had been active for barely thirteen years, created something more than just a style, because it showed what the philosophy of creating objects that are both artistic and useful is.

The article attempts to describe the phenomenon of the school by recalling Polish critics who, like Tadeusz Peiper, visited Walter Gropius and described both the principal and the proposed education system. The author also particularly focuses on discussing Bauhaus's theatrical output in the context of Oskar Schlemmer. The German creator of the Triadic Ballet, after leaving the innovative university, came to Breslau, or today's Wrocław, to lecture at the local school and to stage innovative theater performances. This is an interesting and somewhat forgotten episode in his work.

The Bauhaus story is not just a story about an avant-garde school, the author also touches on the somewhat embarrassing aspect of legacy. The college founded by Gropius unfortunately did not survive the Nazi dictatorship in Germany. It was dissolved practically at the beginning of Hitler's rule. However, fascist propaganda used Bauhaus stylistics in some areas of its functioning. Thus, the school, which became a separate stream of avant-garde, was also difficult to get involved in the political history of the twentieth century, which is also a paradox and a warning for historians assessing the work of artists mostly in terms of their aesthetic values.

Keywords: Bauhaus, avant-garde art, design.