

SE
K1C
JA



RE.
bauhaus
1919 • 2019

WYDZIAŁ ARCHITEKTURY I WZORNICTWA
AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W GDAŃSKU

R

27.11 MODUŁ
PROJEKTOWY
28.11 MODUŁ
ARCHITEKTONICZNY
29.11 MODUŁ
PERFORMATYWNO-MEDIALNY



WYDARZENIE TOWARZYSZĄCE:
WYSTAWA PRAC STUDENCKICH WYDZIAŁU
AiW INSPIROWANYCH IDEAMI BAUHAUSU

bauhaus

WSZYSTKIE WYDARZENIA SĄ OTWARTE
DLA SPOŁECZNOŚCI AKADEMICKIEJ I OSÓB
ZAINTERESOWANYCH TEMATEM

1919 • 2019

REDEFINICJE IDEI BAUHAUSU
REKONSTRUKCJE EKSPERYMENTÓW
REWIZJE ARTYSTYCZNYCH POSTAW
REZONANS BAUHAUSU WŚRÓD
POLSKICH ARTYSTÓW I PROJEKTANTÓW

KONFERENCJĘ PRZYGOTOWAŁA:
BRYGADA BAUHAUS



RE.bauhaus

WSTĘP

Red. Martyna GROTH, Michał PSZCZÓŁKOWSKI,
Katarzyna ZAWISTOWSKA

W 2019 roku świat sztuki i projektowania obchodził 100-lecie Bauhausu. Walter Gropius założył szkołę, która choć istniała zaledwie 14 lat, to wywarła znaczący wpływ na architektów, projektantów wnętrz i wzornictwa dwudziestego wieku. Bauhaus to jednak nie tylko projektowanie, lecz także tradycja pedagogiczna – wykładowcy tej uczelni wdrażali nowoczesne metody kształcenia, dzięki czemu wychowali pokolenie świadomych artystów i pedagogów.

O znaczeniu Bauhausu może świadczyć fakt wpisania na listę światowego dziedzictwa UNESCO zarówno budynków szkolnych w Weimarze, jak i w Dessau. Bauhaus dziś to symbol nowoczesnego myślenia o architekturze, a projekty i realizacje stworzone przez mistrzów tej uczelni i ich studentów wciąż inspirują międzynarodowych twórców.

Czym jednak właściwie jest Bauhaus? W 2019 roku na łamach czasopisma *Autoportret* (nr 2) ukazał się wywiad przeprowadzony przez Aleksandrę Kędziorek z architektem i historykiem architektury nowoczesnej Jeanem-Louisem Cohenem. Według Cohena istnieją co najmniej trzy definicje tej nazwy. W największym znaczeniu to instytucja edukacyjna, jej nauczyciele, studenci i program nauczania. Inna interpretacja to aktywność, także pozaszkolna, mistrzów i studentów tej instytucji. Natomiast w popularnym wymiarze Bauhaus to styl, utożsamiany z nowoczesnością. W tym ostatnim, najszerszym znaczeniu Bauhaus staje się metonimią nowoczesnego projektowania.

Dziedzina wciąż w niewielkim stopniu łącona z Bauhausem, a mającą istotne znaczenie dla współczesnej sztuki są również działania performatywne i medialne. Na eksperymentalnej scenie Bauhausu Oskar Schlemmer rozwijał koncepcję baletów triadycznych, w których następowało spotkanie przestrzeni, jako aktywne-

go środka wyrazu, z ciałem tancerza, będącego formą w ruchu. Z kolei László Moholy-Nagy przewidywał, iż wiek dwudziesty będzie wiekiem światła, i patronował studenckim próbom refleksyjnych gier świetlnych. Artysta ten poszukiwał również rozwiązań przestrzennych i projekcyjnych dla mechanicznych i polikinowych widowisk. Wiele z tych prekursorskich idei jest dziś praktyką.

W dniach 27–29 listopada 2019 roku w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku odbyła się konferencja *RE.bauhaus*, zorganizowana przez Wydział Architektury i Wzornictwa. Program konferencji tworzyli: Martyna Groth, Michał Pszczółkowski i Katarzyna Zawistowska (Brygada Bauhaus). Wyróżnione zostały trzy moduły, odpowiadające trzem kategoriom, na które została podzielona obszerna tematyka związana z Bauhausem: architektoniczny, performatywny i medialny. Ten podział został zachowany w niniejszej publikacji w czasopiśmie *Sztuka i Dokumentacja*. Zamieszczono w niej artykuły badaczek i badaczy z różnych ośrodków w Polsce, ukazujące ciągłość i aktualność idei zrodzonych w Bauhausie i ich oddziaływanie na twórczość polskich artystek i artystów, projektantek i projektantów. Autorzy i autorki podjęli próbę odpowiedzi na pytania: dlaczego rola Bauhausu w sztukach projektowych, wizualnych i performatywnych dwudziestego wieku uważana jest za istotną? Czy i w jaki sposób przejawia się w architekturze polskiej wpływ Bauhausu? Jak idee eksperymentów scenicznych sprzed stu lat inspirują współczesnych twórców i twórczynie w teatrze?

Zebrane artykuły w sekcji tematycznej *RE.bauhaus* stanowią krytyczną refleksję nad rozszerzonym sposobem postrzegania sztuki i projektowania, odpowiadającym na potrzeby nowoczesnych czasów, nowoczesnego człowieka i jego otoczenia.

MO-
DUL
PIER-
FOR-
MA-
ITYW-
INY

Małgorzata LEYKO

Uniwersytet Łódzki

OSKAR SCHLEMMER: PROJEKT „NOWY CZŁOWIEK”

Nowy człowiek

– powracająca tęsknota

Wizja człowieka, która wyznaczała kierunki poszukiwań i sposób życia w Bauhausie, stanowiła jeden z kolejnych etapów w projektowaniu „nowego człowieka,” o jakim myślano od końca dziewiętnastego wieku w związku ze zmieniającymi się wyzwaniami cywilizacyjnymi. Na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego stulecia na terenach niemieckojęzycznych, do których się ograniczę w niniejszym artykule, pojawiły się ruchy społeczne, obejmowane zbiorową nazwą *Lebensreform* (reforma życia). Wyrastały one ze wspólnej ich przedstawicielom obawy przed zagrożeniami, jakie niesło dla człowieka zjawisko nasilającej się industrializacji i spowodowanej nią dynamicznej urbanizacji. Procesy te doprowadziły w konsekwencji nie tylko do destabilizacji dotychczasowych struktur społecznych, ale także w istotny sposób odmieniły jakość życia poszczególnych jednostek. Reakcją na to zjawisko były z jednej strony, ruchy robotnicze, które zawiązywały się w imię nowo powstającej klasy społecznej i broniły jej interesów ekonomicznych oraz socjalnych. Z drugiej strony, działania przeciwko

zagrożeniom wynikającym z uprzemysłowienia – rabunkowego wobec środowiska człowieka – podejmowała tzw. klasa średnia: mieszczaństwo, inteligencja, kręgi naukowo-artystyczne. Wczesna faza tych działań charakteryzowała się postawą antymodernistyczną, wyrażaną w ucieczce od trybu życia narzuconego przez urbanistyczną cywilizację przełomu stuleci.

Antymoderniści głosili konieczność odnowy tradycyjnego stylu życia i dążyli do przywrócenia człowiekowi jego naturalnego (tzn. przedindustrialnego) środowiska oraz implikowanych przez nie wartości. Programy i praktykę poszczególnych ruchów społecznych składających się na *Lebensreform* można podzielić według paradygmatów: środowisko – ciało – duchowość.¹ Najwcześniej ukonstytuowały się działania na rzecz podniesienia biologicznej jakości życia poszczególnych jednostek, co przejawiało się w wegetarianizmie (rozumianym jako zdrowa i wstrzemięźliwa egzystencja), medycynie naturalnej, naturyzmie, upowszechnianiu higieny i kultury cielesnej oraz reformy ubioru. Ogólnie mówiąc, było to propagowanie etycznie uzasadnionej dyscypliny życia. Z kolei ruchy na rzecz środowiska polegały na bezpośrednim kształtowaniu sprzyjających człowiekowi warunków bytowych. Wiąza-

ły się one z ucieczką z wielkich centrów urbanistycznych i przenoszeniem się na obrzeża miast, peryferia, gdzie natura nie została jeszcze zdezastrowana przez przemysł. W ten trend wpisują się takie inicjatywy, jak budowa miast-ogrodów (projekt Ebnezera Howarda z 1898 roku), rolnictwo alternatywne, komunalne projekty osiedli mieszkaniowych, komuny wiejskie itp. Wreszcie trzeci nurt, związany z paradygmatem duchowości, obejmował nowe prądy filozoficzno-wyznaniowe, programy kulturowe i artystyczne oraz projekty edukacyjno-dydaktyczne mające oddziaływać na duchową sferę człowieka. Zazwyczaj jednak te trzy orientacje nastawione na środowisko – ciało – duchowość przenikały się i konsolidowały w działaniach na rzecz stworzenia warunków życia dla funkcjonowania nowego człowieka, wyzwolonego z zagrożeń cywilizacyjnych. Na przykład centrum antropozoficzne Rudolfa Steinera wybudowane w Dornach wyrastało z chęci zaspokajania potrzeb duchowych człowieka, ale jednocześnie stwarzało nowe środowisko i promowało nowe praktyki cielesne (dieta, strój, eurytmia). Z kolei ośrodek w Hellerau w założeniu twórców był realizacją projektu miasta-ogrodu, ale jednocześnie służył rozwojowi rzemiosła i doskonalił system rytmiki Emila Jaques-Dalcroze’a.² Natomiast kolonia w Monte Verità była najbardziej konsekwentnym przykładem praktykowania reformy życia, spajając wyzwolenie duchowe ze swobodą cielesno-obyczajową w naturalnym środowisku człowieka.

Jednak wszystkie te ruchy wobec wydarzeń I wojny światowej, nawet jeśli całkowicie nie zamarły, to niewątpliwie utraciły swoją wiarygodność i pozostały projektami utopijnymi. Na większą skalę nie były w stanie ani oddziaływać na struktury społeczne, ani stworzyć powszechnego modelu życia konkurencyjnego wobec tego, co oferowała cywilizacja przemysłowa, ani też w konsekwencji – stworzyć „nowego człowieka,” wyzwolonego z zagrożeń współczesności. Wobec dewaluacji programów i ruchów antymodernistycznych siły i znaczenia nabrały tendencje na rzecz wypracowania nowego modelu życia i nowej wizji człowieka w perspektywie modernistycznej. Działania i programy promodernistyczne zmierzały do kreowania – poprzez nowy styl życia – społeczeństwa przyszłości, złożonego z nowych

jednostek, które potrafią wykorzystać dynamikę postępu technologicznego w celu poprawy jakości własnej egzystencji. W ten nurt wpisuje się Bauhaus, który pod pewnymi względami był kontynuacją idei *Lebensreform*, takich jak stworzenie nowego środowiska dla człowieka oraz propagowanie nowych praktyk cielesnych (choć nie były one raczej wywiedzione z wzorców wegetariańskiej wstrzemięźliwości). Natomiast inaczej postrzegano kategorię nowego człowieka, który nie odwracał się od cywilizacji, by stworzyć świat alternatywny, lecz stał się jej beneficjentem, chciał przejąć nad nią kontrolę i korzystał z nowych materiałów oraz technologii, by spełnić się jako istota kreatywna.

Bauhaus: istota metafizyczna vs jednostka społeczna

Najpierw warto przyjrzeć się samemu środowisku Bauhausowców – zarówno wykładowcom, jak i studentom, którzy przyjechali do Weimaru tuż po wojnie, ściągniętym tu nie tylko wizją budowania jutrzejszego świata, ale także oczekującym nowego życia już teraz. Zwłaszcza studenci manifestowali niezależność od konwencji i swobodny sposób bycia; podczas gdy chłopcy nosili dłuższe włosy, dziewczęta strzygły je krótko w stylu Bubi-kopf, zakładały krótsze spódniczki lub ubierały się po męsku – nosiły spodnie i koszulowe bluzki z krawatem. Jak wspomina Lothar Schreyer, wykładowcy początkowo opracowali wspólny krój „bauhausowego” garnituru, ale jeśli przyjrzeć się zdjęciom, to także wśród nich panowała pewna dowolność. Na tle innych wyróżnia się przede wszystkim „zakonny” strój Johanna Ittena oraz gładko ogolona głowa Oskara Schlemmmera, który w ten sposób chciał się odróżnić od „chłopczyc.” Poza tym noszono klasyczne kapelusze i nieco proletariackie czapki, tradycyjne garnitury i kurtki. Spotykali się tutaj ludzie o odmiennych światopoglądach i przekonaniach artystycznych, znajdujący się także na różnych etapach swojej kariery twórczej. Byli tu zwolennicy praktyk Mazdaznan i wyznawcy antropozofii, teozofii, katolicy i spirytyści, ale – jak pisał Schreyer – „w pracy

artystycznej te zróżnicowane światopoglądy, które przewijały się przez Bauhaus, niemal nam nie przeszkadzały (...), gdyż wszystkie wiązały się z nadzieją na nowy świat.”³ Schlemmer wkrótce po przybyciu do Weimaru zauważył, że „Bauhaus buduje w innym sensie niż można się spodziewać, a mianowicie buduje: człowieka. Gropius jest tego świadomy i (...) chciałby, żeby artysta był człowiekiem z charakterem, najpierw to, później reszta.”⁴ Czy istniał zatem jakiś wzorzec Bauhausowca? Tak! Narysował go w 1923 roku Herbert Bayer. *Der Muster-Bauhäusler* (Wzorcowy Bauhausowiec) przedstawia w przestrzeni ograniczonej płaszczyznami podłogi, trzech ścian i sufitu postać, której prawa noga to niebieska płaszczyzna, lewa zaś to zgięte w kolanie dwa białe prostopadłości, oparte na realistycznie narysowanej stopie. Korpus odziany w białą koszulę z muszką i wieczorową marynarkę z lewym rękawem sięgającym łokcia narysowanego w kształcie pomarańczowej kuli, dalsza część ręki to drążek, na którym wspiera się głowa. W prawej ręce złożonej z dwóch drążków połączonych kulami przegubów postać trzyma (na długim, biało-niebieskim drzewcu) przebite serce, a nad nim widnieje czarny proporzec z napisem „ciśnienie krwi 0.” Na tle głowy w kształcie kuli tkwi wielki znak zapytania, nad którym unosi się dyskretny wieniec laurowy. Przez ten rysunek Bayera przemawia nie tylko różnorodność postaw i poglądów Bauhausowców, ale przede wszystkim ich poczucie humoru i dystans, z jakim traktowali codzienność i siebie nawzajem.

W programie Bauhausu akcentowano przede wszystkim dążenie do wdrażania nowoczesnych metod kształcenia artystycznego, opartych nie na normach akademickich, lecz na budowaniu partnerskich relacji mistrz – uczeń. W taki program kształcenia wpisane było zarazem kreowanie nowej przestrzeni dla funkcjonowania człowieka, przejawiające się w nowej architekturze i wyposażeniu wnętrz (tkactwo, ceramika, meble), w nowym widzeniu człowieka w relacji z przestrzenią (malarstwo, rzeźba, fotografia) oraz w nowej ekspresji (teatr, taniec, sport). Trudno jednak określić jednoznacznie ten nowy typ człowieka, który obejmowałby wszystkie tendencje artystyczne, poglądy i postawy re-

prezentowane przez wykładowców i studentów. Choć Bauhaus postrzegany był jako spójna formacja edukacyjno-artystyczna, to jednak przez wszystkie lata swojej działalności w Niemczech nie stanowił instytucji monolitycznej i niezmiennej. W powszechnym mniemaniu utrwalił się w postaci mitu, na który składało się wyobrażenie wspólnoty mistrzów-artystów i uczniów oraz programu wywiedzionego z dawnych zasad kształcenia rzemieślniczego. Tymczasem na kolejnych etapach działania szkoły, w nowych miejscach (Weimar 1919–1925, Dessau 1926–1932, Berlin 1933) i pod zmienioną dyрекcją (Walter Gropius 1919–1928, Hannes Meyer 1928–1930, Mies van der Rohe 1930–1933) zachodziły istotne modyfikacje w ogólnej orientacji ideowej szkoły, odzwierciedlające się w programie nauczania. W ogólnym ujęciu przejawiało się to w odrzuceniu początkowego związku sztuki i rzemiosła na rzecz połączenia sztuki i przemysłu. Na dalszych etapach nastąpiło stopniowe redukcowanie znaczenia sztuki, kosztem rozwijania projektowania serii przedmiotów codziennego użytku, zaś w ostatnim okresie – zdominowanie kierunku kształcenia przez architekturę. Jeśli zatem mielibyśmy pytać o wizję „nowego człowieka” w Bauhausie, to trudno znaleźć jednoznaczną definicję, ponieważ także ona ewoluowała. W początkowym okresie, charakteryzującym się silnym oddziaływaniem sztuki i dominacją artystów, pojmowano człowieka jako istotę metafizyczną. Natomiast po przełomie, jaki nastąpił ok. 1928 roku wraz z odejściem ze szkoły Gropiusa i sporego grona jego współpracowników, profil szkoły określał nie indywidualny mistrz-twórca, lecz zespół projektantów pracujących pod opieką profesora, a adresatem wspólnych działań stawał się człowiek jako statystyczna jednostka społeczna.

Przesłanki dla takiego przeniesienia akcentów znajdujemy w myśli Gropiusa już pod koniec lat dwudziestych dwudziestego wieku. W tym czasie w jego pismach o architekturze czynnik społeczny zyskał znaczenie nadrzędne. Gropius uważał, że wraz z intelektualną i ekonomiczną emancypacją kobiet następuje przejście od patriarchalnych wspólnot rodzinnych do „scentralizowanych gospodarstw bazowych” dla jednostek indywidualnych, których podstawowe

potrzeby życiowe powinno zaspokoić budownictwo mieszkaniowe, a mianowicie własny pokój dla każdego dorosłego człowieka i więcej „światła, słońca, powietrza dla wszystkich mieszkańców.”⁵ Z perspektywy czasu oceniał, że „w Bauhausie gorliwie starano się przekładać teorię na praktykę, a ponadto poszukiwano równowagi w dążeniu do zaspokajania wymogów utylitarnych, estetycznych i psychologicznych.”⁶ Kolejny dyrektor Bauhausu, Hannes Meyer, jeszcze silniej akcentował to społeczne zobowiązanie szkoły: „W każdym twórczym projekcie adekwatnym do życia rozpoznajemy zorganizowaną formę egzystencji; odpowiednio zrealizowany staje się odbiciem współczesnego społeczeństwa – budownictwo i wzornictwo są dla nas jednym i tym samym, są procesem społecznym, »uniwersytetem projektowania«. Bauhaus z Dessau to fenomen nie artystyczny, lecz społeczny. Nasze działania jako twórczych projektantów są determinowane przez społeczeństwo, ono również wyznacza zakres naszych działań.”⁷ Zatem wizja człowieka, jaka wyłania się z tych wypowiedzi programowych, to zrównani w predyspozycjach intelektualnych, ekonomicznych i psychologicznych kobieta i mężczyzna, którzy mają takie same potrzeby egzystencjalne, a do ich zaspokojenia ma przygotować architektów przyszłości Bauhaus – „uniwersytet projektowania.”

Niezależnie od tego ogólnego wyobrażenia człowieka, na jakie zorientowany był program kształcenia projektantów w Bauhausie, wielu wykładowców – pracujących tu zwłaszcza w pierwszej dekadzie istnienia szkoły – kierowało się w swojej twórczości oraz w pracy dydaktycznej własnymi wizjami, wyrastającymi z osobistych przekonań i światopoglądu. Na przykład Johannes Itten nie tylko propagował w ramach wykładów ideał człowieka głoszony przez Mazdaznan, wywiedziony z religii neozoroastriańskiej, ale także skupił wokół siebie zwolenników – studentów stosujących synkretyczny system praktyk życiowych. Z kolei Lothar Schreyer, wywodzący się z kręgu ugrupowania *Der Sturm* Herwartha Waldena, był przedstawicielem katolickiego nurtu ekspresjonizmu i w tym kierunku prowadził swoje eksperymenty sceniczne ze studentami. Ich współpraca z Bauhausem była jednak stosunkowo

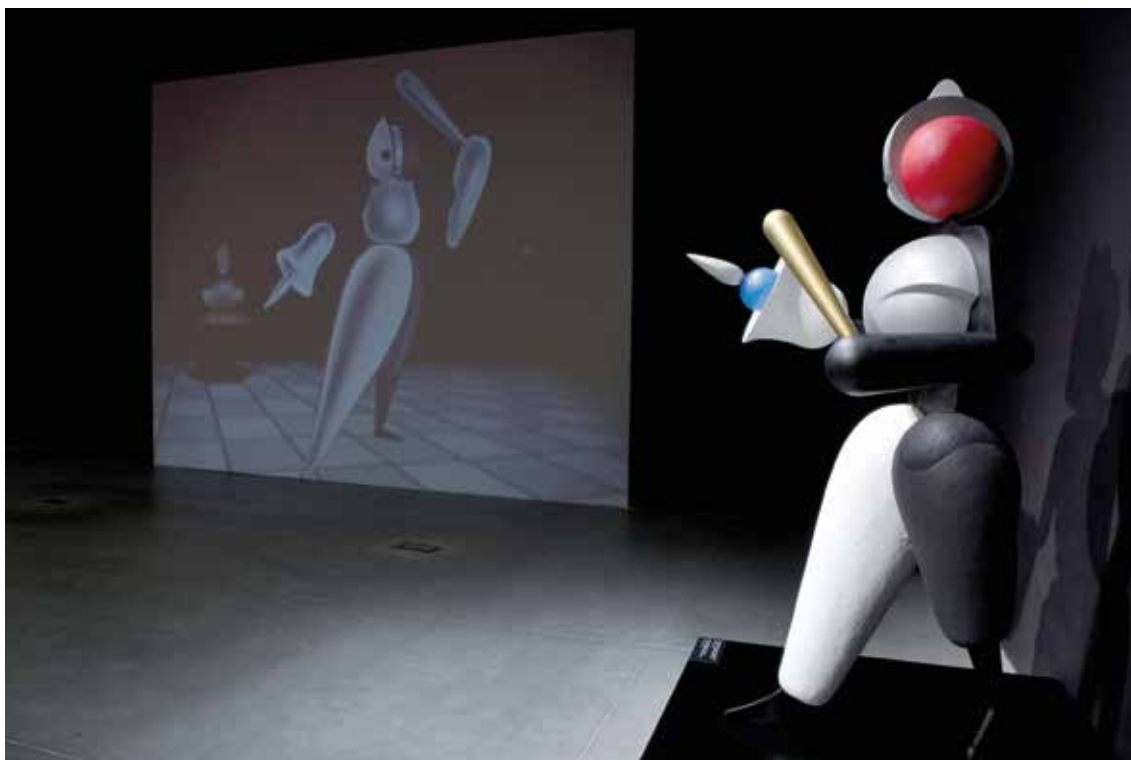
krótka, Itten opuścił szkołę w 1922 roku, Schreyer w 1923, a jednym z powodów były właśnie ich mistyczno-ezoteryczne przekonania.

Schlemmer: człowiek „miarą wszystkich rzeczy”

Spośród wykładowców Bauhausu w czasach Weimaru, a później w Dessau, najbardziej konsekwentną wizję człowieka rozwijał Oskar Schlemmer, który nie wykazywał tak silnych zobowiązań ideologicznych, jak Itten i Schreyer, ale był wyznawcą szczególnej religii – był nią człowiek i była nią sztuka. W centrum twórczości Schlemmera „jako jedyny temat znajduje się: człowiek. Był on dla potomka późnej kultury, jak niegdyś dla Greków, których archaiczną sztukę cenil Schlemmer najwyżej, »miarą wszystkich rzeczy«. Ale jako klasyk zawężał ten niewyczerpany temat w swojej własnej twórczości do platońskiej idei człowieka, do typowej postaci i typowego bytu.”⁸

Okres pracy w Bauhausie obejmujący lata 1921–1928 był najbardziej płodny w twórczości Schlemmera. I choć wtedy zajmował się różnymi formami twórczości artystycznej – malarstwem sztalugowym, rysunkiem, freskami, neoplastyką, rzeźbą, choreografią, scenografią i projektowaniem kostiumów – i prowadził różne kursy oraz warsztaty dla studentów, to wszystkie te obszary uspołniała idea człowieka. A właściwie idea człowieka w przestrzeni, dominująca w dwuwymiarowym malarstwie sztalugowym, w ornamentach ściennych w przestrzeni architektonicznej oraz w trójwymiarowej przestrzeni sceny.

Schlemmer z zasady nie angażował się w program projektowania architektonicznego w Bauhausie, ale uczynił jeden wyjątek. W roku 1922 napisał krótki tekst *Hausbau und Bauhaus! – Eine reale Utopie* (Budowanie i Bauhaus! – realna utopia). Przedstawił tutaj tyleż fantastyczną, ile humorystyczną wizję maszyny do mieszkania (*Wohnmaschine*). W kompaktowym kontenerze z metalu i szkła miałyby ona pomieścić przestrzeń o zmiennym przeznaczeniu wraz z wyposażeniem potrzebnym dla rodziny, łącznie z próżniowym urządzeniem do czyszczenia i dezynfekcji ubrań



Adriana Makarska, Figura inspirowana kostiumem Abstrakcyjnego z Baletu triadycznego Oskara Schlemmera. Wystawa Schlemmer / Kantor. Cricoteka 2016/2017. Fot. Jacek Świdorski / Fototerminal

ozonem przy wejściu do domu czy ogrodem na dachu. Centrum tego „mieszkaniowego kombajnu” stanowić miała szczególnego rodzaju łazienka, zaprojektowana jako pełne rurek i aparatów elektrycznych miejsce odnowy biologicznej i permanentnego odrodzenia intelektualnego: „Jest to dla mnie główne miejsce spędzania czasu! Tutaj czytam, piszę, medytuję – pielęgnuję ciało, upra-

wiam gimnastykę i myślę o Grecji!”⁹ – wyjaśniał Schlemmer. Dodatkową zaletą tego projektu miała być możliwość składania go, pakowania niczym podróży neseser i przenoszenie z miejsca na miejsce. Jako ilustracja pomysłu w 1922 roku powstał rysunek (*Utopischer Entwurf. Wohnmaschine*) przedstawiający „mieszkaniowy kombajn” z zewnętrznymi schodkami prowadzącymi do zabezpieczonego siatką ogrodu na dachu oraz urządzeniami nawiewowymi. Czyjaś ręka dopisała sentencję wziętą z Goethego: „Architektura nie jest budowaniem domów, lecz sposobem myślenia.” Choć bezpośrednich nawiązań do tego pomysłu w Bauhausie nie widać, to samo określenie *Wohnmaschine* – maszyna do mieszkania weszło do słownika szkoły.

Jednocześnie Schlemmer zastanawiał się nad przydatnością kształcenia w warsztatach Bauhausu dla realizacji swojego projektu i doszedł do wniosku, że wyposażeniu wnętrza domu lepiej służyłby nowoczesny przemysł niż rzemiosło, zaś z jego projektowaniem lepiej poradziłby sobie inżynier niż architekt. Uważał natomiast, że do kształtowania stylu życia niezbędna jest sztuka i tworzący ją artysta, lecz ich funkcje powinny ulec zmianie. Pozostając pod wielkim wrażeniem „szklanego człowieka” oglądanego w Muzeum Hi-

gieny w Dreźnie, Schlemmer pisał: „Bóg odbija się w człowieku – jego religia: poznanie samego siebie i wiara w siebie – jego mieszkanie: kościołem. Człowiek: centrum świata. Moich ścian nie ozdabiają obrazy greckich bogów ani bohaterów legend, ani adoracja Trzech Króli, ani zachód słońca nad Niceą – ale będący we mnie stosunek do boga, do bohaterów i do życia, adoracja tego, co mistycznie-nieświadome, wschód i zachód słońca mojej duszy, to są przedstawienia godne dzisiejszego człowieka. Transcendentna anatomia człowieka – mojego człowieka – jego wnętrze, ukazanie jego psychiki jest dzisiaj przedmiotem przedstawiania – a nie »piękny« człowiek, nawet jeśli miałby być grecki.”¹⁰

W tej deklaracji Schlemmera widać jego odrębność w środowisku Bauhausu, z czego dobrze zdawał sobie sprawę i co wielokrotnie podkreślał. Zakładał, że traktowano go jako malarza niezbyt nowoczesnego, ponieważ nie był wyznawcą czystej abstrakcji, a jego eksperymenty sceniczne sytuowano raczej w przestrzeni towarzysko-rozrywkowej niż jako zapowiedź rewolucji w świecie tańca. To jeszcze różniło go od innych twórców, że w świecie sztuki, która łamała wszelkie kanony i przeczyła zasadom, manifestując całkowitą niezależność od nich, on szukał ściślejszej regularności, kanonu i proporcji. O ile w kręgu artystów działających w Weimarze i Dessau zajmował stanowisko osobne, o tyle bliższy mógł mu być rodzący się po I wojnie światowej ruch *retour à l'ordre* – „powrotu do porządku,”¹¹ który był reakcją na skrajnie awangardowe przejawy kubizmu i futuryzmu. Głosicielem idei *retour à l'ordre* był Jean Cocteau, który w eseju *Le rappel à l'ordre* (1926) apelował do artystów o reinterpretację dzieł klasycznych i kultywowanie dobrego rzemiosła. Z ideą tą łączy się klasycyzm syntetyczny czy klasycyzm metafizyczny (Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, Giorgio Morandi), który w przypadku Schlemmera należałoby nazwać antropocentrycznym, bowiem jedynym punktem odniesienia w jego twórczości był człowiek: „człowiek – centrum świata,” „człowiek jako miara wszystkich rzeczy,” „człowiek jako alfa i omega” – jak wielokrotnie podkreślał w swoich pismach.

Prace Schlemmera, powstałe w czasach Bauhausu, wyraźnie różnią się od obrazów namalowanych przed rokiem 1921 i po 1933. Stanowią spójny cykl wariacji na temat sposobu przedstawiania człowieka w przestrzeni, co widać zarówno w dziełach plastycznych, jak i utworach scenicznych artysty. Uważał, że współczesna sztuka porzuciła wielkie tematy, jakimi były etyka i religia, natomiast nie rozpoznała jeszcze nowych. Tymczasem istnieje „wielki temat, prastary, wiecznie nowy, przedmiot obrazów wszystkich epok: człowiek, postać ludzka.”¹² Dlatego jako malarz poszukiwał stylu, który pozwoliłby na uniwersalne i ponadczasowe ukazanie człowieka, dlatego jego obrazy pozbawione są emocji codziennego życia, a przedstawiane postaci nie zdradzają uczuć zapisanych w mimice czy geście, nie podlegają indywidualizacji. Nie znaczy to jednak, że obrazy te pozbawione były witalizmu i dynamiki, emanują z nich bowiem postaci zrelatywizowane względem siebie i względem przestrzeni. Ruch staje się czynnikiem wiążącym człowieka z przestrzenią. Widać to chociażby w powtarzającym się motywie postaci na schodach (np. *Bauhaustreppe*, 1932; *Treppensteigender*, rysunek, 1928/29; *Treppenszene*, rysunek, 1931), w scenach ćwiczeń gimnastycznych (*Fünfehrnergruppe*, 1929; *Eingang zum Stadion*, 1930–1936; *Wettlauf*, 1930; tzw. *Folkwang-Zyklus II–III*, 1929/30; projekt fryzu ściennego w domu Mendelsohna w Berlinie, 1930) czy tańca (*Tänzerin*, 1922/23; *Der Tänzer*, 1923). Ale także sam sposób usytuowania postaci wobec siebie – *en face*, tyłem, bokiem – stwarzanie między nimi dystansu przez oddalenie w przestrzeni bądź zbliżenie stawało się źródłem energii (*Tischgesellschaft mit Sinnendem*, 1925; *Zwölfergruppe mit Interieur*, 1930; *Gruppe mit blauem Ekstatiker*, 1931; *Geländerszene*, 1932).

Schlemmer szukał środków ukazania postaci ludzkiej nie jako jednostki, lecz jako typu, dlatego operował wystandaryzowanymi formami opisującymi sylwetkę ludzką – rysy twarzy, kształt głowy, korpus, kończyny sprowadzał do powtarzalnych modułów, które składały się na obraz człowieka w ogóle, *everymana*. Także sytuacje, w jakich ukazywał ludzi w swoich pracach malarskich miały znamiona obiektywizmu, powszechności, neutralności emocjonalnej, o czym

świadczą również tytuły obrazów: *Duo* (Dwoje, 1930), *Fünf Männer im Raum* (Pięciu mężczyzn w przestrzeni, 1928), *Gegeneinander im Raum* (Naprzeciw siebie w przestrzeni, 1928), *Gruppe mit Sitzender* (Grupa z siedzącą, 1928).

Schlemmer uważał, że figury człowieka jako przedmiot sztuk plastycznych mają charakter abstrakcyjny i mogą mieć zmienione proporcje oraz wymiary, mogą być większe lub mniejsze niż cielesny człowiek, który jest punktem odniesienia. O ile w malarstwie te proporcje postaci względem siebie wynikały z perspektywy ich przedstawiania, o tyle w metaloplastykach ściennych wielkość postaci względem siebie jest podstawowym środkiem ich przestrzennej waloryzacji. Zarówno reliefy po obu stronach wejścia do budynku warsztatów w Weimarze (obecnie zrekonstruowane), wykonane z okazji wystawy Bauhausu w 1923 roku, jak i bodaj najsłynniejsza praca Schlemmera *Homo mit Rückenfigur auf der Hand* (Człowiek z postacią odwróconą tyłem na dłoni, 1930/31), kompozycja ścienna wykonana z drutu stalowego i elementów niklowanych, zaprojektowana do domu Ericha Rabe w Zwenckau koło Lipska, przedstawiają inny aspekt wizji nowego człowieka, a mianowicie człowieka zintegrowanego z architekturą. W swoich dekoracjach ściennych – fryzach i metaloplastykach – realizował Schlemmer ideę Bauhausu, przejawiającą się w syntezie sztuk plastycznych i architektury, także tutaj czyniąc głównym tematem postać człowieka.

Jakkolwiek postać ta pojawiała się we wszystkich obszarach aktywności artystycznej Schlemmera, to jednak trzeba podkreślić zasadniczą różnicę w sposobie jej ukazywania w sztukach plastycznych i sztukach scenicznych. We wszystkich dziełach malarskich i fryzach ściennych artysta przedstawiał sylwetki, dla których jedynym punktem odniesienia była naturalna, żywa, cielesna postać ludzka. Nawet jeśli nazywał je „figurami abstrakcyjnymi,” to nie dokonywał dekonstrukcji, nie próbował łączyć ich z elementami mechanicznymi czy fantastycznymi, jak czynił to na przykład Giorgio de Chirico, na którego obrazach właściwie tylko posągi i pomniki zachowują postać ludzką, natomiast istoty „zaludniające” jego świat to twory fantastyczne przedstawio-

ne na wzór człowieka (*Prorok*, 1914–15; *Hector i Andromacha*, 1917, 1918; *Dwie maski*, 1926). Z kolei w przypadku Schlemmera te „zabiegi na postaci ludzkiej” dokonywane są właśnie tam, gdzie podstawowym materiałem artysty jest żywy człowiek, istota cielesna, która zostaje skonfrontowana z mechanizmem, z formami technicznymi bądź elementami sztucznymi.

Zasady transformacji postaci ludzkiej przedstawił Schlemmer w traktacie *Człowiek i sztuczna figura* (1925), gdzie odnosząc się do historii teatru pisał, że jest ona „historią przemiany postaci człowieka: człowieka jako odtwórcy zdarzeń cielesnych i duchowych, przechodzących od naiwności do refleksyjności, od naturalności do sztuczności.”¹³ Ta przemiana postaci człowieka na scenie dokonuje się pod presją czasu i aktualnych tendencji cywilizacyjnych, które narzucają dominujący sposób patrzenia na świat i człowieka. Dla Schlemmera tym, co stanowiło pryzmat dla postrzegania współczesności, były abstrakcja i mechanizacja. Stąd zadanie, jakie sobie wyznaczył w laboratorium sceny, miało polegać z jednej strony na oderwaniu części od istniejącej całości i próbie nowej syntezy, z drugiej zaś – na zbadaaniu tego, co nie poddaje się mechanizacji. Dlatego definiował scenę jako „oddziaływanie na ludzi poprzez przedstawianie abstrahujące od naturalności,” a jej istotą ma być „przedstawianie, przebieganie się, przekształcanie.”¹⁴

Schlemmera szczególnie zajmowały relacje między aktorem a przestrzenią, zauważył bowiem, że człowiek jako organizm podlega innym prawom niż abstrakcyjna, kubiczna przestrzeń, i że dominacja praw organizmu lub praw abstrakcji stworzy inny typ sceny. W pierwszym przypadku, gdy przestrzeń dostosuje się do praw natury i przekształci się w jej iluzję, powstanie scena naturalistyczna. W drugim zaś, przyjęcie przez człowieka praw abstrakcyjnej przestrzeni tworzy scenę abstrakcyjną, a więc odpowiadającą aktualnym znakom czasu. To przyjęcie praw abstrakcyjnej przestrzeni dokonuje się za sprawą transformacji aktora/tancerza: „Przekształcanie ciała ludzkiego, jego przemiana jest możliwa dzięki kostiumowi, przebraniu. Kostium i maska wzmagają wygląd aktora albo zmieniają go, wyrażają to, co najistotniejsze, albo stwarzają złudze-

nie, wzmacniają cechy organiczne lub mechaniczne postaci, albo też je znoszą.”¹⁵

Schlemmer przedstawił cztery możliwości przekształcenia sylwetki wykonawcy w przestrzeni sceny w zależności od przyjętych zasad. W przypadku dominującej zasady przestrzeni kubicznej efektem jest chodząca architektura powstała w wyniku nałożenia na ciało ludzkie form kubicznych. Jeśli nadrzędne zasady narzuci funkcjonowanie ciała człowieka, to stypizowane formy poszczególnych części ukształtują się w postać manekina. Z kolei zasady ruchu ciała w przestrzeni określają organizm techniczny, zdolny do rotacji i pokonywania przestrzeni w różnych kierunkach. Natomiast nałożenie na postać aktora metafizycznych form wyrazu prowadzi do odmateriałizowania jego postaci. Jakkolwiek przedstawione przez Schlemmera zasady przemiany postaci ludzkiej na scenie dawały wiele możliwości kreowania gry scenicznej i operowania kostiumem, to nienaruszalna pozostawała zasada grawitacji, której człowiek w sposób naturalny nie potrafił przezwyciężyć. Dlatego uwolnienie się od praw ciężenia pozostawało domeną sztucznej figury, która „pozwała na każdy ruch, każde położenie w dowolnym czasie trwania, pozwala (...) na różnicowanie wielkości postaci: znaczące – duże, nieznaczące – małe.”¹⁶

Opublikowany w roku 1925 traktat *Człowiek i sztuczna figura* był podsumowaniem doświadczeń Schlemmera zdobytych w trakcie wieloletniej pracy związanej z jego najważniejszym dziełem, jakim był *Balet triadyczny*. Jako źródła tej kompozycji scenicznej wskazuje się wstępne szkice i notatki z lat 1912 i 1913 oraz trzy tańce w układzie Schlemmera wykonane w 1916 roku w Stuttgarcie. Te częściowe pomysły uzyskały wspólne miano *Balet triadyczny* w 1920, gdy Schlemmer wraz z bratem Carlem zaczął przygotowywać kostiumy. Po raz pierwszy pokazano balet, na który złożyło się dwanaście tańców, w 1922 roku w Stuttgarcie. W roku następnym *Balet triadyczny* był jednym z głównych wydarzeń Tygodnia Bauhasu w Weimarze. Można przyjąć, że do 1932 roku, kiedy wystawiono balet po raz ostatni podczas Międzynarodowego Kongresu Tańca w Paryżu, było to dzieło w procesie, prezentowane w różnych konfiguracjach tańców

do różnorodnych kompozycji muzycznych przez zmieniających się wykonawców. W pewnym sensie wyobrażenie o kanonicznym układzie choreografii Schlemmera opiera się na schemacie opublikowanym w 1925 roku w książce *Die Bühne im Bauhaus*, w którym na trzyczęściowe widowisko składa się dwanaście tańców wykonywanych przez tancerzy solo, w duecie i tercecie, w osiemnastu kostiumach stanowiących istotę eksperymentu Schlemmera. Charakter poszczególnych masek pełnopostaciowych, skrywających w sobie tancerza, z jednej strony z powodu ciężaru i wykonania ze sztywnych materiałów ograniczał swobodę ruchu, z drugiej zaś przez konstrukcję narzucał określony sposób przemieszczania się w przestrzeni. Na przykład postać, określana jako Abstrakcyjny (Der Abstrakte), była kombinacją tego, co organiczne i sztuczne. Lewa noga od kolana w dół obciągnięta była czarną pończochą, wyżej – podobnie jak prawą w całości – skrywała wyolbrzymiona wywatowaniem forma odwróconego stożka. Tors przykrywała sztywna tarcza, w lewej ręce obleczonej czarnym trykotem figura trzymała maczugę, prawą rękę kończył natomiast nałożony na nią element w formie dzwonu, a jednooką głowę stanowiły dwie przesunięte względem siebie półkule połączone metalową obręczą. Poszczególne części kostiumu utrzymane były w różnych kolorach i podczas prezentacji monumentalnego ruchu na czarnym tle sceny, na którym znikwały części ciała tancerza zamaskowane czarnym trykotem, wydawały się tworzyć jakiś fantastyczny obiekt wprowadzony mechanizmem w ruch w przestrzeni. Podobnie pozostałe figury prezentowały – wpisany w formę kostiumu – kod ruchu. Na przykład tancerka w spódnicy z blachy układającej się w kształt spirali skazana była na ruch wokół własnej osi, na nieustanne wirowanie. Ciała tancerzy musiały się tutaj poddać konstruktywistycznej koncepcji artysty, który animował na scenie obiekty podległe przypisanej im formie ruchu. Jako choreograf Schlemmer był tutaj bliższy (niż baletowi klasycznemu) układom tańców barokowych, baletowi przedklasycznemu, w którym ruch wykonawców kreślił wzór na podłodze i ograniczał się raczej do ewolucji horyzontalnych, a nie wertykalnych.

Po przeniesieniu Bauhausu do Dessau, gdzie Schlemmer otrzymał dla warsztatu teatralnego niewielką scenę, jego poszukiwania poszły w innym kierunku, przyjmując postać dwóch cykli *Tańców Bauhausu*. Pierwszy z nich był poniekąd kontynuacją eksperymentów z kostiumem i polegał na wielu ćwiczeniach w przestrzeni wykonywanych w różnym tempie z użyciem np. kubicznych bloków, kuli, drążka czy maczugi przez trzy postaci w stypizowanych kostiumach w kolorach czerwonym, niebieskim i żółtym, które przez wywątowanie powiększały sylwetki tancerzy. Znacznie ciekawszy wydaje się drugi cykl, zapoczątkowany w 1928 roku we współpracy z Mandą von Kreibitz, dla której Schlemmer opracowywał układy solowe. Tancerka, całkowicie ukryta w czarnym trykocie, występowała na czarnym tle, operując różnymi przedmiotami, stwarzając wrażenie, jakby podlegały one samoistnej animacji (*Taniec kończyn, Taniec drążków, Taniec obręczy*).

Eksperymentu podjętego w *Balecie triadycznym* i w *Tańcach Bauhausu* nie należy interpretować jako próby wyrugowania człowieka ze sceny, wykorzystania go jedynie jako mechanizmu wprawiającego w ruch kostiumo-obiekty czy ukrycia jego postaci naturalnej. Schlemmer przekonywał, że na scenie powstaje synteza wielu odrębnych dziedzin sztuki, ale dla jej skutecznego oddziaływania potrzebna jest bezpośrednia obecność człowieka, jego cielesność. Porównując sztuki plastyczne i scenę, pisał: „O ile bowiem malarstwo i rzeźba »od-twarzają« człowieka; architektura stwarza dla niego przestrzeń, w której realizuje się jego byt prywatny i publiczny, o tyle na scenie sam człowiek staje się przedmiotem sztuki, nosicielem formy, kształtu, stylu. Nie jest już zatem człowiekiem »odtworzanym«, lecz »stwarzanym«. Nie jest już zatem przedstawiany (niczym obiekt), lecz sam się przedstawia (jako osoba). (...) Scena rozumiana jako pewna abstrakcja, jako świat rządzący się własnymi prawami, zależny od liczby, miary i przestrzeni nadaje codziennym funkcjom ruchowym człowieka inne znaczenie.”¹⁷

Dopełnieniem Schlemmerowskiej wizji człowieka miało być seminarium *Der Mensch* (Człowiek), podczas którego artysta chciał nie tylko wykształcić u słuchaczy praktyczną umie-

jętność przedstawienia postaci ludzkiej, ale także otworzyć przed nimi nauki antropocentryczne. Obejmowały one zarówno zakres nauk humanistycznych, jak filozofia, etyka, historia naturalna, psychologia, estetyka, jak i anatomie, zasady funkcjonowania organizmu ludzkiego czy mechanikę człowieka, co łącznie określał jako „człowiek w kręgu idei.” Pierwszy kurs poprowadził w semestrze letnim 1928 roku, lecz końcowa ankieta ewaluacyjna pokazała, że studenci bardziej byli zainteresowani tym, aby poznać i przyswoić sobie technikę rysowania, aniżeli studiowaniem koncepcji filozoficznych. Schlemmer, widziany jako „człowiek w kręgu idei,” nie zdołał zatem zainspirować młodych słuchaczy – mocno wychylonych w przyszłość, w swoją przyszłość. Pod wpływem zmian zachodzących po odejściu Gropiusa, Schlemmer opuszczał Bauhaus jesienią 1928 roku w poczuciu niepowodzenia: „Wygląda na to, że mój czas w Bauhausie minął! Chcę stąd uciekać” – pisał w liście do przyjaciela Willego Baumeistra. W październiku 1929 roku rozpoczął zajęcia *Człowiek w przestrzeni* we wrocławskiej Akademii Sztuki i Rzemiosła Artystycznego, które powtarzały program seminarium *Der Mensch*. Po zamknięciu wrocławskiej akademii w 1932 roku krótko wykładał w Zjednoczonych Szkołach Rzemiosła Artystycznego w Berlinie, skąd został wydalony w 1933 roku. Wobec przemian politycznych w Niemczech, jego wizja nowego człowieka jako jednostki holistycznej, spełnionej, była nie tylko nieaktualna, ale może nawet wręcz niebezpieczna.

Przypisy

- ¹ Szerzej zajmowałam się tymi zagadnieniami w: Małgorzata Leyko, *Teatr w krainie utopii* (Gdańsk: słowo / obraz terytoria, 2012).
- ² System rytmiki opracowany przez Jaques-Dalcroze’a oparty był na spostrzeżeniu, że człowiek w sposób naturalny i przyrodzony mu reaguje ruchem ciała na przebieg fraz muzycznych.
- ³ Lothar Schreyer, „Hoffnung auf eine neue Welt,” w *Unser Bauhaus. Bauhäusler und Freunde erinnern sich*, red. Magdalena Droste i Boris Friedenwald (München – London – New York: Prestel Verlag, 2019), 297.
- ⁴ Oskar Schlemmer, *Briefe – Texte – Schriften aus der Zeit am Bauhaus*, red. Elke Beilfuss (Weimar: Weimarer Verlagsgesellschaft, 2014), 27.
- ⁵ Por. Walter Gropius, „Socjologiczne przesłanki dotyczące mieszkań o minimalnym standardzie miejskiej ludności przemysłowej,” (1929), w Idem, *Pelnia architektury*, tłum. Karolina Kopczyńska (Kraków: Karakter, 2014), 138-156.
- ⁶ Walter Gropius, „Architekt – sługa czy przywódca?” w Idem, *Pelnia architektury*, 129.
- ⁷ Hannes Meyer, cyt. za: Dejan Sudjic, *b jak bauhuas*, tłum. Anna Sak (Kraków: Karakter, 2014), 29.
- ⁸ Hans Hildebrandt, „Oskar Schlemmer, Leben und Werk,” w Idem, red., *Oskar Schlemmer* (München: Prestel Verlag, 1952), 5.
- ⁹ Oskar Schlemmer, „Hausbau und Bauhaus! – Eine reale Utopie,” w Idem, *Briefe – Texte – Schriften*, 41.
- ¹⁰ Schlemmer, „Hausbau und Bauhaus!,” 44.
- ¹¹ „Powrót do porządku” propagowało włoskie czasopismo *Valori plastici* założone przez Mario Broglio (1918–1922). W Polsce – pod wpływem syntetycznego klasycyzmu rozwijającego się w latach dwudziestych dwudziestego wieku w Paryżu – idea ta widoczna jest w pracach członków grupy Rytm i spółdzielni Ład. „Powrót do porządku” cechuje także rzeźby Augusta Zamoyskiego.
- ¹² Oskar Schlemmer, *Briefe – Texte – Schriften*, 61.
- ¹³ Oskar Schlemmer, „Człowiek i sztuczna figura,” w Idem, *Eksperymentalna scena Bauhausu*, wstęp, przekład, oprac. kryt. Małgorzata Leyko (Gdańsk: słowo / obraz terytoria, 2010), 33.
- ¹⁴ Schlemmer, „Człowiek i sztuczna figura,” 34.
- ¹⁵ Ibidem, 44.
- ¹⁶ Ibidem, 47.
- ¹⁷ Oskar Schlemmer, „Akademia i scena studyjna,” w Idem, *Eksperymentalna scena Bauhausu*, 109-110.

Bibliografia

- Gropius, Walter. *Pelnia architektury*. Tłum. Karolina Kopczyńska. Kraków: Karakter, 2014.
- Hildebrandt, Hans, red. *Oskar Schlemmer*. München: Prestel Verlag, 1952.
- Leyko, Małgorzata. *Teatr w krainie utopii*. Gdańsk: słowo / obraz terytoria, 2012.
- Schlemmer, Oskar. *Briefe – Texte – Schriften aus der Zeit am Bauhaus*. Red. Elke Beilfuss. Weimar: Weimarer Verlagsgesellschaft, 2014.
- Schlemmer, Oskar. *Eksperymentalna scena Bauhausu*. Wstęp, przekład, oprac. kryt. Małgorzata Leyko. Gdańsk: słowo / obraz terytoria, 2010.
- Sudjic, Dejan. *b jak bauhuas*. Tłum. Anna Sak. Kraków: Karakter, 2014.
- Unser Bauhaus. Bauhäusler und Freunde erinnern sich*, red. Magdalena Droste i Boris Friedenwald. München – London – New York: Prestel Verlag, 2019.

Katarzyna UCHOWICZ

Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki,
Pracownia Dokumentacji Architektury XX wieku

CZASOPRZESTRZENNA. ARCHITEKTURA TEATRALNA GRUPY PRAESENS

Czasoprzestrzeń

„Ruch jest obliczem naszej epoki. Nie bezmyślne kręcenie się w kółko, ale świadome, celowe przezwyciężanie **czasu i przestrzeni**. Wszystko, co stałe, niezmiennie, sztywne, nieruchome, jest martwe i nie interesuje nas.”¹

Szymon Syrkus

Przywołany powyżej cytat odnosił się – biorąc pod uwagę profesję Szymona Syrkusa, założyciela grupy modernistów Praesens – do architektury, która zgodnie z programowymi hasłami tej formacji miała dynamicznie się rozwijać i dominować w interdyscyplinarnym tyglu nad malarstwem i rzeźbą. Mógłby on jednocześnie posłużyć za motto badacza interpretującego pełną zwrotów i niuansów historię kształtowania przestrzeni w dwudziestym wieku. W przypadku powszechnie znanego projektu Teatru Symultanicznego (opracowanego przez Szymona Syrkusa i Andrzeja Pronaszkę przy udziale Zygmunta Leskiego w 1928 roku) to właśnie kanoniczne miejsce tego

obiektu w historii dwudziestowiecznej architektury stanowiło asumpt do podjęcia krytycznej analizy dostępnych źródeł i sformułowania na nowo problemów badawczych przy założeniu, że „wszystko, co stałe, niezmiennie, sztywne, nieruchome, jest martwe i nie interesuje nas.” Posłużyło to ukazaniu nowatorskiej koncepcji teatralnej z perspektywy architektoniczno-artystycznego dwugłosu oraz omówieniu procesu kształtowania nowej wizji sceny teatralnej w świetle autokomentarzy oraz w konfrontacji z biografiami twórców. Powracające w wypowiedziach Syrkusa i Pronaszki terminy takie jak czas, przestrzeń oraz czasoprzestrzeń zawarto w tytule niniejszego tekstu. Definicja czasoprzestrzeni – ze względu na lapidarną formę artykułu – została zarysowana jedynie szkicowo, a sam tekst stanowi przyczynek do szerszych badań nad działalnością teatralną grupy Praesens. Dla porządku należy przypomnieć, że czasoprzestrzeń, uznawana za czwarty wymiar, to termin wykorzystany przez Alberta Einsteina w *Teorii względności (Szczegółowej teorii względności, 1905)*, dotyczący relacji masy i przestrzeni w powiązaniu z ruchem. W odniesieniu do architektury czwartym wymiarem określano czas, ale był on nierozzerwalnie związany z komponowaniem przestrzeni.

Architektura nie jest tylko sztuką wyzyskania miejsca, ale sztuką KOMPONOWANIA miejsca, sztuką ARCHITEKTONIZACJI I FUKCJONALIZACJI PRZEKROJÓW WNEŹRZA BRYŁY. Przekroje pionowe i poziome (rzuty), wynikające z dwóch czynników architektury, z przestrzeni i z czasu, stają się kompozycją wnętrza bryły i ruchu w tym wnętrzu. (...) Projektowanie kieruje się logiką użytkowych celów, jakim budowla ma służyć, ale jest jednocześnie bezinteresowną grą poszczególnych elementów, wyrażającą się w kontrastach, zestawieniach i stosunkach części do całości, w jakości zużytego czasu, w ilości przestrzeni i w nowych regułach, rządzących kompozycją. (...)

Czas jest w architekturze czwartym wymiarem.²

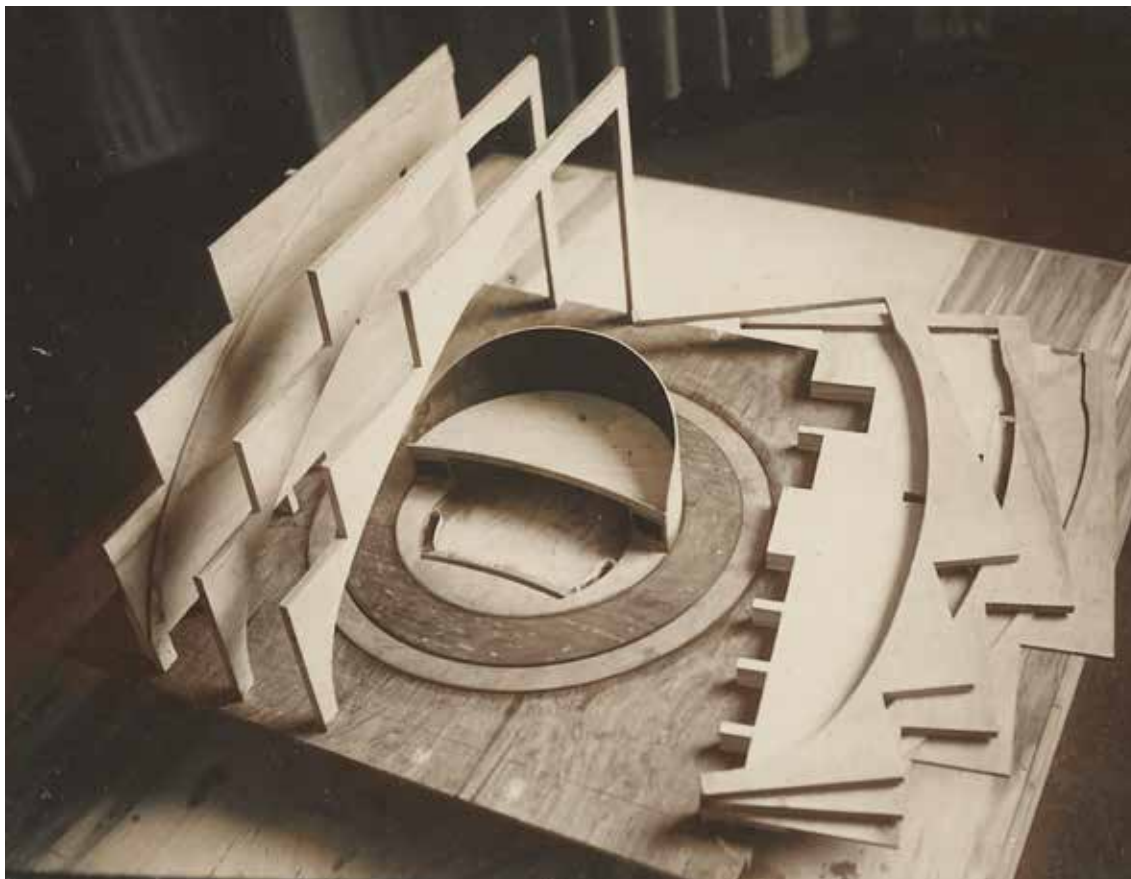
W przypadku wizji nowoczesnego teatru wyzwanie stanowiło zakomponowanie przestrzeni w powiązaniu z czwartym wymiarem (czasem) oraz ruchem (nieruchoma widownia *versus* ruchoma scena).³

Czas

Szczegółowy „Opis teatru symultanicznego Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa przy współpracy Zygmunta Leskiego” autorstwa Heleny i Szymona Syrkusów, zilustrowany rzutami poszczególnych kondygnacji, przekrojami oraz fotografiami modelu opublikowano na łamach drugiego numeru czasopisma *Praesens* (1930).⁴ Ta detaliczność przekazu, która pozwala obecnie w dowolnej chwili stworzyć model teatru, wiązała się z faktem zamówienia projektu gmachu teatralno-operowego na 3000 miejsc przez magistrat m.st. Warszawy. W przywołanym tekście wyraźnie wskazano inspirację dla opracowanej koncepcji, a mianowicie Totaltheater Waltera Gropiusa z 1927 roku, zaprojektowany dla Erwina Piscatora i jego teatru otwartego/politycznego (w artykule Syrkusów zamieszczono rzut i przekrój przedrukowane z publikacji Piscatora *Das Politische Theater*, 1929). I chociaż z dzisiejszej

perspektywy Teatr Symultaniczny można ukazać w szerszym kontekście, zestawiając np. z eksperymentalną sceną *Osvobozené divadlo* (Teatr Wyzwolony) założoną przez grupę Devětsil w Pradze,⁵ zapewne także znaną architektonicznemu małżeństwu Syrkusów dzięki kontaktom z Karem Teige i Františkem Kalivodą, to autorom wyraźnie zależało na zaakcentowaniu wspólnoty poszukiwań z Gropiusem. Świadczył o tym wybór języka – opis idei Teatru Symultanicznego i specyfikację siedemdziesięciu dziewięciu pomieszczeń zamieszczono w równoległych kolumnach po polsku i niemiecku. Oba numery czasopisma *Praesens* (planowanego początkowo jako kwartalnik, sprowadzonego ostatecznie do dwóch woluminów z lat 1926 i 1930) – były w przeważającej części dwujęzyczne, ale teksty przełożono wyłącznie na język francuski. W tym przypadku język zmieniono. Gropius i Syrkusowie utrzymywali już wówczas stały kontakt – w chwili opublikowania tekstu była to znajomość czysto zawodowa, związana zapewne na jednym z kongresów CIAM (Congrès international d'architecture moderne) zainicjowanych w 1928 roku w La Sarraz (Szwajcaria). Wkrótce miała przekształcić się w przyjacielską zażyłość trwającą kilka dziesięcioleci. Animatorką kontaktów z założycielem Bauhausu była Helena Syrkusowa, latami prowadząca korespondencję z Walterem i jego żoną Ise Gropius w imieniu swoim i męża.⁶ Architektka angażowała się (na równi z projektowaniem architektonicznym) w przekłady poezji i jest wielce prawdopodobne, że to ona wskazała Syrkusowi jeszcze jedną inspirację, a mianowicie cytowany w tekście w oryginale surrealistyczny poemat Guillaume'a Apollinaire'a *Les Mamelles de Tirésias* (Cycki Tirezjasza), w którym poeta antycypował nowoczesne formy spektakli teatralnych.

W „Opisie teatru symultanicznego ...” zabrakło jednak głosu drugiego z autorów koncepcji, Andrzeja Pronaszki. Związany z grupą *Praesens* od 1926 roku, w drugim numerze programowego czasopisma (1930) pełnił funkcję redaktora działu malarstwa, zastępując Henryka Stażewskiego (zamieścił tu krótki tekst „Barwa, architektura, obraz”).⁷ Nazwiska Pronaszków (Andrzeja i Zbigniewa) stanowiły wówczas synonim teatralnej awangardy w Polsce.⁸ Dlaczego zatem w tym po-



Szymon Syrkus, Andrzej Pronaszko, Zygmunt Leski, makieta teatru symultanicznego, 1928.
Praesens, nr 2 (1930): 146.

czytnym w kręgu modernistów wydawnictwie nie ma komentarza scenografa do rewolucyjnej koncepcji, której był współautorem? Być może z prozaicznego powodu, gdyż pisać nie lubił: „Unikam, jak mogę wszystkiego, co może mnie, chociaż na krótko, związać z piórem i biurkiem, unikam jak ognia własnych występów literackich, a nade wszystko unikam wspomnień” – wyznawał w odpowiedzi na zaproszenie czasopisma *Głos plastyków* w 1938 roku, związane z planami wydania specjalnego numeru poświęconego formizmowi.⁹ Trzeba jednak przypomnieć, że w roku 1928, kiedy Syrkus i Pronaszko rozpoczęli prace nad projektem Teatru Symultanicznego, drugi z wymienionych wygłosił referat *O teatr przyszłości*, w którym przekonywał: „Teatr to agitacja. To reklama nowych prawd. Nowych złudzeń. (...) Teatr musi być pulsem życia, jego przewodnikiem, jego rozładownikiem, jego wykładnikiem. Teatr – to nie kołyska z kwilącym niemowlęciem, nie trumna, to piekielna myśląca maszyna, która bu-

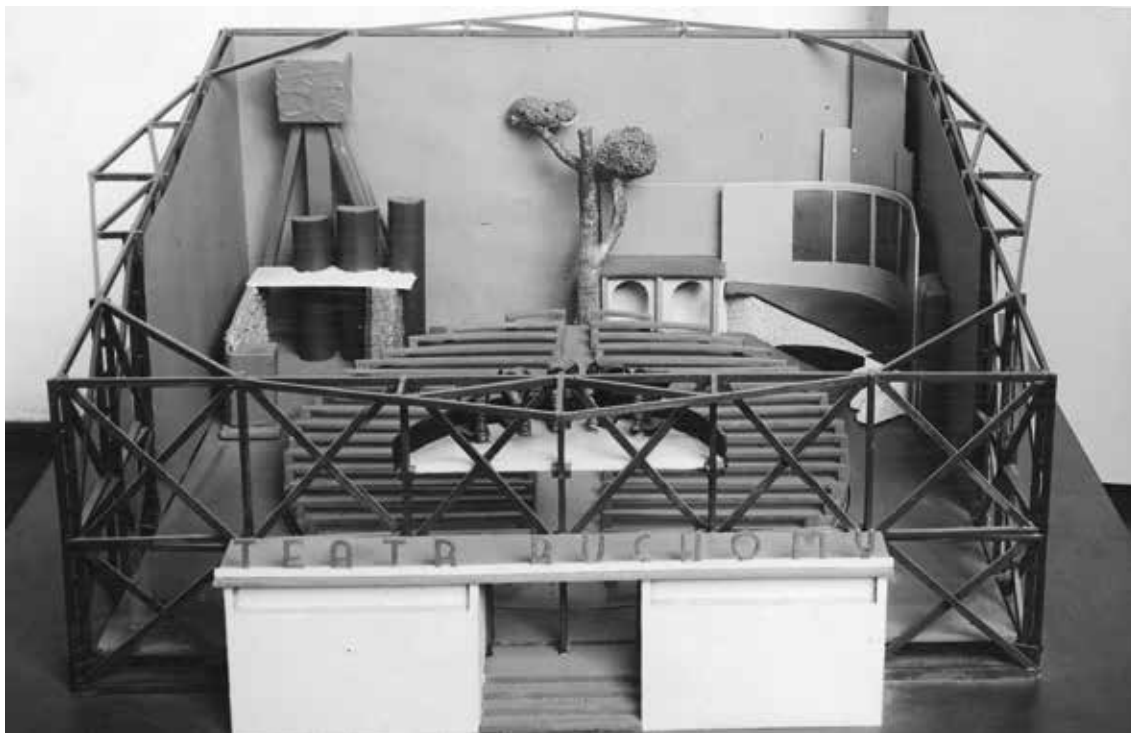
rzy w schwyconym w swoje tryby człowieku równowagę i dynamizuje go. (...) Teatr – to wielka centrala telegraficzna, wiecznie czujna, wiecznie podsluchująca i podpatrująca, chwytająca w lot problemy, które już nadchodzą, które już są we krwi pulsującego życia. Teatr – to wrota, poza które wprowadza się nową prawdę, to maszyna robiąca szybki rozrachunek pomiędzy umarłymi problemami a tymi, które pozostają. Zadaniem teatru nie jest odtwarzanie życia, ale chwytanie jego pędu, jego wołań, chwytanie i objawianie tej siły, która mu pęd nadaje.”¹⁰ Pęd czyli ruch. Jak napisze dwa lata później Syrkus w manifestie *Tempo architektury*: „Ruch jest obliczem naszej epoki.”

Dlaczego więc Pronaszko nie dopisał niczego do tekstu poświęconego Teatrowi Symultanicznemu? Być może dlatego, że zagadnienie przynależało w *Praesensie* do tematów architektonicznych, które redagował Syrkus (opis Teatru Symultanicznego rozpoczynał część zatytułowaną „teatr, film, poezja, fotografia, wystawy, kro-

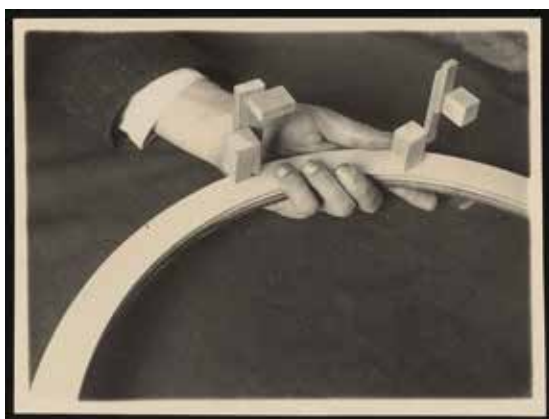
nika”). Ten podział na dyscypliny był odbiciem coraz silniej akcentowanej solidarności zawodowej, co w przypadku Praesensu znalazło finał w zmianie struktury ugrupowania. Z interdyscyplinarnego kręgu modernistów przekształciło się ono w kolektyw złożony wyłącznie z architektów i inżynierów – konstruktorów, inżynierów sanitarnych oraz statyków.¹¹ Projekt architektoniczny stworzony nie przez zawodowego architekta, a plastyka (w tym wypadku Pronaszkę), stanowił mógł dla profesjonalistów „zagrożenie”. Konieczna okazała się zatem konsolidacja środowiska i stworzenie – posługując się współczesną nomenklaturą – silnego *lobby*. Ten aspekt działalności awangardy przeanalizowała ponad dekadę temu Joanna Sosnowska.¹² Przywołany problem znalazł odbicie w zachowanych wypowiedziach architektów i malarzy. Na brak kierunkowego wykształcenia Mieczysława Szczuki wskazywał architekt Bohdan Lachert w studium *Szczuka jako architekt*, co świadczy o tym, że zagadnienie mogło być dyskutowane w kręgu artystów Praesensu, do którego należał.¹³ I odwrotnie – to właśnie Mieczysław Szczuka krytycznie, a nawet wręcz obraźliwie, pisał o malarskich projektach Syrkusa, z wykształcenia architekta.¹⁴ Pronaszko był malarzem, scenografem, pedagogiem, ale nie architektem. Może dlatego pozostał (i pozostaje) w cieniu Syrkusa w historii nowoczesnej architektury (ale nie historii teatru czy badań nad scenografią). Dzięki niemu ta nowatorska koncepcja architektoniczna w ogóle mogła powstać, gdyż – jako praktyk i scenograf o znaczącym w 1928 roku dorobku wiedział, jak działają mechanizmy sceniczne: „Zobaczyłem jak na dłoni, że nie mam zielonego pojęcia o stronie technicznej teatru. Sceno-technika! (...) Nie znałem nawet tego terminu (...). Zacząłem wstawać o szóstej rano, tak aby już przed ósmą być w teatrze przy rozmontowywaniu poprzednich i markowaniu nowych dekoracji. Pilnowałem zamykania sceny, oglądałem dokładnie podscenie i sznurownię, badałem urządzenia świetlne (...)” – wspominał lata 1917–1918.¹⁵

Ruch

Warto postawić zatem pytanie: czym dla Pronaszki był teatr określony jako symultaniczny, o którym we wspomnianym tekście nie pisał? Nazwa „teatr symultaniczny” uchodzi dzisiaj za nazwę własną i budzi jednoznaczne skojarzenia. Dla Pronaszki stanowił jedynie rodzaj teatru, który przeciwstawiał teatrowi pudełkowemu. I to on pierwszy – a nie Syrkus – zaproponował dla symultanicznej narracji teatr ruchomy, którego konstrukcję opracował w 1927 roku (siedem lat później ponownie sięgnie po ten projekt). Był to teatr mobilny w dwójnasób: z okrągłą obrotową widownią oraz obwoźny: rozkładany na miejscu, nakryty dachem-namiotem. W 1927 roku Pronaszko określił właśnie ten teatr mianem symultanicznego: „(...) mój zarys Teatru Symultanicznego, który był zapoczątkowaniem prac nad makietą *Teatru Symultanicznego* (...) jeżeli chodzi o kolejność w czasie, zajmuje miejsce pierwsze.”¹⁶ Nazwa *symultaniczny*, wywodząca się od *décor simultané*, czyli dekoracji teatralnej wykonywanej na wielkoformatowych płótnach towarzyszących w określonym porządku wszystkim epizodom przedstawienia, była zapewne także pomysłem Pronaszki. Ta konstatacja o pierwszeństwie nie byłaby być może tak istotna, gdyby nie pewne ważne praktyki właściwe awangardzie. Architektura (sztuka) modernizmu stanowiła w znaczącej części efekt teoretycznych dysput i artystycznych dialogów, ale także wyścigu na czas – walki o prymat w sieci wpływów, inspiracji i zawłaszczeń, o znalezienie się „w szpicy.” Przykładem może być historia idei krzesła podwieszonego, zaprojektowanego przez Martę Stama. Ten holenderski architekt pierwszy opracował ergonomiczną konstrukcję mebla z chromoniklowanych giętych rurek, ale niewzmocniony materiał siedziska pękał pod ciężarem człowieka. Natomiast wzmocniony metalową nicią został wykorzystany przez Ludwiga Miesa van der Rohe w projekcie krzesła opartego na pomysle Stama. W krótkim czasie Mies van der Rohe opatentował mebel pod nazwą MR10 dwukrotnie – w Stanach Zjednoczonych i Europie – urzędowo potwierdzając autorstwo na obydwu kontynentach. Krzesło do dzisiaj stanowi ikonę modernistycznego designu, podczas gdy mebel Stama



Andrzej Pronaszko, Stefan Bryła, makieta teatru ruchomego, 1934.
AS. *Ilustrowany Magazyn Tygodniowy*, nr 17 (1935): 6.



Szymon Syrkus, Andrzej Pronaszko, Zygmunt Leski, makieta teatru symultanicznego, 1928. *Praesens*, nr 2 (1930): 141

o nieco ostrzejszych profilach, chronologicznie (i koncepcyjnie) pierwszy, pozostaje praktycznie nieznany. Plasowaniu się w awangardzie służyła promocja własnych dokonań. Grupa Praesens promowała swoją działalność za pośrednictwem dwujęzycznego czasopisma o oryginalnej szacie graficznej stworzonej przez Henryka Stażewskiego. Wykorzystywała fotografie, rozsyłając je do zagranicznych redakcji, organizowała wystawy i odczyty. W nurcie tzw. medialnego modernizmu mieści się m.in. seria zdjęć – w tym także makiety teatru symultanicznego – przesłana do założyciela holenderskiej grupy De Stijl Theo van Doesburga

(są to te same ujęcia, które zamieszczono w „Opisie teatru symultanicznego ...” pióra Syrkusów).¹⁷ Zarówno pojęcie medialnego modernizmu, jak i sam aspekt promowania modernistycznej architektury za pośrednictwem środków masowego przekazu, takich jak m.in. fotografia, zostały opisane przez Beatriz Colominę ponad ćwierć wieku temu w publikacji „Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media.”¹⁸

Pronaszko wygłosił kilka odczytów połączonych z demonstracją makiety teatru symultanicznego (teatru ruchomego) siedem lat po pierwszych próbach, demonstrując model opracowany wspólnie ze Stefanem Bryłą w Warszawie oraz we Lwowie i Krakowie. Dodatkowo idea teatru została przez niego szerzej skomentowana w wywiadzie przeprowadzonym przez Mieczysława Bronclę i zatytułowanym *Zabieram cały gmach!*:

Profesor Andrzej Pronaszko dobiera należyłą kolejność dla fotografii makiety ruchomego teatru – najnowszego pomysłu i najnowszej pasji zamiłowanego dekoratora, człowieka teatru i malarza. Więc najpierw fotografia samej konstrukcji,

następnie – teatr widziany od strony wejścia, teatr widziany z góry (**il. 2**), fragment dekoracji, platforma reflektorów – z kilku zdjęć wybieramy na koniec jedno, mające dać obraz projektowanego teatru, reszta zaś pozostaje na stoliku, przykryta dłonią Pronaszki. Ta dłoń, to jakby kurtyna odsłaniająca widowisko (...).

– Pomyślałem, że należałoby zabrać cały gmach teatralny.

– To byłyby najlepiej, ale jak?

– Właśnie na to przeróżnych szukałem odpowiedzi. Zdaje się, że daje dobrą ta makietą. (Pronaszko cofnął rękę z fotografii i pokazuje pierwsze zdjęcie). Mój teatr ruchomy jest liliputem, ale może pomieścić 360 osób. Tworzy on pudełko o wymiarach 18 metrów na 18 metrów. Konstrukcję żelazną opracował inżynier Bryła w ten sposób, żeby każdy element był samodzielny, całą konstrukcję rozbiera się, a przy składaniu ześrubowuje i umacnia linami.

– Teatr wygląda jak wielka pusta sala. Gdzie tu jest scena?

– Każde miejsce, każdy kącik teatru jest sceną. Ponieważ scena pudełkowa, to znaczy taka, jaka normalnie jest w teatrze, nie pozwala na liczne zmiany dekoracji, musiałem ją odrzucić. Sceny obrotowej także nie można było założyć – wymaga dużej przestrzeni i obszernych kulis. Zatem – odwróciłem porządek rzeczy. Teatr ma obrotówkę, tylko że na niej umieszczona jest nie scena, ale widownia. Obrotówka, jak cały teatr, małeństwo, w średnicy ma 13 metrów, podczas gdy scena Teatru Polskiego ma 17 metrów średnicy. Jednak, słowo się rzekło! – 360 widzów siedzi na niej wygodnie. Na każdego widza wypada w krzesłach 50 cm miejsca, a przejścia mają 60 cm szerokości. Dekoracji nie trzeba zmieniać, dekoracja ustawiona jest od razu do wszystkich aktów czy odsłon. Zmiana odbywa się w ten sposób, że talerz obrotowy widowni zwraca się w tę stronę, gdzie rozgrywa się akcję. Razem w obrotowej widowni światło reflektorów przesuwają się także w odpowiednie miejsce.

– Więc teatr bez kurtyny, o nieprzerwanej ciągłości akcji?

– Tak, kurtynę zastępuje ruchomość widowni i światła reflektorów. Teatr pogrążony jest w ciemności, reflektor wyświetla tylko miejsce akcji.¹⁹

W odniesieniu do przytoczonego fragmentu warto wspomnieć o jeszcze jednym aspekcie funkcjonowania awangardy. Moderniści przywiązywali dużą wagę do oryginalnych nazw nadawanym grupom i programowym czasopismom. Miały być krótkie, manifestować – o ile było to możliwe – program, aspiracje oraz posiadać międzynarodowe brzmienie. Taki zabieg przyczyniał się do szybszego wniknięcia w europejskie kręgi artystyczne. *Praesens*, czasopismo o oryginalnej szacie graficznej współtworzyło międzynarodową sieć wydawniczą awangardy obok m.in. szwajcarskiego *ABC*, niemieckich *G* i *Merz*, włoskiego *Noi*, holenderskiego *De Stijl*, belgijskiego *7 Arts*, węgierskiego *Ma*, czeskich *Stavby* i *Pasma* oraz radzieckiego *Wieszcz*, *Objet*, *Gegenstand* (wszystkie tytuły zostały wymienione na stronie redakcyjnej pierwszego numeru *Praesensu* z 1926 roku). Nazwę „praesens” (od łacińskiego określenia czasu teraźniejszego *tempus praesens*) zaproponowała Helena Syrkus. W tekstach poświęconych nowoczesnej architekturze „praesens” zamieniano niekiedy na teraźniejszość, jak ma to miejsce w tytule artykułu „Teraźniejszość w architekturze i malarstwie” Syrkusa i Władysława Strzemińskiego z 1928 roku. W przypadku teatru określenie *symultaniczny* miało wydźwięk międzynarodowy, gdyż w każdym europejskim języku brzmiało podobnie. W Polsce używano niekiedy zamiennie określenia „jednoczesny” (tak określał go czasem Pronaszko). Nazwa „teatr ruchomy” w żaden sposób nie byłaby czytelna poza granicami kraju, a zatem także z tego względu nie miała promocyjnej siły ani w momencie, gdy się narodziła (1927), ani wtedy, gdy Pronaszko dopracował projekt we współpracy ze Stefanem Bryłą w 1934 roku, pomimo niewątpliwie nowatorskiego charakteru.

Redaktor przeprowadzający wywiad z Andrzejem Pronaszką zanotował nie tylko wypowiedziane przez scenografa słowa, ale także

opisał gestykulację (dla której najodpowiedniejszym określeniem wydają się być teatralne gesty). W prywatnych archiwach wielu dwudziestowiecznych twórców zachowała się pewna liczba fotografii przedstawiających dłonie. W kadrach dokumentujących działalność architektów zatrzymano sposób kreślenia projektów, gesty towarzyszące wypowiedziom o architekturze (jak w serii zdjęć Franka Lloyd Wrighta) oraz momenty prezentacji makiet. Na jednym z serii zdjęć dokumentujących Teatr Symultaniczny widoczna jest dłoń (Syrkusa? Pronaszki?), trzymająca wykonaną z drewna obręcz imitującą pierścień obrotowej sceny z elementami dekoracji w geście sugerującym ruch. Do najlepiej znanych ujęć tego typu należy kadr z dłonią Le Corbusiera wskazującą makietę planu nowoczesnego Paryża znanego jako plan Voisin (od nazwiska zleceniodawcy Gabriela Voisina).²⁰

Teatr-makieta

Ani Thotalteater Waltera Gropiusa, ani teatr ruchomy Pronaszki i Bryły, ani Teatr Symultaniczny Syrkusa, Pronaszki i Leskiego nie zostały zrealizowane. Gdy powstawał zamieszczony w *Praesensie* tekst Heleny i Szymona Syrkusów także nie było ku temu żadnych przesłanek. Pewnym wyjściem okazało się skonstruowanie makiety i udokumentowanie jej przy pomocy aparatu fotograficznego. Wszystkie wspomniane koncepcje pozostały więc papierowo-tekturowo-drewnianymi modelami. Makieta teatru symultanicznego, sfinansowana przez warszawski magistrat, podróżowała. Była eksponowana na wystawie Stowarzyszenia Architektów Polskich w 1928 roku. Rok później na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu. Ostatnio – na wystawach *Przyszłość będzie inna. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918* (2018) oraz *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku* (2019/2020) w warszawskiej Zachęcie.

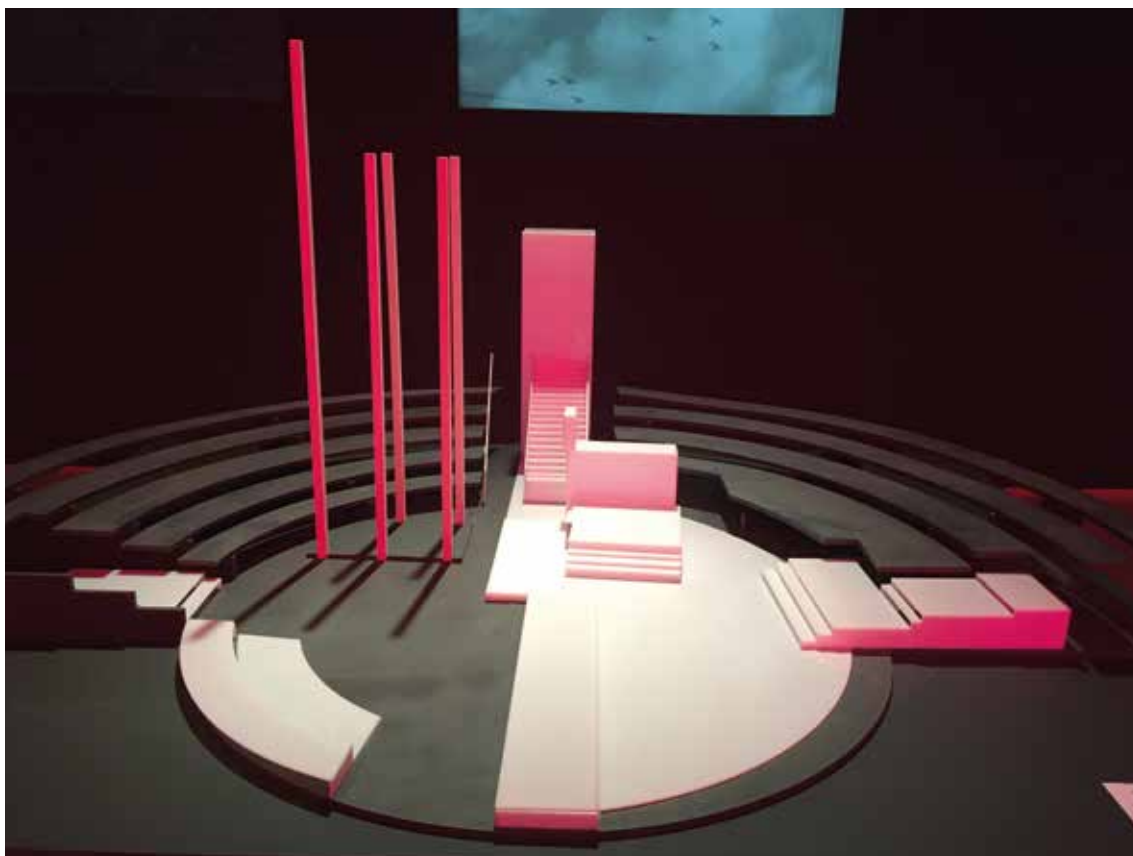
Konieczność opracowania makiety pojawiła się w obliczu braku szansy realizacji, co uwzględnili w „Opisie teatru symultanicznego ...” Syrkusowie: „nowy teatr, o którym mówił Pissicator, powstał istotnie, ale tylko ... na papierze i w modelu.” W przypadku teatru symultanicz-

nego Syrkus tak nawoływał, używając retoryki przypominającej styl Le Corbusiera, znany z popularnej wśród architektów książki *Vers une architecture* (1923):

Uznając konieczność teatru, jako środka propagandy kultury wśród mas – nie możemy wyrzec się tej broni anektowania nowych terenów na mapie kulturalnego świata – i dlatego ... modele – to, na co nas stać. Nie możemy pogodzić się ze stanowiskiem tych wszystkich obrońców „ancien régime'u” w teatrze, co to dorośli już do krytykowania Wampuki w Operze,²¹ ale tej samej WAMPUKI w dramacie czy „komedii salonowej” bronią do upadłego, nie widząc, że są romantyczniejsi od samego Don Kichota, bo nie walczą z wiatrakami, ale wiatrakami bronią się przeciw nowoczesnym maszynom teatralnym – przeciw tym samym maszynom, które poruszają przemysł, handel, wojsko, rolnictwo, i t.p. – które co dzień przenoszą ich z miejsca na miejsce, dzięki którym siedząc w swoim mieszkaniu, słyszą, a jutro już może zobaczą, co się dzieje w Ameryce. Teatrowi należą się nowoczesne maszyny, które wydajność jego uwielokrotnią – maszyny, analogiczne do radia, filmu, telewizora – ażeby **istota teatru – SŁOWO-GEST w czasie i przestrzeni** [podkreślenie K.U.] mogło być tak skomponowane, jak tylko w r. 1930 skomponowane być może.²²

Symultanizm

Kilka lat po opublikowaniu tekstu Syrkusów Pronaszko w jednej z wypowiedzi nawiązał do wspólnego projektu, starając się przybliżyć sposób funkcjonowania sceny symultanicznej. Dzięki temu możliwe staje się „nadpisanie” czy też uzupełnienie studium opublikowanego w *Praesensie* w *stricte* modernistycznej formule, czyli architektoniczno-artystycznym dwugłosie.



Andrzej Pronaszko, Szymon Syrkus, scenografia do przedstawienia *Golem* Lejwika (Lewi) Halpera (Halperna) na arenie cyrku Braci Staniewskich na Okólniku w Warszawie, 1928. Makieła współczesna. Fotografia z wystawy *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku (2019/2020)*. Fot. Katarzyna Uchowicz

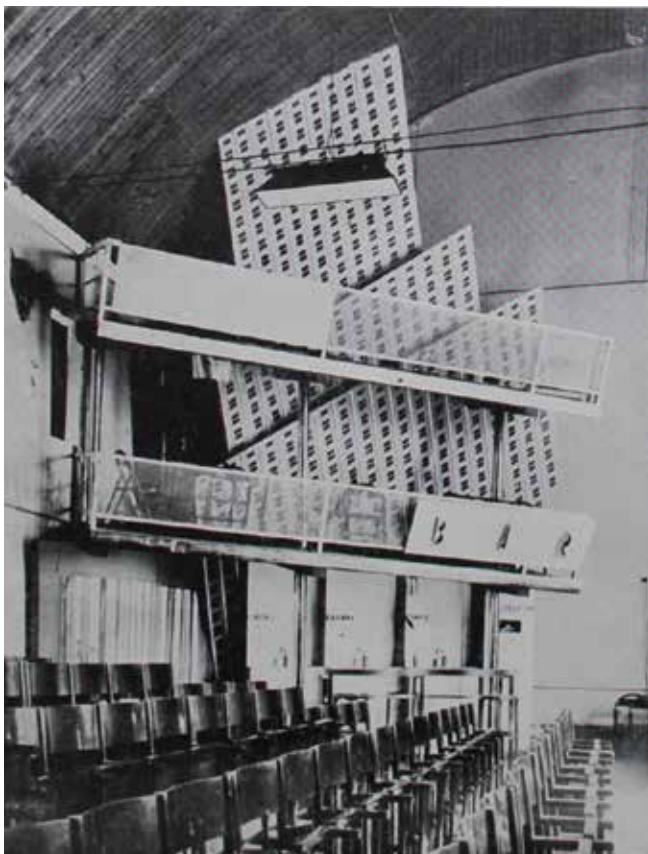
Pronaszko:

(...) scena obejmująca widownię (jej parter) dwoma pierścieniami, wyposażonymi zapadniami i małymi obrotówkami, a mająca jeszcze na przodzie i w głębi miejsca gry, daje pełną możliwość pokazania jednoczesnego kilku akcji naraz, a oprócz tego, przez uruchomienie jej pierścieni i wszystkich urządzeń wewnętrznych umożliwia wydobycie ruchu wielopostaciowego, w różnych kierunkach, i zażebienia się akcji i – form. Jeżeli dodamy do tego możliwość usuwania wybranych terenów poza pole widzenia i łatwe, dzięki głębokości sceny, operowanie nasileniem kontaktu, musimy stwierdzić, że elastyczność tej sceny nie pozostawia nam nic do życzenia.²³

Syrkus:

[Teatr Jednoczesności wyróżniają] scena, dająca pełnię możliwości różnokierunkowych ruchów dla otrzymania już nie tylko szybkich i sprawnych *kolejnych* zmian dekoracji, ale, analogicznie do przejawów życia współczesnego: filmu, fotografii, radia, telewizora etc. – dla umożliwienia *jednoczesnego* pokazania różnych przekrojów akcji dramatycznej – czynnik psychologiczny – wynikający z tendencji demokratyzacji sztuki: [obejmujący] jak najściślejsze zespolenie sceny z widownią, obliczoną na ogromne masy, które w teatrze tym znalazłyby bezpośredni kontakt z nowoczesną sztuką, której socjalne znaczenia i konieczność co dzień wzrasta.²⁴

Rolę łącznika pomiędzy sceną (przedstawieniem) i widownią w teatrze symultanicznym miało wg Syrkusa pełnić światło:



Helena Syrkus, Szymon Syrkus, scenografia do przedstawienia *Boston. Reportaż sceniczny w 48 obrazach B. Blume'a* w Teatrze Eksperymentalnym Ireny Solskiej na Żoliborzu, 1933. *Quadrante*, nr 11 (1934): 37.

Helena Syrkus, Szymon Syrkus, scenografia do przedstawienia *Boston. Reportaż sceniczny w 48 obrazach B. Blume'a*, 1933. Makieta współczesna. Fotografia z wystawy *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku (2019/2020)*. Fot. Katarzyna Uchowicz



Światło występować może w teatrze tym również jako pełnowartościowy i samodzielny element. Tylko światło dzieli scenę od widowni albo widownię ze sceną łączy (nie ma kurtyny): tylko światło wyznacza widzowi miejsce, na które ma zwrócić uwagę – wyobrażam sobie sztukę, w której światło i głos grać będą na małym wycinku scenki obrotowej lub na rozmaitych punktach i różnych poziomach ogromnego aparatu scenicznego jakąś nową kompozycję JEDNOCZESNOŚCI. Scena nasza daje reżyserowi wszelkie możliwości: podkreśla swoją budową dynamiczną trzy zasadnicze kierunki przestrzeni – i tem samem daje możliwość zelementaryzowania – t.j. rozłożenia wg systemu koordynat Kartezjusza już nie tylko malarskiej czy rzeźbiarskiej dekoracji, ale i ruchu, gestów, dźwięków, i z tych zelementaryzowanych czynników stworzenia na nowo JEDNOCZESNEJ KOMPOZYCJI, w której dekoracje i gest

działać będą w czasie, a słowo i muzyka – w przestrzeni.²⁵

Teatr symultaniczny, określany także jako teatr jednoczesności, opierać się miał zatem przede wszystkim na nowocześnie rozwiązanej scenie, stąd bez Pronaszki, który wiedział, jak działa jej mechanizm, koncepcja byłaby trudna do opracowania.

Sceno-techniki

W 1926 roku grupa Praesens za pośrednictwem Szymona Syrkusa nawiązała kontakt z nowojorskim czasopismem awangardowym *The Little Review*, redagowanym i wydawanym przez Jane Heap i Margaret Anderson. Haep była także współorganizatorką Międzynarodowej Wystawy Teatralnej (*International Theater Exposition*) w Nowym Jorku (1926), w której brali udział polscy twórcy związani z Praesensem – Jan Golus,

Karol Kryński, Katarzyna Kobro, Maria Nicz-Borowiakowa, Andrzej i Zbigniew Pronaszowie, Aleksander Rafałowski, Henryk Stażewski, Władysław Strzemiński, Szymon Syrkus i Stanisław Zalewski. W tym samym roku odbyła się także pierwsza monograficzna wystawa grupy Praesens, na której projekty scenograficzne eksponował Andrzej Pronaszko. W 1927 roku opracował on koncepcję teatru ruchomego. Rok później wspólnie z Syrkusem i Leskim stworzyli teatr symultaniczny. Równocześnie duet architekta i malarza zaprojektował scenografię dla teatru arenowego (określenie Pronaszki) do *Golema* czyli „misterium dramatycznego” Lejwika Halpera (Lewiego Halperna) w reżyserii Andrzeja Marka (Marka Arensteina) i Jerzego Waldena. 26 maja 1928 roku wystawiono je na arenie cyrku Braci Staniewskich na ul. Okólnik w Warszawie. Sceniczną dekorację zakomponowano w taki sposób, aby optymalnie zatrzeć wrażenie cyrkowej areny poprzez wyeksponowanie konstrukcyjnej struktury, która całkowicie wypełniła okrągłą arenę i przysłoniła wejście dla cyrkowców.²⁶

W 1933 roku Syrkus stworzył scenografię do teatru zlokalizowanego w pomieszczeniach kotłowni Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej na Żoliborzu (ul. Suzina 4, obecnie 6–8), wzniesionej według projektu Brunona Zborowskiego i inżyniera Ludwika Merkela (1928–1929). Jakiś czas wcześniej rozpoczęto adaptację pomieszczeń kotłowni na kinoteatr z salą „teatralno-koncertowo-odczytową” według koncepcji Syrkusa. W 1933 roku z inicjatywy Ireny Solskiej krótko działało tu eksperymentalne Studio Teatralne im. Stefana Żeromskiego. Inauguracyjnym przedstawieniem był *Boston. Reportaż sceniczny w 48 obrazach B. Blume’a* na podstawie dramatu Bernharda Blume’a *W imieniu ludu*, wyreżyserowany przez Michała Weichert (który wystąpił pod pseudonimem Michał Brandt). Spektakl przypominał toczący się w Bostonie w latach 1920–1927 proces dwóch włoskich robotników, Nicola Sacco i Bartolomea Vanzettiego, skazanych przez ławę przysięgłych na karę śmierci pomimo silnych protestów środowisk lewicowych. Reportaż sceniczny został wystawiony 31 maja 1933 roku w „ukształtowaniu przestrzennym” Szymona i Heleny Syrkusów (na plakacie autorzy posłużyli

się pseudonimem Urban Bach).²⁷ Za określeniem „ukształtowanie przestrzenne” krył się w istocie teatr symultaniczny – artystyczna odpowiedź na faktomontaż *Bostonu*. Akcja reportażu scenicznego toczyła się bowiem w 15 miejscach i architekci, we współpracy z reżyserem, zdecydowali się na kilka nowatorskich rozwiązań: zniesienie sceny i kurtyny, odgrywanie kilku scen równocześnie w różnych miejscach sali (jednoczesność czasu i przestrzeni), zniesienia granicy pomiędzy aktorami a widownią (rzędy dla widzów zaadaptowano na ławę przysięgłych), sprowadzenie rekwizytów do symbolu (krzesło i stolik służyły za gabinet, a za okno – przeszklona ściana z doniczką).²⁸ Koncepcja Syrkusów opierała się na elementach ruchomych (mobilne podesty i system zapadni), wykorzystaniu przedmiotów użytkowych oraz ściśle określonej reżyserii ruchu aktora i percepcji widza, którego wzrok, sprowokowany punktowym oświetleniem, kierowany był w konkretne miejsca sceny. Scenografia objęła przestrzenne struktury i ramowe konstrukcje o nieokreślonym przeznaczeniu (pod względem formy przypominały system rusztowań, co zbliżało je do teatralnych konstrukcji zaprezentowanych przez Fredericka Kieslera na *Internationale Ausstellung neuer Theater Technik* w Wiedniu w 1924 roku), tworząc w ten sposób schematyczną wizję tytułowego amerykańskiego miasta z ulicznymi sztyldami oraz hotelem Carlton. Scenografię wykreowaną przez Syrkusów udokumentowano na kilku fotografiach i rzutach rozplanowania sali wraz z planem reżyserii ruchu aktorów.²⁹ O efekcie, jaki udało się osiągnąć, świadczyła hipotetyczna rozmowa entuzjasty sztuki *Boston* [Jana] z interlokutorem o odmiennym poglądzie [Zygmuntem] zamieszczona na łamach *Tygodnika Ilustrowanego*:

Zygmunt: Włosi? Ależ byli oni niezwykle szybkimi pionkami. Rozumiesz: jeśli ma być reportaż – niechaj mi daje pełne światła. Niechaj oświetla motywy czynów.

Jan: Za dużo wymagasz od tej formy widowiska. Chciałbyś mieć studium człowieka i sprawy; ujrzyć tajne korytarze, w których jednostka bezsilnie błąka się i rozbija... A w Bostonie dają ci pośpiesznie kręcony

film, zaprawiony tendencją przeciwko sądom amerykańskim. Całość jest żywa i nie nudna.³⁰

W tym miejscu warto oddać głos Pronaszce, który w swojej wypowiedzi na temat scenografii stworzonej do *Bostonu* podał szereg szczegółów dotyczących osiągniętych efektów:

Cała jej widownia (sala teatralna) to synteza przestrzeni, w której odbywa się akcja sztuki. Nie ma sceny w jednym końcu sali ... nie ma miejsca, które by było specjalnie dla sceny przeznaczone ... Każda sztuka wymaga innej sytuacji ... toteż jako najdalej idącą możliwość byłby dla każdej sztuki nowy budynek teatralny, a jako najbliższa możliwość ten tymczasowy teatr, którego przestrzeń dla każdej sztuki musi być inaczej zorganizowana ... Podłoga (sali teatralnej) podzielona jest na ruchome podia, które mogą być podnoszone i opuszczane ... Możemy mieć scenę jedną, możemy mieć scen kilkanaście.³¹

Dwugłos

Zakończenie niniejszego tekstu stanowią – zestawione w formule charakterystycznego dla modernizmu dwugłosu – fragmenty odnalezionych w archiwach życiorysów Szymona Syrkusa i Andrzeja Pronaszki, w których omawiają indywidualną bądź wspólną działalność teatralną:

[Szymon Syrkus, 1963]

Teatr

Pracuję również nad zagadnieniem unowocześnienia teatru. W r. 1926 biorę udział w dyskusji o nowoczesnym teatrze, zorganizowanej przez International Theatre Exposition w New Yorku, wystawiając tam **makietę teatru**.³² Współ z Andrzejem Pronaszką projektuję scenografię sztuki *Golem* na arenie cyrku warszawskiego. Następnie na zlecenie Magistratu Warszaw-

skiego projektuję z Andrzejem Pronaszką Gmach Teatru Symultanicznego na 3.000 widzów. Teoretyczne zasady tego teatru opracowuję wspólnie z Heleną Syrkus (Praesens Nr 2). Następnie dla Ireny Solskiej realizuję na WSM na Żoliborzu salę o ruchomej podłodze i opracowuję scenografię dla sztuki „Boston” i innych. Referat o tym teatrze p.t. „Nueva Theoria di Teatro” publikuję w włoskim czasopiśmie *Quadrante* w r. 1934. Teatr ten reprodukuje i omawia Mgr. Frankowska w *Pamiętniku Teatralnym* Nr 2/1962 oraz Jacques Polieri w pracy „La scénographie nouvelle” 1963.³³

[Szymon Syrkus, 1963]

Od r. 1925 pracowałem nad unowocześnieniem teatru. Współ z Andrzejem Pronaszką – po próbach wykorzystania areny cyrkowej dla stworzenia t.zw. „Theatre en rond” – zaprojektowaliśmy Teatr Symultaniczny dla 3.000 widzów, którego cechą charakterystyczną były dwie olbrzymie ruchome sceny pierścieniowe, okalające widownię i umożliwiające nowoczesną inscenizację wielkich widowisk (patrz artykuł H. I S. Syrkusów w Nrze 2 „Praesensu”). Następnie wykorzystałem sposobność przebudowy na teatr byłej kotłowni WSM na Żoliborzu. Stworzyłem tam salę teatralną o ruchomej podłodze, złożonej z kilkudziesięciu zapadni, które pozwoliły na swobodne kształtowanie „topografii” i umieszczenie w dowolnym miejscu sceny czy kilki scen, na których akcja mogła odbywać się jednocześnie lub kolejno (patrz *Quadrante No.11*, 1934). Projekty obu tych teatrów publikowane były w latach trzydziestych w zagranicznej prasie fachowej – obecnie Jacques Polieri w swej pracy p.t. „La Scénographie nouvelle” powraca do nich. Omawiając je w rozdziale p.t. „Les promoteurs de la scénographie nouvelle”. Ideę teatru symultanicznego staram się dalej pogłębić w pracy ze studentami.³⁴

[Andrzej Pronaszko, 1956]

W scenografii dążyłem zawsze do znalezienia scenicznej prawdy. (...) Chodzi więc o ideę rzeczy, a nie o kopię rzeczy. Dążąc do poznania prawdy osiągam jej prawdopodobieństwo. To co „prawdopodobne” jest, inaczej mówiąc, dzięki swej sile sugestywnej „wiarygodne”. Scenograf powinien być równocześnie malarzem sztalugowym. Bez umiejętności rozwiązywania płaszczyzny obrazu, bez stałego badania współzależności formy i koloru, trudnym staje się rozwiązanie przestrzeni trójwymiarowej, a jeszcze trudniejszym, gdy dołącza się do niej czwarty wymiar, **wymiar czasu**, jak się to dzieje, kiedy obrotówkę obracamy na oczach widowni. Scenograf, chociaż z grubsza, powinien obznajomiony być z architekturą oraz posiadać wrażliwość muzyczną. Bez niej zadaniem nieosiągalnym staje się rytmizacja form przestrzennych, zwłaszcza gdy dochodzi do nich czwarty **wymiar – czasu**. (...) Moim mistrzami byli: Giotto i Wyspiański, duży wpływ wywarła na mnie działalność Gordona Craiga. Od początku moich prac scenograficznych męczyła mnie ciasnota sceny i docięcie jej od widowni „teatru pudełkowego”. Z inspiracji *Dziadów*, które Mickiewicz marzył wystawić w „Cyrku Olimpijskim” i „Teatru Ogromnego” Wyspiańskiego na stokach Wawelu, pozostało we mnie pragnienie związania w jedną całość widowni i sceny, z pominięciem ramy prosceniowej i kurtyny. Nim jednak konstruowałem z Szymonem Syrkusem „Teatr symultaniczny”, a z inż. Stefanem Brylą „Teatr Ruchomy”, szukałem rozwiązań w budowaniu tak zwanych przeze mnie „terenów gry” i dekoracji na proscenium, przed ramą prosceniową.³⁵

Przytoczony fragment życiorysu Pronaszki dopełnia omówioną przez Syrkusów na łamach czasopisma *Praesens* koncepcję teatru symultanicznego, poszerzając zakres inspiracji do rodzimych twórców. Pronaszko celowo zamyka ni-

niejszy tekst – nie mający dotychczas monografii, w historii architektury modernizmu pozostający w cieniu Syrkusa ze względu m.in. na lansowany wówczas prymat architektury nad innymi dyscyplinami sztuk (a więc architektów nad malarzami i scenografami), niezaprzeczalnie pozostaje artystyczną osobowością, bez której nie da się wyczerpująco mówić o teatrze symultanicznym, niezależnie do czasu i przestrzeni.³⁶

Przypisy

- ¹ Szymon Syrkus, „Tempo architektury,” *Praesens*, nr 2 (1930): 32.
- ² Szymon Syrkus, „Preliminarz architektury,” *Praesens*, nr 1 (1926): 14–15.
- ³ Por. Małgorzata Jabłońska, „Ruch przestrzenny odbywający się w czasie,” *Polish Theatre Journal*, [pdf], dostępny 12.05.2020, <https://www.academia.edu/38352626/>.
- ⁴ Szymon Syrkus, Helena Syrkus, „Opis teatru symultanicznego Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa przy współpracy Zygmunta Leskiego,” *Praesens*, nr 2 (1930): 141–152.
- ⁵ Zob. Jakub Kleczek, „Osvobozené divadlo i Teatr Symultaniczny – niezrealizowane projekty teatrów Europy Środkowo-Wschodniej jako przedmiot badań archeologii mediów,” *Polish Theatre Journal*, [pdf], dostępny 11.05.2020, <https://www.academia.edu/41619825/>; Jakub Kleczek, „»Myśląca maszyna« – Teatr Symultaniczny Szymona Syrkusa i Andrzeja Pronaszki. Ku archeologii performansu cyfrowego w Polsce,” *Didaskalia*, nr 139 (2017): 140.
- ⁶ Zob. Aleksandra Kędziorek, Katarzyna Uchowicz i Maja Wirkus, red., *Archipelag CIAM. Listy Heleny Syrkus* (Warszawa: Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, 2019).
- ⁷ Andrzej Pronaszko, „Barwa, architektura, obraz,” *Praesens*, nr 2 (1930): 105.
- ⁸ Lech Niemojewski, „Pronaszkowie jako krzewiciele prawdy scenicznej,” *Wiadomości Literackie*, nr 46 (1925): 2.
- ⁹ Cyt. za: Jerzy Timoszewicz, oprac., *Andrzej Pronaszko. Zapiski scenografa. Wspomnienia-artykuły-listy* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1976), 9.
- ¹⁰ Andrzej Pronaszko, „O teatr przyszłości. Autoreferat,” 1928. Cyt. za: Timoszewicz, *Andrzej Pronaszko. Zapiski scenografa. Wspomnienia-artykuły-listy*, 228.
- ¹¹ „Zespół architektów „Praesensu” podejmuje próbę kolektywizacji pracy architektów,” *Praesens*, nr 2 (1930): 190. Zob. także: Helena Syrkus, „Kolektywizacja pracy architekta,” w *Fragmenty stuletniej historii 1899–1999. Relacje, wspomnienia, refleksje. W stulecie organizacji warszawskich architektów*, red. Barbara Kalisz (Warszawa, Oddział Warszawski SARP, 2000), 53.
- ¹² Joanna Maria Sosnowska, „Dlaczego w Paryżu nie było awangardy?” w *Wystawa paryska 1937, Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 22–23 października 2007*, red. Joanna Maria Sosnowska (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2009), 125.
- ¹³ Bohdan Lachert, „Mieczysław Szczuka w roli architekta,” w Anatol Stern i Mieczysław Berman, oprac., *Mieczysław Szczuka* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1965), 55–56.
- ¹⁴ „Czyżby winić tu (...) grafomana – architekta p. Syrkusa – którego osobiste kwalifikacje nie upoważniają do stawiania na czele grupy artystów i to w dodatku nowatorów,” cyt. Mieczysław Szczuka, [ocena kawiarni Perskie Oko w Warszawie], *Dźwignia*, nr 1 (1927): 55.
- ¹⁵ Andrzej Pronaszko, „Pierwszy sezon w teatrze, Łódź 1917–1918.” Cyt. za: Timoszewicz, *Andrzej Pronaszko. Zapiski scenografa. Wspomnienia-artykuły-listy*, 79.
- ¹⁶ Andrzej Pronaszko, „Odrodzenie teatru.” 1934. Cyt. za Timoszewicz, *Andrzej Pronaszko. Zapiski scenografa. Wspomnienia-artykuły-listy*, 247.
- ¹⁷ Fotografie przechowywane są w Archiwum van Doesburgów w Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie Netherlands (RKD) w Hadze.
- ¹⁸ Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996).
- ¹⁹ „Zabieram cały gmach! Wywiad Mieczysława Broncl’a,” 1935. Cyt. za: Timoszewicz, *Andrzej Pronaszko. Zapiski scenografa. Wspomnienia-artykuły-listy*, 253–254.
- ²⁰ Fotografia to w rzeczywistości scena z filmu *Architecture d’aujourd’hui* Pierre’a Chenala z 1930 roku, do którego scenariusz napisał Le Corbusier.
- ²¹ Wampuka to określenie parodii opery natrząsającej się ze sztuczności i konwencji klasycznych przedstawień operowych, a potocznie to coś bezwartościowego i pretensjonalnego.
- ²² Szymon Syrkus, Helena Syrkus, „Opis teatru symultanicznego Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa przy współpracy Zygmunta Leskiego,” *Praesens*, nr 2 (1930): 144–145.
- ²³ Andrzej Pronaszko, „Odrodzenie teatru,” 1934. Cyt. za: Timoszewicz, *Andrzej Pronaszko. Zapiski scenografa. Wspomnienia-artykuły-listy*, 242.
- ²⁴ Szymon Syrkus, Helena Syrkus, „Opis teatru symultanicznego Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa przy współpracy Zygmunta Leskiego,” *Praesens*, nr 2 (1930): 145.
- ²⁵ Ibidem, 146.
- ²⁶ *Encyklopedia teatru*, dostępny 13.01.2020, <http://encyklopediateatru.pl/kalendarium/1914/golem-wcyрку-na-okolniku>.
- ²⁷ Zob. Paulina Kubas, „Sąd w teatrze. Dokumentalność reportażu scenicznego »Boston« w Studiu Teatralnym im. Stefana Żeromskiego,” dostępny 13.01.2020, <http://www.grotowski.net/performer/performer-16/sad-w-teatrze-dokumentalnosc>.
- ²⁸ Szczegółowy opis sztuki *Boston* zob. Szymon Syrkus, „Teoria,” *Boston: biuletyn informacyjny Studia Teatralnego im. Stefana Żeromskiego* (1933): 1–2.

- ²⁹ Szymon Syrkus, „Nuova teoria di teatro,” *Quadrante: rivista mensile*, nr 11 (1934): 36.
- ³⁰ „Rozmowa o »Bostonie«,” *Tygodnik Ilustrowany*, nr 26 (1933): 519.
- ³¹ Andrzej Pronaszko, „Teatr Syrkusa na Żoliborzu.” Cyt. za: Timoszewicz, *Andrzej Pronaszko. Zapiski scenografa. Wspomnienia-artykuly-listy*, 244.
- ³² Nie wiadomo niestety, o jaką makietę dokładnie chodzi.
- ³³ „Życiorys i spis prac Szymona Syrkusa dla Stacha Tołwińskiego” (dat. 17.II.1963), 4 w Archiwum Polskiej Akademii Nauk, sygn. III-185-391, materiały Stanisławą Tołwińskiego.
- ³⁴ Szymon Syrkus, „Charakterystyka prac twórczych, technicznych i naukowo-publicystycznych z lat 1925–1963,” w Archiwum Polskiej Akademii Nauk APAN, sygn. III-185-391, materiały Stanisławą Tołwińskiego.
- ³⁵ Andrzej Pronaszko, „Mój życiorys artystyczny,” 1956. Cyt. za: Timoszewicz, *Andrzej Pronaszko. Zapiski scenografa. Wspomnienia-artykuly-listy*, 36. Jeden z maszynopisów życiorysu przechowywany jest w Pracowni Słownika Artystów Polskich Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, w teczce z materiałami Andrzeja Pronaszki.
- ³⁶ „Z Przemysławem Strożkiem, kuratorem wystawy Enrico Prampolini. Futuryzm, scenotechnika i teatr polskiej awangardy prezentowanej w Muzeum Sztuki w Łodzi rozmawia Bogna Świątkowska,” dostępny 11.05.2020, <https://issuu.com/beczmania/docs/notes112-internet>.

Bibliografia

- Colomina, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996.
- Jabłońska, Małgorzata. „Ruch przestrzenny odbywający się w czasie.” *Polish Theatre Journal*, [pdf]. Dostępny 12.05.2020. <https://www.academia.edu/38352626/>.
- Kędziołek, Aleksandra, Katarzyna Uchowicz i Maja Wirkus, red. *Archipelag CIAM. Listy Heleny Syrkus*. Warszawa: Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, 2019.
- Kleczek, Jakub. „»Myśląca maszyna« – Teatr Symultaniczny Szymona Syrkusa i Andrzeja Pronaszki. Ku archeologii performansu cyfrowego w Polsce.” *Didaskalia*, nr 139 (2017): 140.
- Kleczek, Jakub. „Osvobozené divadlo i Teatr Symultaniczny – niezrealizowane projekty teatrów Europy Środkowo-Wschodniej jako przedmiot badań archeologii mediów.” *Polish Theatre Journal*, [pdf]. Dostępny 11.05.2020. <https://www.academia.edu/41619825>.
- Kubas, Paulina. „Sąd w teatrze. Dokumentalność reportażu scenicznego »Boston« w Studiu Teatralnym im. Stefana Żeromskiego.” Dostępny 13.01.2020. <http://www.grotowski.net/performer/performer-16/sad-w-teatrze-dokumentalnosc>.
- Niemojewski, Lech. „Pronaszkowe jako krzewiciele prawdy scenicznej.” *Wiadomości Literackie*, nr 46 (1925): 2.
- Pronaszko, Andrzej. „Barwa, architektura, obraz.” *Praesens*, nr 2 (1930): 105.
- Sosnowska, Joanna Maria. „Dlaczego w Paryżu nie było awangardy?” *Wystawa paryska 1937, Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 22–23 października 2007*, red. Joanna Maria Sosnowska, 125. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2009.
- Syrkus, Helena. „Kolektywizacja pracy architekta.” W *Fragmenty stuletniej historii 1899–1999. Relacje, wspomnienia, refleksje. W stulecie organizacji warszawskich architektów*, red. Barbara Kalisz, 53. Warszawa, Oddział Warszawski SARP, 2000.
- Syrkus, Szymon. „Preliminarz architektury.” *Praesens*, nr 1 (1926): 14–15.
- Syrkus, Szymon. „Tempo architektury.” *Praesens*, nr 2 (1930): 32.
- Syrkus, Szymon, Helena Syrkus. „Opis teatru symultanicznego Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa przy współpracy Zygmunta Leskiego.” *Praesens*, nr 2 (1930): 141–152.
- Syrkus, Szymon. „Nuova teoria di teatro.” *Quadrante: rivista mensile*, nr 11 (1934): 36.
- Syrkus, Szymon. „Teoria.” *Boston: biuletyn informacyjny Studia Teatralnego i Boston m. Stefana Żeromskiego* (1933): 1–2.
- Timoszewicz, Jerzy, oprac. *Andrzej Pronaszko. Zapiski scenografa. Wspomnienia-artykuly-listy*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1976.
- „Z Przemysławem Strożkiem, kuratorem wystawy Enrico Prampolini. Futuryzm, scenotechnika i teatr polskiej awangardy prezentowanej w Muzeum Sztuki w Łodzi rozmawia Bogna Świątkowska.” Dostępny 11.05.2020. <https://issuu.com/beczmania/docs/notes112-internet>.
- „Zespół architektów »Praesensu« podejmuje próbę kolektywizacji pracy architektów.” *Praesens*, nr 2 (1930): 190.

Barbara ŚWIĄDER- -PUCHOWSKA

Uniwersytet Gdański

URUCHOMIONA PLASTYKA. ELEMENTY PRAKTYKI I IDEI BAUHAUSU W DZIAŁALNOŚCI I TWÓRCZOŚCI GDAŃSKICH TEATRÓW NIEZALEŻNYCH

Wstęp

W działalności i spektaklach gdańskich teatrów niezależnych, począwszy od tych pierwszych, powstających w połowie lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku, po te działające na początku dwudziestego pierwszego wieku, można wskazać pewne analogie do działalności i idei Bauhausu m.in. na poziomie organizacyjnym, artystycznym, a także jeśli chodzi o kontekst społeczno-polityczny. Choć zdarzają się świadomie podejmowane inspiracje, nie znajdziemy tutaj tak jednoznacznych cytatów, jak np. *Taniec drążków* Oskara Schlemmera, przywołany przez grupę Radykalna Frakcja Medialna Mazut ze Żnina (założoną przez architekta Pawła Hałaburdzina i psychologa Romana Andrzejewskiego) w spektaklu *Cyklotron* z 1997 roku, w którym ciało głównego bohatera jest „oplecione” antenami zamiast tyłek.

Wskazane w niniejszym tekście, wybrane elementy stanowią zatem w większości odległe analogie do praktyki i idei Bauhausu. Zasadniczo są one wspólne doświadczeniom różnych innych grup, ośrodków i artystów dwudziestego wieku. Ukazanie ich wyboru w perspektywie działalności Bauhausu nie ma tworzyć związku, sugerującego bezpośrednią inspirację czy nawiązania (co ma zastosowanie w pełni bodaj jedynie w odniesie-

niu do Jerzego Krechowicza i jego Teatru Galeria). W przypadku większości przywołanych tutaj twórców gdańskich trudno wręcz stwierdzić, czy dokonania Bauhausu w ogóle znali. Celem niniejszego szkicu jest natomiast wskazanie, jak poszczególne elementy, zbliżone do tych z praktyk i koncepcji formacji stworzonej przez Gropiusa, są obecne w innych odsłonach, innym czasie i miejscu oraz w odmiennych, niesionych przez nie kontekstach. Nie znajdziemy tu wyczerpującego temat zestawienia owych elementów, ale jedynie wstępne rozpoznanie tematu (poza zbadanym już w tym ujęciu dorobkiem Krechowicza), propozycję dalszych poszukiwań.

Konteksty: społeczno-polityczny i organizacyjny

Na wstępie warto wskazać jako pierwszą analogię już sam kontekst społeczno-polityczny czasu, w którym miały miejsce narodziny obu omawianych zjawisk, czyli okresy po zakończeniu wojen światowych – pierwszej w przypadku Bauhausu i drugiej w przypadku gdańskich teatrów niezależnych. Pamięając o zasadniczych różnicach i różnorodnych aspektach, budujących do-

świadczenia obu wojen na poziomie społecznym i indywidualnym, jako wspólne elementy można wskazać z pewnością koniec kształtu rzeczywistości sprzed kataklizmu wojny i narodzin nowego porządku, oznaczającego zmianę modelu i organizacji życia na wielu poziomach. Wspólnym elementem, choć znowu obarczonym zasadniczymi różnicami, jest także trauma wojny, dotycząca zarówno jej bezpośrednich uczestników (bez względu na stronę, po której walczyli), jak i tych, którzy przeżyli ją jako dzieci lub młode osoby (podobnie, jak w przypadku przedstawicieli pokolenia '56, tworzących pierwsze polskie teatry studenckie, w tym te na Wybrzeżu). Pisząc o kontekście społeczno-politycznym funkcjonowania teatrów niezależnych w Polsce, należy zaznaczyć od razu wewnętrzne zróżnicowanie całego okresu PRL-u pod względem sytuacji społeczno-politycznej, w tym swobód twórczych. Miało to ogromny wpływ (czasami wręcz warunkowało istnienie, jak w przypadku Bim-Bomu i odwilży) na działalność teatrów, których aktywność i sposób funkcjonowania były wyznaczone przez kolejne istotne momenty zmian i przełomów społeczno-politycznych, związanych zwłaszcza z latami 1956, 1968, 1970, 1980, 1981–1983 i 1989.

Podobnie jak szkoła niemiecka, gdańskie grupy powstawały spontanicznie, oddolnie i działały niezależnie od istniejących wcześniej instytucji i podmiotów (bądź częściowo niezależnie w okresie PRL-u, mimo podlegania formalnie pod Zrzeszenie Studentów Polskich, a potem Socjalistyczny Związek Studentów Polskich), regularnie prowadzących działalność artystyczną (w kontekście organizacyjnym, artystycznym i ekonomicznym), dających premiery w rytmie typowym dla scen repertuarowych. Grupy te kształtowały swój styl pracy i organizacji według własnych potrzeb. Zdarzało się w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku w Trójmieście, że liderami tych formacji byli wykładowcy (lub przyszli wykładowcy) tutejszej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (obecnej Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku), a aktorami – studenci. Znowu analogicznie do ścieżek zawodowych nauczycieli Bauhausu, którzy w ramach Sceny Bauhausu realizowali ze studentami swoje projekty teatralne. W Gdań-

sku tak było w przypadku twórcy Teatru Rąk „Co To” Romualda Frejera, rzeźbiarza (podobnie jak Schlemmer), który pracował w Katedrze Projektowania Rzeźbiarsko-Architektonicznego gdańskiej uczelni oraz Jerzego Krechowicza – twórcy „Galerii” (na początku istnienia grupy artysta był studentem gdańskiej szkoły, a po kilku dekadach miał zostać jej rektorem), malarza, grafika, scenografa (wszystkim tym zajmował się również Schlemmer). Spektakle grup gdańskich twórców niejako reprezentowały uczelnię na zewnątrz, podobnie jak miało to miejsce np. w przypadku *Baletu triadycznego* Schlemmera (choć ten nie powstawał w ramach działalności Bauhausu).

Od jazzu do yassu

Jako pewne nawiązanie do świąt i zabaw, organizowanych regularnie w Bauhausie, można postrzeżać zwłaszcza różnorodne praktyki teatrów studenckich z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, oparte na tworzeniu przestrzeni do artystycznej zabawy, w tym teatralizacji życia, jak np. performatywne działania towarzyskie członków Bim-Bomu i Cyrku Rodziny Afanasieff. Do owych praktyk należało m.in. teatralizowanie codzienności dwóch sopockich adresów – domu z wieżyczką Afanasjewów przy ulicy 3 Maja (wtedy Dzierżyńskiego) czy ciasnego mieszkania Zbigniewa Cybulskiego i Bogumiła Kobieli przy ulicy Andersa 11 (wtedy Świerczewskiego), gdzie wówczas bywali przyszli czołowi przedstawiciele polskiej kultury, m.in. Sławomir Mrożek, Roman Polański, Janusz Morgenstern. Zwłaszcza jednak warto przywołać sopockie korowody inicjowane i organizowane przez jedną z najważniejszych wtedy postaci środowiska gdańskiej uczelni, profesora Juliusza Studnickiego, który ideę owych korowodów przywiózł z pobytów w Paryżu w latach trzydziestych. Ich kontynuacją były zabawy studentów gdańskiej szkoły (w tym członków tutejszych teatrzyków) podczas plenerów w Chmielnie (także pod wodzą Studnickiego), będącym wówczas miejscem wypoczynku gdańskich artystów, podobnie jak Ascona dla nauczycieli i uczniów Bauhausu. Wydarzeniem wyjątkowym, które przeszło do legendy, było dla niewielkiej,

kaszubskiej miejscowości wesele lidera Bim-Bomu Zbigniewa Cybulskiego z Elżbietą Chwalibóg, studentką PWSSP i malarką, członkinią Bim-Bomu i Co To. O imprezie z 1960 roku pisano: „Gości wita orkiestra cygańska. Profesor Studnicki nakłada młodej parze na głowy wieńce z kwiatów. Jerzy Afanasjew obwiązuje im dłonie krowim łańcuchem (symbolizuje małżeńskie okowy). (...) Konserwatywni Kaszubi przyglądają się korowodowi, śpiewom, tańcom i wygłupom. Nie są pewni, czy wesele odbywa się naprawdę, czy to jakiś spektakl przygotowany przez artystów.”¹

Odległe echa tego typu świętowania artystów można dostrzec także kilka dekad później np. w imprezie Dni Pięknego Towarzystwa, organizowanej przez Teatr Dada von Bzdülów, która miała jednak znacznie bardziej uporządkowany charakter interdyscyplinarnego przeglądu-mini-festiwalu sztuki, ograniczającego działania spontaniczne. Charakterystyczny, choć prawdopodobnie nieunikniony jest fakt, że – podobnie jak to miało miejsce w Bauhausie, wskazane tu grupy praktykujące świętowanie były związane z muzykami, grającymi na żywo, także w ramach ich widowisk. W przypadku wczesnych gdańskich grup, jak i niemieckiej akademii, muzyką wykonywaną przy takich okazjach był jazz (królujący m.in. w siedzibie wszystkich wczesnych gdańskich grup, czyli w Klubie Studentów Wybrzeża Żak), zdetronizowany później nad Motławą przez rock and roll. W przypadku powstałego dużo później, bo w 1993 roku, Teatru Dada był to z kolei m.in. yass, czyli wybrzeżowa propozycja nowej odsłony jazzu.

Impuls plastyczny

Pobrmiewające w widowiskach, proponowanych przez gdańskie teatry niezależne, mniej lub bardziej odległe analogie do poszukiwań scenicznych Bauhausu układają się w dwa przenikające się w realizacjach poszczególnych grup nurty – teatru narracji plastycznej i tańca. Jak zauważa Małgorzata Leyko, istotny dla kierunku teatralnych poszukiwań podejmowanych w Bauhausie był fakt, że „impuls odnowy przyszedł tutaj nie ze strony literatury (nowej formy dramatu), nie był też zainicjowany przez samych twórców te-

atralnych – reżyserów czy aktorów, lecz zrodził się w środowisku artystów plastyków, których podstawowym celem było przede wszystkim zreformowanie systemu nauczania artystycznego i interdyscyplinarne profilowanie procesu kształcenia artystów. W ich polu znalazł się zatem także teatr jako obszar przenikania się sztuk, poniekąd poligon dla nowych koncepcji dynamicznej postaci ludzkiej w przestrzeni.”² Z kolei Zofia Watrak upatruje źródła gdańskiego fenomenu teatralno-plastycznego scen studenckich lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w potrzebie eksplorowania przez młodych twórców – studentów nastawionej konserwatywnie i zachowawczo PWSSP – nowych miejsc, w których „spełnić się miały nowoczesne tendencje sztuki, wychodzące poza tradycyjny obraz sztalugowy czy rzeźbę w nowe przestrzenie interdyscyplinarnych sojuszy. (...) Można zaryzykować tezę, że teatr był dla malarzy i rzeźbiarzy rodzajem laboratorium, wyzwoleniem od rutyny tradycyjnych galerii sztuki, szukaniem nowego sposobu istnienia dzieła i nowych relacji pomiędzy twórcą – dziełem – odbiorcą.”³

Zasadniczą kwestią wydaje się więc fakt, że teatr był tworzony i zmieniany, zarówno w Bauhausie, jak i w pierwszych gdańskich teatrach studenckich, głównie przez artystów plastyków, a nie przez ludzi teatru. Wyjątek tu stanowi Bim-Bom, którego liderami byli zawodowi aktorzy, Zbigniew Cybulski i Bogumił Kobiela, choć zasadniczy trzon grupy tworzyli studenci gdańskiej PWSSP oraz wydziału architektury Politechniki Gdańskiej, co znowu może się wydać istotne w kontekście omawianego tutaj zagadnienia (wszak Gropius był architektem, a architektura stanowiła jeden z głównych filarów Bauhausu). Dla gdańskich teatrów studenckich pierwszego okresu charakterystyczna była właśnie dominacja aspektu plastycznego, wręcz pewna malarskość, co miało utrzymać się później w znacznym stopniu jako pewien rys charakterystyczny tutejszych grup niezależnych.⁴ Nawet o Teatryku Bim-Bom Daniel Gerould pisze jako o „teatrze kolorów i kształtów”.⁵

Jak już wspomniano, twórcami lub członkami gdańskich zespołów byli w dużej mierze plastycy, ówcześni studenci tutejszej szkoły plastycznej. Ten fakt znajdował odzwierciedlenie

w poetyce realizacji scenicznych grup: Bim-Bom, Cyrk Rodziny Afanasjewa, Co To, Galeria i A. Stro-
na wizualna stanowiła ich najważniejszy element
(w mniejszym lub większym stopniu). W więk-
szości realizacji wymienionych teatrów słowo
– podobnie jak w przedsięwzięciach teatralnych
Bauhausu, począwszy od prób scenicznych Lo-
thara Schreyera – miało drugorzędne znaczenie,
o ile w ogóle się pojawiało (bez tekstu odbywały się
przecież spektakle Co To, a później m.in. wszyst-
kie uliczne realizacje Teatru Snów oraz większość
przedstawień Teatru Dada von Bzdülów i innych
grup tańca). Aspekt wizualny był bardzo mocno
obecny także m.in. w realizacjach powstałego
w 1987 roku Teatru Ekspresji Wojciecha Misiu-
ro (wpisujących się w obecny bardzo wyraźnie
w latach osiemdziesiątych nurt sztuki ciała) i póź-
niejszych teatrów tańca (począwszy od Dada von
Bzdülów, założonego w 1993 roku przez Katarzy-
nę Chmielewską i Leszka Bzdyla) oraz uliczno-
-plenerowego Teatru Snów, założonego w 1986
roku przez Alicję Mojko i Zdzisława Górskiego,
który do dziś prowadzi gdański teatr (w zmienia-
nym wielokrotnie składzie).

Przyjmując za Zbigniewem Taranienką,
że wyłaniający się na fali zmian, zapoczątkowa-
nych Wielką Reformą Teatru (w tym koncepcje
Edwarda Gordona Craiga i Adolphe’a Appii), te-
atr narracji plastycznej został w pełni stworzony
w teorii i zrealizowany w praktyce przez twórców
Bauhausu, głównie Oskara Schlemmera i László
Moholy-Nagy’a, można umieścić gdańskie teatry
plastyków na osi tradycji poszukiwań scenicz-
nych, w których, jak pisał badacz, „Uruchomiona
plastyka pełni (...) nadrzędną funkcję konstruk-
cyjną i określa treści”.⁶ Taranienko wskazuje na-
stępujące główne cechy teatru narracji plastycz-
nej: „Aktorstwo zostaje w nim w różny sposób
uprzedmiotowione, zmechanizowane bądź zma-
rionetyzowane, niezależnie od obecnych w nim
nadal niezbędnych elementów twórczych, a uży-
wany przedmiot lub jego artystyczny substytut
ulega w odbiorze animizacji, a nawet antropo-
morfizacji. Spektakl staje się sumą przekształca-
jących się teatralnych obrazów w ruchu, pozosta-
jących w dramatycznych konfliktach; ich wyraz
i sens jest emocjonalnie i zmysłowo odczuwalny,
ale bardzo się różni od znaczeń i treści przekazy-

wanych przez słowa – trudno je werbalizować bez
nadmiernych uproszczeń.”⁷

Spośród gdańskich teatrów niezależnych,
istniejących od połowy lat pięćdziesiątych do po-
czątku lat siedemdziesiątych, teatrami narracji
plastycznej w pełni były A i Galeria. Zwłaszcza
dotyczy to zespołu prowadzonego przez Krecho-
wicza w latach 1961–1968 (ostatnia premiera
w roku 1967), co do którego można mówić, jak już
wspomniano, o bezpośrednim wpływie poszuki-
wań Bauhausu na kształt jego spektakli. Wpływ
ten objawił się najpełniej przede wszystkim
w fascynacji Krechowicza eksperymentami Mo-
holy-Nagy’a. W widowiskach gdańskiego artysty
widać też pewne analogie do poszukiwań Schlem-
mera, jak np. animowanie figur/obiektów przez
ukrytych aktorów (niewidocznych dla publiczno-
ści), podobnie jak to miało miejsce w *Gabinecie
figur* niemieckiego artysty i teoretyka sztuki. Kre-
chowiczowi bliskie jest także powiązane z tym,
charakterystyczne dla prac plastycznych i teatral-
nych Schlemmera, ukazywanie zgrafizowanych
wizerunków postaci-obiektów, odpersonalizowa-
nych i pozbawionych twarzy, jak np. w spektaklu
Pies, a także brak psa Galerii.

Krechowicz badał za pomocą swoich
awangardowych eksperymentów scenicznych
możliwości nadania charakteru temporalnego
i ruchu obrazowi, m.in. poprzez stosowanie efek-
tów świetlnych, tricków optycznych i projekcji
filmowych. Dla gdańskiego artysty Moholy-Nagy
był inspiracją zarówno jako twórca, jak i teoretyk
sztuki. Martyna Groth uważa, że to właśnie za
jego sprawą Krechowicz, który zostawił za sobą
etap eksperymentalnych poszukiwań fotogra-
ficznych i filmowych, zastąpił płótno ekranem.⁸
Moholy-Nagy sięgał po nowe tworzywa, m.in.
pleksiglas, a za najważniejszą materię konstruk-
tywistyczną uznawał światło (pisał w swoich tek-
stach o „rekwizycie świetlnym”), które w kolej-
nych spektaklach Teatru Galeria coraz bardziej
stawało się centralnym elementem poszukiwań
gdańskiego artysty, dążącego do możliwie pełnej
realizacji idei „zwierząt świetlnych” (wprost prze-
zeń nigdy nie wyłożonej), stworzenia oderwanego
od ciężaru materii teatru abstrakcyjnego.

Taniec, ruch

Dla Oskara Schlemmera najważniejszy z kolei był aktor-tancerz, jego ruch w przestrzeni. Jak przypomina Małgorzata Leyko, artysta widział właśnie w tańcu możliwość odrodzenia współczesnej sceny.⁹ Jednocześnie badaczka zaznacza, że jego „koncepcja tańca i ruchu człowieka w przestrzeni jest zjawiskiem wyjątkowym na tle poszukiwań w tej dziedzinie sztuki na początku XX wieku.”¹⁰ Schlemmer pracował nad pierwszym szkicem swojego przyszłego *Baletu triadycznego* w 1912 roku, w czasie, „gdy taniec nowoczesny znajdował się w przededniu eksplozji.”¹¹ Jego propozycja budziła wówczas raczej zdziwienie i traktowana była jak żart. Przypomnijmy, że Isadora Duncan proponowała ideę tańca swobodnego (opartego na uczuciach i emocjach twórcy). Rudolf Laban analizował ruch i badał motorykę w połączeniu m.in. z indywidualnością człowieka, by potem wraz z Kurtem Joosseem współtworzyć fundamenty teatru tańca. Émile Jacques-Dalcroze tworzył rytmikę, a Mary Wigman w oparciu o poszukiwania własne i Labana – koncepcję tańca wyrazistego.

Gdańska scena zdaje się wpisywać kilka dekad później w poszukiwania z obszaru eksplorowanego przez Schlemmera już poprzez sam fakt, że od połowy lat dziewięćdziesiątych zdominował ją taniec, a Wybrzeże stało się, obok Śląska i Poznania, jednym z głównych polskich centrów tańca. Od razu trzeba jednak podkreślić, że w Gdańsku trzon tych poszukiwań zdecydowanie stanowiła spuścizna teatru tańca, który wykrystalizował się w pełni po drugiej wojnie światowej za sprawą Piny Bausch z połączenia m.in. elementów ekspresjonizmu niemieckiego i amerykańskiego *modern dance*. Dla gdańskiego środowiska inspirujące były przede wszystkim dwie postaci: Janiny Jarzynówny-Sobczak, która pracowała przez wiele lat w Operze Bałtyckiej jako choreografka (była też dyrektorką artystyczną tutejszej Państwowej Szkoły Baletowej) oraz twórcy przywołanego powyżej Teatru Ekspresji, Wojciecha Misiuro – absolwenta Gdańskiego Studia Baletowego oraz Studia Pantomimy przy Wrocławskim Teatrze Pantomimy Henryka Tomaszewskiego. Obok wspomnianego już Teatru Dada von Bzdülów, na fali boomu lat dziewięćdziesiątych i później powstają na Wybrzeżu m.in. grupy: Gdań-

ski Teatr Tańca, Teatr Patrz Mi na Usta, Kino Variatino, Teatr Cynada, Teatrzyk Okazjonalny (obecnie Sopotki Teatr Tańca) i Teatr Amareya.

Warto zauważyć, że wielu twórców gdańskich teatrów niezależnych, posługujących się ekspresją cielesną, tańcem i gestem, na różnym etapie pracy (zwłaszcza w początkach) było związanych z pantomimą, obecną w ich niektórych realizacjach teatralnych, także w połączeniu z kłownadą czy innymi konwencjami cyrkowymi. Warto tu przywołać Cyrk Rodziny Afansjeff, ale także Co To, Bim-Bom, Górskiego i Mojko, a także Bzdyla i Misiuro. Podobne elementy były wcześniej obecne również w próbach scenicznych Bauhausu, np. w *Treppenwitz* czy w *Balecie triadycznym* (tu bardziej może w zakresie kostiumów i „rysunku” postaci).

Proponowany przez Schlemmera taniec matematyczny miał odzwierciedlać mechanikę cielesną, porządkującą, organizującą rzeczywistość na przekór chaosowi. Pewna mechaniczność, automatyzm ruchów jest obecny w kilku realizacjach gdańskich teatrów, m.in. w spektaklach Teatru Dada, którego twórców zawsze pociągało przekraczanie, wręcz kwestionowanie granic gatunków, konwencji i stylów. Bzdyl od początku podkreślał, że interesuje go taniec jako jedna z technik budowania roli przez aktora totalnego, posługującego się różnymi środkami ze swobodą, z jaką każdy człowiek korzysta ze zmysłów. Np. w spektaklu *Nie było, nie będzie, czyli nie ma* z roku 1996 pojawia się postać zmechanizowanej lalki (granej przez Chmielewską), która pod wpływem miłości Kłowna-Pierrota (Bzdyl) ożywa, stając się kobietą. Jej ruchy – z ostrych i automatycznych wcześniej – stają się teraz miękkie, spontaniczne i płynne.

Przerysowany, zmechanizowany ruch występuje także np. w futurystycznym *Ulro* Teatru Snów, dla którego zasadniczą kwestią, bliską większości zespołów pracujących w przestrzeni ulicy, jest wyrazista ekspresja cielesna, ruchowa, taneczna, mimiczna i gestyczna. To na niej oparte są w głównej mierze spektakle gdańskiej grupy. Ruch jest w nich jednym z najważniejszych nośników znaczeń kreowanej rzeczywistości i postaci – zawsze starannie dobrany, porządkowany w sekwencji i prowadzony w układach choreograficznych. Na poziomie myślenia o inscenizacji Górskiemu najbliższy jest chyba Tadeusz Kantor (który

przecież powoływał się wielokrotnie na inspiracje Bauhausem w swych realizacjach teatralnych sprzed lat pięćdziesiątych) – zwłaszcza w sposobie budowania obrazu scenicznego, posługiwania się ruchem i rytmem. Nawiązaniem do dzieł Kantora jest także łączenie w spektaklach gdańszczan postaci człowieka z przedmiotem-obiektem czy z sobowtórem-manekinem.

Dom, krzesło, stół

W widowiskach Teatru Snów można dostrzec swoją relację z Bauhausem na poziomie motywu/tematu/wątku domu, rozumianego dosłownie jako budowla/budynek, ale i jako własne miejsce w świecie, łączące pewną wspólnotę (nie tylko rodzinną). Ten człon, pojawiający się w nazwie szkoły stworzonej przez Gropiusa i rozumiany przezeń jak najbardziej konkretnie (można go tłumaczyć, jak sugeruje Małgorzata Leyko, jako „budowę domu”), w kolejnych realizacjach gdańskiej grupy powraca uobecniany niemal obsesyjnie w ujęciu metaforycznym jako figura obszaru wiecznej tęsknoty i dążeń bohaterów, a także w dosłownym, fizycznym, chciałoby się powiedzieć architektoniczno-przestrzennym wymiarze. W spektaklach gdańszczan bowiem bohaterowie wznoszą rozmaite, często hybrydyczne konstrukcje-domy, budowle-wehikuły, po których pną się w górę i za pomocą których wędrują w poszukiwaniu miejsca do życia i idealnej przestrzeni spełnienia, jak to ma miejsce m.in. w przedstawieniach *Republika marzeń*, *Stół*, *Pokój*, *Księga utopii*. W tych działaniach, polegających na budowaniu domu, konstruowaniu pokoju czy miejsca znajduje odzwierciedlenie charakterystyczna dla spektakli gdańskiej grupy potrzeba tworzenia ładu, przyświecająca także Schlemmerowi w jego realizacjach teatralnych, aczkolwiek realizowana inaczej.

Górski, za Antoninem Artaudem, postrzega teatr jako samodzielną sztukę przestrzenną. W duchu Schlemmera interesuje go postać działająca w przestrzeni, kształtująca ją, niejako porządkująca. Artysta często mówi o „iskrzeniu przestrzeni”, o „żywej przestrzeni”.¹² W przedstawieniach „Snów” powraca także stały zestaw elementów scenografii, niemal analogiczny do pod-

stawowych obiektów z Bauhausowskich systemów wyposażenia wnętrz (traktowanych oczywiście przede wszystkim jako przedmioty funkcjonalne). Są wśród nich krzesło, stół, łóżko, drzwi, wieszak. Stają się one swoistymi emblematami dla twórczości gdańskiej grupy. Jej lider przyznaje, że używając tych codziennych rekwizytów, zawsze dąży do prostoty, pragnie zawrzeć w przedstawieniu czytelny, jasny dla widza przekaz.¹³

Wszystkie typy obiektów – od drobnych przedmiotów i mebli po ogromne, kilkukondygnacyjne wieże – w spektaklach Teatru Snów tak samo „ożywają.” Aktorzy wprawiają je w ruch, animują, czasami tworząc rodzaj swoistej choreografii, tańca materii, łącząc teatr plastyczny z teatrem tańca. Strona plastyczna spektakli TS, jako główny komponent kreowania obrazów, którym posługuje się teatr, od początku była jednym z najważniejszych elementów. Warto zauważyć na marginesie, że wśród malarzy istotnych dla teatru, do których twórczości grupa nawiązuje wręcz bezpośrednio w swoich przedstawieniach jest Marc Chagall, który należał do grona sympatyków Bauhausu.

Zakończenie

Od 2013 roku przy Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku działa Teatr TeART (początkowo istniejący pod nazwą ASPIryna), stworzony przez animatorkę kultury i reżyserkę, Marzenę Wojciechowską-Orszulak, a będący właśnie teatrem plastyków – jego członkami są studenci różnych kierunków gdańskiej uczelni. Obok środków aktorskich, tekstu dramatycznego, elementów happeningu i performance, teatr wykorzystuje często multimedia, a także elementy malarskiego i rzeźbiarskiego obrazowania w komponowaniu przestrzeni widowiska. W zamierzeniach twórczyni grupy pobrzmiewają koncepcje bliskie wczesnym gdańskim teatrom plastyków. TeART jest postrzegany jako „współczesna, eksperymentalna próba uchwycenia idei *Gesamtkunstwerk*”,¹⁴ która przecież stała u początku narodzin Bauhausu. W mniejszym lub większym stopniu, poprzez świadome nawiązania bądź odległe analogie, duch niemieckiej szkoły zdaje się więc nadal towarzyszyć trójmiejskim teatrom niezależnym.

Przypisy

- ¹ Dorota Karaś, *Cybulski. Podwójne salto* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2016), 252.
- ² Małgorzata Leyko, „Oskar Schlemmer i scena Bauhausu,” w *Oskar Schlemmer. Eksperymentalna scena Bauhausu*, wstęp, tłum. i oprac. Małgorzata Leyko (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2010), 6–7.
- ³ Zofia Watrak, „Gatunek działań plastycznych. Teatr A,” w *Gdańskie teatry osobne*, red. Jan Ciechowicz i Andrzej Żurowski (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2000), 98.
- ⁴ Piszę o tym szerzej w: Barbara Świąder-Puchowska, *Myślenie obrazem. Gdańskie teatry plastyków w latach 50. i 60. XX wieku* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2018).
- ⁵ Cyt. za: Kathleen M. Cioffi, *Alternative Theatre in Poland 1954–1989*, tłum. wł. (Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996), 33–34.
- ⁶ Zbigniew Taranienko, „Teatr narracji plastycznej,” *Encyklopedia teatru polskiego*, dostępny 22.08.2019, <http://encyklopediateatru.pl/hasla/203/teatr-narracji-plastycznej>.
- ⁷ Ibidem.
- ⁸ Zob. Martyna Groth, „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria,” *Pamiętnik Teatralny* 2015, nr 2.
- ⁹ Małgorzata Leyko, *Teatr w krainie utopii* (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2012), 267.
- ¹⁰ Ibidem.
- ¹¹ Ibidem, 260–261.
- ¹² Zob. m.in.: Barbara Świąder-Puchowska, Rozmowa ze Zdzisławem Górskim, 18.08.2019.
- ¹³ Cyt. za: Łukasz Rudziński, „Teatralna feta na 35-lecie twórcy Teatru Snów,” *Trojmiasto.pl*, 29.09.2009, dostępny 11.05.2019, <https://kultura.trojmiasto.pl/Teatralna-feta-na-35-lecie-tworcy-Teatru-Snow-n34858.html>.
- ¹⁴ Agnieszka Drączkowska, „Re-trans-spektywa, czyli wszystkie oblicza TeARTu w Ratuszu Staromiejskim,” *Pomorze Kultury*, 15.12.2015, dostępny 18.04.2018, <https://gdansk.pomorzekultury.pl/re-trans-spektywa-czyli-wszystkie-oblicza-teartu-w-ratuszu-staromiejskim/>.

Bibliografia

- Cioffi, Kathleen M. *Alternative Theatre in Poland 1954–1989*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.
- Drączkowska, Agnieszka. „Re-trans-spektywa, czyli wszystkie oblicza TeARTu w Ratuszu Staromiejskim.” *Pomorze Kultury*, 15.12.2015. Dostępny 18.04.2018. <https://gdansk.pomorzekultury.pl/re-trans-spektywa-czyli-wszystkie-oblicza-teartu-w-ratuszu-staromiejskim/>.
- Groth, Martyna, „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria,” *Pamiętnik Teatralny* 2015, nr 2.
- Karaś, Dorota. *Cybulski. Podwójne salto*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2016.
- Leyko, Małgorzata, „Oskar Schlemmer i scena Bauhausu.” W *Oskar Schlemmer. Eksperymentalna scena Bauhausu*, wstęp, tłum. i oprac. Małgorzata Leyko, 5–32. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Teoria, 2010.
- Leyko, Małgorzata. *Teatr w krainie utopii*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2012.
- Rudziński, Łukasz. „Teatralna feta na 35-lecie twórcy Teatru Snów.” *Trojmiasto.pl*, 29.09.2009. Dostępny 11.05.2019. <https://kultura.trojmiasto.pl/Teatralna-feta-na-35-lecie-tworcy-Teatru-Snow-n34858.html>.
- Świąder-Puchowska, Barbara. *Myślenie obrazem. Gdańskie teatry plastyków w latach 50. i 60. XX wieku*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2018.
- Taranienko, Zbigniew. „Teatr narracji plastycznej.” *Encyklopedia teatru polskiego*. Dostępny 22.08.2019. <http://encyklopediateatru.pl/hasla/203/teatr-narracji-plastycznej>.
- Watrak, Zofia. „Gatunek działań plastycznych. Teatr A,” w *Gdańskie teatry osobne*, red. Jan Ciechowicz i Andrzej Żurowski, 96–103. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2000.



Mateusz CHABERSKI

Uniwersytet Jagielloński, Katedra Performatyki

OD BAUHAUSU DO SZTUKI ZAMGLONEGO ANTROPOCENU. ĆWICZENIE Z FABULACJI SPEKULATYWNEJ

Wstęp

Setna rocznica powstania Bauhausu zbiegła się w czasie z gwałtownymi przemianami ekologicznymi o charakterze antropogenicznym. Wystarczy przywołać chociażby niedawne pożary lasów amazońskich w Brazylii spowodowane działalnością człowieka czy kolejne doniesienia o wymieraniu gatunków roślin czy zwierząt. Redaktorzy wydanej niedawno monografii zbiorowej *Bauhaus Futures*, Laura Forlano, Molly Wright Steenson i Mike Ananny, przekonująco dowodzą we wstępie, że trwająca właśnie ekokatastrofa i towarzyszące jej przemiany w zakresie nauk o Ziemi i technonauk skłaniają do przyjrzenia się twórczości Bauhausu na nowo.¹ Tytuł omawianej pracy wskazuje jednak na to, że jej autorzy wyraźnie odróżniają własną perspektywę od tradycyjnych badań nad Bauhausem. Wprost stwierdzają, że nie interesuje ich historia czy dokumentacja dzieł i działań performatywnych, lecz to, co działalność tego ośrodka badawczo-artystycznego może powiedzieć o przyszłości współczesnej architektury, dizajnu czy sztuk performatywnych. *Bauhaus Futures* wpisuje się zatem w zwrot spekulatywny we współczesnej filozofii i kulturoznawstwie. Nie chodzi tu jednak ani o spekulację, rozumianą jako

czysto teoretyczną refleksję filozoficzną poszukującą uniwersalnych praw i zasad, ani o popularny ostatnio nurt filozoficzny, znany pod nazwą realizmu spekulatywnego. Chodzi raczej o to, co belgijscy filozofowie Didier Debaise i Isabel Stengers, odwołując się do filozofii procesu Alfreda Whiteheada i pragmatyzmu Williama Jamesa, określają mianem „gestów spekulatywnych (*les gestes speculatifs*)”.² Chodzi tu o praktyki artystyczne i badawcze, które pozwalają ludziom doświadczalnie przekonać się, czym są możliwe światy alternatywne wobec dominujących sposobów bycia w świecie i myślenia o nim. Jak zatem można myśleć o Bauhausie w kontekście obecnej sytuacji ekologicznej?

Wychodząc od *Bauhaus Futures*, w niniejszym artykule zastanowię się nad tym, co możemy powiedzieć o zachodzących dziś zmianach środowiska w kontekście tradycji Bauhausu. Termin „fabulacja spekulatywna” sugeruje jednak, że nie chodzi mi o to, by przekonywać, że twórcy związani z Bauhausem odnosili się w jakiś sposób do kwestii zagrożenia ekologicznego, która jeszcze do lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku nie była przecież szeroko dyskutowana w przestrzeni publicznej. Amerykańska biologka i filozofka feministyczna Donna

Haraway definiuje fabulacje spekulatywne jako „szablony możliwych światów i wzory tego, w jakich czasach moglibyśmy żyć; chodzi tu o materialno-semiotyczne wersje światów, które już minęły, wciąż są z nami, bądź jeszcze nie powstały.”³ Inaczej mówiąc, niniejszy artykuł stanowi zaproszenie do spekulatywnego „tańca w czasie i przestrzeni,” w którym współczesne i minione zjawiska spotykają się i wzajemnie kontrapunktują. W pierwszej części przedstawię powołaną przeze mnie niedawno do istnienia epokę zamglonego antropocenu,⁴ sytuując tradycję Bauhausu wobec specyficznego dla tej epoki typu sztuki. Następnie zestawię ze sobą przykład twórczości Anni Albers ze współczesnym projektem typu *art and science*, aby pokazać w jaki sposób inicjatorzy współczesnych hybrydycznych projektów wykorzystują strategie mające swoje źródło w Bauhausie, żeby tworzyć nowe sposoby odpowiadania na problemy ekologiczne.

Zamglony antropocen i Bauhaus

W zachodniej humanistyce ostatnich lat mamy do czynienia z rozpowszechnieniem się rozmaitych fabulacji spekulatywnych na temat czasów, w których żyjemy, zwłaszcza w kontekście trwającej katastrofy ekologicznej. Amerykański ekokrytyk Steve Mentz określa te fabulacje zbiorczym terminem „neologizmocenu.”⁵ Chodzi mu o mnożące się dziś teorie konkurencyjne wobec antropocenu, czyli wyodrębnionej niedawno epoki w dziejach Ziemi, kiedy to nie ruchy tektoniczne, pływy morskie czy aktywność wulkaniczna, lecz człowiek, stał się dominującą siłą, kształtującą to, co tradycyjnie określaliśmy mianem środowiska naturalnego. Badacze, zwłaszcza z nurtu post-humanistycznego krytykują antropocen za to, że w jego centrum wciąż znajduje się *Antropos*, rzekomo uniwersalny Człowiek, który odpowiada za niszczenie środowiska. Tymczasem antropogeniczne zmiany ekologiczne nie zachodzą wszędzie w tym samym czasie i obejmują zarówno sprawczych – ludzkich, jak i nie-ludzkich aktorów. W związku z tym badacze powołują do istnienia coraz to nowe określenia epok, które kierują uwagę na różne aspekty trwającej eko-

katastrofy. Amerykański historyk środowiska Jason W. Moore mówi, na przykład o trwającym od piętnastego wieku kapitalocenie, by zaznaczyć, że za zniszczenie środowiska odpowiada nowoczesny kapitalizm i niepohamowana akumulacja kapitału.⁶ Amerykańska antropolożka Anna Lowenhaupt-Tsing mówi zaś o plantajocenie, czyli epoce, która zaczęła się wraz z powstaniem pierwszych plantacji trzciny cukrowej na Madrze.⁷ W ujęciu Tsing plantacja stanowi metonimię charakterystycznego dla zachodniej nowoczesności sposobu organizacji pracy, wytwarzania dóbr i produkcji wiedzy, który ułatwił kolonialną ekspansję Europejczyków, ograniczając bioróżnorodność. Jednak porzucając termin antropocen i związany z nim uniwersalistyczny dyskurs o Człowieku i Ludzkości, wspomniani badacze definiują własną epokę, odwołując się wyłącznie do wyznaczników uważanych za dominujące. Tymczasem fabulacja spekulatywna z powodzeniem może służyć poszukiwaniu tego, co do tej pory pozostawało na marginesie szeroko znanych teorii krytycznych. Taki właśnie cel spełnia pojęcie zamglonego antropocenu, nad którym pracowałem przez ostatnie kilka lat.

Celowo mówię o zamglonym antropocenie, a nie chociażby o mgłocenie, choć ten drugi termin bez wątpienia lepiej pasuje do przywołanych wcześniej nazw, funkcjonujących w ramach tak zwanego neologizmocenu. Zachowuję jednak termin antropocen, by zaznaczyć, że to właśnie ludzie w największym stopniu odpowiadają za pogarszający się stan środowiska. Co więcej, nazwa mgłocen mogłaby błędnie sugerować, że będę przyglądał się wyłącznie mgłom i towarzyszącym im zanieczyszczeniom powietrza. Tymczasem określenie zamglony antropocen odwołuje się tyleż do kryzysu ekologicznego, co poważnego kryzysu epistemologicznego, z jakim mamy dziś do czynienia. Przymiotnik *zamglony* odsyła bowiem nie tyle do przestrzeni spowitej mgłą, co przede wszystkim do zamglonego obrazu, który uniemożliwia precyzyjną identyfikację tego, co widzimy, usuwa z pola widzenia znane punkty orientacyjne i utrudnia przewidywanie tego, co nas zaraz spotka. W związku z tym omawianie zamglonego antropocenu to spekulacja na temat tego, jak mógłby wyglądać świat, w jakim

uległa osłabieniu dominująca rola wzroku jako narzędzia orientacji. Czyli rola tego zmysłu, który – jak chcieli Nowocześni – gwarantuje uzyskanie najpewniejszej wiedzy o świecie. Inaczej mówiąc, interesująca mnie epoka kieruje uwagę na specyficzne dla dzisiejszych czasów poczucie niepewności poznawczej, towarzyszące w różnym stopniu i zakresie prekariuszom zatrudnionym na umowach śmieciowych czy ludziom zamieszkującym tereny zagrożone rosnącym poziomem wód. Nic więc dziwnego, że początek zamglonego antropocenu wyznacza dla mnie Wielka Zabójcza Mgła, która spowiła Londyn w grudniu 1952 roku. To, co przypominało tradycyjną londyńską mgłę okazało się mgłą zawierającą cząsteczki zabójczego kwasu siarkowego, przez który zmarło ponad 12.000 osób. W efekcie mgły padło również wiele sztuk zwierząt, zarówno hodowlanych jak i mieszkańców londyńskiego zoo a toksyczne związki odłożyły się w tkankach roślinnych. Wydarzenie to i jego dramatyczne konsekwencje po raz pierwszy skierowały uwagę Zachodu na skomplikowane związki między odczuwalną zmysłowo jakością powietrza, zanieczyszczeniami pochodzenia przemysłowego oraz życiem ludzi i nie-ludzi. Mieszkańcy wielkich miast nie mogli już dłużej mieć pewności, czym tak naprawdę oddychają. Jednak warto wiedzieć, że – ograniczając pole widzenia – mgła skłania nas do wykorzystywania wielu zmysłów jednocześnie. Potraktowanie tych niewzrokowych doświadczeń poważnie może nie tylko uchronić ludzi przed śmiercią, lecz także stać się punktem wyjścia do tworzenia nowych sposobów funkcjonowania w świecie i myślenia o nim. Z dała od esencjonalnych tożsamości i ścisłych opozycji binarnych, takich jak podmiot/przedmiot czy natura/kultura. W tym celu należy odwołać się do sztuki zamglonego antropocenu.

Przez sztukę zamglonego antropocenu rozumieć nie tyle autonomiczną działalność artystyczną, posiadającą własne dyskursy i praktyki, niezależne od innych form ludzkiej działalności, ile różnego typu hybrydyczne zjawiska, które powstają w wyniku „eksterytorialnej wzajemności”.⁸ Tym terminem amerykański filozof Stephen Wright określa sytuację, kiedy sztuka opuszcza tradycyjnie przypisywane jej przez krytyków i badaczy terytorium, udostępniając je na zasadzie wzajem-

ności innym praktykom społecznym. W kontekście zamglonego antropocenu rozszerzam zatem koncepcję Wrighta, uznając eksterytorialną wzajemność za swoiste *post mortem* sztuki, w którym nie tylko tworzy się nowe projekty społeczne, lecz aranżuje także różnego typu połączenia sztuki i technonauki w konkretnych celach strategicznych. Jako przykład wspomnianych połączeń wystarczy przywołać takie zjawiska, jak bioart, technoart czy dizajn spekulatywny, które powstają w ścisłej współpracy artystów z naukowcami i inżynierami nie tylko w przestrzeni galerii czy atelier, lecz także w laboratoriach naukowych i parkach technologicznych. Celem ich inicjatorów jest nie tyle utrzymanie autonomii sztuki, ile wytworzenie nietrwałych i często przypadkowych konfiguracji elementów, w których zaciera się granica między tym, co naturalne, kulturowe i technologiczne. A także wytworzenie niezwykle intensywnych doświadczeń odbiorczych, które kwestionują dotychczasowe i wytwarzają nowe sposoby istnienia w świecie i myślenia o nim.

Mogłoby się wydawać, że działalność Bauhausu, łączącego sztukę w ogóle i sztukę użytkową, stanowi oczywisty prototyp sztuki zamglonego antropocenu. Sytuacja jest jednak nieco bardziej skomplikowana. Inicjatorzy tej ostatniej odwołują się raczej do tradycji Experiments in Art and Technology (E.A.T) czyli organizacji non-profit, którą w 1967 roku założyli inżynierowie Billy Klüver i Fred Waldhauer oraz artyści Robert Rauschenberg i Robert Whitmann. Celem jej działalności było nie tylko wspieranie rozmaitych projektów artystycznonaukowych, lecz także tworzenie nowych sposobów doświadczania świata w stechnicyzowanym świecie. Prototypem sztuki zamglonego antropocenu można zatem uznać stworzony przez E.A.T pawilon Pepsi, zaprezentowany na wystawie światowej Expo w Osace w 1970 roku z charakterystyczną sztuczną mgłą stworzoną przez japońską artystkę Fujiko Nakayę we współpracy z inżynierem Thomasem Mee. Jednak większość artystów biorących udział w E.A.T, jak Rauschenberg czy Cage uczyli się w Black Mountain College w Północnej Karolinie w latach 1948–49 oraz 1952–53. Chodzi tu o instytucję, którą w 1933 roku założyli John Andrew Rice, Theodore Dreier, Frederick Georgia i Ralph

Lounsbury. Istotny wpływ na jej program mieli zaproszeni przez nich Josef i Anni Albersowie – niemieccy artyści i współpracownicy Bauhausu, zmuszeni do emigracji z nazistowskich Niemiec do Stanów Zjednoczonych. Jak przekonuje amerykańska historyczka sztuki Eva Díaz, twórcy związani z Black Mountain College radykalnie rozwinęli idee twórców niemieckiej uczelni.⁹ Zamiast oddzielać od siebie sztukę, naukę, technologię i życie codzienne, starali się tworzyć przestrzeń nieustannego eksperymentu, w której „artyści łączyli proces twórczy z zagadnieniami percepcji wizualnej i dizajnu; kompozytorzy flirtowali z przypadkowymi dźwiękami i noise’em, a architektów zachęcano do zmiany warunków, w jakich jednostka, którą zaczęto rozumieć w relacji do zbiorowości, doświadcza przestrzeni.”¹⁰ Inaczej mówiąc, celem twórców związanych z Black Mountain College (takich jak choćby John Cage), było tworzenie nie tyle nowych gatunków artystycznych, ile różnego typu heterogenicznych połączeń między różnymi dziedzinami życia. Miały one wywoływać nowe doświadczenia, wymykające się dotychczasowym klasyfikacjom.

Aby zobaczyć, w jaki sposób Bauhaus oddziałuje na sztukę zamglonego antropocenu, przyjrzyjmy się bliżej twórczości wspomnianej już Anni Albers, która w proponowanej przeze mnie fabulacji spekulatywnej staje się swego rodzaju łączniczką między przeszłością i przyszłością.

Nici i wymierające rafy koralowe

Choć od wstąpienia do Bauhausu w 1922 roku Anni Albers zajmowała się tkactwem, jej zainteresowanie projektowaniem i wytwarzaniem tkanin dalece wykraczało poza wąsko rozumianą sztukę i rzemiosło artystyczne. Nie interesowało jej bowiem wytwarzanie kilimów czy gobelinów, lecz sam proces tkania. Najlepiej świadczy o tym wydany w 1965 roku esej *On Weaving*, w którym Albers łączy praktyczne porady i techniczne wskazówki dotyczące pracy z tkaniną z wysublimowaną refleksją teoretyczną. Jak pisała, „niemiejsza praca nie dotyczy *faktycznego* tkania, lecz służy odnowieniu naszej zdolności dotykania.”¹¹ Albers nie ma oczywiście na myśli tradycyjnego

doświadczenia tkaczki, która dotyka nici czy tkaniny, zyskując bezpośredni kontakt z materiałem. Szczegółowe opisy krosen i technik ich obsługi w *On Weaving* pokazują wyraźnie, że tkanie stanowi dla Albers doświadczenie splatających się ze sobą ciał ludzi, maszyn i materiałów, a granice między nimi, przynajmniej na chwilę, się zaciera. Co więcej, artystka sytuuje swoje rozważania w kontekście historycznych i współczesnych jej kultur pozaeuropejskich, w których tkanie uznaje się za formę komunikacji nie tylko z ludźmi, lecz także nie-ludźmi – również należącymi do świata duchowego. Nawiązania do tkackich praktyk starożytnych Persów czy współczesnych Indian Ameryki Południowej służą jej jako dowód na to, że – jak stwierdza w przywoływanym esej – „ludzkie myśli również mają swoje źródło w tym, co dzieje się z nicią (*event of a thread*).”¹² Inaczej mówiąc, twórczość Albers można z powodzeniem uznać za próbę opisaną niewzrokowego doświadczenia świata w zamglonym antropocenie, które stanowi fuzję wrażeń zmysłowych, doświadczeń intelektualnych i afektywnych. Jednak jej prace wciąż przyjmowały kształt tradycyjnych artefaktów, które przede wszystkim wystawiano w galeriach. Tymczasem wypracowany przez nią sposób myślenia o świecie można dostrzec również w zjawiskach sztuki zamglonego antropocenu, które wprost odnoszą się do trwającej ekokatastrofy. Aby się o tym przekonać, odwołajmy się konkretnego projektu, którego inicjatorki również wykorzystują nici.

Crochet Coral Reef to trwający nadal projekt, który w 2005 roku zainicjowała australijska poetka Christine Wertheim i jej siostra bliźniaczka Margaret – artystka wizualna z dyplomem magistra fizyki i matematyki. Łączy on dyskursy i praktyki modelowania matematycznego, oceanografii, rękodzieła artystycznego i ekoaktywizmu, tak by uświadomić na problem raf koralowych ginących w wyniku szkodliwej ekologicznie działalności człowieka. Problem ten jest szczególnie bliski urodzonym w Brisbane artystkom, które od dzieciństwa obserwowały wymieranie gatunków, zamieszkujących pobliską Wielką Rafę Koralową. Poruszone tempem i skalą tego wymierania, siostry Wertheim postanowiły odtworzyć ginące bogactwo form życia, zamieszkujących rafę ko-

ralową. Chodziło jednak nie tyle o rzeczywiste odtworzenie organizmów za pomocą skomplikowanych procedur biotechnologicznych, ile o ich odwzorowanie za pomocą szydełka. Na podstawie rozległych studiów nad biologią organizmów morskich, siostry Wertheim opracowały metodę, dzięki której można wykonać szydełkiem trójwymiarowe koralowce, meduzy i gąbki. W tym celu zaprosiły do współpracy łotewską matematyczkę Dainę Taiminę z Uniwersytetu Cornella, która siedem lat wcześniej wykonała szydełkiem trójwymiarowe modele przestrzeni hiperbolicznej, czyli jednej z przestrzeni, w której nie obowiązują sformułowane przez Euklidesa prawa geometrii. Modele Taiminy do złudzenia przypominały bowiem falujące polipy koralowców i pozwijane ciała gąbek. Siostry Wertheim zaprosiły następnie do szydełkowania kobiety, uczęszczające na zajęcia rękodziela artystycznego w świetlicach środowiskowych i domach kultury na całym świecie. Dziś w projekcie bierze udział ponad osiem tysięcy kobiet z dwudziestu siedmiu krajów. Każdy lokalny ośrodek tworzy własną „rafę koralową,” złożoną nie tylko z włóczkowych meduz czy bawełnianych koralowców, lecz także z wykonanych z toreb plastikowych ukwiałów i innych syntetycznych stworzeń. Wybrane prace siostry Wertheim prezentują w najważniejszych galeriach sztuki najnowszej, między innymi w Hayward Gallery w Londynie i Van Abbemuseum w Eindhoven, wypełniając całe sale wystawowe morskimi krajobrazami.

Projekt sióstr Wertheim generuje u uczestniczek doświadczenie kontaktu z nicią (podobne do tego, które opisywała Albers), by wywołać u nich zaangażowanie w problem ginących raf koralowych. W projekcie tym również nie chodzi o wrażenie bezpośredniego kontaktu z zagrożoną naturą. Siostry Wertheim nie organizują przecież rejsów, podczas których uczestniczki mogłyby nurkować na Wielkiej Rafie Koralowej, aby na własne oczy przekonać się o skali problemu. Zamiast tego artystki wytwarzają doświadczenie, które cytowana wcześniej Haraway określa mianem „intymności bez bliskości (*intimacy without proximity*)”.¹³ Chodzi tu o swego rodzaju wirtualne spotkanie ze stworzeniami wówczas, kiedy ludzie nie zakłócają im spokoju, a jednocześnie tak zmaćconego przez antropogeniczne zmiany

klimatu, do których przyczynia się nasza cywilizacja. Wirtualność takiego spotkania w żadnym wypadku nie deprecjonuje jego siły oddziaływania. Wręcz przeciwnie, ze względu na brak bliskości może się ono przyczynić do wytworzenia kolejnych, niezaplanowanych sposobów odpowiadania na dramat wymierających raf koralowych.

Przykład *Crochet Coral Reef* doskonale pokazuje, że sztuka zamglonego antropocenu z powodzeniem wykorzystuje strategie wypracowane przez artystów związanych z Bauhausem. Mogą one bowiem służyć wytwarzaniu afektywnych doświadczeń, przyczyniających się do rozwijania w ludziach zdolności odpowiadania na szkodliwe ekologicznie procesy, które dotyczą ludzi i nie-ludzi. Być może zaproponowana przeze mnie fabulacja spekulatywna również posłuży jako impuls do dalszych interpretacji tradycji Bauhausu w kontekście współczesnej ekokatastrofy i do wypracowania nowych, bardziej zrównoważonych sposobów istnienia w świecie i myślenia o nim.

Przypisy

- ¹ Laura Forlano, Molly Wright Steenson i Mike Ananny, red. *Bauhaus Futures* (Cambridge: MIT Press, 2019).
- ² *Gestes spéculatifs*, red. Didier Debaise, Isabelle Stengers (Paris: Les presses du réel, 2015). Ebook, lok. 21.
- ³ Donna Haraway, *Staying With the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* (Durham: Duke University Press, 2016), 31.
- ⁴ Mateusz Chaberski, *Asamblaże, asamblaże. Doświadczenie w zamglonym antropocenie* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019).
- ⁵ Steve Mentz, "The Neologismcene," dostępny 20.03.2020, <https://arcade.stanford.edu/blogs/neologismcene>.
- ⁶ Zob. Jason W. Moore, *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital* (London - New York: Verso, 2015).
- ⁷ Anna Lowenhaupt-Tsing, *A Feminist Approach to the Anthropocene: Earth Stalked by Man*, dostępny 22.03.2020, https://www.youtube.com/watch?v=ps8J6a7g_BA&t=2733s.
- ⁸ Stephen Wright, *W stronę leksykonu użytkowania*, tłum. Łukasz Mojsak (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2014).
- ⁹ Eva Díaz, *The Experimenters. Chance and Design at Black Mountain College* (Chicago: University of Chicago Press 2014).
- ¹⁰ Ibidem, 4.
- ¹¹ Anni Albers, *On Weaving* (Princeton NJ: Princeton University Press, 2017), 44.
- ¹² Ibidem, xi.
- ¹³ Haraway, *Staying with the Trouble*, 79.

Bibliografia

- Chaberski, Mateusz. *Asamblaże, asamblaże. Doświadczenie w zamglonym antropocenie*. Kraków: Księgarnia akademicka, 2019.
- Díaz, Eva. *The Experimenters. Chance and Design at Black Mountain College*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- Forlano, Laura, Molly Wright Steenson i Mike Ananny, red. *Bauhaus Futures*. Cambridge: MIT Press, 2019.
- Gestes spéculatifs*. Didier Debaise, Stengers Isabelle, red. Ebook. Paris: Les presses du reel, 2015.
- Haraway, Donna. *Staying With the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Lowenhaupt-Tsing, Anna. *A Feminist Approach to the Anthropocene: Earth Stalked by Man*. Dostępny 22.03.2020. https://www.youtube.com/watch?v=ps8J6a7g_BA&t=2733s.
- Moore, Jason W. *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital*. London - New York: Verso, 2015.
- Mentz, Steve. "The Neologismcene." Dostępny 20.03.2020. <https://arcade.stanford.edu/blogs/neologismcene>.
- Wright, Stephen. *W stronę leksykonu użytkowania*. Tłum. Łukasz Mojsak. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2014.



MO-
DU-
ME-
DIAL-
NY

Andrzej GWÓŹDŹ

Uniwersytet Śląski w Katowicach, Wydział Humanistyczny

MYŚLĄC BAUHAUS... DZIEDZICTWO SZTUKI ŚWIATŁA WE WSPÓŁCZESNYCH SPEKTAKLACH PROJEKCYJNYCH MALARSTWA

*Światło, totalne światło, tworzy pełnego
człowieka*

László Moholy-Nagy, fragment wiersza
z 1917 roku

1.

Jeżeli istnieje tradycja, z której należałoby wywodzić popularność współczesnych praktyk świetlnych, to pozostaje nią niewątpliwie dziedzictwo Bauhausu. I choć światło nie stanowiło głównego nurtu zainteresowań tej szkoły,¹ to przecież tworzyło naturalną otulinę jej działalności pedagogicznej i przedsięwzięć artystycznych. Wymownym świadectwem owego świetlnego impulsu Bauhausu są pisma i prace węgierskiego artysty Lászla Moholy-Nagya, w Bauhausie od marca 1923 do stycznia 1928 roku, gdzie od początku prowadził kurs wstępny (przejęty po Johannesie Ittenie), w kolejnym semestrze 1923 roku objął nadto stanowisko mistrza warsztatu metalowego (po Paulu Klee). Bolejący nieustannie nad tym, że nie istnieje stosowny Instytut Światła (niem. Institut für Licht)² – sam określający siebie mianem

„malarza światła” (niem. *Lichtbildner*)³ – Moholy-Nagy zasługuje w pełni na miano pioniera nowej kultury światła i patrona spektakli świetlnych dwudziestego pierwszego wieku.

Plany Węgry były dalekosiężne, marzył bowiem o „aparatach świetlnych, za pomocą których w sposób rzemieślniczy lub automatyczno-mechaniczny można byłoby rzucać wizje świetlne w powietrze, do dużych pomieszczeń i na parasole o niezwyklej konstrukcji, na mgłę, gaz i chmury.”⁴ A nawet więcej jeszcze – fantazjował (bo ówczesna technologia jeszcze na to nie pozwalała) na temat kształtowania gier świetlnych na odległość: „Można przewidywać, że tym podobne gry świetlne będą przekazywane przez radio. Częściowo jako prospekty telewizyjne, częściowo jako rzeczywiste gry świetlne, kiedy odbiorcy staną się posiadaczami oświetleniowych aparatów, sterowanych zdalnie z centrali radiowej za pomocą regulowanych elektrycznie filtrów barwnych. Na przykład da się wyobrazić także gry szablonów. Wycięte kartony zostaną umieszczone w aparatach i – jak dzisiaj dodatki poświęcone sztuce – dołączone do czasopism radiowych.”⁵

Ale w praktyce Moholy-Nagy zrealizował, przynajmniej częściowo, swoje plany dopiero po opuszczeniu Bauhausu w roku 1928, jako autor

„rekwizytu świetlnego elektrycznej sceny,”⁶ za-
demonstrowanego w czasie wystawy Werkbundu
w Paryżu w 1930 roku (choć prace nad urządze-
niem trwały już od początku lat dwudziestych).
W istocie chodziło o modulator światła, będący
– z jednej strony – rzeźbą kinetyczną, z drugiej –
urządzeniem do wytwarzania efektów świetlnych.
Dzięki generującej obrazy świetlne akcji światła,
tworzącej kontinuum obrazowe, mogło się ziścić
„widzenie w ruchu,”⁷ które zyskało tak ogromną
rangę w teorii i praktyce artysty.

W jednym i drugim wypadku istota tkwiła
w designowaniu (projektowaniu) przestrzeni za
pomocą świetlnej immaterii,⁸ przeciwstawionej
malarstwu pigmentowemu. Słowem: w zastąpie-
niu malarstwa pigmentowego, które światło po-
trafi jedynie symulować, malowaniem za pomocą
bezpośredniego światła, zamiast kluczenia drogą
na przełaj przekierowanie malarstwa na „prostą
drogę ducha.”⁹ „Czy słuszne jest dziś, w dobie ru-
chomych refleksowych zjawisk świetlnych i filmu,
dalsze kultywowanie statycznego, pojedynczego
obrazu jako formy kształtowania kolorystycz-
nego?”¹⁰ – pytał artysta i udzielał jednoznacz-
nej odpowiedzi: słuszne nie jest. Swego rodzaju
dowodem na słusność idei Moholy-Nagya był
ukończony w 1932 roku film, zatytułowany *Gra
świetlna czarne, białe, szare* (oryg. *Lichtspiel
schwarz, weiss, grau*), będący dokumentacją
rekwizytu w akcji (także jego reklamą), zdecydo-
wanie popularniejszy – jak się miało okazać – od
samego przyrządu.¹¹

W sukurs węgierskiemu artyście przy-
chodzili profesorowie i uczniowie Bauhausu, od
początku lat dwudziestych dwudziestego wieku
z wielkim upodobaniem eksperymentujący z tzw.
refleksowymi grami świetlnymi. I choć ograni-
czone zwykle do niszowych pokazów (na przykład
w mieszkaniu Wasyla Kandinskiego lub podczas
festynu lampionów w Bauhausie w 1922 roku),
wypływały jednak czasami na szersze, także mię-
dzynarodowe wody, jak choćby podczas festynu
muzyczno-teatralnego w Wiedniu (Musik-u The-
aterfest der Stadt Wien). Chodziło o gry sza-
blonów prześwietlanych barwnymi żarówkami
i na zasadzie tylnej projekcji wyświetlanych na
transparentnym ekranie, na ogół z towarzysze-
niem muzyki – dyspozytyw nawiązujący, z jednej



Projekcja *Gry świetlnej czarne, białe, szare* Lászla Moholy-Nagya (1932) jako element wystawy zatytułowanej *Komponowanie przestrzeni. Rzeźby awangardy* w Łódzkim Muzeum Sztuki (2019/2020); fot. Andrzej Gwóźdź

strony, do pokazów latarni magicznej, z drugiej –
do filmu absolutnego (Hans Richter, Walter Ruttmann, Viking Eggeling), którego erupcja przy-
padała właśnie na ten okres. Pozbawione istoty
aparatu kina (projektora i taśmy filmowej) gry
świetlne sytuowały się mimo to w bezpośrednim
sąsiedztwie praktyk kinematograficznych, a to
ze względu na fundamentalną rolę projekcyj-
nego światła, choć – jak w wypadku „refleksowych
gier świetlnych” Kurta Schwerdtfegera – miały
także swój galeryjny epizod (w 1924 roku poka-
zane zostały w berlińskiej galerii Der Sturm). Tak
też musiały być postrzegane, skoro *Trzyzęścio-
wa sonatina barwna* (1923) Ludwiga Hirschfel-
da-Macka otwierała w maju 1925 roku poranek
filmowy pod hasłem „Film absolutny” w berliń-
skim Ufa-Theater am Kurfürstendamm,¹² a w rok
później jego *Refleksowe gry świetlne* (oryg. *Re-
fleksorische Lichtspiele*, 1923) zamykały program
filmowy przygotowany na inaugurację Bauhausu
w Dessau. Hirschfeld-Mack wyrokował na temat
„niezmierzonego bogactwa wariacji,” jakie można
osiągnąć dzięki kombinacji światła, barw, szablo-



Dyspozytyw *Refleksowych barwnych gier świetlnych* Kurta Schwittersa (rekonstrukcja Microscope Gallery w Nowym Jorku z 2016 roku podczas wystawy *bauhaus imaginista*, Berlin, marzec – czerwiec 2019); fot. Andrzej Gwóźdź

nów i dźwięków, co prowadzi do „fugopodobnej, rygorystycznie rozcłunkowanej gry barw, za każdym razem uwzględniającej określony temat formalno-barwny.”¹³

I choć nie sposób jednoznacznie stwierdzić, czy współcześni artyści (w istocie designerzy światła) rozmaitych spektakli świetlnych – od multimedialnych projekcji filmowych w przestrzeniach publicznych do wideomapowania przestrzeni miejskich (festiwale światła) – są świadomymi kontynuatorami myśli Bauhausu, to trudno nie zauważyć daleko idącego powinowactwa idei oraz samych praktyk. Tym, co różni wspomniane projekty, jest fakt, że w przeciwieństwie do przedsięwzięć bauhausowskich stały się one nieodrodnym elementem kultury popularnej, czasami jawnie konsumpcyjnej (przykładem mogą być barwne plafony wideo w berlińskim domu handlowym Das Schloss).

2.

W tym kontekście przyjrzyć się cyklowi świetlnych spektakli klasycznego malarstwa, prezentowanemu między innymi w paryskim Centrum Sztuki Cyfrowej Atelier des Lumières z wykorzystaniem, zastrzeżonej w 2012 roku znakiem towarowym, technologii AMIEX® (Art & Music Immersive Experience), będącemu zaawansowaną formą cyklu *Alive*, znanego z wielu miast europejskich (w tym także z Krakowa i Warszawy) i obejmującego między innymi twórczość Vincenta van Gogha, Hieronima Boscha, modernistów oraz Gustava Klimta i Friedensreicha Hundertwassera (od 2017).¹⁴ Chodzi o spektakle *Van Gogh. Gwiazdista noc* (oryg. *Van Gogh, la nuit étoilée*) oraz *Gustav Klimt. Immersja przez sztukę i muzykę* (oryg. *Gustav Klimt. Une immersion dans l'art et la musique*), których autorami byli trzej włoscy artyści multimedialni: Gianfranco Iannuzzi, Renato Gatto, Massimiliano Siccardi oraz Luca Longobardi (dźwięk), jak również o dopełniający *Van Gogha...* spektakl *Wyśniona Japonia. Obrazy płynnego*

świata (oryg. *Japon rêvé. Les images du monde flottant*), zrealizowany przez paryskie studio Danny Rose (wyspecjalizowane w tworzeniu projektów immersyjnych), jak i dodatek do *Gustava Klimta...* – widowisko *Hundertwasser, śladami wiedeńskiej secesji* (oryg. *Hundertwasser, sur les pas de la Sécession viennoise*).

Przestrzenie projekcyjne wspomnianych spektakli zawłaszczają miejsca „gotowe,” najczęściej obiekty pofabryczne, z całym dobrodziejstwem postindustrialnego inwentarza, jaki w nich zastają. W wypadku Paryża jest to dawna odlewnia żeliwa, w której zachowały się liczne elementy konstrukcyjne, pozostawione w aranżacji paryskiego Atelier Światła. Dzięki temu spektakl toczy się nie tylko na ekranach ścian, podłóg i sufitów, ale snopy światła projekcyjnego obejmują wszelkie elementy przestrzeni, akcentując jej nieciągłość, załamania, krzywizny, wypukłości. Słowem: to rzeczywiste, fizyczne miejsce przedstawienia jako rodzaj „powiększonej przestrzeni”¹⁵ awansuje do rangi miejsca przedstawionego, stanowiąc efekt pracy niewidzialnych modulatorów świetlnych (czym w istocie jest bateria laserowych projektorów, będąca źródłem światła).

Podczas spektaklu świetlnego w pierwszej kolejności zwraca uwagę fakt, że mamy do czynienia z rodzajem adaptacji malarstwa sztalugowego (van Gogh, Klimt, Hundertwasser) na udźwiękowione, cyfrowe wizualizacje ekranowe – z przeniesieniem płócien na ekrany zatem – znoszące prymat malowidła na rzecz ciągłości projekcji świetlnej. W ten sposób – można by powtórzyć za Moholyem-Nagyem – dokonuje się „kombinacja pigmentu i bezpośredniego oddziaływania światła,”¹⁶ choć w zaawansowanej technologicznie postaci immersyjnego spektaklu projekcyjnego. Malarstwo pigmentowe zostaje bowiem wyświetlone w postaci skinyzowanego szeregu obrazów, dane do „użytkowania” (nie tylko oglądania) jako rodzaj „widzenia w ruchu.” We wszystkich tych wypadkach podstawowym elementem strategii artystycznych pozostaje reżyseria upostaciowanego malarstwem, projektowanego na duże wnętrza światła, powołującego do życia „świetlne freski”¹⁷ albo – jak dziś powiedzielibyśmy – „wideofreski.” Podstawę kompozycyjną stanowią zatem szeregi obrazowe (w nich to Moholy-Nagy upatrywał kulminacji fotografii), unice-



Hundertwasser, śladami wiedeńskiej secesji (oryg. *Hundertwasser, sur les pas de la Sécession viennoise*), realizacja: Gianfranco Iannuzzi, Renato Gatto, Massimiliano Siccardi i Luca Longobardi (dźwięk); Atelier des Lumières, Paryż (jesień 2019); fot. Andrzej Gwóźdź

stwiające poszczególny obraz na rzecz całości montażowej, liczy się bowiem seria obrazowa.¹⁸

W ten sposób obrazy malarskie zostają przystosowane do nowego, cyfrowego środowiska, obejmującego pofabryczne atelier, i tworzą wraz z nim rodzaj świetlnej instalacji high definition. A więc sztuka nieaparatowa (malarstwo pigmentowe) staje się przedmiotem aparaturowego widzenia (projekcji) w przestrzeni, która nie jest już przestrzenią wystawienniczą (jak muzea czy galerie), ale przestrzenią spektaklu świetlnego. Inaczej niż pojedynczy obraz wystawiony do oglądania, w spektaklach tych obrazy tworzą filmopodobne ciągi na kształt „dynamicznej architektury świetlnej,”¹⁹ dostrzeganej w filmach absolutnych Richtera czy Ruttmanna, wymazując granice pomiędzy nimi na rzecz animacji sekwencji obrazowych. Ponadto sąsiedztwo obrazów sprawia, że zostają one znarratywizowane i na sposób filmowy przystosowane, zwłaszcza wskutek montażu (ale także dzięki zastosowaniu planów filmowych, najazdów i odjazdów, przenikań, a nawet dyskretnej animacji fragmentów obrazów), przez co nawiązują wyraźnie do dramaturgii filmowej.



Van Gogh. Gwiazdzista noc (oryg. Van Gogh, *la nuit étoilée*), realizacja: Gianfranco Iannuzzi, Renato Gatto, Massimiliano Siccardi i Luca Longobardi (dźwięk); Atelier des Lumières, Paryż (jesień 2019); fot. Andrzej Gwóźdź

Co jednak równie istotne – są to obrazy wszechdobyłskie, bo projekcje obejmują kompletną przestrzeń spektaklu 360 stopni, wraz z sufitem i podłogą, nie wykluczając wystroju miejsca, zwykle naznaczonego patyną czasu. Uczestnik spektaklu nie jest więc skazany na oglądanie z jednego punktu widzenia, ale staje się wędrowcem pośród świetlnych smug, zmieniającym swoją lokalizację w zależności od chęci. Słowem: uczestniczy w immersyjnym spacerze, którego scenariusz sam poniekąd aranżuje, zewsząd „zwozdzony”²⁰ (jak w każdej technice symulacyjnej) przez obrazy świetlne. Ale sam także przyjmuje na siebie świetlne refleksy, pełniąc w przestrzeni spektaklu rolę żywego ekranu-modulatora światła. Tego rodzaju kompleksowe „widzenie w ruchu”²¹ zdecydowanie odróżnia owe spektakle od seansów kinowych, podczas których widz biernie spogląda na ekran z jednego miejsca na sali, nawiązując raczej do sposobów uczestnictwa w festiwalach światła (opartych na wideomapiowaniu),²² wymuszających aktywność motoryczną w zurbanizowanej przestrzeni. Sprawia także, że wymazana zostaje auratyczność typu muzealnego, oparta na

obcowaniu z oryginałami. Ale w miejsce tradycyjnego rodzi się przecież inny typ auratyczności (albo co najmniej auratycznej dyspozycyjności), związanej z kinetyczno-haptycznym (dotykowym) przeżywaniem świetlnego designu obrazów malarskich (tak istotny w pracy pedagogicznej Moholy-Nagya²³). Jest to widoczne zwłaszcza w sposobach zachowania dzieci w środowiskach projekcyjnych, szczególnie zafascynowanych „dotykem światła.”²⁴ Powody takiego stanu rzeczy trafnie wskazywał w kontekście sztuki modernistycznej Moholy-Nagy: „Kształtowanie kinetyczne ułatwia popędowi aktywności natychmiastowe uchwycenie nowego, momentalnego widzenia życia, podczas gdy obraz statyczny każe mu się rodzić powoli.”²⁵

Ów „popęd aktywności” realizuje się wprawdzie w obrębie estetyki powierzchni, ale jego energia symulacyjna jest na tyle silna, że na styku malarstwa i projekcyjnego światła obrazów powstaje obwód nie tylko optofonetyczny (obejmujący jednocześnie widzenie muzyki i słyszenie obrazów), lecz także psychomotoryczny. W przestrzeni spektaklu spacerowicz musi bowiem po-

konać rozliczne przeszkody, którymi najeżona jest trasa wędrówki w postindustrialnej przestrzeni (schody, podesty, szyny, filary, woda), z siedzącymi bądź leżącymi tu i ówdzie współuczestnikami na czele (niczym w sferycznym „kinodromie” – *movie-drome* – Stana VanDerBeeka z pierwszej połowy lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia).

Ale francuskie atelier to także przykład współczesnego „kina symultanicznego albo polikina,”²⁶ na temat którego w latach dwudziestych ubiegłego stulecia często dywagował Moholy-Nagy. Wówczas chodziło o to, aby projekcje filmowe pozbawić rutyny przedniej (albo tylnej) projekcji na ekran, będący wedle autora jedynie „stechniczowanym obrazem sztalugowym,”²⁷ a widza wyzwoić z ograniczeń restrykcyjnej pod względem psychomotorycznym sali kinowej, zastępując parasole projekcyjne tradycyjnych kin projekcją totalną, obejmującą pełną przestrzeń projekcji.

„Można sobie wyobrazić – pisał Moholy-Nagy – iż światło z aparatu projekcyjnego trafia na ułożone przestrzennie, włączane jedno po drugim, częściowo przezroczyste ściany projekcyjne, kraty, siatki itp. (...) Dalej doskonale można sobie wyobrazić, jak na miejscu płaskiej ściany projekcyjnej występuje jedna (lub więcej) zakrzywionych; kulistoforemne, podzielne i w swych częściach pozostające względem siebie w ruchu, z wycięciami lub bez. (Można by np. (...) wszystkie ściany filmowego atelier poddawać ogniu krzyżowemu filmów: »kino symultaniczne«).”²⁸

Moholy-Nagy nie był odosobniony w swoich pomysłach odnowy kinowego dyspozytywu. W tym samym mniej więcej czasie wtórował mu inny bauhausowiec, Herbert Bayer (kierownik pracowni druku i reklamy w Bauhausie), proponujący w latach 1924–1925 kubus kinowy w formie multifunkcjonalnego pawilonu wystawowego.²⁹ A holenderski neoplastycysta Theo van Doesburg, związany z Bauhausem serią wykładów na temat grupy De Stijl w 1924 roku, kilka lat później podejmował „próbę zbudowania nowego »krystalicznego« kontinuum filmowego” w postaci „roznieconej jednocześnie we wszystkich kierunkach trójwymiarowej przestrzeni.”³⁰

W owym współczesnym laboratorium scyfryzowanych obrazów malarskich dokonuje się to, o czym marzył Moholy-Nagy: malowanie świ-

atłem w polikinie. Czyż można sobie wyobrazić bardziej spełniony program bauhausowskiej szkoły widzenia? I czy Moholy-Nagy mógł o tym pomarzyć?

W artykule, zgodnie z aktualną ortografią, ujednolicono pisownię (stosowanie dużych i małych liter) w tytułach oraz cytatach źródeł bauhausowskich oraz pisownię imienia Moholya-Nagya.

Przypisy

- ¹ Zob. Jeannine Fiedler, „Licht am Bauhaus? Versuch eines Nachweises bei 800 Lux,” w *Kunst„Licht”Spiele. Lichtästhetik der klassischen Avantgarde*, red. Ulrike Gärtner, Kai-Uwe Hemken, Kai Uwe Schierz für die Kunsthalle Erfurt (Bielefeld–Leipzig: Kerber Verlag, 2009), 108–115.
- ² Artysta wspominał o tym jeszcze w okresie amerykańskim – zob. [L.] László Moholy-Nagy, *Sehen in Bewegung* (Leipzig: Spector Books, 2014), 284. Reprint pierwszego wydania: László Moholy-Nagy, *Vision in Motion* (Chicago: Paul Theobald, 1947).
- ³ Zob. m.in. L. [László] Moholy-Nagy, „Fotografie ist Lichtgestaltung,” *Bauhaus*, nr 1 (1928): 2. Przedruk w: Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy* (Weingarten: Kunstverlag Weingarten, 1986), 319–322.
- ⁴ László Moholy-Nagy, „Brief an František Kalivoda [Juni 1934],” *Telehor*, nr 1–2 (1936): 11. Cyt. za: Passuth, *Moholy-Nagy*, 337.
- ⁵ László Moholy-Nagy, „Lichtrequisit einer elektrischen Bühne,” *Die Form*, nr 11/12 (1930): 297–298. Przedruk w: Passuth, *Moholy-Nagy*, 328. W pewnym stopniu marzenia Węgra spełnia design telewizorów marki Samsung z „bezpośrednim strefowym podświetleniem”, które pojawiły się na rynku w 2019 roku.
- ⁶ Ibidem.
- ⁷ Zob. Moholy-Nagy, *Sehen in Bewegung*, 153.
- ⁸ Szerzej na temat problematyki designowania zob. Andrzej Gwóźdź, „Malarstwo jako design w przestrzeniach projekcyjnych (próba teorii),” *Przegląd Kulturoznawczy*, nr 1 (2020): 70–91.
- ⁹ László Moholy-Nagy, „Geradlinigkeit des Geistes – Umwege der Technik,” *Bauhaus*, nr 1 (1926): 5.
- ¹⁰ László Moholy-Nagy, „Die statische und kinetische optische Gestaltung,” w Idem, *Malerei, Fotografie, Film* (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1986), 20. Reprint drugiego wydania: László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film* (München: Albert Langen Verlag, 1927).
- ¹¹ Zob. Moholy-Nagy, „Lichtrequisit einer elektrischen Bühne.”
- ¹² Zob. Holger Wilmesmeier, *Deutsche Avantgarde und Film. Die Filmmatinee „Der absolute Film” (3. und 10. Mai 1925)* (Münster–Hamburg: Lit, 1994).
- ¹³ Ludwig Hirschfeld-Mack, *Farben Licht-Spiele. Wesen Ziele Kritiken* (Weimar: Privatdruck, 1925). Cyt. za: *Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*, red. Christian Kiening, Adolf Heinrich (Zürich: Chronos, 2012), 130. Druga część cytatu w oryginale wyróżniona.
- ¹⁴ Ta ostatnia, określana mianem „multimedialnej wystawy immersyjnej”, wiązała się z włączeniem do uczestnictwa w seansie okularów Google (co stanowiło atrakcję pokazów na przykład w Neapolu na przełomie 2018 i 2019 roku).
- ¹⁵ Lev Manovich, „Poetyka powiększonej przestrzeni,” tłum. Anna Nacher, w *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. Ewa Rewers (Kraków: Universitas, 2010), 597.
- ¹⁶ Moholy-Nagy, *Sehen in Bewegung*, 168.
- ¹⁷ Zob. zwłaszcza: Moholy-Nagy, „Brief an František Kalivoda,” 337.
- ¹⁸ Zob. László Moholy-Nagy, „Fotografia jako współczesna obiektywna forma widzenia,” tłum. T. Szulc, *F.a. – film artystyczny*, nr 1 (1937): 18–22. Przedruk w: *Obscura*, nr 1–2 (1985): 51–56. Oryginał: „Fotografie: die objektive Sehform unserer Zeit,” *Telehor*, nr 1–2 (1936).
- ¹⁹ Theo van Doesburg, „Film als reine Gestaltung,” *Die Form* 10 (1929): 246. W przypisie van Doesburg wyraża nadzieję na wsparcie w przyszłości filmowego kształtowania także za pomocą barw.
- ²⁰ Zob. Vilém Flusser, *Vom Stand der Dinge. Eine kleine Philosophie des Design* (Göttingen: Steidl Verlag, 1997), 9.
- ²¹ Zob. Moholy-Nagy, *Sehen in Bewegung*, 12 i 153.
- ²² Zob. Andrzej Gwóźdź, „Designowanie kina w przestrzeniach miasta: wideomapping architektury,” w *Widzialność wyzwolona*, red. Andrzej Gwóźdź przy współpracy Natalii Gruenpeter (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2018). e-book: <http://www.ispan.pl/widzialnosc-wyzwolonanewpdf.pdf>, dostępny 10.02.2020.
- ²³ Zob. Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* (Berlin: Gebr. Mann, 2019). Reprint pierwszego wydania: László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* (München: Albert Langen Verlag, 1928).
- ²⁴ Zob. Joanna Budzik, *Dotyk światła. O zmysłowym doznawaniu kina* (Katowice: Wydawnictwo FA-art, 2012).
- ²⁵ Moholy-Nagy, „Die statische und kinetische,” 22.
- ²⁶ Moholy-Nagy, „Kino symultaniczne albo polikino,” tłum. Andrzej Gwóźdź, *Iluzjon*, nr 1 (1986): 44.
- ²⁷ Ibidem.
- ²⁸ Ibidem.
- ²⁹ Projekt Herberta Bayera zob. w: Norbert M. Schmitz, „Moholys Filmkunst oder Warum das Bauhaus dem Kino fernblieb,” w *Bauhaus*, red. Jeannine Fiedler, Peter Feierabend (Köln: Könemann, 2000), 307.
- ³⁰ van Doesburg, „Film als reine Gestaltung,” 242. Zob. też: Moholy-Nagy, *Sehen in Bewegung*, 279.

Bibliografia

- Budzik, Justyna. *Dotyk światła. O zmysłowym doznawaniu kina*. Katowice: Wydawnictwo FA-art, 2012.
- Doesburg, Theo van. „Film als reine Gestaltung.” *Die Form* 10 (1929): 241–248 (il. 249).
- Fiedler, Jeannine. „Licht am Bauhaus? Versuch eines Nachweises bei 800 Lux.” W *Kunst- „Licht” Spiele. Lichtästhetik der klassischen Avantgarde*, red. Ulrike Gärtner, Kai-Uwe Hemken, Kai Uwe Schierz für die Kunsthalle Erfurt, 108–115. Bielefeld–Leipzig: Kerber Verlag, 2009.
- Flusser, Vilém. *Vom Stand der Dinge. Eine kleine Philosophie des Design*. Göttingen: Steidl Verlag, 1997.
- Gwóźdź, Andrzej. „Designowanie kina w przestrzeniach miasta: wideomapping architektury.” W *Widzialność wyzwolona*, red. Andrzej Gwóźdź przy współpracy Natalii Gruenpeter. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2018. e-book: <http://www.ispan.pl/widzialnosc-wyzwolonanewpdf.pdf>; data dostępu: 10.02.2020.
- Gwóźdź, Andrzej. „Malarstwo jako design w przestrzeniach projekcyjnych (próba teorii).” *Przegląd Kulturoznawczy*, nr 1 (2020): 70–91.
- Hirschfeld-Mack, Ludwig. *Farben Licht-Spiele. Wesen Ziele Kritiken*. Weimar: Privatdruck, 1925.
- Kiening, Christian, Adolf Heinrich, red. *Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*. Zürich: Chronos, 2012.
- Manovich, Lev. „Poetyka powiększonej przestrzeni.” Tłum. Anna Nacher. W *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. Ewa Re-wers, 596–627. Kraków: Universitas, 2010.
- Moholy-Nagy, László. „Brief an František Kalivoda [Juni 1934].” *Telehor*, nr 1–2 (1936): 115–117. Przedruk w: Passuth, Krisztina. *Moholy-Nagy*, 337–339. Weingarten: Kunstverlag Weingarten, 1986.
- Moholy-Nagy, László. „Fotografia jako współczesna obiektywna forma widzenia.” Tłum. T. Szulc. *F.a. – film artystyczny*, nr 1 (1937): 18–22. Przedruk w: *Obscura*, nr 1–2 (1985): 51–56. Oryginał: Moholy-Nagy, László. „Fotografie: die objektive Sehform unserer Zeit.” *Telehor*, nr 1–2 (1936).
- Moholy-Nagy, L.[ászló]. „Fotografie ist Lichtgestaltung.” *Bauhaus*, nr 1 (1928): 2–9.
- Moholy-Nagy, L.[ászló]. „Geradlinigkeit des Geistes – Umwege der Technik.” *Bauhaus*, nr 1 (1926): 5.
- Moholy-Nagy, László. „Kino symultaniczne albo polikino.” Tłum. Andrzej Gwóźdź. *Iluzjon*, nr 1 (1986): 46–47.
- Moholy-Nagy, László. „Lichtrequisit einer elektrischen Bühne.” *Die Form*, nr 11/12 (1930): 297–299.
- Moholy-Nagy, László. *Malerei, Fotografie, Film*. Berlin. Gebr. Mann Verlag, 1986. Reprint drugiego wydania: Moholy-Nagy, László. *Malerei, Fotografie, Film*. München: Albert Langen Verlag, 1927.
- Moholy-Nagy, [L.]ászló. *Sehen in Bewegung*. Leipzig: Spector Books, 2014. Reprint pierwszego wydania: Moholy-Nagy, László. *Vision in Motion*. Chicago. Paul Theobald, 1947.
- Moholy-Nagy, László. „Die statische und kinetische optische Gestaltung.” W Idem. *Malerei, Fotografie, Film*, 20. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1986.
- Moholy-Nagy, László. *Von Material zu Architektur*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2019. Reprint pierwszego wydania: Moholy-Nagy, László. *Von Material zu Architektur*. München: Albert Langen Verlag, 1929.
- Passuth, Krisztina. *Moholy-Nagy*. Weingarten: Kunstverlag Weingarten, 1986.
- Schmitz, Norbert M. „Moholys Filmkunst oder Warum das Bauhaus dem Kino fernblieb.” W *Bauhaus*, red. Jeannine Fiedler, Peter Feierabend, 304–309. Köln: Könemann, 2000.
- Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*. Zürich: Lars Müller Publishers, 2019. Reprint pierwszego wydania: Weimar–München: Bauhausverlag, b.r.w.
- Wilmesmeier, Holger. *Deutsche Avantgarde und Film. Die Filmmatinee „Der absolute Film” (3. und 10. Mai 1925)*. Münster–Hamburg: Lit, 1994.

Kamil KOPANIA

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

TEATR LALEK ANDRZEJA PAWŁOWSKIEGO JAKO PROJEKT NIEREALNY

Andrzej Pawłowski, fotograf, malarz, rzeźbiarz, projektant przemysłowy, autor filmów, współzałożyciel II Grupy Krakowskiej, jest dziś traktowany jako jeden z ważniejszych i ciekawszych artystów polskich drugiej połowy dwudziestego wieku. Rangę oraz wyjątkowość twórczości Pawłowskiego dobrze obrazowała, zorganizowana w 2002 roku, szeroka, monograficzna prezentacja jego dorobku. Towarzyszący jej katalog do dziś stanowi podstawowe kompendium wiedzy na temat życia i sztuki krakowskiego twórcy.¹ Niezmiennie jednak w cieniu późniejszych dokonań pozostaje wczesna aktywność Pawłowskiego, związana z projektem stworzenia lustrzanego, następnie zaś epidiaskopowego teatru lalek. Te zazwyczaj wspominane są jedynie na marginesie rozważań o *Kineformach* – rzutowanych na ekran, ruchomych, zmiennych obrazach, tworzonych za pomocą abstrakcyjnych, wprowadzanych w ruch form przestrzennych, które w trakcie pokazu, okraszanego podkładem muzycznym, były podświetlane i przepuszczane przez system deformujących je soczewek.² *Kineformy*, które przyniosły Pawłowskiemu uznanie krytyki, jak też stałe miejsce w historii współczesnej sztuki polskiej, przyćmiły jego wcześniejsze eksperymenty z teatrem lalek, traktowane ledwie jako

preludium do właściwych, wysokiej rangi artystycznej, w pełni indywidualnych poszukiwań.

Nie będzie nadużyciem stwierdzenie, iż takie podejście do wczesnej aktywności artystycznej Pawłowskiego wynikało – a w znacznej mierze wynika do dziś – z jednej strony, z traktowania teatru lalek przez historyków sztuki jako mało istotnego zagadnienia, z drugiej zaś – z niewielkiej liczby materiałów archiwalnych oraz innych świadectw odnoszących się do lustrzanej i epidiaskopowej scenki, zaprojektowanych przez Pawłowskiego. Próbą szerszego spojrzenia na wczesną twórczość krakowskiego artysty był artykuł autorstwa piszącego te słowa, którego celem było naświetlenie genezy oraz kształtu obu scenek.³ Analiza zachowanych materiałów, przede wszystkim prasowych, pozwoliła na przybliżenie ich konstrukcji, jak też drogi prowadzącej do powstania *Kineform*. Z kolei szersze spojrzenie na miejsce, rolę i kontekst funkcjonowania teatru lalek w kulturze i sztuce lat trzydziestych oraz czterdziestych dwudziestego wieku pozwoliło na powiązanie eksperymentów Pawłowskiego z tradycją sceny teatralnej Bauhausu, jak też – szerzej – ideami artystycznymi uskutecznianymi przez twórców tej szkoły. Nadto zwrócona została uwaga na teatr lalkowy austriackiego lalkarza Richarda Teschne-

ra, zainteresowanego eksperymentami optycznymi, oraz osobę Siergieja Obraczowa, najbardziej wpływowego twórcę teatru lalek w Związku Radzieckim, którego wizyta w Polsce w drugiej połowie lat czterdziestych miała przemożny wpływ na miejscowe środowisko lalkarskie.

Po blisko dwudziestu latach do naszej wiedzy na temat eksperymentów Pawłowskiego z teatrem lalek dodać możemy kilka istotnych informacji, jak też pokusić się o głębsze spojrzenie na wybrane problemy z nimi związane. Uzupełnienia wymagają dwie kwestie: a) szczegółowe dane dotyczące konstrukcji oraz zasad działania stworzonych przez Pawłowskiego scenek lalkowych; b) powody fiaska projektu Pawłowskiego, który nigdy nie znalazł zastosowania w praktyce.

Do niedawna konstrukcja obu scenek Pawłowskiego znana nam była wyłącznie z opisów prasowych. Sytuacja uległa zmianie dzięki kwerendum na potrzeby, zorganizowanej przez Zachętę Narodową Galerię Sztuki, wystawy *Lalki: teatr, film, polityka* (19 III – 30 VI 2019).⁴ Co prawda, nie udało się odnaleźć żadnych istotnych materiałów w zbiorach rodziny Pawłowskiego, jak też stwierdzono, że praca magisterska artysty, dotycząca teatru lalkowego dla świetlic i szkół, nie zachowała się w archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, to jednak udało się dotrzeć do przechowywanego w Archiwum Urzędu Patentowego w Warszawie *Wzoru użytkowego Ru-9603*, opubl. 24.04.1951, dotyczącego „przenośnego lustrzanego teatrzyku kukielek.” Daje on nam pełną wiedzę na temat pierwszej scenki lalkowej zaprojektowanej przez artystę. Jako taki wart jest on przytoczenia w pełni (zob. też ilustrację, do której odnosi się tekst):

Andrzej Pawłowski
(Kraków, Polska)

Przenośny lustrzany teatrzyk kukielek

Dotychczas odbywało się w teatrzykach kukielek poruszanie pacynek w ten sposób, że aktor ukryty za parawanem lub kotarą poruszał ręką wzniesioną do góry ubraną w tę pacynkę.

Ten sposób poruszania kukielek miał tę niedogodność, że po kilku minutach tracił aktor w skutek zmęczenia z powodu

odpływu krwi z ręki zdolność wykonywania nią potrzebnych ruchów. Poza tym aktor nie miał możliwości dokładnego kontrolowania tych swoich ruchów.

Te niedogodności usuwa przenośny lustrzany teatrzyk kukielek będący przedmiotem niniejszego zgłoszenia.

Fig. 1 przedstawia stojący na nogach D teatrzyk od strony widza z otwieranymi drzwiczkami B i C i z kurtyną zasłaniającą scenkę A.

Fig. 2 uwidacznia tył teatrzyku z upuszczoną ścianą pionową b stanowiącą tło sceniczne i z podniesionym pod kątem 45° wiekiem g zaopatrzonym od wewnątrz w zwierciadło a.

Skoro teatrzyk jest złożony to ściana pionowa b idzie do góry, a spuszczone wieko g ją przykrywa.

W czasie przedstawienia zwierciadło a ustawione jest pod kątem 45° do płaszczyzny horyzontu widza, zaś nad opuszczoną ścianką b równoległą do płaszczyzny horyzontu widza porusza aktor kukielką d, opierając rękę na podstawce c będącej wygięciem tła scenicznego b. Aktor, znajdując się w wygodnej, siedzącej pozycji, poruszając opartą o podstawkę c ręką h, w której trzyma swobodnie kukielkę poziomo nad ścianką b, nie męczy się.

Oprócz wygody w samym poruszaniu lalką tenże aktor ma możliwość dokładnej kontroli ruchów lalki.

Zwierciadło a, o którym wcześniej była mowa, odbija uzyskany obraz pacynki w kierunku widza oglądającego ją przy podniesionej kurtynie w ramie scenicznej A.

Ewentualne zastosowanie krzywego zwierciadła oraz trików lustrzanych zwiększają możliwości wywoływania efektów plastycznych.

Zastrzeżenie ochronne.

Przenośny lustrzany teatrzyk kukielek znamienny tym, że jest zaopatrzony w wychylną ku dołowi tylną ściankę (b), której górny koniec stanowi podpórkę dla aktora, oraz w zwierciadło (a), umieszczone w wychylnym wieczku (g), przy czym w cza-

się przedstawienia ściankę (b) odchyła się do położenia poziomego, a wieczko (g) ze zwierciadłem (a) ustawia się pod kątem 45°. Andrzej Pawłowski

Zwięzły i precyzyjny opis wynalazku, z towarzyszącymi mu instruktywnymi zdjęciami, pozwala doskonale zrozumieć prostą w istocie konstrukcję scenki, której nadrzędnym celem było ułatwienie życia lalkarzom. Pawłowski, świadom dużych obciążeń fizycznych związanych z animacją lalek, stworzył scenkę pozwalającą zmniejszyć wysiłek animatorów, czy też może należałoby podkreślić – animatora, bowiem jej wielkość nie stwarzała możliwości pracy zespołowej. Gabaryty i właściwości lustrzanego teatru lalek miały wychodzić naprzeciw potrzebom edukacyjnym szkół i świetlic. W domyśle: nauczyciel czy opiekun określonej grupy dzieci, albo też profesjonalny lalkarz, nastawiony na odgrywanie spektakli w tego rodzaju placówkach, mógłby zaproponować im, niewielkim nakładem sił i środków, rozrywkę. Kwestie artystyczne zdają się być w przypadku scenki Pawłowskiego drugorzędne. W zgłoszeniu patentowym wspomina on, co prawda, że „Ewentualne zastosowanie krzywego zwierciadła oraz trików lustrzanych zwiększają możliwości wywoływania efektów plastycznych,”⁵ niemniej jednak zarówno w samym wniosku o objęcie ochroną prawną wynalazku, jak i w różnego rodzaju materiałach prasowych mu poświęconych wyraźnie przebija jego użytkowy, nie artystyczny charakter. Czy może raczej, odnosząc się do idei Bauhausu, należałoby powiedzieć, iż w przypadku lustrzanego teatru lalek sztuka objawia się w użytkowości projektu, jego doskonałym wykonczeniu, praktyczności, ergonomiczności.

Lustrzany teatr lalek nie spotkał się z zainteresowaniem ani lalkarzy amatorów, ani też profesjonalistów. Ci ostatni zarzucali Pawłowskiemu, iż stworzona przez niego scenka jest po prostu zbyt mała na ich potrzeby. Co prawda, przychylni Pawłowskiemu krytycy wskazywali, iż wielkość sceny nie odbiega w istocie od wielkości klasycznych scenek teatrów ulicznych, na przykład francuskich, zaś sam Pawłowski podjął próby stworzenia lalkowego teatru epidiaskopowego, który pozwalałby osiągnąć obraz większych rozmiarów,⁶

niemniej jednak wydaje się, że problem z wynalazkiem krakowskiego artysty tkwił gdzie indziej.

Lalkarzem, do potrzeb którego wynalazek Pawłowskiego zdawałby się idealnie dopasowany, był Sylwester Drzewiecki. W literaturze z zakresu historii teatru lalek w Polsce funkcjonuje on jako lalkarz działający przed II wojną światową. Piszący o nim Marek Waszkiel stwierdza: „[1938] Wiosną w Wielkopolsce rozpoczyna działalność wędrowny lalkarz Sylwester Drzewiecki (do końca 1937 prowadził objazdowy cyrk). Objężdżał wsie wielkopolskie ze swoim teatrem pacynek mieszczącym się na rowerze z przyczepą. Grał zapewne do wybuchu wojny, przeważnie sztuki niemieckiego pochodzenia, w których występował Kasper i Greta.”⁷ Powyższe informacje domagają się weryfikacji. W 2019 roku na rynku antykwarycznym pojawiły się głowy pacynek wykorzystywane przez Drzewieckiego, jak też szereg dokumentów archiwalnych, dotyczących jego aktywności artystycznej.⁸ Pozwalają one istotnie uzupełnić informacje na temat tej sceny wędrownej, jak też skorygować zakres czasowy, w którym funkcjonowała. Pozwalają również określić charakter działalności Drzewieckiego, jego ambicje i plany, które zdają się współgrać z ideami stojącymi u podstaw powstania lustrzanego, dalej zaś epidiaskopowego teatru lalek Pawłowskiego.

Kluczowy dla zrozumienia przyświecających Drzewieckiemu celów, jak też artystycznej drogi związanej z prowadzeniem wędrownego teatru lalek (która, wbrew dotychczasowym twierdzeniom, rozpoczęła się nie w 1937, tylko w 1934 roku), jest list, który Drzewiecki wystosował do Jana Sztudyngera, historyka, teoretyka i propagatora teatru lalek, redaktora czasopisma *Bal u Lal*, datowany na 27 marca 1939 roku (pisownia oryginalna):

Poznań, dnia 27. marca 1939 r.

Do

Szanownego Pana

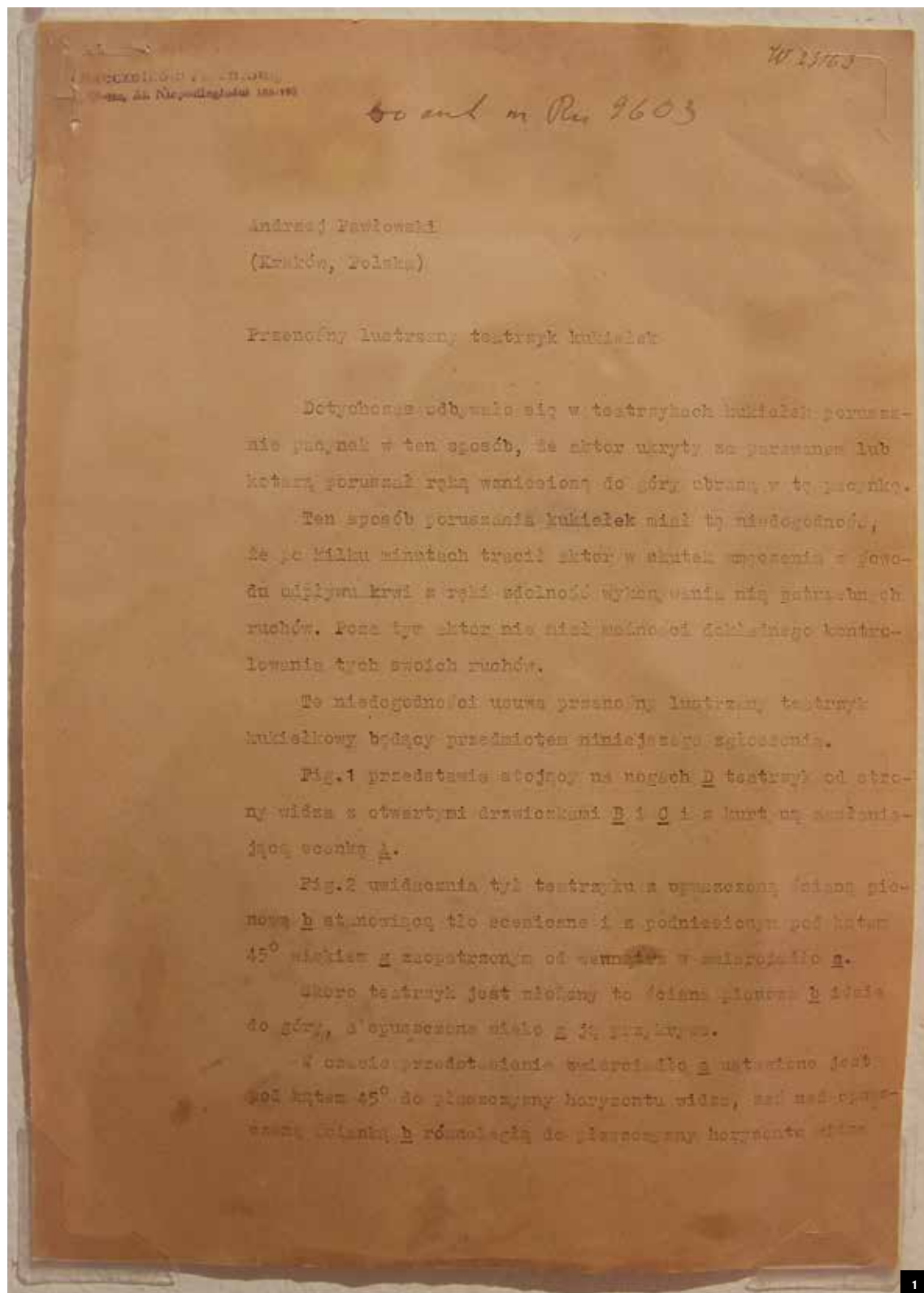
Redaktora 'Bal u la'

Dr. Jana Sztudyngera

w/miejscu

Szanowny Panie Redaktorze!

Pragnę skorzystać z okazji wydawania miesięcznika przez WPana 'Bal u la' – zwraca-



- 2 -

porusza aktor kukielkę d, opierając rękę na podstawie g będącej wygięciem dla scenicznego b. Aktor, znajdując się w wygodnej, siedzącej pozycji, poruszając opartą o podstawę g ręką d, w której trzyma swobodnie kukielkę porusza nad sceniką b, nie dotykając jej.

Oprócz wygody poruszania w całym poruszaniu lalki także aktor ma możliwość dokładnej kontroli ruchów lalki.

Swiercziadło g, o którym wyżej była mowa, odbija uzyskany obrót lalki w kierunku widza oglądającego ją przy podniesionej kurtynie w ramie scenicznej a.

Ewentualne zastosowanie krzywego swiercziadła oraz trików lustrzanych zwiększają możliwości wywoływania efektów plastycznych.

Zastrzeżenie ochronne.

Przenośny lustrzany teatrzyk kukielak znanymi tym, że jest zaopatrzony w wychylną ku dołowi tylną scenikę (b), której górny koniec stanowi podpórki dla rąk aktora, oraz w swiercziadło (g), umieszczone w wychylnym wiszaku (g), który opiera w czasie przedstawienia scenikę (b) odchyla się do położenia pionowego, a wiszako (g) ze swiercziadłem (g) ustawia się pod kątem 45° .

Andrzej Fajkowski

Zastępca Kolegium Reżyserskiego Patent-
towego Urzędu Rejonowy
w Warszawie.



3



4

Dziś! Objazdowy
TEATR MARIONETEK

pod kierownictwem artysty
Sylwestra Drzewieckiego



W
 dnia
 w lokalu
 o godz.
 To

Wielka Rewia Lalek

którą każdy zobaczyć powinien!

Lalki mówiące o 20 cm. wysokości. — To rodzina marionetek,
 która wprowadza widza w podziw, śmiech i humor

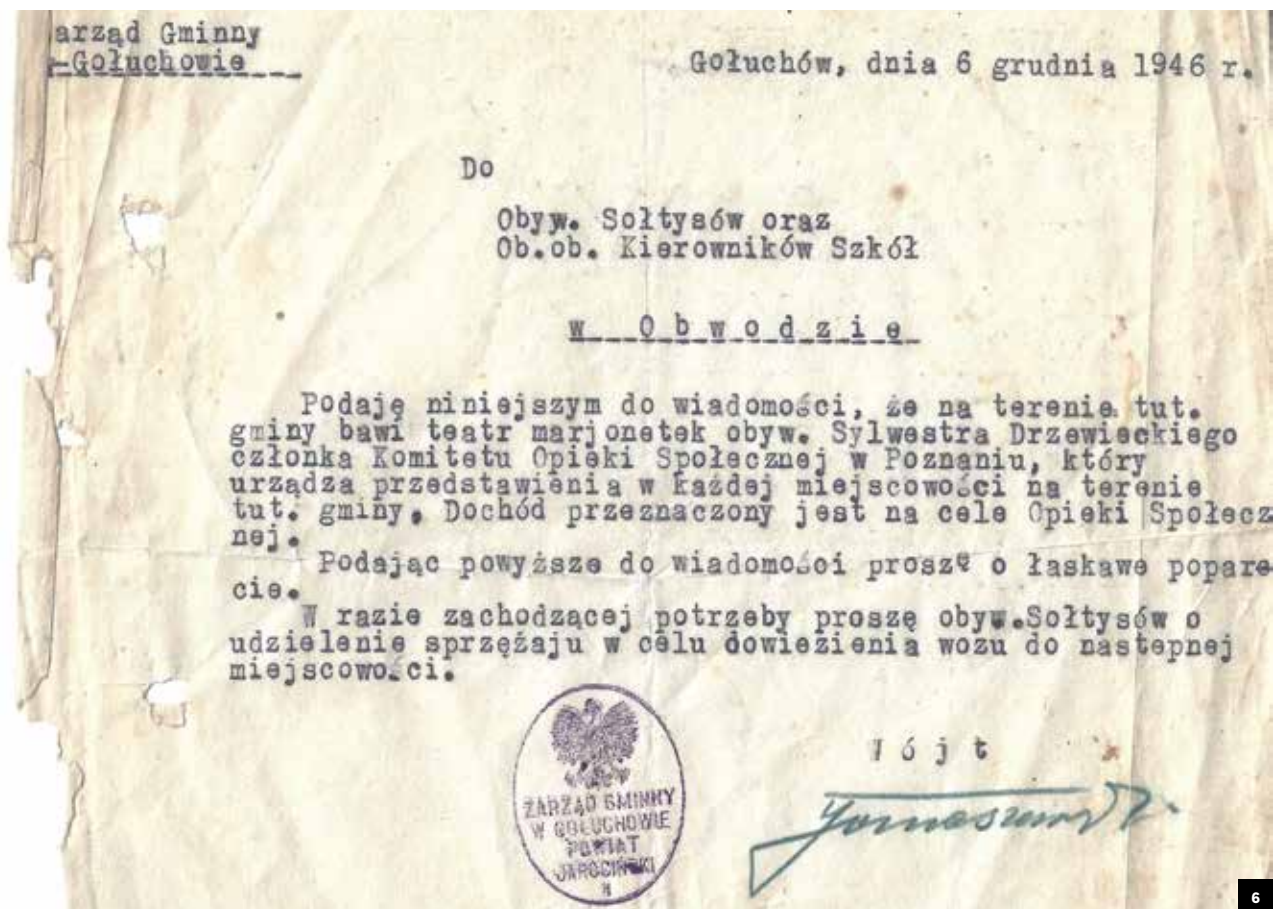
Przyjdź i zobacz Kubusia Wszędobylskiego

Wstęp Własna muzyka i oświetlenie elektryczne!

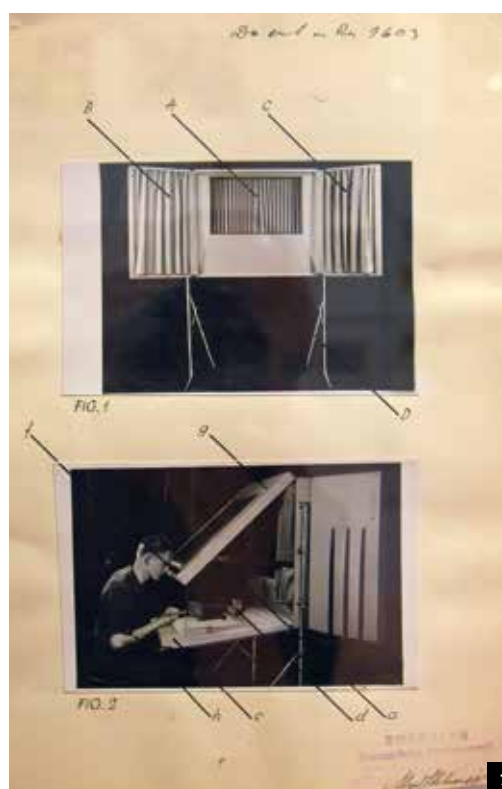
Zysk przeznaczony na pomoce szkolne!

E-1-16481 T.Z.G. oddział Nakło 871 1/50 2500

5



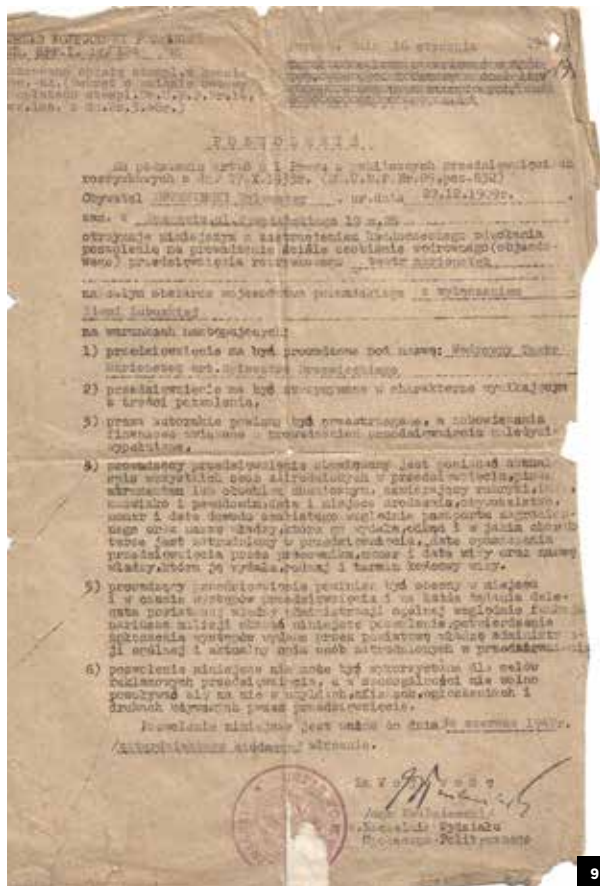
6



7



8



9



10



12

Urząd Skarbowy-Rewizyjny w *Poznań*

Nr 132188 Seria A

Poz. dziennika 604

KARTA REJESTRACYJNA

dla przedsiębiorstwa, zakładu, zajęcia, zatrudnienia, składu*) (art. 26, pkt. 6 lit. c) dekretu z dnia 25/X 1948 r. o podatku obrotowym (Dz. U. R. P. Nr 52 poz. 413) na czas od *1 stycznia* do *31 grudnia* 19*50* r.

Rodzaj przedsiębiorstwa, zakładu, zajęcia, zatrudnienia, składu: *Objazdowy teatr marionetek dla dzieci wchodzących*

Miejsce wykonywania przedsiębiorstwa, zajęcia, zatrudnienia, utrzymania zakładu, składu: *ul. Raczej 10, Poznań*

Imię, nazwisko i miejsce zamieszkania właściciela (osoby wykonującej zajęcie, zatrudnienia) lub firma: *Sylwester Drzewiecki, Poznań ul. Polna 18 m. 15*

Opłata za kartę rejestracyjną zł *1.500*

Dodatek za zbiórkę zł *—*

Razem wpłacono zł *1.500*

Stawka zł: *1000,00*

Skarbnik *[Signature]* kierownik działu rach.-kns. *[Signature]*

*) Niepotrzebne skreślić.

M. 53. 70 602 - wzór 12 do 8 80 przep. dla kas

14

1. Wzór użytkowy Ru-9603, opubl. 24.04.1951, dotyczący „przebiegu lustrzanego teatru kukiełek” Andrzeja Pawłowskiego, fot. Kamil Kopania
2. Wzór użytkowy Ru-9603, opubl. 24.04.1951, dotyczący „przebiegu lustrzanego teatru kukiełek” Andrzeja Pawłowskiego, fot. Kamil Kopania
3. Głowy pacynki używanych w teatrze Sylwestra Drzewieckiego, fot. Kamil Kopania
4. Odwrocie pocztówki reklamowej Objazdowego Teatru Marionetek Sylwestra Drzewieckiego
5. Afisz Objazdowego Teatru Marionetek Sylwestra Drzewieckiego
6. Zaświadczenie dotyczące działalności teatralnej Sylwestra Drzewieckiego, 1946
7. Wzór użytkowy Ru-9603, opubl. 24.04.1951, dotyczący „przebiegu lustrzanego teatru kukiełek” Andrzeja Pawłowskiego, fot. Kamil Kopania
8. Pocztówka reklamowa Teatru Marionetek Sylwestra Drzewieckiego
9. Pozwolenie na działalność Wędrownego Teatru Marionetek Sylwestra Drzewieckiego, 1947



11

10. Głowy pacynek używanych w teatrze Sylwestra Drzewieckiego, fot. Kamil Kopania

11. Głowy pacynek używanych w teatrze Sylwestra Drzewieckiego, fot. Kamil Kopania

12. Odwrocie pocztówki reklamowej Teatru Marionetek Sylwestra Drzewieckiego

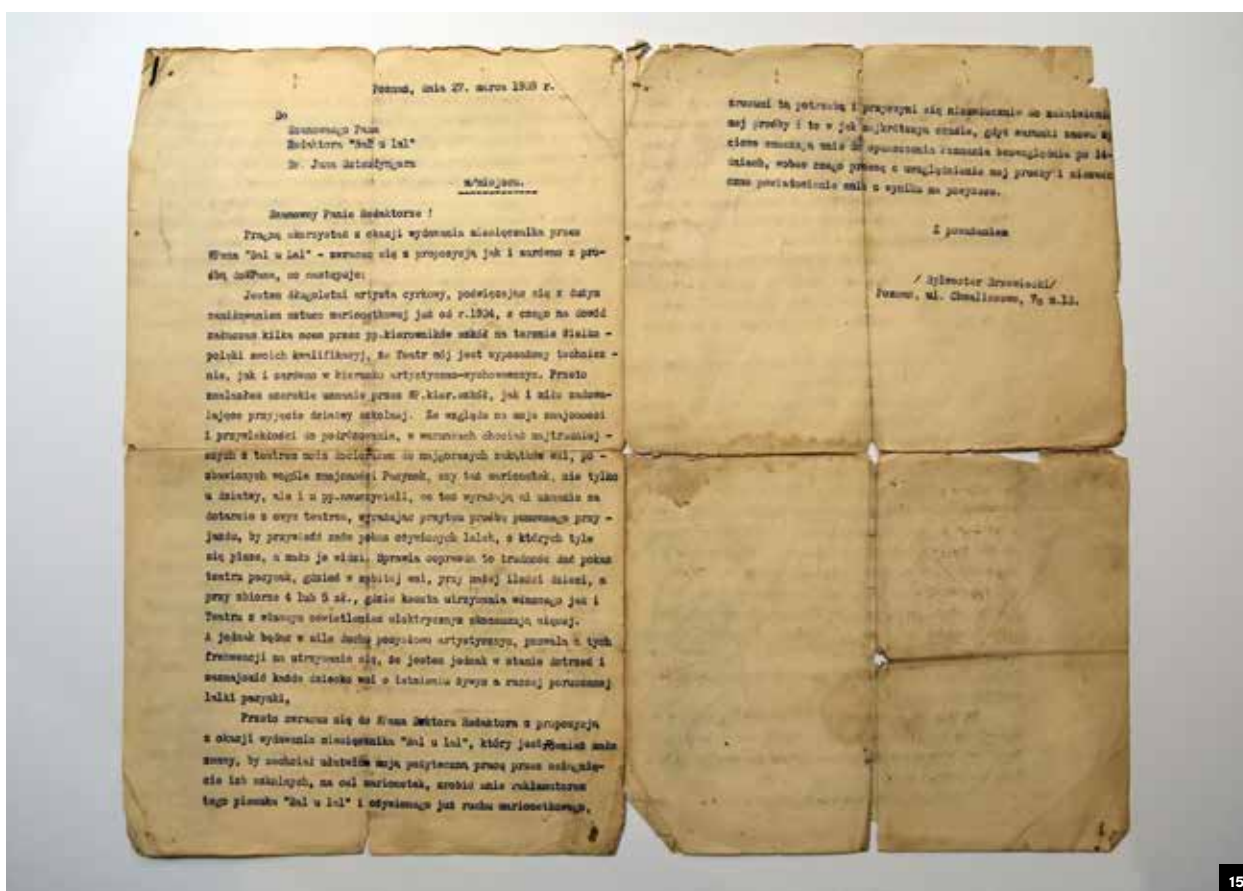
13. Pocztówka reklamowa Objazdowego Teatru Marionetek Sylwestra Drzewieckiego

14. Karta rejestracyjna Objazdowego Teatru Marionetek Sylwestra Drzewieckiego, 1950

15. List Sylwestra Drzewieckiego do Jana Sztudyingera, datowany na 27 marca 1939



13



15

cam się z propozycją jak i zarówno z prośbą do W Pana, co następuje:

Jestem długoletni artysta cyrkowy, poświęcając się z dużym zamiłowaniem sztuce marionetkowej już od r. 1934, z czego na dowód załączam kilka ocen przez pp. Kierowników szkół na terenie Wielkopolski swoich kwalifikacyj, że Teatr mój jest wyposażony technicznie, jak i zarówno w kierunku artystyczno-wychowawczym. Przeto znalazłem szerokie uznanie przez WP.kier. szkół, jak i miłe zadowalające przyjęcie dziatwy szkolnej. Ze względu na moje znajomości i przywlekłości do podróżowania, w warunkach chociaż najtrudniejszych z teatrem moim docierałem do najgorszych zakątków wsi, pozbawionych w ogóle znajomości Pacynek, czy też marionetek, nie tylko u dziatwy, ale i u pp.nauczycieli, co też wyrażają mi uznanie za dotarcie z owym teatrem, wyrażając przytem prośbę ponownego przyjazdu, by przywieźć znów pokaz ożywionych lalek, o których tyle się pisze, a mało je widzi. Sprawia cprawda to trudność dać pokaz teatru pacynek, gdzieś w zabitej wsi, przy małej ilości dzieci, a przy zbiorze 4 lub 5 zł., gdzie koszt utrzymania własnego jak i Teatru z własnym oświetleniem elektrycznym skonsumują więcej. A jednak będąc w sile ducha pomysłowo artystycznym, pozwala z tych frekwencji na utrzymanie się, że jestem jednak w stanie dotrzeć i zaznajomić każde dziecko wsi o istnieniu żywym a raczej poruszanej lalki pacynki,

Przeto zwracam się do W Pana Doktora Redaktora z propozycją z okazji wydawania miesięcznika 'Bal u lał', który jest również mało znany, by zechciał ułatwić moją pożyteczną pracę przez osiągnięcie izb szkolnych, na cel marionetek, zrobić mnie reklamotorem tego pisemka 'Bal u lał' i ożywionego już ruchu marionetkowego, które naprawdę według wieloletniego mego spostrzeżenia jest łaknącą potrawą rozrywkową u dziecka na wsi. Słowem marionetka przypada już do serc i smaku każdemu dziecku jak i dorosłym. Oceniam z tego, gdyż nie-

zliczona ilość wsi na terenie wielkopolski miała możność z podziwem i zachwytem oglądać mój teatr bez wiedzy W Panów, sprawiło, a raczej sprawia mi jeszcze trudność objazdową, ale czystość i doskonałość mego Teatru została polecana, co miałem możność dotychczas się utrzymać. – Inaczej warunki życiowe nie pozwoliły mi pozostać ani minuty beczynnie, by móc czekać na decyzję wzgl. Zezwolenie W Panów. Tym więcej, że osłabiłem się na duchu, gdyż w r. 1935 zwróciłem się z prośbą do Kuratorium, co z uznaniem zostało przyjęte, ale dotychczas bez odpowiedzi.

Widocznie wówczas mało się interesowano sztuką marionetkową i jej dobrocią w życiu wychowawczym.

Dziś kiedy tak dalece sztuka ta jest rozwinięta, pragnę dołożyć jeszcze ulepszających starań w mym teatrze i oficjalnie przystąpić do liczby zwiększenia tychże teatrów, i współpracy do rozpowszechnienia, jak i zarówno zaznajomienia pp.kierowników szkół w ich budowie, co też dotychczas czyniłem w moich objazdach i dużo szkół zawdzięcza posiadanie tychże teatrów przez moje dokładne objaśnienie i dane instrukcje.

Obecnie zamiarem Teatru mego wyposażę go w celu reklamy w przyczepny wózek do roweru z napisem 'Wędrowny Teatr Pacynek' oraz rozgłośnikiem radiowym, który ma wzbogacić system teatru marionetkowego, dotychczas nie widzianym systemem wędrowania takiego teatru. – Projekt ten jest już na ukończeniu, to też prośbę moją jest być upoważnionym na piśmie przez W Pana, a nie jak dotychczas cichym nieznanym, ale zato czynnym dla dobra społeczeństwa marionetkarzem.

Tą razą pragnieniem moim jest być wspartym przez W Pana Doktora, co ułatwi mi rozszerzenie wiedzy marionetkowej, jak i udostępni każdemu dziecku godnego zobaczenia pacynek, a mnie przy tym warunk życia.

Na powyższe sędzę i mam nadzieję, że Szanowny Pan Doktor zrozumie tę potrzebę

i przyczyni się niezwłocznie do załatwienia mej prośby i to w jak najkrótszym czasie, gdyż warunki znowu życiowe zmuszają mnie do opuszczenia Poznania bezwzględnie po 14-dniach, wobec czego proszę o uwzględnienie mej prośby i niezwłoczne powiadomienie mnie o wyniku na powyższe.

Z poważaniem

/Sylwester Drzewicki/

Poznań, ul. Chawliszewo, 70 m. 13.

Pomijając szczegółową analizę wątków pojawiających się w przytoczonym, cokolwiek chaotycznym w treści liście, możemy stwierdzić, iż Drzewiecki, obrawszy trudną drogę zawodowego lalkarza objazdowego, skupił się na publiczności dziecięcej, przede wszystkim szkolnej. Na potrzeby swojego teatru skonstruował własną scenę, z którą mógł trafić do najmniejszych choćby miejscowości w Wielkopolsce, dając spektakle pacynkowe.⁹ Wbrew dotychczasowym twierdzeniom II wojna światowa nie zakończyła działalności teatru Drzewieckiego. Zachowane materiały archiwalne, różnego rodzaju pozwolenia i zaświadczenia, jak też materiały reklamowe (plakaty, pocztówki)¹⁰ pozwalają stwierdzić, iż Drzewiecki był aktywny na terenie Wielkopolski jeszcze w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, a więc kilka lat po powstaniu lustrzanego teatru Pawłowskiego. Wynalazek tego ostatniego potencjalnie mógłby ułatwić mu pracę, zoptymalizować koszty działania, ewentualnie też zwiększyć możliwości kontaktu z publicznością poprzez większą mobilność i łatwiejsze ustawianie scenki w miejscach, w których nie dałoby się ustawić większej konstrukcji.

Czy jednak lustrzany, a nawet i epidiaskopowy teatr lalek Pawłowskiego faktycznie mógłby się sprawdzić w teatrze Drzewieckiego? Wydaje się, że nie, a to z tej racji, iż Andrzej Pawłowski, projektując swój teatr, nie wziął pod uwagę jednej, podstawowej kwestii, mianowicie tego, iż na potrzeby jego scenki należałoby pomyśleć o nowych lalkach, jak też innej poetyce i estetyce przedstawień niż te tworzone w tradycyjnych technikach. Drzewiecki operował pacynkami, których głowy potraktowane są w pełni rzeźbiarsko. W ich przypadku środkiem wyrazu są mocne,

wyraziste rysy postaci, podkreślone intensywną polichromią. Lalki tego rodzaju ewidentnie realizowały się w ruchu, dynamicznym w charakterze, typowym dla przedstawień ludowych o wielowiekowej tradycji. Drzewiecki w repertuarze miał sztuki bazujące na dorobku lalkarzy niemieckich, wpisując się tym samym w praktykę i poetykę ludowego teatru naszych zachodnich sąsiadów. Problematycznym byłoby twierdzenie, iż tego rodzaju sztuki po prostu dałoby się odegrać za pomocą takich samych bądź podobnych lalek, animując je horyzontalnie, w polu lustra teatryku Pawłowskiego. Co więcej, widzowie oglądaliby w tym przypadku nie tyle lalki, ile raczej obraz lalek, a to w oczywisty sposób zmienia postrzeganie spektaklu, inaczej kształtuje jego estetykę, emocje, inaczej buduje narrację. Możemy powiedzieć, iż Drzewiecki, gdyby tylko miał dostęp do wynalazku Pawłowskiego, musiałby wymyślić nowy repertuar bądź istotnie zmodyfikować stary, wypracować nową poetykę i estetykę przedstawień, jak też – a może przede wszystkim – opanować nową metodę animacji. Co więcej, oprawa scenograficzna wystawianych sztuk musiałaby być inna niż tych granych tradycyjnymi metodami.

Tego rodzaju wymogi byłyby trudne do spełnienia dla lalkarza pokroju Drzewieckiego. Bez wątpienia tym trudniejsze byłyby również dla nauczycieli czy opiekunów pracujących w szkołach i świetlicach, teatrem lalek zajmujących się, co najwyżej, amatorsko. Nie powinna również dziwić rezerwa, z jaką do projektu lustrzanego teatru lalek podchodziło profesjonalne środowisko lalkarskie, po 1945 roku skupione na tworzeniu stałych, instytucjonalnych scen w największych miastach Polski. Zarówno w Krakowie, w którym żył i pracował Pawłowski, jak i w innych ośrodkach, w których w latach czterdziestych zaczęto tworzyć podwaliny stałych środowisk lalkarskich, myślano o teatrze lalek w sposób tradycyjny. Nawet jeśli eksperymentowano, tak jak to miało miejsce w przypadku krakowskiej Groteski pod przewodnictwem Władysława i Zofii Jareków, to eksperymentowano w ramach tradycyjnych technik lalkarskich¹¹ bądź też poza teatrem lalek, tak jak to czynił związany z Białymstokiem Piotr Sawicki.¹² Czasem trudnym dla wszelkiego rodzaju eksperymentów był, rzecz jasna, okres stalinizmu,

na swój sposób korzystny dla teatrów lalek, w których upatrywano skutecznego narzędzia wpływu na dzieci i młodzież, znowu jednak – w obrębie tradycyjnych środków wyrazu, charakterystycznych dla tego gatunku sztuki teatralnej.¹³ Wraz z odwilżą nastał, co prawda, czas eksperymentów i swobody artystycznej, a polskie środowisko lalkarskie wkroczyło w najbardziej twórczy okres po II wojnie światowej, niemniej jednak stało się to już po stworzeniu przez Pawłowskiego, w wyniku fiaska prac nad epidiaskopowym teatrem lalek, *Kineform*.¹⁴

Konkludując, eksperymenty Pawłowskiego z teatrem lalek uznać należy za ciekawy, samodzielny i indywidualny w charakterze epizod w historii teatru polskiego po II wojnie światowej. Należy mieć jednak świadomość, iż wysiłek krakowskiego artysty był zbyt nakierowany na praktyczne aspekty działania w pierwszej kolejności lustrzanej, w mniejszym stopniu niezrealizowanej w pełni epidiaskopowej scenki. Techniczne podejście do problemu przesłoniło kwestie związane z faktyczną przydatnością obu wynalazków, które dla lalkarzy mogły się jawić po prostu jako obce i nie do zastosowania w ich działalności, mocno ukierunkowanej na określone techniki lalkarskie, jak też uwarunkowanej dominującą, tradycyjną estetyką przedstawień. Sukces scenek lalkowych zaprojektowanych przez Pawłowskiego byłby możliwy wtedy, gdyby sam ich twórca znalazł dla nich właściwy sposób wykorzystania, użył odpowiedniego języka artystycznego, zaproponował konkretne przedstawienia. Środowisko lalkarzy na jego koncepcje nie było w tamtym czasie gotowe, należałoby je przekonać, że nietypowe scenki faktycznie mają sens.

Przypisy

- ¹ Jan Trzupek, Maciej Pawłowski, red., *Andrzej Pawłowski 1925–1986* (Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, 2002).
- ² Trzupek, Pawłowski, *Andrzej Pawłowski*, 14–16.
- ³ Kamil Kopania, „Teatr lalek, Bauhaus, Richard Teschner, Kineformy. Kilka uwag na temat wczesnej twórczości Andrzeja Pawłowskiego,” *Kwartalnik Filmowy* 39–40 (2002): 255–262.
- ⁴ Zob. katalog wystawy: Joanna Kordjak, Kamil Kopania, red., *Lalki: teatr, film, polityka* (Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2019).
- ⁵ Z podobnych efektów korzystał wspomniany Teschner, który nadawał przedstawieniom bajkową atmosferę poprzez animowanie lalkami ustawionymi za wklęsłą soczewką, umieszczoną w oknie sceny, zob.: Kopania, „Teatr lalek,” 259.
- ⁶ Wysiłki Pawłowskiego nie przyniosły rezultatów z uwagi na fakt, iż nie mógł on pozyskać wystarczająco dobrej jakości komponentów optycznych. Borykając się z problemem nieostrego obrazu, doszedł do *Kineform*, w przypadku których ostrość kształtów przedstawianych figur nie była tak istotna jak w przypadku teatru lalek, wymagającego wyraźnych, w sensie dosłownym, postaci scenicznych. Dodajmy w tym miejscu, iż kwerenda na potrzeby wspomnianej wyżej wystawy w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki nie przyniosła żadnych efektów odnośnie do epidiaskopowego teatru lalek. Po wstępnym projekcie, który w pewnym momencie ewoluował w innym kierunku niż teatr lalek, nie zachowały się żadne materialne ani też archiwalne ślady.
- ⁷ Marek Waszkiel, *Teatr lalek w dawnej Polsce* (Warszawa: Fundacja Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 2018), 278.
- ⁸ W posiadaniu autora niniejszego artykułu.
- ⁹ Drzewiecki wymiennie używa słów „marionetka” i „pacynka.” Zachowane materiały archiwalne i fotograficzne, jak też głowy lalek pozwalają stwierdzić, iż właściwym środkiem artystycznego wyrazu były dla niego jedynie pacynki. Niekonsekwencja terminologiczna nie jest z kolei niczym dziwnym w kontekście historii teatru lalek w Polsce, zob.: Henryk Jurkowski, „Łątki, osóbkki, jaselka. Z dziejów nazewnictwa polskiej lalki teatralnej,” *Pamiętnik Teatralny* 1–2 (1987): 187–204.
- ¹⁰ W posiadaniu autora niniejszego artykułu.
- ¹¹ Anna Stafiej, oprac., Henryk Jurkowski, sylwetki twórców, *Zofia i Władysław Jaremowie. Dokumentacja działalności* (Łódź: Polunima & Pracownia Dokumentacji Teatru Lalek przy Teatrze Lalek „Arlekin” w Łodzi, 2001).
- ¹² Kamil Kopania, „Lalki mogą więcej, lalki żyją dłużej,” w *Lalki: teatr, film, polityka*, red. Joanna Kordjak, Kamil Kopania (Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2019), 27–29 (tam też wcześniejsza bibliografia).
- ¹³ Marek Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000* (Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 2012), passim.
- ¹⁴ Kordjak, Kopania, *Lalki*.

Bibliografia

- Jurkowski, Henryk. „Łątki, osóbkki, jaselka. Z dziejów nazewnictwa polskiej lalki teatralnej.” *Pamiętnik Teatralny* 1–2 (1987): 187–204.
- Kopania, Kamil. „Teatr lalek, Bauhaus, Richard Teschner, Kineformy. Kilka uwag na temat wczesnej twórczości Andrzeja Pawłowskiego.” *Kwartalnik Filmowy* 39–40 (2002): 255–262.
- Kopania, Kamil. „Lalki mogą więcej, lalki żyją dłużej.” w *Lalki: teatr, film, polityka*, red. Joanna Kordjak, Kamil Kopania, 27–29. *Warszawa*: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2019.
- Kordjak, Joanna, Kamil Kopania, red. *Lalki: teatr, film, polityka*. Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2019.
- Stafiej, Anna, oprac., Henryk Jurkowski, sylwetki twórców, *Zofia i Władysław Jaremowie. Dokumentacja działalności*. Łódź: Polunima & Pracownia Dokumentacji Teatru Lalek przy Teatrze Lalek „Arlekin” w Łodzi, 2001.
- Trzupek, Jan, Maciej Pawłowski, red. *Andrzej Pawłowski 1925–1986*. Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, 2002.
- Waszkiel, Marek. *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000*. Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 2012.
- Waszkiel, Marek. *Teatr lalek w dawnej Polsce*. Warszawa: Fundacja Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 2018.



Martyna GROTH

Uniwersytet Gdański

LABORATORYJNE AUDIOVISIONARIUM: KONCEPCJE I PRAKTYKI LÁSZLÓ MOHOLY- NAGY'A I JERZEGO KRECHOWICZA

Idee i działania artystyczne László Moholy-Nagy'a i Jerzego Krechowicza, które chciałabym poddać analizie, dzieliła odległość czasowa i przestrzenna. Były one podejmowane niezależnie od siebie w latach dwudziestych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku w Niemczech i Polsce. Co więc pozwala mi je ze sobą zestawiać? Bez wątpienia obu twórców łączyła eksperymentatorska postawa, chęć uczestnictwa w kształtowaniu własnych epok artystycznych, fascynacja rozszerzaniem obrazu widzialnego przy pomocy technologii umożliwiającej kreacje optyczne i kinetyczne, a także projektowanie lub realizacja rozwiązań przestrzennych, które tworzyłyby warunki dla wielowymiarowych i wielozmysłowych wydarzeń audiowizualnych. W obu przypadkach artyści przekraczali też utarte schematy myślenia oraz granice stylów, dziedzin i gatunków. Byli innowatorami o rozległych horyzontach dotyczących wizji, instrumentarium i praktyk. Gdyby przyszło im tworzyć współcześnie, spotkaliby się najpewniej w takiej instytucji jak ICinema Centre for Interactive Cinema Research, gdzie wraz z multidyscyplinarnym zespołem badaczy i teoretyków nowych mediów realizowaliby nowatorskie projekty oparte na cyfrowych technologiach tworzenia obrazów audiowizualnych. Obaj, będąc artystami-radara-

mi (za Marshallem McLuhanem), eksperymentowaliby środkami właściwymi dla dwudziestego pierwszego wieku. Można więc sobie wyobrazić, iż rozważaliby - na przykład - potencjał cyfrowego rozszerzania kina, pozwalającego dzięki augmentacji przekraczać ramy ekranu oraz stwarzać warunki dla trójwymiarowych, kinetycznych i architektonicznych przestrzeni wizualizacji czy tworzyć interaktywno-immersyjne panoramy.

W tekście „Symultaniczne kino albo poli-kino” z 1925 roku László Moholy-Nagy, związany w tym czasie z Bauhausem, pisał już wówczas o potrzebie stworzenia kin doświadczalnych, w których możliwe byłoby testowanie różnorodnej aparatury oraz poszukiwanie niekonwencjonalnych, trójwymiarowych form ekranów. Nie da się nie zauważyć, iż jest to prekursorskie myślenie, korespondujące z późniejszymi ideami i działaniami z kręgu *expanded cinema* oraz z przywołanymi powyżej współczesnymi praktykami.

„Można sobie np. wyobrazić podział tradycyjnej płaszczyzny projekcji (...) na różne ukośnie położone płaszczyzny i wypukłości, niby pejzaż pagórkowaty, u podstaw którego leżałaby możliwie prosta zasada podziału, po to, by opanować oddziaływanie dokonującej się na niej poszerzonej projekcji.”¹



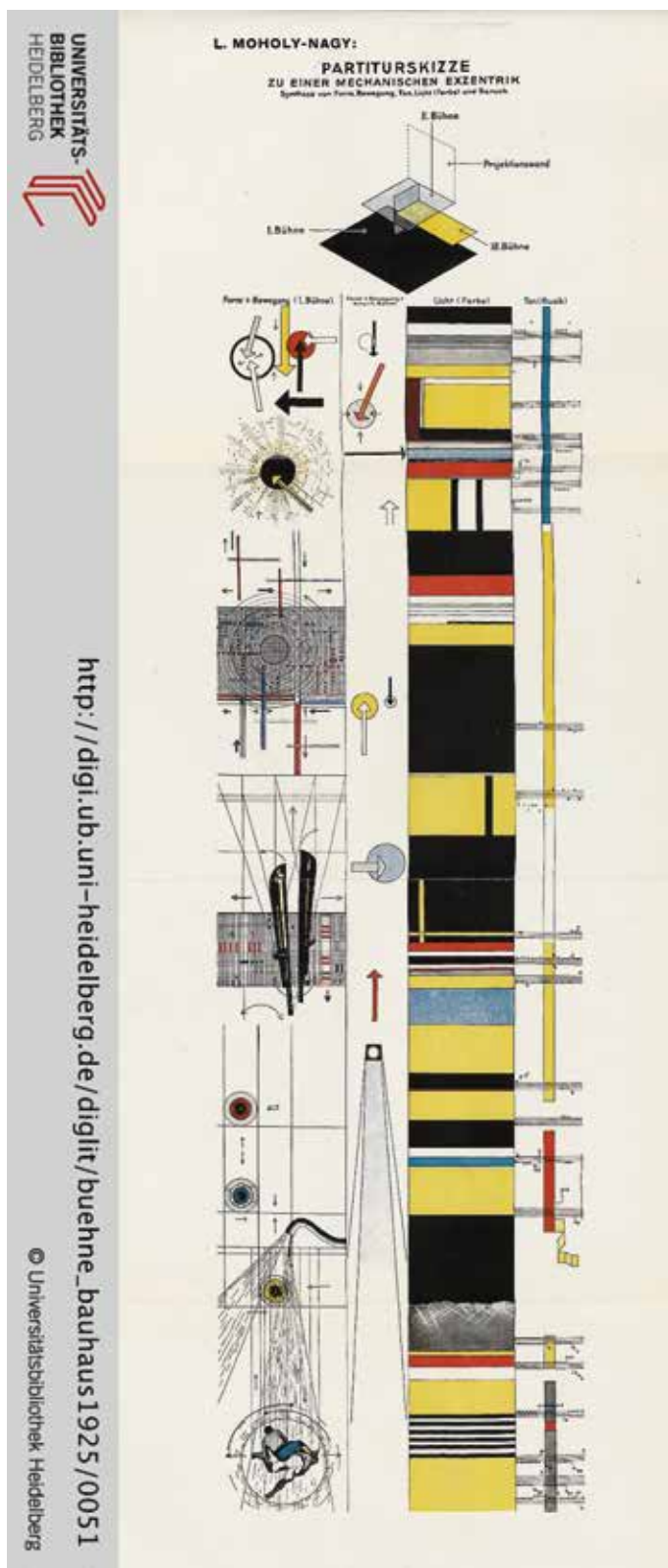
Jerzy Krechowicz, *Inwazja*, fot. I. Wolny, Archiwum artysty

Wspomniane „poszerzanie projekcji” miało – według artysty – nastąpić dzięki zastosowaniu obrotowych pryzmatów zamontowanych przed obiektywami projektorów. Pozwalało to na wyświetlanie kilku filmów jednocześnie oraz na eksperymenty w zakresie nowych sposobów rzutowania ruchomych obrazów (np. synchronicznie/niesynchronicznie, z góry na dół, z lewa na prawo, nakładanie się na siebie obrazów wyświetlanych w tym samym miejscu). Tworzyło też warunki do eksperymentalnych, refleksowych gier świetlnych oraz projekcji filmów we wszystkich wymiarach.

Osiągane w ten sposób nowe efekty miały wytrenować oko i mózg ówczesnego widza, którego percepcja powinna nadążać za rozwojem techniki i zmianami cywilizacyjnymi. „Budowa człowieka – jak pisał – stanowi syntezę wszystkich jego narządów funkcyjnych, to znaczy, że człowiek wtedy jest najdoskonalszy w swej epoce, kiedy składające się nań narządy – zarówno komórki, jak i najbardziej skomplikowane organy – są aż do granic swych możliwości uświadamiane lub wykształcone. Sztuka prowadzi do takiego wykształcenia – i stanowi to jedno z najważniejszych jej zadań, ponieważ od doskonałości organu przyswajającego zależy całość oddziaływania.”²

Ważna w kontekście „poszerzania” sztuki i wszechstronnego rozwoju zmysłów publiczności

wydać się również sformułowana przez Moholy-Nagy’a koncepcja **teatru totalnego**. W założeniach twórcy było to mechaniczne widowisko audiowizualne zbudowane z form, ruchu, dźwięku, światła, koloru i zapachu, w którym człowiek pełnił rolę li tylko obsługującego pulpit sterowniczy. W tym duchu powstał *Szkic partytury mechanicznej ekscentryki* [*Partitur-skizze zu einer mechanischen Exzentrík*, 1924] przygotowany dla variété. Dokument w formie harmonijki zawiera szkic nowatorskiej sceny, przypominający zresztą uprzedstawione formy z konstruktywistycznych obrazów artysty w innej skali. Na wielopoziomowy obiekt składają się: **Scena I** – czarna, która była pomyślana jako przestrzeń dla ruchu największych form; **Scena II** – transparentna, znajdująca się na trzecim poziomie z przeznaczeniem dla akcji mniejszych obiektów kinetycznych oraz jako uchylony ekran dla reprojekcji filmowych; **Scena III** (międzyscenie) – żółta, w założeniu była miejscem dla głośników bez pudeł rezonansowych i mechanicznych aparatów muzycznych. Propozycji przestrzennej towarzyszyła graficzna partytura mechanicznego widowiska rozpisana na cztery kolumny (artysta dość precyzyjnie określił w niej jedynie zmiany kolorystyczne projekcji światła). Analiza dość szkicowego zapisu zdarzeń wizualnych i akustycznych, choć zawiera wiele miejsc niedookreślonych i nie została nigdy

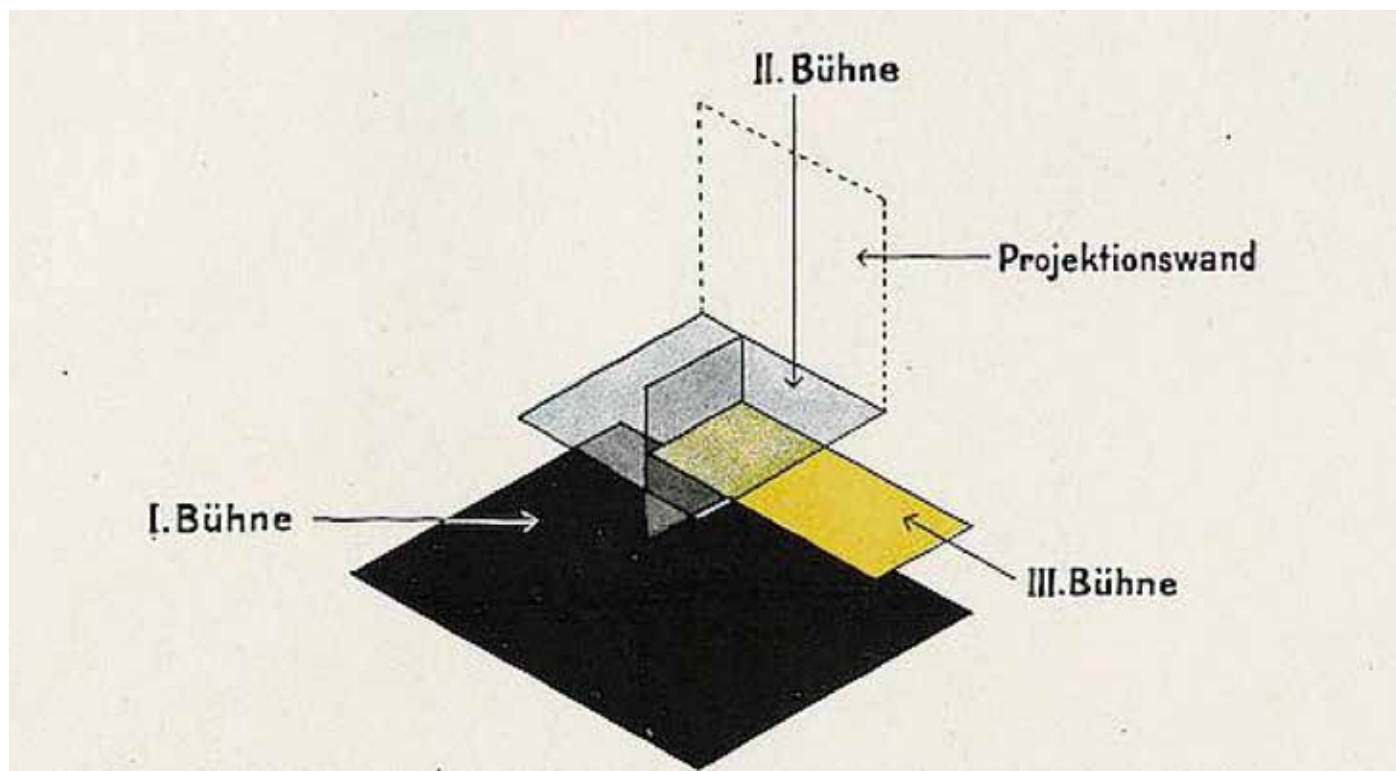


László Moholy-Nagy, Szkic partytury mechanicznej ekscentryki, 1924

zrealizowana w praktyce, daje pogląd o tym, jak László Moholy-Nagy wyobrażał sobie totalność teatralną i jej wielozmysłowe oddziaływanie. Jego celem było zresztą wzmacnianie widzenia w ruchu i psychofizycznej równowagi oraz zbudowanie nowej świadomości publiczności kinowej. Trzypoziomowa konstrukcja w założeniu miała być rozświetlana zmiennym, różnokolorowym światłem, symultanicznie ożywiana kinetycznymi obiektami abstrakcyjnymi znajdującymi się na różnych wysokościach oraz projekcjami dźwięków i filmów. Z połączenia tych wszystkich elementów w czasie i przestrzeni powstawałaby nowa sceniczna jakość, odpowiadająca treści i formą ówczesnej epoki.

W latach 1922–1930 artysta pracował również – wraz z mechanikiem Otto Ballem i inżynierem Stefanem Sebökiem – nad rekwizytem świetlnym elektrycznej sceny. Efektem ich wspólnych działań była maszyna „(...) zbudowana z agregatu napędowego, przekładni i rusztowania, a całość oświetlało ponad 70 żarówek. Agregat wprowadzał w ruch ruchome rusztowania ze szkła, plastiku i rozmaitych metali przez widoczny napęd łańcuchowy. (...) Łączenie światła i ruchów (w niezrealizowanym wariacie zsynchronizowanych nadto jeszcze z muzyką) prowadziło do coraz nowszych wariacji przestrzennych wywiedzionych z linii i płaszczyzn, a sublimacja barwy w czyste światło przekształcała płaszczyznę w twory przestrzenne, w miejsce pola wprowadzała objętość.”³ Artysta udokumentował działanie obiektu, nazywanego również modulatorem świetlnoprzestrzennym w sześciominutowym filmie *Gra świetlna czarne, białe, szare* (1930). Uruchamiając i rejestrując go, zbadał praktyczne możliwości ekspresji i transformacji światła przez różne przesłony, a sam modulator stał się w nim sceną i aktorem spektaklu wizualnego. Możemy wyobrazić sobie jego zastosowanie na dolnym poziomie sceny *mechanicznej ekscentryki*, gdzie w interakcji lub obok innych form budowałby kinetyczne i luminescencyjne napięcia.

W podobnym kierunku zmierzał blisko czterdzieści lat później Jerzy Krechowicz, który – choć pobieżnie – znał niemieckojęzyczne publikacje wydawane w serii Bauhausbücher, a wśród nich najpewniej ósmą publikację *Ma-*



L. Moholy-Nagy, Projekt ideowy sceny mechanicznej ekscentryki, 1924

larei Fotografie Film (1924) tegoż Moholy-Nagy'a. W autorskim Teatrze Galeria, działającym w latach 1961–1968 w Gdańsku, testował on wraz z plastykami i muzykami granice teatru i wystawiennictwa, stopniowo dominując środki im właściwe przez technologię wykorzystywaną do multiprojektacji i animację abstrakcyjnych form poddawanych rytmowi eksperymentalnej muzyki. Można określić to jako laboratoryjne audiovisionarium, w którym zespolenie treści wizualnych i audialnych następowało na poziomie percepcji widzów podczas otwartych prezentacji. Każdy spektakl (zrealizowano ich pięć) był swoistym wykładem z zakresu twórczych poszukiwań artystów, w którym wykorzystywano animowane ręcznie lub przy pomocy aparatury przezrocza, fragmenty eksperymentalnych filmów non-camerowych i projekcje kolorowego światła. Rzutowanie odbywało się z wielu źródeł jednocześnie na ruchome i przestrzenne formy ekranów. W ciągu krótkiego, ośmioletniego istnienia audiovisionarium Krechowicza ewoluowało w stronę zjawisk z kręgu kina rozszerzonego, co obok *Kineform*

(1957) Andrzeja Pawłowskiego,⁴ stanowi polski i prekursorski wkład w rozwój tego nurtu sztuki na świecie.

Kolejnym z działań laboratoryjno-eksperymentalnych Krechowicza, mniej znanych niż Teatr Galeria, był udział artysty w programie rezydencyjnym – jak powiedzielibyśmy dzisiaj – w Stichting Mickery Workshop w Loonersloot (Holandia). Polski twórca poprowadził warsztaty z udziałem międzynarodowej grupy młodych artystów na zaproszenie kuratora Ritsearta ten Cate'a. Miał tam zapewnione bardzo komfortowe warunki wyjściowe, m. in. możliwość wyboru przestrzeni do działań. Krechowicz, co jest dość oczywiste, zdecydował się opuścić czarne pudło sceny i biały kubik galerii, by działać w półsferycznym wnętrzu namiotu wypełnionego sprężonym powietrzem. Jednym z ważnych oczekiwań twórcy wobec organizatorów było zapewnienie wyczernienia ścian namiotu. Panujący dzięki temu półmrok maskował kulistość przestrzeni oraz umożliwiał pracę z kinetycznymi, luminescencyjnymi akcjami i animacją abstrakcyjnych

obiektów. Krechowicz był przyzwyczajony do intensywnej, pełnej zaangażowania zespołowej pracy laboratoryjnej, stąd naturalnie próbował podczas warsztatów przenieść metody działania wypracowane w Polsce. Międzynarodowe gremium uczestników i uczestniczek nie bardzo rozumiało jednak ten model, jak i samą koncepcję spektaklu audiowizualnego *Płonący Sokół*. Jednej z prób towarzyszył holenderski dziennikarz, który tak relacjonował jej przebieg:

Gdzieś obok zatrzymanego odtwarzacza kaset leży sterta papierów, na której Krechowicz schematycznie rozrysował trzy formy mające stać się abstrakcyjną bazą dla nowego spektaklu (...). Później [już w realizacji] staną się one kolorowymi plamami światła, które umożliwią interakcję pomiędzy kształtami.⁵

Wspominał także o muzyce, nad którą pracował eksperymentalny twórca Tony Bruy  l:

Z czterech g  s  nik  w ustawionych we wszystkich rogach studia dobiegają nie-samowite dźwięki, w  s  r  d których s  ycha  c nagle wybuchające i uderzające odg  losy urz  dze  n elektronicznych. Po  czenie dźwięku z obrazem miało stworzy  c totalną gr   s  wiat  la i muzyki, której będzie mo  zna do  wiadczy  c.⁶

Cz  lowiek w teatrze tego artysty pe  ni   okre  slon   rol   – ukrytego animatora form i aparatury, co mogło budzi  c opór tych, którzy szukali możliwości podmiotowej obecności w dzia  laniach artystycznych. Odejście od antropocentryzmu na rzecz anonimowej kreacji wielostrumieniowych obrazów świetlnych w ruchu było jednak świadomym za  lo  eniem artysty, niepodlegającym negocjacji. W zespole narasta   wście bunt, a problemy pogodowe dodatkowo uniemożliwiły dalszą prac   nad spektaklem. Niezrealizowany eksperyment, będący kontynuacj   praktyk teatralnych Krechowicza, było jednak ważnym doświadczeniem twórczym, a samo zastosowanie p   lsferycznej przestrzeni i to, co wydarzyło się w zarysie, wpisują go również w krąg zjawisk *expanded cinema*.

L  sz   Moholy-Nagy przeczuwa  , pisa   i praktykowa   w czasach, gdy możliwości kreacyjne środków technicznych w obszarze sztuki były daleko mniej rozpoznane i zaawansowane, ni  z to miało miejsce pokolenie później – w latach sze  s  dziesi  tych i siedemdziesiątych, wtedy gdy Jerzy Krechowicz realizowa   swoje immersyjne spektakle audiowizualne. Obaj twórcy by  li jednak przekonani, iż przy pomocy dostępnej im wówczas aparatury optycznej można w toku prac laboratoryjno-eksperymentalnych rozszerza  c wra  zenia wizualne i świadomie kszta  towa  c percepcj   wzrokową, czy szerzej – wielozmys  low  . Tworzenie nowych relacji między światłem, ruchem i dźwiękiem, stosowanie eksperymentalnych rozwi  za  n z przestrzenią projekcji nie tylko rozwijało możliwości percepcyjne odbiorców, ale i wzbogacało wydarzenia artystyczne. Czyniąc publiczno  c ich cz  s  ci  , arty  sci chcieli zbudowa  c w niej także poczucie istnienia we w  ntrzu dzie  la audiowizualnego. Ich koncepcje i praktyki – mimo, iż dzisiaj zapomniane – nie straciły na oryginalności i mogły stanowiąc źródło inspiracji dla wielu w  sp  czesnych artystek i artystów sztuki nowych mediów.

Przypisy

- ¹ László Moholy-Nagy, „Kino symultaniczne albo polikino,” tłum. Andrzej Gwóźdź, *Iluzjon*, nr 1 (1986): 46.
- ² László Moholy-Nagy, „Produkcja-reprodukcja 1922,” tłum. Andrzej Gwóźdź *Iluzjon*, nr1 (1986): 39.
- ³ Andrzej Gwóźdź, „Laszlo Moholy-Nagy czyli urzeczenie światłem,” *Iluzjon*, nr 1 (1986): 37.
- ⁴ O związkach Krechowicza z Moholy-Nagy’m i Pawłowskim pisałam m. in. w: Martyna Groth, „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria,” *Pamiętnik Teatralny* 2 (2015): 150-163.
- ⁵ Hein Visser, „Workshop III een impressie,” *Mickery Mouth*, no. 13 (1971): 9. „WARSZTAT III Impresja,” tłum. Aleksandra Sałek, niepublikowane. W archiwum autorki.
- ⁶ Ibidem.

Bibliografia

- Groth, Martyna. „Od eksperymentów Bauhausu do Teatru Galeria.” *Pamiętnik Teatralny* 2 (2015): 150–163.
- Gwóźdź, Andrzej. „Laszlo Moholy-Nagy czyli urzeczenie światłem.” *Iluzjon*, nr 1 (1986): 37.
- Moholy-Nagy, László. „Produkcja-reprodukcja 1922.” Tłum. Andrzej Gwóźdź. *Iluzjon*, nr 1 (1986): 39.
- Moholy-Nagy, László. „Kino symultaniczne albo polikino.” Tłum. Andrzej Gwóźdź. *Iluzjon*, nr 1 (1986): 46.
- Visser, Hein, „Workshop III een impressie.” *Mickery Mouth*, no. 13(1971): 9. „WARSZTAT III Impresja,” tłum. Aleksandra Sałek, niepublikowane.

Paulina OLSZEWSKA

JAK PORUSZAĆ SIĘ W KOLORZE NIEBIESKIM, JAK WYŚPIEWAĆ KOLOR CZERWONY. GERTRUD GRUNOW I JEJ LEKCJE HARMONII W RAMACH SZKOŁY BAUHAUS W WEIMARZE

W 2017 roku zostałam zaproszona przez niemiecką artystkę Jenny Brockmann do współpracy przy projekcie planowanym na 2018 rok w ramach festiwalu Kunstfest w Weimarze, związanym z obchodami stulecia założenia szkoły Bauhaus.¹ Punktem wyjścia do naszych wspólnych działań była postać Gertrud Grunow (1870–1944), wykładowczyni w Bauhausie w okresie weimarskim.

W poniższym tekście chciałabym przedstawić Grunow i jej metodę nauczania. Na zakończenie opiszę jedno z działań przygotowane wspólnie z Brockmann w ramach projektu *Kollektiver Dialog: Gertrud Grunow* (Kolektywny dialog: Gertrud Grunow), w którym podjęliśmy się interpretacji jej metody pedagogicznej.

*

Urodzona w Berlinie Grunow z wykształcenia była śpiewaczką i nauczycielką śpiewu. W 1898 roku rozpoczęła prowadzenie zajęć muzycznych w Remscheid, mieście położonym w Nadrenii

Północnej-Westfalii.² Równocześnie zainteresowała się metodą kształcenia muzycznego dzieci i młodzieży opracowaną przez szwajcarskiego pedagoga Émila Jacques’a-Dalcroze’a. Zajęcia te nazywane są gimnastyką rytmiczną (niem. *rhythmische Gymnastik*), łączą ćwiczenia z solfeżu z serią układów rytmicznych, wykonywanych do muzyki. Cel ćwiczeń to nauka harmonii, która według Dalcroze’a uważana jest za źródło zdrowia, a także właściwego rozwoju układu nerwowego u dzieci i młodzieży.³

Latem 1908 roku Grunow wzięła udział w kursie Dalcroze’a, zorganizowanym w Genewie, a po jego ukończeniu zaczęła implementować elementy gimnastyki rytmicznej do swoich zajęć oraz interpretować je na własny sposób. Obserwacje pedagogiczne i rozważania na temat metody Dalcroze’a opublikowała na łamach czasopisma *Rheinische Musik- und Theaterzeitung*.⁴

Grunow poznała Waltera Gropiusa w Berlinie na Pierwszym Kongresie Estetycznym (1. Kongress für Ästhetik und Kunstwissenschaft) w 1913 roku. Kiedy w 1919 roku Gropius





1. Wydarzenie *Kolor. Dźwięk. Ruch* w ramach projektu *Kolektywny dialog: Gertrud Grunow*, 2 września 2018 roku, Galeria ACC Weimar, dzięki uprzejmości galerii

2. Paulina Olszewska z *Dyskursywnym obiektem nr. 3* Jenny Brockmann, wydarzenie *Kolor. Dźwięk. Ruch*, 2 września 2018 roku, Galeria ACC Weimar, dzięki uprzejmości galerii

3. Warsztaty z Leq W. Frey w ramach wydarzenia *Kolor. Dźwięk. Ruch*, 2 września 2018 roku, Galeria ACC Weimar, dzięki uprzejmości galerii

4. Katja Erfurth wykonuje układy Gertrud Grunow w ramach wydarzenia *Kolor. Dźwięk. Ruch*, 2 września 2018 roku, Galeria ACC Weimar, dzięki uprzejmości galerii

5. Katja Erfurth opowiada o swoim doświadczeniu pracy z metodą Gertrud Grunow w ramach wydarzenia *Kolor. Dźwięk. Ruch*, 2 września 2018 roku, Galeria ACC Weimar, dzięki uprzejmości galerii

kompletował kadrę pedagogiczną do tworzonej przez siebie szkoły, postanowił zaprosić Grunow, na początku z wykładem, a następnie powierzyć jej prowadzenie zajęć w ramach rocznego kursu wstępnego.⁵ Zajęcia wpisywały się w założenia pedagogiczne szkoły, która w swojej pierwszej fazie stawiała na indywidualny i – używając współczesnego określenia – interdyscyplinarny rozwój studentek i studentów.⁶

Na potrzeby Bauhausu Grunow przygotowała zajęcia: nauka harmonii (niem. *Harmonisierungslehre*) i prowadziła je na uczelni od 1919 do 1924 roku.⁷ Opracowana przez nią metoda łączyła elementy wychowania rytmicznego, uzupełnione dodatkowo o teorię kolorów, tworząc trójkąt wzajemnych zależności. Grunow zestawiała dwanaście wybranych przez siebie barw, określanych potem jako paleta Grunow (niem. *Grunows Kreis*), z dwunastoma tonami muzycznymi i dwunastoma układami ruchowymi. W skład palety Grunow wchodziły następujące barwy: biała, terakota, niebieska, czerwono-fioletowa (purpurowa), zielononiebieska (turkusowa), zielona, srebrna, czerwona, szara, niebieskofioletowa, brązowa, żółta. Kolory te ułożone były w podanej kolejności, przy czym pierwsza barwa w kręgu – biała – umieszczona była na dole, jak na tarczy zegara w miejscu godziny 6, a kolejne w pozycjach kolejnych godzin zgodnie z ruchem wskazówek zegara.⁸ Analogicznie do systemu kolorów Grunow opracowała zestawienia dźwięków, w skład których wchodziły następujące tony: c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, b, h.⁹ Lekcje harmonii miały mocno indywidualny charakter i wiele różnych wersji. Studenci i studentki otrzymywali zadania (niem. *Handlungsanweisungen*), które musieli następnie samodzielnie zinterpretować. Zajęcia zaczynały się od wyciszenia się i odprężenia. Działania miały być wykonywane intuicyjnie, w zgodzie z tym, co odczuwa ciało i jakie sygnały wysyła.

W publikacji René Radrizzanego *Die Grunow-Lehre: Die bewegende Kraft von Klang und Farbe* opisane są przykłady owych zadań:

2. Stojąc albo siedząc, wsłuchać się w dźwięk i ewentualnie wydobyć go z siebie: f, es, b, g, d, h, e, a, des, fis, as, c.
3. Z zamkniętymi oczami w wyobra-

żonym kolorowym świetle (np. »w żółtym morzu światła«) stać, poruszać się albo iść.

4. Sięgnąć po kolorowe morze światła.

5. Wypełnić się morzem dźwięku albo dać mu się ponieść.

6. Z zamkniętymi oczami poruszać się w stronę wyobrażonej gigantycznej ściany w określonym kolorze (np. »Poruszasz się w stronę ściany w kolorze niebieskim«).¹⁰

Stanowią one zwięzłe i krótkie polecenia, które pozostawiają bardzo duże pole do samodzielnej interpretacji.

Podając swoim studentom i studentkom kolejne polecenia, Grunow zapisywała je i następnie systematyzowała, poszukując reguł i pewnej powtarzalności w reakcjach ludzkiego ciała. Badała, w jaki sposób rozluźnione ciało odbiera odpowiednie kolory i jakie jego części na nie reagują; jak w połączeniu z odpowiednim kolorem i dźwiękiem reaguje oddech; także jakie emocje pobudza każdy kolor i jakie zmysły reagują w zależności od koloru czy dźwięku, z którym są skonfrontowane. Tym samym tworzyła cały szereg opisów i zestawień, z których można wyczytać, w jaki sposób ludzkie ciało funkcjonuje i odbiera otoczenie, czyli np. ciepłe kolory czy zimne albo jakie emocje pobudzają dźwięki wysokie, a jakie – niskie.¹¹ Jej celem było usystematyzowanie i znalezienie zależności pomiędzy kolorem, dźwiękiem a ruchem i reakcją ciała.

Na podstawie swoich obserwacji stworzyła kombinację układów ciała powiązanych zarówno z odpowiednim kolorem, jak i tonem muzycznym. Tak powstała seria dwunastu pozycji. Radrizzani w przytaczanej wyżej publikacji opisał wszystkie dwanaście zestawień:

C = biały¹²

Głębokie ugięcie nóg, prawie do przysiadu, ręce na wysokości ramion, wyciągnięte w przód, dłonie do góry, całkiem rozpostarte, stopy w pozycji półpalców, mocno zwrócone na zewnątrz.

cis = terra

Głębokie ugięcie nóg, ręce wyprostowane w przód, dłonie do góry, stopy otwarte.

d = niebieski



Niewielkie zgięcie nóg, mniejsze niż przy cis, ręce wyciągnięte do przodu, dłonie w dół, stopy złęczone.

e = czerwonofoioletowy

Lekko ugięte kolana, głębiej niż w d, ręce wyciągnięte w przód na wysokości ramion, ramiona okrągłe, dłonie skierowane na boki, stopy lekko otwarte.

e = niebieskozielony (turkusowy)

Lekkie rozluźnienie z ugiętymi nogami, ramiona do przodu lekko zaokrąglone, dłonie skierowane na boki, stopy otwarte.

f = zielony

Wyprostowana postawa, ręce na boki na wysokości ramion, dłonie skierowane na boki, stopy otwarte.

fis = srebrny

Wyprostowana postawa, ręce na boki na wysokości ramion, dłonie w dół, stopy złęczone.

g = czerwony

Wyprostowana postawa, ręce do boków na wysokości ramion, dłonie na dół, stopy złęczone.

as = szary

Wyprostowana postawa, ręce na boki na wysokości ramion, dłonie do góry, stopy lekko otwarte.

a = niebieskofoioletowy

Wyprostowana postawa, ręce na boki na wysokości ramion, dłonie do góry, stopy otwarte.

b = brązowy

Napięta wyprostowana postawa, ręce na boki na wysokości ramion, dłonie do góry, silne napięcie, stopy bardzo szeroko otwarte.

h = żółty

Mocno napięta wyprostowana postawa, ręce do boku na wysokości ramion, dłonie do góry, stopy szeroko otwarte, skierowane do zewnątrz.¹³

Przytaczane opisy poszczególnych pozycji są lakoniczne i mało precyzyjne, co pozostawia duże pole do indywidualnego podejścia i różnego ułożenia ciała.

Grunow prowadziła zajęcia na kursie wstępnym do 1924 roku. Powodem opuszczenia przez nią Bauhausu była zmiana struktury uczelni i sposobu samego nauczania. Pod koniec 1923 roku na posiedzeniu rady profesorów zapadła decyzja o zaprzestaniu nauki harmonii. Grunow została jednak na uczelni do jesieni 1924 roku, po to, aby dokończyć rozpoczęte zajęcia i poprowadzić kilka kursów letnich.¹⁴

Po opuszczeniu Weimaru Grunow przeniosła się do Hamburga, gdzie na tamtejszym uniwersytecie do 1933 roku dalej opracowywała własną metodę. Do 1939 roku mieszkała w Szwajcarii i Anglii, udzielając indywidualnych lekcji z zakresu muzyki i edukacji rytmicznej. II wojna światowa zmusiła ją do powrotu do Niemiec. Przeniósłszy się do Düsseldorfu, Grunow postanowiła uporządkować i usystematyzować lata swoich badań nad związkiem pomiędzy kolorem, ruchem i dźwiękiem. W 1944 roku jej düsseldorfski dom został jednak zbombardowany, a lata jej pracy zginęły pod gruzami zniszczonego budynku. Po bombardowaniu Grunow przeniosła się do Leverkusen, gdzie umarła jeszcze w tym samym roku na skutek choroby serca.¹⁵

Do naszych czasów dotrwały opublikowane fragmenty jej badań oraz materiały zebrane przez jej uczennicę, a potem asystentkę Hildęgardę Nebel-Heitmeyer, która sama prowadziła zajęcia, opierając się na metodzie nauczycielki. Można je odnaleźć w publikacji z 2004 roku, autorstwa Radrizzanigo, ucznia Nebel-Heitmeyer, często przytaczanej przeze mnie na potrzeby niniejszego artykułu. Możliwe, że jest to wersja najbardziej zbliżona do oryginalnej metody opracowanej przez Grunow.¹⁶ Spisywane przez Nebel-Heitmeyer pod koniec życia myśli, które dotrwały do naszych czasów, często mają charakter luźnych wspomnień, wybiegających poza ustrukturyzowaną, metodologiczną pracę badawczą.

Istnieje jedno opracowanie autorstwa Corneliusa Stecknera *Biografia w dokumentach* (oryg. *Eine Biographie in Dokumenten*) z 2002 roku. Stanowi ono zbiór tekstów archiwalnych i źródeł związanych z Grunow i jej pracą naukową, opatrzonych komentarzem autora. Opraco-

wanie nie zostało jednak oficjalnie opublikowane jako wydawnictwo akademickie bądź naukowe i nie zostało w pełni zweryfikowane. Z tego powodu budzi wiele wątpliwości i nie może być traktowane jako rzetelne źródło informacji na temat badań i stanowić oparcia dla dalszych publikacji dotyczących Grunow i jej metody badawczej.

Warto także pamiętać, że Grunow podzieliła los wielu innych kobiet aktywnych w pierwszej połowie dwudziestego wieku wymazanych przez czas. Jej działalność pedagogiczna przez lata nie była obiektem zainteresowania badaczy i badaczek historii Bauhausu, co niewątpliwie wpłynęło dodatkowo na rozproszenie i zagubienie ocalałych dokumentów.

*

Z powyższymi problemami zetknęłam się wraz z Brockmann w momencie opracowywania koncepcji projektu przygotowywanego na potrzeby festiwalu w Weimarze. Nie posiadałyśmy dokładnych opisów ani przebiegu ćwiczeń prowadzonych przez Grunow, ani indywidualnych doświadczeń ich uczestników i uczestniczek. Do dyspozycji miałyśmy rozproszone archiwa, zwięzłe informacje z katalogów poświęconych Bauhausowi i stosowanym w nim metodom nauczania. Często jednak Grunow pojawiała się w nich bardzo ogólnikowo, bez wgłębiania się w detale jej metody pedagogicznej. W 2018 roku uruchomiono poświęconą Grunow stronę, która zaczęła zbierać i systematyzować dokumenty, wydawnictwa, a także analizować źródła związane z jej działalnością.¹⁷ Jednak w momencie przygotowywania przez nas koncepcji projektu nie zawierała jeszcze zbyt wielu informacji, więc nie mogłyśmy z niej skorzystać.

Także od 2018 roku, czyli od chwili realizacji naszego projektu albo po jego zakończeniu, ukazały się kolejne opracowania poświęcone dokładnemu zbadaniu i usystematyzowaniu koncepcji lekcji harmonii, a także metod stosowanych przez Grunow.¹⁸ Wiązało się to z zaplanowaną na 2019 rok wielką rocznicą stulecia założenia szkoły Bauhaus. Silny nacisk – czy to w opracowaniach naukowych, czy popularnonaukowych, a tak-

że w kulturze popularnej – położono wówczas właśnie na przypomnienie wcześniej wypartych z historii i świadomości postaci kobiet: studentek, profesorek czy partnerek.

Mierząc się z sytuacją, w której wiedza o metodzie Grunow składała się z wielu pytań, luk i niedopowiedzeń, postanowiłyśmy wspólnie z Brockmann, że nasze działanie nie będzie opierać się na próbie rekonstrukcji metody Grunow ani najwierniejszego odtworzenia jej zajęć i ich wyniku. Zdecydowałyśmy się na własną, indywidualną interpretację tej metody z wykorzystaniem współczesnych narzędzi i w odniesieniu do aktualnej rzeczywistości. Dodatkowo do samej metody podeszłyśmy krytycznie, czyli oceniając ją przez pryzmat historii oraz rozwoju nauki, sztuki i pedagogiki.

Nasze główne zastrzeżenie budziło dążenie Grunow do wypracowania neutralnego systemu zależności, który zakładał, że każde ciało ludzkie reaguje tak samo i jest wyalienowane od czynników zewnętrznych, takich jak doświadczenie osobiste, historia, kontekst społeczny bądź kulturowy. Wszystkich tych aspektów, przynajmniej jak wynika ze źródeł, na których się opierałyśmy, Grunow nie brała pod uwagę, opracowując swoją metodę.

Na potrzeby projektu *Jak Bauhaus dotarł do Weimaru* przygotowałyśmy wspomniane już wcześniej działanie *Kolektywny dialog: Gertrud Grunow*, na który składała się seria trzech dyskursywnych wydarzeń. Staraliśmy się poruszyć oraz zinterpretować metody badawcze i pedagogiczne Grunow na różne sposoby: akademicko i historycznie, społeczno-politycznie i empirycznie. Punktem wyjścia do każdego ze spotkań był dyskursywny obiekt opracowany i przygotowany przez artystkę. Obiekty te, wraz z dwoma dodatkowymi, po zakończeniu naszych działań weszły w skład wystawy *Wie das Bauhaus nach Weimar kam – Ein Archiv von Hitze und Kälte* (Jak Bauhaus dotarł do Weimaru – archiwum ciepła i zimna), kuratorowanej przez Janka Müllera i Niklasa Hoffmanna-Walbecka, a zaprezentowanej w Galerii ACC w Weimarze.¹⁹

Ostatnim zaplanowanym wydarzeniem w ramach *Kolektywnego dialogu: Gertrud Grunow* było *Farbe. Ton. Bewegung* (Kolor. Dźwięk.

Ruch), które bezpośrednio nawiązywało do koncepcji zajęć prowadzonych w ramach lekcji harmonii w Bauhausie w Weimarze i opierało się na ich empirycznym, ale także indywidualnym doświadczeniu. Wydarzenie to odbyło się 2 września 2018 roku w Galerii ACC, w przestrzeni, gdzie wystawione były wszystkie obiekty autorstwa Brockmann.

Jako element wyjściowy do działania Brockmann przygotowała *Obiekt dyskursywny nr 3*, który łączył w sobie wszystkie elementy zawarte w tytule spotkania. Akrylowe pałeczki różnych długości i w trzech różnych kolorach: czerwonym, żółtym i niebieskim zostały ustawione w trzech okręgach, które posiadały wspólny środek i rozchodziły się w następującej kolejności: najmniejszy okrąg z najwyższymi pałeczkami w kolorze niebieskim, następnie okrąg żółty z odpowiednio niższymi pałeczkami oraz zewnętrzny, największy okrąg w kolorze czerwonym z najniższymi pałeczkami. Pałeczki wprowadzane były w ruch przez mechanizm umieszczony w cokole, na którym ustawiona była konstrukcja. W momencie wydobywania się kolejnego dźwięku muzycznego każda z nich się wydłużała albo zmniejszała. Tym samym za każdym razem powstawało inne ustawienie instalacji.

Do współpracy przy tym dyskursywnym wydarzeniu zaproszone zostały tancerka i choreografka Katja Erfurth, a także wokalistka Lea W. Frey. Ich zadaniem było zapoznanie się z metodą Grunow, której wcześniej nie znały, a następnie stworzenie jej indywidualnej interpretacji na bazie własnego doświadczenia zawodowego pracy z ciałem bądź głosem.

Praktyka taneczna Erfurth (urodzonej w 1971 roku w Dreźnie), jak i jej badania naukowe opierają się na metodach tańca i pracy z ciałem wypracowanych przez Mary Wigman (1886–1973) oraz Dore Hoyer (1911–1967), współczesnych Grunow.²⁰ Tancerka poprzez ruch podjęła się zinterpretowania palety Grunow i kolejnych zestawień: kolor – dźwięk – układ ciała. Następnie wykonała własną interpretację dwóch kolorów z palety Grunow: niebieskiego i czerwonego, opierając się nie na metodach pracy Grunow, tylko na własnej praktyce tanecznej.

Lea W. Frey (urodzona w 1982 roku w Berlinie) kształciła się początkowo w zakresie śpiewu klasycznego. Na studiach jednak skierowała się w stronę jazzu, wolnej pracy z głosem i improwizacji.²¹ Na potrzeby naszego projektu przygotowała wokalne interpretacje na bazie wszystkich kolorów i dźwięków z palety Grunow. W drugiej części swojego wystąpienia zaangażowała obecną publiczność, ale także nawiązała do jednego z ćwiczeń stosowanych przez Grunow. Polegało ono na tym, aby na początku wpatrywać się w jeden określony kolor, następnie zamknąć oczy i spróbować sobie ten kolor wyobrazić.²² W ramach ćwiczenia Frey widzowie otrzymali kartki w kolorze żółtym, czerwonym i niebieskim. Wokalistka prosiła, by na początku wpatrywali się we wskazaną przez nią kartkę, następnie zamknęli oczy. W tym czasie sama wykonywała własną interpretację wokalną tego dźwięku. Publiczność miała połączyć wyobrażenie koloru ze słyszonym równocześnie dźwiękiem.

*

Obydwa te działania pozwoliły nam spojrzeć na metodę Grunow nie tylko przez pryzmat zachowanych tekstów, notatek czy opracowań, ale głównie jako na doświadczenia, które mocno wiążą się z osobistym, emocjonalnym odbiorem i indywidualną interpretacją, przez co stają się prawie niemożliwe do przełożenia na neutralny język naukowy czy akademicki.

Przypisy

¹ Kunstfest to coroczne wydarzenie teatralno-artystyczne, odbywające się w Weimarze na przełomie sierpnia i września. W 2018 roku główną oś programu stanowiło hasło *Wie das Bauhaus nach Weimar kam* (Jak Bauhaus dotarł do Weimaru), w ramach którego realizowany był opisywany projekt.

² René Radrizzani, red., *Die Grunow-Lehre: Die bewegende Kraft von Klang und Farbe* (Wilhelmshaven: Noetzel Florian, 2004), 9.

³ Ibidem, 10–11.

⁴ „Was ist Jaques-Dalcroze dem Sänger,” *Rheinische Musik- und Theaterzeitung*, nr 12 (1911). Cyt. za Radrizzani, *Die Grunow-Lehre*, 64–69.

⁵ Tak zwanego „Vorkurs”, po ukończeniu którego studenci bądź studentki byli dopuszczani do dalszych, już właściwych studiów w Bauhausie.

⁶ Ute Ackermann, „Ordnung schaffen für Lebenskünstler. Gertrud Grunows Unterricht in Harmonisierungslehre am Weimarer Bauhaus,” w *Modell Bauhaus – Kunst zum Hören* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2009), 73–74. Kat. wyst. w Martin-Gropius-Bau, Berlin, 22 lipca – 4 października 2009.

⁷ <https://www.gertrud-grunow.de/leben-werk/biographie/>, dostępny 10.04.2020.

⁸ Achim Preiss, red., *Gertrud Grunow: Der Gleichgewichtskreis. Ein Bauhaus Dokument* (Weimar: VDG, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2001), 30.

⁹ Ibidem, 48.

¹⁰ Radrizzani, *Die Grunow-Lehre*, 9. Cytaty, o ile nie zaznaczono inaczej, w przekładzie autorki.

¹¹ Ulrike Müller, *Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design* (München: Elisabeth Sandmann, 2009), 30.

¹² Układ cytatu jak w książce Radrizzanego, *Die Grunow-Lehre: Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*.

¹³ Ibidem, 44–45.

¹⁴ Müller, *Bauhaus-Frauen*, 34.

¹⁵ <https://www.gertrud-grunow.de/leben-werk/biographie/>, dostępny 10.04.2020.

¹⁶ Radrizzani, *Die Grunow-Lehre*, 9.

¹⁷ <https://www.gertrud-grunow.de>, dostępny 10.04.2020.

¹⁸ Linn Burchert, *Gertrud Grunow (1870–1944). Leben, Werk und Wirken am Bauhaus und darüber hinaus* (Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin, 2018), publikacja online, https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/20284/Burchert_Grunow_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y, dostępny 10.04.2020.

¹⁹ Wystawa trwała od 18 sierpnia do 11 listopada 2018 roku, <https://acc-weimar.de/ausstellungen/a210/>, dostępny 15.04.2020.

²⁰ Informacje zaczerpnięte ze strony artystki: <http://www.katja-erfurth.de/>, dostępny 20.04.2020.

²¹ Informacja zaczerpnięta z https://de.wikipedia.org/wiki/Lea_W._Frey, dostępny 21.04.2020.

²² Radrizzani, *Die Grunow-Lehre*, 9.

Bibliografia

Burchert, Linn. *Gertrud Grunow (1870–1944). Leben, Werk und Wirken am Bauhaus und darüber hinaus*. Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin, 2018. Publikacja online. https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/20284/Burchert_Grunow_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Modell Bauhaus – Kunst zum Hören. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009. Kat. wyst.

Müller, Ulrike. *Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*. München: Elisabeth Sandmann, 2009.

Preiss, Achim, red. *Gertrud Grunow: Der Gleichgewichtskreis. Ein Bauhaus Dokument*. Weimar: VDG, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2001.

Radrizzani, René, red. *Die Grunow-Lehre: Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*. Wilhelmshaven: Noetzel Florian, 2004.



MO-
DUŁ
AR-
CH-
TEK-
TO-
NICZ-
NY

Katarzyna UCHOWICZ

Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki,
Pracownia Dokumentacji Architektury XX wieku

NA(D)PISAĆ MODERNIZM. LISTY SYRKUS – GROPIUS

Archipelag CIAM

Inspiracją dla niniejszego tekstu była wydana w 2019 roku książka *Archipelag CIAM. Listy Heleny Syrkus*, zredagowana przez autorkę oraz Aleksandrę Kędziorek i Maję Wirkus.¹ Oś przewodnią publikacji stanowi zachowana praktycznie w całości korespondencja architektki, prowadzona latami, z założycielem Bauhausu Walterem Gropiusem oraz „Frau Bauhaus,” czyli Ise Gropius (z domu Frank), a także czołowym urbanistą Amsterdamu Cornelisem van Eesterenem i jego żoną Friedą Fluck. Wymienieni architekci współtworzyli zawiązany w 1928 roku CIAM (Congrès internationaux d'architecture moderne), czyli międzynarodową organizację, która miała umocnić architektów modernistów w walce o nową architekturę. W ramach jej działalności organizowano kongresy oraz robocze spotkania grup i sekcji pod nazwą CIRPAC (Comité international pour la résolution des problèmes de l'architecture contemporaine), poświęcane wybranym problemom kształtowania przestrzeni w skalach makro i mikro, takim jak mieszkanie najmniejsze czy miasto funkcjonalne. Na książkę *Archipelag...* złożyły się przede wszystkim listy Heleny Syrkus. Prowadziła ona bowiem korespondencję indywidualną

oraz w imieniu własnym i męża Szymona Syrkusa, a ponadto kontynuowała wymianę listów jeszcze długo po jego śmierci w 1964 roku. Przeżyła go o 18 lat. Odbiorcy listów Syrkusowej to migrujące punkty na mapie świata, architektoniczny archipelag CIAM. Poza charakterem tej organizacji mobilność architektów awangardy, zwłaszcza tych żydowskiego pochodzenia, wynikała z sytuacji politycznej oraz osobistych decyzji, podyktowanych zwrotami dwudziestowiecznej historii, które stały się jednocześnie impulsem dla wzajemnego wsparcia, budowania solidarności oraz dla trwającej przez następujące po sobie dekady wymiany listów. To, co mogłoby stanowić dowód na zmieniającą się topografię modernizmu, było często wynikiem podjętych jednostkowych wyborów, które odnotowywano w korespondencji. Metaforyczny archipelag to także punkty na mapie Europy i Ameryki, gdzie obecnie przechowywana jest korespondencja Heleny i Szymona Syrkusów. Dokonany na potrzeby publikacji wybór nie służył udowodnieniu jakiegokolwiek z góry powziętej tezy. Został on podyktowany spójnością korespondencji i ciągłością narracji. Wyselekcjonowane listy opowiadają wartką historię z architekturą w tle, w której przyjaźń przeplata się z zawodową pasją, wzloty i nadzieje egzystują obok upadków

i sytuacji bez wyjścia. Dowiadujemy się o tym od świadków, z pierwszej ręki. To istotny fakt, biorąc pod uwagę konstatację Ise Gropius, zanotowaną w liście do Heleny Syrkus: „Niezliczone książki są pisane przez ludzi, których tam nawet nie było, i którzy co prawda mogą badać gołe fakty, lecz nie wiedzą, jaka wtedy panowała atmosfera i jakie były motywy.”² Splecione początkowo losy obydwu kobiet z biegiem czasu coraz bardziej się różniły, jakby stanęły one nagle po dwóch różnych stronach lustra. Obydwóm poświęcono charakterystyki, jednakże po listy sięgano częściej w przypadku Ise Gropius, która znalazła się w centrum zainteresowania w związku z obchodzonym w 2019 roku jubileuszem 100-lecia Bauhausu.³ W przypadku omawiania postaci Heleny Syrkus listy wykorzystywano w marginalnym zakresie bądź cytując jedynie ich fragmenty.⁴ Obie z równym zaangażowaniem były admiratorkami i aktywnymi komentatorkami modernizmu oraz animowały korespondencyjną sieć. Dynamika i skala ich korespondencji odpowiadała współczesnemu pozostawianiu „online” i wymianie informacji *via* współczesny messenger z komunikatem: *someone is typing...*⁵

Międzynarodowe sieci

„(...) w tych trudnych czasach najlepsze, co mamy, to sieć przyjaciół rozsianych po tej targanej wstrząsami planecie.”⁶

Walter Gropius w liście do Heleny i Szymona Syrkusów, 20 kwietnia 1948

Sieć pozostaje jednym z kluczowych pojęć architektury dwudziestego wieku – dotyczy zarówno artystycznych koneksji, międzynarodowej platformy wydawniczej, jak i rozległych kontaktów zawodowo-osobistych (w tym korespondencyjnych).⁷ W okresie politycznych burz, właściwych dwudziestemu stuleciu, listy pozostają dowodem ciągłości kontaktów oraz oddają charakter relacji pomiędzy pionierami modernizmu. Warto jednak wspomnieć, że mariaż korespondencji i artystycznych wizji, czy może bardziej strategii ich promowania, miał już swoją historię, w którą uwikłany był Walter Gropius. Rzeczą dotyczyła

ugrupowania *Die Gläserne Kette* (Kryształowy / Szklany Łańcuch), którego działalność polegała wyłącznie na wymianie listów na wzór popularnych łańcuszków szczęścia, rozsyłanych w grupie osób wtajemniczonych. Ta wyłącznie korespondencyjna grupa niemieckich architektów, której działalność zainicjował Bruno Taut, wymieniała listy w okresie od listopada 1919 do grudnia 1920 roku. Wciągnięci w łańcuszek (sieć) architekci swoje prawdziwe tożsamości ukryli pod nazwami piór, którymi się posługiwali, bądź też pod pseudonimami: Bruno Taut (Glas), Wilhelm Brückmann (Berxback 7), Hermann Finsterlin (Prometh), Paul Gösch (Tancred), Jakobus Götzel (Stellarius), Walter Gropius (Maß), Wenzel Hablick (W.H.), Hans Hansen (Antischmitz), Carl Krayl (Anfang), Wassili Luckhardt (Zacken), Hans Luckhardt (Angkor), Hans Scharoun (Hannes), Max Taut (bez nazwy). Same listy także nie były zwyczajne – bogato ilustrowane wizjami szklanych katedr i utopijnych miast przyszłości były przykładem „wizualnej konwersacji,” a w połączeniu z szerokimi marginesami wypełnionymi komentarzami tworzyły *en masse* coś na wzór traktatu, którego tematem była ekspresjonistyczna architektura. Wkrótce potem Walter Gropius przyjął strategię promowania Bauhausu, opartą na korespondencyjnej wymianie artykułów, fotografii, plakatów i listów. Nazwę szkoły zaczerpnął ze średniowiecznej *Bauhütte* (strzechy budowlanej), a na wizualną wykładnię jedności sztuk i synergii dyscyplin wybrał drzeworyt przedstawiający ekspresjonistyczną katedrę autorstwa Lyonela Feiningera, umieszczoną na okładce manifestu Bauhausu z 1919 roku.

W kontekście modernistycznych sieci nie przywoływano dotychczas działalności *Die Gläserne Kette*. Także listy stanowią stosunkowo rzadko wykorzystywane źródło wiedzy o architektach i architekturze dwudziestego wieku przede wszystkim ze względu na ich rozproszenie, obfitość materii, jakościową różnorodność i barierę językową. Ale o tym, że stanowiły istotne medium, świadczyć może wyznanie Heleny Syrkus skierowane do Siegfrieda Giediona, głównego sekretarza CIAM: „śnię mi się góry nienapisanych listów...”⁸ Poza tym szwajcarskim historykiem sztuki i jego żoną Carolą Giedion-Wecker, Gropiusami i van

Eesterenami Helena Syrkus korespondowała z Lászlem Moholyem-Nagyem, Katalończykiem Jose Louistem Sertem i jego żoną Monchą Sert, Le Corbusierem, pochodzącym z Chorwacji współpracownikiem „Corbu” Ernestem Weissmanem, głównym architektem Berlina Martinem Wagnere oraz Hansem Schmidtem, Henrym Fieldem, aktorską parą żydowskiego pochodzenia Lotte Lieven i Alexandrem Granachem, Stanisławem Tołwińskim, swoimi siostrami Ireną Wilczyńską i Martą Heyman. O zażyłości z adresatami świadczyła nie tylko treść listów, lecz także pseudonimy: Cornelisa van Eesterena nazywała Bratem (niem. Brüder) lub używała skróconej formy jego imienia: Cor, rysując jednocześnie obok serduszko (*cor* oznacza po łacinie serce), do żony van Eesterena – Friedy Fluck – zwracała się Fritz, małżeństwo Gropiusów, stosownie do płci, tytułowała Pią i Piusem, Carolę Giedion-Wecker określała inicjałami CW, a Sigfrieda Giediona – jak pozostali członkowie CIAM – nazywała doktorem Peppem. Być może – choć dotychczas nigdzie nie natrafiono na potwierdzenie tej tezy – korespondencyjna sieć miała być po części formacją w rodzaju tajnego bractwa, jak to miało miejsce w przypadku Die Gläserne Kette. Helena Syrkus skrupulatnie datowała listy, niekiedy notowała nawet godzinę wysyłki bądź doręczenia odpowiedzi. Oprócz listów w „korespondencyjnym” archiwum Syrkusowej przechowywane są telegramy, karty pocztowe, widokówki i pocztówki, wykorzystywane niekiedy dwustronnie, wzbogacane odręcznym dopiskiem lub pieczęcią, co czasem pełniło funkcję informacyjną, a czasami zawierało żartobliwy przekaz. Do zbioru weszły załączane do korespondencji artykuły z czasopism, fotografie, raporty z podróży, stenogramy wywiadów radiowych, wolne przekłady wierszy. Same listy to przeważnie maszynopisy, nieco rzadziej rękopisy, ale te pisane na maszynie zawsze były podpisywane ręcznie, zgodnie z obowiązującym do dzisiaj *savoir-vivre*, towarzyszącym obiegowi pism. Helena Syrkus wybrała podpis nowoczesny – podpisywała się małą literą, co było w dwudziestoleciu międzywojennym *en vogue* – tak sygnował swoje utwory amerykański poeta modernista Edward Estlin Cummings (rówieśnik Szymona Syrkusa): e.e.cummings, w tej manierze Herbert Bayer za-

projektował uniwersalny bezszeryfowy krój pisma, z którego skomponowano nazwę „bauhaus.” Helena i Szymon Syrkusowie, analogicznie do Ise i Waltera Gropiusów, używali często własnych papierów firmowych. Podczas podróży listy pisało zazwyczaj na drukach hotelowych. To zestawienie różnorodnych środków korespondencyjnego przekazu (także pod względem materiału piśmienniczego) stanowi przyczynek do badań nad powiązaniem kultury architektonicznej i korespondencji w kontekście archiwum wizualnego modernizmu, jak to miało miejsce w odniesieniu do dziewiętnastego wieku w książce *The Printed and The Built: Architecture, Print Culture and Public Debate in the Nineteenth Century* z zamieszczonym obszernym słownikiem mediów i rodzajów tekstów, które współtworzyły ówczesny dyskurs architektoniczny (depesza, paszkwil, pamflet, odbitki drzeworytnicze).⁹ W przypadku dwudziestego stulecia tę korespondencyjną sieć można by powiązać z procesem współtworzenia wtedy „mowy obrazów” przez międzynarodową awangardę, analizowanym w książce *Obraz wielokrotniony. Reprodukacja fotograficzna i wizualne narracje sztuki awangardowej 1910–1939*.¹⁰ Analiza objęła tam m.in. przenikanie się dyscyplin służących dokumentacji i reprodukowaniu obiektów, poszerzanie ich granic (odmiany fotografii i grafiki reprodukcyjnej, fotografia jako sztuczna pamięć historii sztuki) oraz przybliżenie sposobów funkcjonowania międzynarodowej sieci wydawniczej tworzonej przez awangardę. W ten łańcuch relacji wpisuje się sieć korespondencyjna, poszerzająca i „nadpisująca” badania nad modernizmem jako siatką relacji, łańcuszkiem artystycznych powiązań, kreatywnym wielogłosem i interdyscyplinarnym dialogiem.

Modernistki maszynistki

„Niech się Irka nie złości – maszyna jest pożyczona, nie zabrałam ze sobą ani mojej Eriki ani nawet Larousse’a – jak wypoczynek, to wypoczynek.”¹¹
Z listu Heleny Syrkus do siostry Ireny Wilczyńskiej, pisanego ze Świdra 22 czerwca 1974

Znacząca dla architektki kultura słowa, stale doskonalony warsztat pisarski oraz wykorzystywanie języka (języków) jako istotnego narzędzia pracy twórczej znalazły odbicie w zachowanej korespondencji, niemal pozbawionej skreśleń, klarownej i merytorycznej, a jednocześnie zdradzającej osobiste emocje. W biografii Heleny Syrkus projekty architektoniczne zostały wyprzedzone bowiem przez wiersze i przekłady literackie. Około 1922 roku Helena Eliasberżanka przyjęła literacki pseudonim „Niemirowska” (podawała go później jako swoje nazwisko panieńskie). Posługując się biegle językiem angielskim, francuskim, niemieckim, rosyjskim (słabiej włoskim, bułgarskim i łaciną), jako Helena Niemirowska przetłumaczyła m.in. *Tajemnicę krwi* Anatole’a France’a (właśc. François Anatole Thibault, 1923), *Puka* Rudyarda Kiplinga (1924), tomik wierszy Anny Achmatowej *Paciorki* (z Wandą Borudzką i Józefem Kramsztykiem, wydany w Wilnie w 1925 roku). Już jako Helena Syrkus przełożyła poezje Guillaume’a Apollinaire’a i Reinera Marii Rilkego (na język francuski).¹² Od 1964 roku – śmierci Szymona Syrkusa – coraz częściej sięgała po wolne przekłady, a do jej ulubionych pisarzy należeli Achmatowa i Apollinaire, z polskich – Jan Lechoń i Julian Tuwim. Zainteresowanie literaturą znalazło odbicie w listach – cytowała Goethego, Moliere’a, do listów załączała niekiedy własne przekłady. Co więcej, tłumaczyła na własny użytek (a może tworzonego świadomie archiwum albo jako materiał do potencjalnej publikacji) listy kierowane do niej w obcych językach, np. od Moholy-Nagy’a czy Gropiusa. Architekturze poświęciła się ostatecznie w 1925 roku – rozpoczęła wówczas pracę w biurze architektonicznym Szymona Syrkusa (dwa lata później została jego żoną oraz współnikiem). Nowe zajęcie wymagało znakomitej organizacji oraz umiejętności stenografii i stenotypii. W latach dwudziestych

nie były to powszechne umiejętności, ale coraz bardziej pożądane przez kobiety, gdyż zwiększały ich szanse na zatrudnienie i finansową niezależność. Architektka była, obok Szymona Syrkusa i Bohdana Lacherta, współtwórczynią grupy modernistów Praesens oraz pomysłodawczynią jej nazwy, pochodzącej od łacińskiego terminu *tempus praesens* (czas teraźniejszy) – jak manifest akcentowała ona ambicje kreowania współczesnych działań artystycznych i przynależności do światowej awangardy. Grupa znalazła się wówczas w centrum konsolidującej się stołecznej awangardy (Lachert, Józef Szanajca, Barbara i Stanisław Brukalscy, Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński). Współtworząca formację Barbara Brukalska przyznała potem, że „Syrkusowie mieli skłonność do skupienia wokół siebie kręgu osób.”¹³ Redakcja czasopisma programowego *Praesens* mieściła się w mieszkaniu Syrkusów przy ulicy Senatorskiej 38 lok. 13. Architektka prowadziła wówczas nie tylko biuro architektoniczne, ale pracowała jednocześnie jako sekretarz redakcji i redaktor czasopisma. Narzędzie jej pracy stanowiła przede wszystkim maszyna do pisania, którą można uznać za atrybut kobiety kształtującej modernistyczną kulturę, podczas gdy nowoczesnego architekta wyróżniała maszyna innego typu, a mianowicie samochód – Le Corbusier jeździł słynnym francuskim voisinem i fotografował z nim swoje realizacje, Szanajca jeździł sportową tatrą, Lachert – lanią apriłą, a Syrkus dysponował brytyjskim austinem seven z szyberdachem.¹⁴ Ale urządzenia przeznaczone dla kobiet projektowali mężczyźni – Gropius stworzył obudowę maszyny firmy Adler, a współpracownik firmy założonej przez Gropiusa i Marcela Breuera w Cambridge, absolwent Harvardu Eliot Noyes na początku lat sześćdziesiątych zaprojektował jedną z ikon designu, a mianowicie maszynę do pisania „Selectric” dla firmy IBM. Wspomniana w zacytowanym powyżej liście Heleny Syrkus do siostry Ireny Wilczyńskiej maszyna erica to wyprodukowana w Niemczech przenośna maszyna do pisania (nie wiadomo jednak, który model był w jej posiadaniu). Towarzyszyła ona architektce podczas podróży na kolejne kongresy CIAM, podczas których Helena Syrkus także pełniła funkcję sekretarza. Pisała z odgórnym założeniem two-



Strona tytułowa indeksu Heleny Eliasberżanki, 1922. Archiwum Politechniki Warszawskiej

zenia kopii, więc stosowała papier przebitkowy. Niekiedy porzucała tę zasadę i dopisywała osobiste fragmenty na końcu listu jedynie na oryginalnym egzemplarzu. Kopie niektórych listów, m.in. tych kierowanych do siostr Ireny i Marty, wklejała do dziennika. Do Ise Gropius, mieszkającej w Lincoln w stanie Massachusetts, pisała: „weź maszynę do pisania i opisz mi wszystko.” Ise Gropius dysponowała zaprojektowaną przez Marcella Nizzoli w 1950 roku zgrabną letterą 22, wyprodukowaną przez firmę Olivetti (maszynę można dzisiaj oglądać w amerykańskim domu Gropiusów, a jej obecność na podwójnym biurku wskazuje miejsce zajmowane przez Ise Gropius). W czasie funkcjonowania Bauhausu w Dessau Ise Gropius pracowała na perkeo 2, maszynie produkowanej przez drezdeńską firmę Clemens Müller AG w latach 1920–1924, uwiecznionej na zdjęciu przez fotografkę kronikarkę Bauhausu Lucię Moholy-Nagy w 1926 roku. Ustawiona na wypolerowanym biurku była jednocześnie pretekstem do

wyeksponowania lampki dla piszących na maszynie, zaprojektowanej w bauhausowskiej pracowni metalu przez Marianne Brandt. W niepublikowanych pamiętnikach Ise Gropius odnotowała: „W pierwszych miesiącach moje zaangażowanie w życie szkoły było ograniczone. Nie uczęszczałam na żaden warsztat, gdyż zdolności literackie uczyniły ze mnie naturalnego współnika w opracowywaniu niekończących się przemówień, artykułów i raportów, które należały do obowiązków mojego męża. Fakt, że potrafiłam pisać na maszynie, sprawił, iż przez większość mojego małżeńskiego życia mała maszyna do pisania była mi wierną towarzyszką.”¹⁵ Adoptowana przez Gropiusów Beate (Ati) Gropius Johansen wspominała: „Ise prowadziła domowe biuro. Składała się na to zatrważająca ilość międzynarodowej zawodowej i prywatnej korespondencji, która zajmowała Waltera od czasów Bauhausu do jego śmierci. Biura i szkoły architektoniczne, wydawcy, biura projektowe, firmy oferujące produkty

i meble w Stanach Zjednoczonych i za granicą, wszyscy, z którymi miał jakikolwiek związek, zasypywali jego biurko listami na stopę wysokości. Do tego dochodziła gigantyczna ilość korespondencji od byłych studentów, współpracowników, niezliczonych przyjaciół i znajomych z Europy. Na wszystkie te listy skrupulatnie odpisywano, ale nie robiło tego dziesięć osób z komputerami, tylko Ise wystukująca dwoma palcami na jej małej przenośnej maszynie odpowiedzi, które Walter jej podyktował lub zapisał.¹⁶

Ise Gropius, podobnie jak Helena Syrkus, zaczynała od literatury i cieszących się popularnością opowiadań i artykułów, inspirowanych podróżami oraz osobistymi fascynacjami (m.in. *Wie sieht die New Yorkerin aus?*, *Die Gebrauchswohnung*, *Weltreise am Grammophon*). Obie kobiety połączyło zaangażowanie w pracę, a tenże rzeczownik powracał na kartach korespondencji jak bumerang. W 1939 roku Syrkusowa pisała do Gropiusa i Giediona o współtworzeniu studium urbanistycznego Warszawy: „Praca zaczyna być ekscytująca – niebezpiecznie ekscytująca.” Świadoma własnych umiejętności stenograficznych stale je doskonaliła i rekomendowała: „Giedion wie mniej więcej, co potrafię jako sekretarka kongresowa, tłumaczka itd. W międzyczasie nauczyłam się międzynarodowej stenografii i kontynuowałam naukę języka angielskiego, więc teraz znam ten język tak dobrze jak niemiecki, francuski i rosyjski. Dość dobrze radzę sobie w myśleniu technicznym, dużo widziałam, czytałam, przemyslałam i dużo przeliczyłam.”¹⁷ Po wywiadzie udzielonym w 1946 roku w amerykańskim radiu podsumowano jej angielski jako nieco starodawny i literacki, choć ona sama uważała: „Ponieważ nie czytam, tylko mówię, więc nie jest to ta sama nagrywana na nowo płyta – tylko za każdym razem inne podejście do tematu – zależnie od audytorium. Język nie sprawia mi już żadnej trudności – mówię zupełnie swobodnie i myślę po angielsku. Szymon zrobił też duże postępy. Przyda się!”¹⁸ Będąc już w podeszłym wieku, w korespondencji z Olgierdem Czernerem, dyrektorem Muzeum Architektury we Wrocławiu, wyznała: „[niemiecki] nie jest to mój »drugie« język, jak francuski, na który swobodnie przekładałam nie tylko prozę, ale i wiersze Rilkego, Tuwima, Gałczyńskiego »do

szuflady« oczywiście. Ale, choć mój niemiecki jest zardzewiały, używam go tak rzadko..., próbowałam, jak dawniej, nie tyle przekładać (mam marny słownik), ile »myśleć« po niemiecku.”¹⁹

Biografie Syrkusowej i Gropiusowej naczynął bieg historii. Różniły je możliwości. Po wyemigrowaniu Gropiusów z Niemiec na skutek dojścia Hitlera do władzy i zamknięcia Bauhausu, początkowo do Wielkiej Brytanii (1933–1937), a następnie do USA, Ise Gropius próbowała kontynuować własną działalność literacką, ale jej artykuły nie znalazły uznania. Została współautorką, redaktorką i wydawcą książek Gropiusa, przede wszystkim katalogu *Bauhaus 1919–1928*, towarzyszącego wystawie w Museum of Modern Art (MoMA) w 1938 roku. Sytuacja Heleny Syrkus była wówczas z jednej strony skrajnie odmienna (okoliczności), z drugiej podobna (posiadała maszynopis publikacji opracowanej z Szymonem Syrkusem, który chciała wydać). Na skutek nasilających się antysemickich napięć w środowisku architektów i braku zleceń Syrkusowie stopniowo tracili dochody. Poświęcili się wówczas pracy teoretycznej. W 1939 roku architektka tak pisała o zaistniałej sytuacji: „Ale zdobyliśmy coś znacznie ważniejszego niż pieniądze: mamy naszą książkę i postanowienie, by ją opublikować. Ponadto wciąż możemy dla nas obojga kupić bilety trzeciej klasy do Nowego Jorku. Wtedy Szymonowi pozostanie ledwie na tyle, by przez rok *keep body and soul together*. W tym roku chciałby kontynuować studia w bibliotekach i biurach planowania regionalnego i pracować nad swoją książką. Może znajdzie jeszcze czas, by coś zarobić, ale to nie jest ważne: najważniejsze jest, aby dokończyć książkę. Dla mnie jednak pieniędzy już nie wystarczy. I tak sobie myślę: czy nie moglibyście mi pomóc zarobić w USA na moich umiejętnościach? Przez ten rok, gdy Szymon będzie studiował, muszę mianowicie zarabiać na życie »na własną rękę«. Giedion wie mniej więcej, co potrafię jako sekretarka kongresowa, tłumaczka itd.”

Syrkusowie nie wyjechali z Polski w 1939 roku. Wspomniana książka dotyczyła projektowania osiedli, nie udało się jednak opublikować przygotowanego wówczas tekstu. Na jego kanwie architektka wydała dopiero w 1976 roku książkę *Ku idei osiedla społecznego 1925–1975*, której

Mieszkanie-pracownia
Heleny i Szymona Syrkusów przy
ul. Senatorskiej w Warszawie, 1927.
Archiwum Instytutu Sztuki PAN



roboczy tytuł brzmiał *Osiedle społeczne (Osiedle społeczne na tle dzielnicy, miasta, regionu. Droga poszukiwań Heleny i Szymona Syrkusów*²⁰).

Identyfikacja

Zachowanej w archiwach korespondencji Heleny Syrkus towarzyszą fotografie. Nie wyglądała na nich jak kobieta nowoczesna, poza jednym wyjątkiem, kiedy dała się sportretować z mężem w mieszkaniu przy ulicy Senatorskiej 38 na tle barwnych, wbudowanych mebli (nazywanych meblami CIAM), w modnych butach na obcasie słupku. Ale nawet na tym zdjęciu nie nosiła popularnej wówczas fryzury „na chłopczycę,” metalizowanej biżuterii ani sukienek z nadrukowanymi tkaninami, tylko klasyczny kostium. Nie paliła cygar, tylko trzymała na kolanach kota. Nie miesz-

kała w awangardowym domu manifestu, lecz w mieszkaniu urządzonym umiarkowanie nowoczesnie. Na zdjęciach wykonanych blisko 20 lat później, podczas zjazdu CIAM w Bergamo w 1949 roku, pojawiła się w długiej sukience i chustce związanej na głowie – być może miała być to stylizacja kojarząca się z chłopką, spójna z tematem wygłoszonego wówczas, kontrowersyjnego dla środowiska CIAM referatu *Art belongs to the people* (w Polsce rozpoczęła się już wtedy era socrealizmu). Nie znaczy to jednak, że nie przykładała wagi do mody, jednak obca pozostała jej stylizacja na „nowoczesną kobietę.” O jej stosunku do obowiązującego w środowisku architektów *dress code* dowiadujemy się właśnie z listów.²¹ Okazjonalnie szła w sklepie „Sztuka i moda” przy ulicy Nowogrodzkiej, opisywała zamówione suknie jak w przypadku tej z jedwabnego jerseyu: „Suknia jest cała »lejąca się« – b. skromna, ale »ubiera



Portret Heleny Syrkus, fotograf
nieznany, lata czterdzieste
dwudziestego wieku.
Biblioteka Narodowa, domena
publiczna

mnie». Jest od góry blousée, dół rozkloszowany, rękawy luźne, ujęte przy nadgarstku w wąziutkie mankiety, pięknie układający się zapinany do tyłu miękki kołnierzyk ze skosu, ma golf. Na szyi, a raczej na piersiach miałam urodzinowy prezent Sertów i Bonetów – srebrny łańcuszek (...) z ażurowym wisiosem katalońskim dł. 15 cm, w uszach małe srebrne klipsy od pani Miro i od niej też lakierowaną kopertę.”²² Na zdjęciach dokumentujących zjazd CIAM otoczona była wyłącznie przez mężczyzn – Le Corbusiera, Giediona, van Eesterena. Wydaje się, że bycie w centrum awangardy oraz korespondencyjne pozostawanie „online” nie wymagało dodatkowych atrybutów poza maszyną do pisania. Domeną architektki pozostało natomiast tworzenie sieci kontaktów i aranżowanie spotkań, także w rodzimym środowisku architektonicznym, którym towarzyszyły niewielkie przyjęcia z *menu* odnotowywanym niekiedy w dzienniku.

Dotyczyło to także spotkań, na które sama była zapraszana: „na dużym stole był bufet. A więc na gorąco pieczarki, półmisek wspaniałego łososia, drugi z polędwicą wołową, trzeci z rozbeftem, trzy salaterki rozmaitych sałat etc. Po tym podano półmiski serów i win francuskich (15 gatunków (...)). Następnie parę znakomitych *tartes aux fruits* i pyszna *macédoine*. Na zakończenie kawa czarna. Drinki, sekt i wina w obfitości.”²³ Helena Syrkus kształtowała modernizm na własnych zasadach, a topograficzne centrum międzynarodowej awangardy pełnił niewielki domek rybacki w Serocku nad Narwią. Było to ulubione miejsce wypoczynku Syrkusów, udokumentowane na fotografiach Henry’ego N. Cobba, który gościł tu w czasie pobytu w Polsce w 1946 roku, podobnie jak Pablo Picasso w 1948. W czasie jednej z takich wizyt przed 1939 rokiem Syrkusowa pisała do Gropiusa, który nigdy nie wykorzystał zaproszenia: „Pływamy,

jeździmy na rowerach i żeglujemy w każdą sobotę, Szymon chodzi ponadto na polowania i łowi ryby. Mnie wystarcza woda, słońce oraz ogród i już zapominam o świecie zewnętrznym – teraz właśnie miałam dwa tygodnie wspaniałych ferii i jestem bardzo opalona. Słońce zachowałam sobie nie tylko na skórze, lecz także »w duszy«.²⁴

Jako podsumowanie niniejszego tekstu poświęconego korespondencyjnej relacji Syrkusów i Gropiusów idealny wydaje się właśnie list, a właściwie jego fragment, w którym architektka nawiązała do okupacyjnych losów swoich i Szymona Syrkusa w czasie, kiedy był więziony w Auschwitz, i wsparcia udzielonego przez przyjaciół architektów z CIAM oraz porównała swój status z pozycją Ise Gropius: „wysłałam Szymonowi 251 paczek, wszystkie dostał, bo taki był rozkaz władz obozowych, a ja przez Portugalię dostawałam od kolegów z CIAM wspaniałe *colis* [franc.: paczki]: migdały, rodzynki, kawę, kakao, czekoladę, herbatę, sardynki itp., nabywane na czarnym rynku, wyłącznie dla Szymona – sama jadłam warzywa z działki i kartonowe przydziały. Irka ma do Szymona żal, że mnie »zamęczał«. Ale dla niego praca była ważniejsza niż wszystko – o pracy PAU [Pracowni Architektoniczno-Urbanistycznej] pisał w każdym liście z Oświęcimia. Z tej pracy ja teraz zbieram »laury« – Irka [Irena Wilczyńska, siostra Heleny Syrkus] przesłała Ci piękny artykuł Iwaszkiewicza z »Życia Warszawy«,²⁵ a 15go b.m. ukazała się w »Expresie Wieczornym« na pierwszej stronie tłustym drukiem (litery dwucentymetrowej wysokości): WOLSKIE »OSIEDLE SYRKUSÓW« ZBUDOWANE PO WOJNIE TRAFIŁO NA LISTĘ... ZABYTEKÓW.²⁶ I po tym: »Po raz pierwszy do rejestru Urzędu Konserwatorskiego m.st. Warszawy wpisano osiedle powstałe w ostatnim trzydziestoleciu, bo w latach 1947–1952 według projektu inż. inż. architektów HELENY I SZYMONA SYRKUSÓW«. Szczegóły przeczytasz sama, ale ważne jest następujące zdanie: »KONSERWATORZY UWAŻAJĄ, ŻE OSIEDLE TO NIE TYLKO DORÓWNUJE URODĄ SADOW ŻOLIBORSKIM [Haliny Skibniewskiej], ALE POD PEWNYMI WZGLĘDAMI JE PRZEWYŻSZA. I MIMO, ŻE TAK ŁADNE, MAŁO JEST NA OGÓŁ ZNANE I SPOPULARYZOWANE. WPI-SANE DO REJESTRU ZABYTEKÓW WARSZAWY »OSIEDLE SYRKUSÓW« OZNACZA, ŻE WSZELKIE REMONTY, PRZEBUDOWY ETC. NIE MOGĄ

ODBYWAĆ SIĘ BEZ ZGODY I NADZORU URZĘDU KONSERWATORSKIEGO«. To jest rzecz bez precedensu w całej Polsce i chyba nawet na świecie, do »zabytków« architektury współczesnej należy DOM LACHERTA w Warszawie, domy Le Corbusiera (ale poszczególne, bo żadnego osiedla nie wybudował), dom Gropiusa w Lincoln, Mass., który po śmierci Izy stanie się MUZEUM, ale »osiedle Syrkusów« nigdy muzeum się nie stanie, bo było zbudowane dla ludzi.²⁷

Przypisy

- ¹ Aleksandra Kędziorek, Katarzyna Uchowicz i Maja Wirkus, red., *Archipelag CIAM. Listy Heleny Syrkus* (Warszawa: Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, 2019).
- ² List Ise Gropius do Heleny Syrkus z czerwca 1966 roku w Muzeum Architektury we Wrocławiu, materiały Heleny Syrkus.
- ³ Zob. Jana Revedin, *Jeder hier nennt mich Frau Bauhaus: Das Leben der Ise Frank* (Köln: Dumont Verlag, 2018); Ursula Muscheler, *Mutter, Muse und Frau Bauhaus: Die Frauen um Walter Gropius* (Berlin: Berenberg Verlag, 2018).
- ⁴ Marta Leśniakowska, „Le Corbusier i Polki. Helena Syrkus na wystawie paryskiej w 1937 roku,” w *Wystawa paryska 1937. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 22–23 października 2007*, red. Joanna Maria Sosnowska (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2009), 267–273; Józef Piłatowicz, „Poglądy Heleny i Szymona Syrkusów na architekturę w latach 1925–1956,” *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki*, nr 3–4 (2009): 123–164; Józef Piłatowicz, „Syrkus z Eliasbergów Helena (1900–1982),” w *Polski Słownik Biograficzny*, t. 46/2, z. 189 (Warszawa–Kraków: Instytut Historii PAN, 2009–2010), 288–291; Rafał Ochęduszek, „Przerwana nić funkcjonalizmu. Helena Syrkus i architektura mieszkaniowa okresu międzywojennego,” w *Architektki*, red. Ewa Mańkowska-Grin (Kraków: Wydawnictwo EMG, 2016), 61–93.
- ⁵ Zob. Aleksandra Kędziorek, Katarzyna Uchowicz, Maja Wirkus, „Post scriptum,” w *Archipelag CIAM. Listy Heleny Syrkus*, red. Aleksandra Kędziorek, Katarzyna Uchowicz, Maja Wirkus (Warszawa: Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, 2019), 354–375.
- ⁶ List Waltera Gropiusa do Heleny i Szymona Syrkusów z 20 kwietnia 1948 roku w Houghton Library, Harvard University, sygn. Houghton Ms Ger 208, file 1604.
- ⁷ Zob. Michał Wenderski, „Między Polską a Holandią: próba rekonstrukcji wzajemnych kontaktów i mobilności kulturowej pomiędzy wybranymi ugrupowaniami awangardy,” w *Organizatorzy życia. De Stijl, polska awangarda i design*, red. Paulina Kurc-Maj, Anna Saciuk-Gąsowska (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017), 79–109.
- ⁸ List Heleny Syrkus do Sigfrieda Giediona z 24 lutego 1948 w Houghton Library, Harvard University, MsGer208 file 1604.
- ⁹ Mari Hvattum, Anne Hultzs, red., *The Printed and the Built. Architecture, Print Culture and Public Debate in the Nineteenth Century* (London: Bloomsbury Visual Arts, 2018). Za zwrócenie uwagi na tę książkę dziękuję Aleksandrze Kędziorek.
- ¹⁰ Agnieszka Rejnia-Majewska, *Obraz wielokrotniony. Reprodukacja fotograficzna i wizualne narracje sztuki awangardowej 1910–1939* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2017).
- ¹¹ List Heleny Syrkus do siostry Ireny Wilczyńskiej z 22 czerwca 1974 roku w Archiwum Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej.
- ¹² Tłumaczenia wierszy przechowywane są w Muzeum Architektury we Wrocławiu w materiałach Heleny Syrkus, teczka nr 37.
- ¹³ Jan Minorski, „Społeczne i gospodarcze tło działalności środowiska architektonicznego 1918–1939,” w *Fragmenty stuletniej historii 1899–1999. Ludzie. Fakty. Wydarzenia. W stulecie organizacji warszawskich architektów* (Warszawa: Oddział Warszawski SARP, 2001), 70.
- ¹⁴ Por. Katarzyna Uchowicz, *Awers/rewers. Architekt Bohdan Lachert* (Wrocław: Muzeum Architektury we Wrocławiu, 2018), 99.
- ¹⁵ Jeffrey Saeletnik, Robin Schuldenfrei, red., *Bauhaus Construct: Fashioning Identity, Discourse and Modernism* (London: Routledge, 2013), 5. Zacytowany fragment w tłumaczeniu własnym.
- ¹⁶ „Recollections by Ati Gropius Johansen, daughter of Walter and Ise Gropius,” *Architecture Boston* (2013), dostępny 12.11.2018, <http://www.architects.org/architectureboston/articles/recollections-ati-gropius-johansen-daughter-walter-and-ise-gropius>. Zacytowany fragment w tłumaczeniu Aleksandry Kędziorek.
- ¹⁷ Oba cytaty z listu Heleny Syrkus do Waltera Gropiusa i Siegfrieda Giediona z 24 stycznia 1939 roku w Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, sygn. BHA-GS19-MP637-01-06v.
- ¹⁸ List Heleny Syrkus do Stanisława Tołwińskiego z maja 1946 roku w Archiwum Stanisława Tołwińskiego, Archiwum PAN, sygn. III-185.
- ¹⁹ List Heleny Syrkus do Olgierda Czernera z 27 października 1969 roku w Muzeum Architektury we Wrocławiu, materiały Olgierda Czernera.
- ²⁰ Tytuł *Osiedle społeczne na tle dzielnicy, miasta, regionu* miało opracowanie Heleny Syrkusowej, ogłoszone w formie odczytu 2.03.1942 roku w cyklu *Drogowskazy i perspektywy* dla pracowników Społecznego Przedsiębiorstwa Budowlanego. Maszynopis *Osiedle społeczne na tle dzielnicy, miasta, regionu (Osiedle WSM na Rakowcu w Warszawie)*. Odczyt na kursie dla robotników i pracowników umysłowych S.P.B., 2 III 1942 r. znajduje się w Archiwum Stanisława Tołwińskiego, Archiwum PAN w Warszawie, sygn. III-185.
- ²¹ O podejściu Heleny Syrkus do mody zob. „Sieciotwórcza rola maszyny do pisania. Z Katarzyną Uchowicz, badaczką modernizmu, rozmawia Aleksandra Kędziorek,” *Autoportret*, nr 3 (2018): 109.
- ²² List Heleny Syrkus do siostry Marty Heyman (z domu Eliasberg), przepisany do dziennika z 1977 roku, w Archiwum Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej.
- ²³ Cytowany fragment pochodzi z dziennika Heleny Syrkus z lat 1976–1977 w Archiwum Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej.
- ²⁴ List Heleny i Szymona Syrkusów do Waltera Gropiusa z 9 września 1938 w Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, sygn. BHA-GS19-MP637-01-002r.

- ²⁵ Jarosław Iwaszkiewicz, „Filozofia architektury,” *Życie Warszawy*, 12–13.02 (1977). Wycinek wklejony do dziennika Heleny Syrkus w Archiwum Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej.
- ²⁶ „Wolskie »osiedle Syrkusów« trafiło na listę... zabytków,” *Express Wieczorny*, 15.02 (1977). Wycinek wklejony do dziennika Heleny Syrkus w Archiwum Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej.
- ²⁷ List do siostry [Marty Heyman], bez daty i bez odbiorcy, 1977 w Archiwum Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej. Zachowano oryginalną pisownię.

Bibliografia

- Hvatthum, Mari, Anne Hultsch red. *The Printed and the Built. Architecture, Print Culture and Public Debate in the Nineteenth Century*. London: Bloomsbury Visual Arts, 2018.
- Kędziołek, Aleksandra, Katarzyna Uchowicz i Maja Wirkus, red. *Archipelag CIAM. Listy Heleny Syrkus*. Warszawa: Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, 2019.
- Kędziołek, Aleksandra, Katarzyna Uchowicz i Maja Wirkus. „Post scriptum.” W *Archipelag CIAM. Listy Heleny Syrkus*, red. Aleksandra Kędziołek, Katarzyna Uchowicz i Maja Wirkus, 354–375. Warszawa: Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, 2019.
- Leśniakowska, Marta. „Le Corbusier i Polki. Helena Syrkus na wystawie paryskiej w 1937 roku.” W *Wystawa paryska 1937. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 22–23 października 2007*, red. Joanna Maria Sosnowska, 267–273. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2009.
- Minorski, Jan. „Społeczne i gospodarcze tło działalności środowiska architektonicznego 1918–1939.” W *Fragmenty stuletniej historii 1899–1999. Ludzie. Fakty. Wydarzenia. W stulecie organizacji warszawskich architektów*, 63–88. Warszawa: Oddział Warszawski SARP, 2001.
- Muscheler, Ursula. *Mutter, Muse und Frau Bauhaus: Die Frauen um Walter Gropius*. Berlin: Berenberg Verlag, 2018.
- Ochędusko, Rafał. „Przerwana nić funkcjonalizmu. Helena Syrkus i architektura mieszkaniowa okresu międzywojennego.” W *Architektki*, red. Ewa Mańkowska-Grin, 61–93. Kraków: Wydawnictwo EMG, 2016.
- Piłatowicz, Józef. „Poglądy Heleny i Szymona Syrkusów na architekturę w latach 1925–1956.” *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki*, nr 3–4 (2009): 123–164.
- Piłatowicz, Józef. „Syrkus z Eliasbergów Helena (1900–1982).” W *Polski Słownik Biograficzny*, t. 46/2, z. 189, 288–291. Kraków–Warszawa: Instytut Historii PAN, 2009–2010.
- „Recollections by Ati Gropius Johansen, daughter of Walter and Ise Gropius.” *Architecture Boston*, 2013. Dostępny 12.11.2018. <http://www.architects.org/architectureboston/articles/recollections-ati-gropius-johansen-daughter-walter-and-ise-gropius>.
- Rejniak-Majewska, Agnieszka. *Obraz wielokrotniony. Reprodukacja fotograficzna i wizualne narracje sztuki awangardowej 1910–1939* Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2017.
- Revedin, Jana. *Jeder hier nennt mich Frau Bauhaus: Das Leben der Ise Frank*. Köln: Dumont Verlag, 2018.
- Saletnik, Jeffrey, Robin Schuldenfrei, red. *Bauhaus Construct: Fashioning Identity, Discourse and Modernism*. London: Routledge, 2013.
- „Sieciotwórcza rola maszyny do pisania. Z Katarzyną Uchowicz, badaczką modernizmu, rozmawia Aleksandra Kędziołek.” *Autoportret*, nr 3 (2018): 102–109.
- Uchowicz, Katarzyna. *Awers/rewers. Architekt Bohdan Lachert*. Wrocław: Muzeum Architektury we Wrocławiu, 2018.
- Wenderski, Michał. „Między Polską a Holandią: próba rekonstrukcji wzajemnych kontaktów i mobilności kulturowej pomiędzy wybranymi ugrupowaniami awangardy.” W *Organizatorzy życia. De Stijl, polska awangarda i design*, red. Paulina Kurc-Maj, Anna Saciuk-Gąsowska, 79–109. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017.



Szymon Piotr KUBIAK

UI Instytut Sztuki PAN, Pracownia Architektoniczna

GMACH – MONUMENT – WNĘTRZE. GREGOR ROSENBAUER I SZCZECIŃSKA SIEĆ BAUHAUSU

Rok 1910 prywatna pracownia Petera Behrensa w Poczdamie-Neubabelsbergu, przy zachodnich rogatkach Berlina – ileż podręczników historii architektury nowoczesnej rozpoczyna się od tego mirażu? Przyjaciół Wilhelma II, twórca identyfikacji wizualnej Rzeszy na międzynarodowych wystawach i w gmachach jej poselstw, działacz organizacji Deutscher Werkbund, reformator Szkoły Rzemiosł Artystycznych w Düsseldorfie przedstawiany jest dziś przede wszystkim jako symboliczny ojciec klasyków modernizmu. Przywołane data i miejsce to dane zmitologizowanego spotkania wielkiej trójcy: Le Corbusiera, Waltera Gropiusa i Ludwiga Miesa van der Rohe. Wszystkich przyciągnęła do atelier dyrektora artystycznego koncernu AEG sława „mistrza mistrzów.” Pierwszy z synów stanie się „papieżem architektury dwudziestego wieku,” drugi – założycielem najsłynniejszej szkoły projektowej stulecia, trzeci – jej ostatnim dyrektorem, zmuszonym przez nazistów do zamknięcia placówki.¹

Historiografię modernizmu, operującą wielkimi nazwiskami i płynącą z głównym nurtem awangardy, napędza jednak od samego początku motor polityki, również polityki narodowej. Symboliczne zabójstwo ojca staje się konieczne w procesie emancypacji, a jednoznaczny

wyбір światopoglądu lub stylistyki – pomocny w autokreacji wizerunku poszczególnych twórców. Dla francuskojęzycznego Szwajcara Le Corbusiera roczny pobyt u Behrensa okaże się niewygodny już w obliczu wybuchu I wojny światowej; dla Gropiusa i Miesa martyrologia lewicowego Bauhausu – przepustką do emigracyjnej kariery i prestiżu dawnych dysydentów reżimu po upadku III Rzeszy.² Przywrócenie głosu aktorom drugoplanowym, a przede wszystkim analiza dzieł niepodręcznikowych pozwalają nie tylko zniuansować czy odmitologizować wizerunek kluczowych postaci oraz instytucji. Niekiedy metoda ta zapewnia także – pozostajmy przy akuszerskiej metaforze – nieoczekiwany wgląd do kołyski i sprawia, że miraż uzyskują znów całkiem materialną postać.

O ile popkulturowy obraz Bauhausu wydaje się wciąż monolitem, o tyle badaczy od dawna zajmuje stylistyczna różnorodność ruchu nowoczesnego, problem wyparcia się niemieckich przez Le Corbusiera lub krótkiego romansu z nazizmem Gropiusa i Miesa. Sieć Bauhausu okazuje się coraz rozleglejsza i gęstsza, ale wypływające na powierzchnię modernistycznego nurtu rozproszone świadectwa prowincji lub zagranicy wzbogacają wiedzę o sztuce dwudziestego wieku tak-

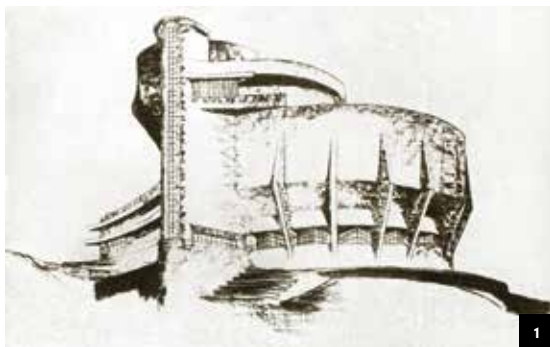
że w najważniejszych centrach. Zjawisko zwane „Bauhaus” (wbrew pozanaukowej praktyce) należy zatem ograniczyć do precyzyjnej rekonstrukcji owych powiązań, ale i poddawać krytyce asocjacje z funkcjonalizmem, konstruktywizmem, abstrakcją geometryczną z jednej strony oraz lewicowością z drugiej – jako wyłącznymi cechami reprezentowanymi przez szkołę. Środowisko Bauhausu było w rzeczywistości klasowo, światopoglądowo, genderowo czy wyznaniowo podzielone; w obrębie pedagogiki i sztuki uprawianych w Weimarze, Dessau i Berlinie wyróżnia się kilka faz stylistycznych, a tożsamość wykładowców i absolwentów ewoluowała z różnych, nie tylko zewnętrznych przyczyn.³

Do aktorów drugiego planu, związanych zarówno z Werkbundem, Behrensem jak i Bauhausem, należał Gregor Rosenbauer. Urodzony w 1890 roku w heskim Limburgu, młodszy o siedem lat od Gropiusa, cztery od Miesa i trzy od Le Corbusiera, podobnie jak dwaj ostatni rozpoczął naukę od rzemiosła – w warsztacie stolarskim ojca. Gdy w 1907 roku przyjechał na dwa semestry do Darmstadtu, Behrens właśnie opuścił swój dom w tamtejszej kolonii artystów, by objąć stanowisko w stołecznej centrali AEG. Po rocznej praktyce w biurze Adolfa Dietlera i Rudolfa Schmida we Fryburgu Bryzgowijskim Rosenbauer studiował w latach 1909–1911 w Szkole Rzemiosł Artystycznych we Frankfurcie nad Menem. Tam dostąpił zaszczytu zostania osobistym uczniem dyrektora uczelni i okręgowego konserwatora zabytków, secesjonisty Ferdinanda Luthmera. Następnie, do czasu wybuchu wojny, w której wziął udział, Rosenbauer pracował w firmach architektonicznych Hansa Rossa w Nowym Monastyrze i Kilonii oraz Henry’ego Grella w Hamburgu. Po wojnie przez rok prowadził prywatną pracownię w rodzinnym Limburgu, by w 1919 roku przenieść ją do Poczdamu-Neubabelsbergu, gdzie równolegle otrzymał pozycję kierownika w atelier projektowym Behrensa. Stamtąd nadzorował także jego biura budowlane w Wiedniu, Monachium i Oberhausen.⁴

Misja asystenta Behrensa należała do wyjątkowych. Gdy Gropius zakładał Bauhaus, Mies próbował kontynuować karierę projektanta luksusowych willi, a Le Corbusier, osiadłszy na

stałe w Paryżu, inicjował przegląd *L’Esprit nouveau*, Rosenbauer *de facto* objął prowadzenie wielkiej firmy o utwierdzonej pozycji. Dzięki jego notatkom wiemy dziś, jak funkcjonowała w latach 1919–1923, choć prawdopodobnie także w okresie wcześniejszym. Jak podaje Giacomo Calandra di Roccolino, rolą szefa atelier (niem. *Atelierchef*) było pośrednictwo między mistrzem mistrzów i pozostałymi współpracownikami, podobnymi do klerków lub czeladników. Rosenbauer przydzielał zadania, kontrolował ich wykonanie, wprowadzał doraźne poprawki, scalał propozycje przed zaprezentowaniem ich przełożonemu i ponownie po dodaniu jego szybkich, odręcznych szkiców. Pod opieką Rosenbauera byli zatem architekci, przygotowujący różne wersje studyjne tego samego zlecenia, kreślarze, graficy użytkowi oraz liczni studenci praktykanci. Behrens pojawiał się w głównej sali atelier tylko raz dziennie, ale dyskusje z kierownikami poszczególnych grup projektowych toczyły się często niezależnie i na osobności, by nie wpływać na tok myślenia innych. Gdy któryś z nich miał problem z ukończeniem szkicu, Behrens nanosił poprawki do studium, zaś kierownik grupy z pomocą Rosenbauera na bieżąco modelował makietę. „Ta wewnętrzna dyskusja z niewieloma współpracownikami była dla zwykle nieśmiałego Behrensa idealnym zespołem” – wspominał szef atelier.⁵ Le Corbusier, Mies i Gropius najprawdopodobniej nie mieli wówczas ze sobą kontaktu.⁶

Gdy pod koniec 1921 roku Behrens otrzymał propozycję poprowadzenia jednej z dwóch autorskich placówek edukacyjnych działających w ramach Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu – Mistrzowskiej Szkoły Sztuki Nowoczesnej z uwzględnieniem Budowli Monumentalnych i Przemysłowych (*Meisterschule für moderne Kunst unter Berücksichtigung der Monumental- und Industriebauten*), obowiązki Rosenbauera rozszerzyły się o pracę dydaktyczną. Samo ściągnięcie mistrza mistrzów – co podkreśla Irene Nierhaus – musiało mieć dla władz uczelni szczególną wagę. Nie tylko godzono się na rzadkie wizyty profesora, prowadzącego interesy na całym świecie, lecz także zapewniano mu dodatkowe apanaże: dla Austrii, kształtującej swą powojenną, postmonarchiczną i postimperialną tożsa-



1. Nieznany student Mistrzowskiej Szkoły Sztuki Nowoczesnej z uwzględnieniem Budowli Monumentalnych i Przemysłowych w Wiedniu, Projekt cysterny na kwasy, ok. 1923, fot. Verlag Dr. Franz Stödtner. Archiwum fotograficzne Muzeum Narodowego w Szczecinie

2. Gregor Rosenbauer, Projekt kościoła wiejskiego, po 1922, fot. nieznany. Archiwum fotograficzne Muzeum Narodowego w Szczecinie

3. Peter Behrens, Pawilon Katedralnej Strzechy Budowlanej na Wystawie Rzemiosł Budowlanych w Monachium, 1922, fot. nieznany. Archiwum fotograficzne Muzeum Narodowego w Szczecinie

mość, istotna była jego niemieckość.⁷ Związek z Republiką Weimarską miał nie tylko zapewnić rozszerzenie rynku dla absolwentów i austriackich współpracowników, lecz także możliwość międzynarodowej promocji na wystawach organizowanych przez Behrensa. Stały się one kluczowymi elementami procesu kształcenia, dobrze utrwalałymi w pamięci wychowanków.

Pierwszą z ekspozycji przygotował latem 1923 roku Rosenbauer, przenoszący na teren akademii zasady funkcjonowania berlińskiego atelier. „Wielu dopiero teraz, dzięki rzeczowej pomocy tego architekta, zaczęły przychodzić do głowy lepsze pomysły. Nagle placówka przekształcała się w prawdziwą szkołę architektury. Wszystkie wielkie perspektywy zostały przepracowane przez dwóch – trzech najlepszych rysow-

ników. To nadało im właściwy »styl Behrensa« – pisał Anton Brenner.⁸ Styl ten był jednak na tyle pojemny, by pozwolić wybrzmieć różnorodnym głosom studenckim. Jak donosiła prasa, wspólny mianownik stanowiły: monumentalizm, prostota, surowość i szczerowość materiału, czyli „oszczędność [która] jest patosem XX wieku.”⁹ Znalazły się tam takie projekty, jak „cysterna na kwasy,” „magazyn i silos,” „elewator zbożowy” oraz „elektrownia wodna” – tematy najważniejsze, pełniące wręcz funkcję manifestu we wczesnych, powszechnie dziś znanych tekstach teoretycznych Le Corbusiera,¹⁰ ale także wernakularne „dom na skałach” i „zagroda chłopska w górach.” Wszystkie wymienione rysunki i makiety nosiły cechy ekspresjonizmu.¹¹ Prezentację na zakończenie kolejnego roku akademickiego

(1924) przeniesiono do Londynu, gdzie towarzyszyła Międzynarodowemu Kongresowi Edukacji Architektonicznej (International Congress on Architectural Education), a wzbogacaną o prace nowych studentów wysyłano w kolejnych latach do Berlina i Essen (1926), Mannheimu (1927), Hamburga (1928) i Nowego Jorku (1930).¹²

Z okresu studiów Brenner zapamiętał również swoją wizytę na ekspozycji „dorosłej” Wystawie Rzemiosł Budowlanych (*Deutsche Gewerbeschau*) w Monachium. Organizował ją Werkbund w 1922 roku jako pierwszy powojenny pokaz ogólnopaństwowy. Mistrz mistrzów zaprojektował pawilon sztuki kościelnej o wymownej nazwie Katedralna Strzecha Budowlana (Dom-bauhütte). Ceglany gmach w formie sześcianu przenikającego się z czterema monumentalnymi pryzmami posiadał elewacje z cegieł ułożonych w dekoracyjne wątki. Niedatowane rysunki Rosenbauera potwierdzają informacje o zwyczaju wyłaniania projektu, panującym w atelier, lub dowodzą trwałości idei pracownianych, rozwijanych w dalszej karierze poszczególnych twórców.¹³ Realizację sfotografowało natomiast wiele redakcji, nie tylko fachowych czasopism, z bogato ilustrowanym periodykiem *Deutsche Kunst und Dekoration* na czele.¹⁴ Monachijski pawilon nieprzypadkowo zgromadził dzieła rektorów, którzy – podobnie jak Behrens – odpowiadali za reformę uczelni: Richarda Riemerschmida, zarządzającego miejscową Państwową Szkołą Przemysłu Artystycznego, Hansa Pölziga z wzorowo zmodernizowanej Królewskiej Akademii Sztuki we Wrocławiu oraz Adolfa Hölzla – kierownika Szkoły Kompozycji (Komponierschule) w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Stuttgarcie, wychowawcy przyszłych awangardzystów: Johanna Ittena czy Oskara Schlemmera.¹⁵ Uwagę krytyki i szerokiej publiczności przyciągał głównie ekspresjonistyczny krucyfiks Ludwiga Giesa, profesora prac plastycznych w berlińskie Szkole Muzeum Sztuk Użytkowych, który już wcześniej wywołał oskarżenia o obrazę uczuć religijnych.

Zarówno na temat formalnych walorów tej rzeźby, jak i samego pawilonu wypowiedział się w katalogu wystawy monachijskiej członek jej głównej komisji organizacyjnej, a zarazem dyrektor Muzeum Miejskiego w Szczecinie, Walter

Riezler: „Wydaje się, że słowo »jakość« jest wyświechtane, i dopiero z wolna zaczyna się je pojmować w jego głębszym znaczeniu. Przez długi czas rozumiano ją jako nienaganną pracę wykonaną w materiale prawdziwym, uczciwie wydobywającą jego specyfikę. Obecnie wiemy, że tylko wówczas można mówić o rzeczywistej »jakości«, gdy również forma ukazana jest tak żywo i organicznie, iż stworzona przez człowieka rzecz, jak to bywało w czasach nieprzerwanej kultury, włącza się w wielki kontekst przyrody ukształtowanej przez bezpośrednie siły życia. (...) Nie jest więc na przykład ustępstwem przed wymogami dnia i praktycznego życia, że na »Wystawie Przemysłowej« obok artysty, z nim równoprawny, pojawia się rzemieślnik i przemysłowiec: ta trójka zapewnia jedyną możliwość rzeczywistego nadania wyczerpującego obrazu kształtom, w których kumuluje się praca tejże współczesności.”¹⁶

Ekspresjonizm Behrensa, jako pochodna metod pracy przypominających średniowieczną konfraternię, a także szczególnie podkreślanego w pierwszych powojennych latach kryzysu gospodarczego zwrotu ku rzetelnemu rzemiosłu, posiadał oczywiście korzenie w recepcji brytyjskich idei *Arts & Crafts*. Na teren Niemiec przeszczepił je w secesyjno-wernakularnej odsłonie inny działacz Werkbundu, Hermann Muthesius, który od 1904 roku pełnił funkcję tajnego radcy Ministerstwa Handlu do spraw reformy szkół rzemieślniczych.¹⁷ Odpowiedzią na ministerialny impuls było także powstanie Bauhausu, reformującego dwie połączone weimarskie uczelnie. Manifest szkoły Gropiusa, zilustrowany słynnym drzeworytem *Katedra* Lyonela Feiningera, wpisywał się zresztą – zarówno treścią, jak i formą – w werkbundowskie oraz behrenowskie fantazmaty.

Gdy po zamknięciu wystawy w Monachium, na przełomie 1922 i 1923 roku staraniami Riezlera ściągano kontrowersyjny krucyfiks Giesa do kolekcji szczecińskiego muzeum, prowincjonalne miasto pomorskie zmagало się z wynikami uprzednich wizyt Muthesiusa, nakazującego pilną reformę tamtejszej Miejskiej Szkoły Rzemieślniczej i Artystyczno-Przemysłowej (Städtische Handwerker- und Kunstgewerbe-Schule).¹⁸ Z całą pewnością dzięki muzealnemu udało się namówić do objęcia stanowiska jej dyrektora

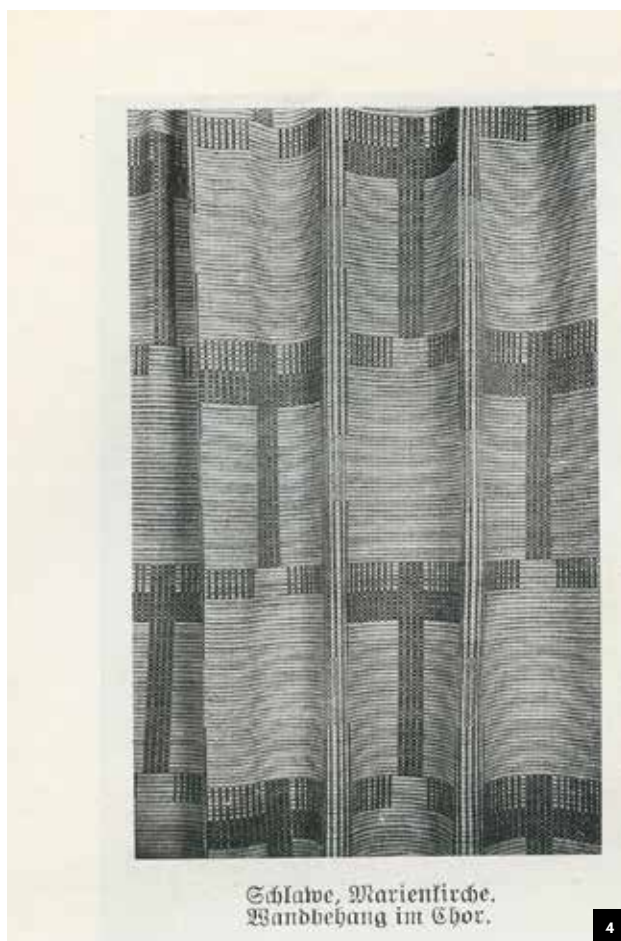
Rosenbauera, który po sukcesie studenckiej wystawy w Wiedniu w sierpniu 1923 roku zawiódł studentów Behrensa, wybierając Szczecin. Doskonale odpowiadał wyobrażeniu Riezlera, podkreślającego konieczność zatrudniania w edukacji artystycznej czynnych twórców; odpowiadał także nakazowi Muthesiusa, by pozycję dyrektora powierzyć architektowi.¹⁹

Jak się wydaje, dużym atutem Rosenbauera musiała być wieloletnia współpraca z Behrensem. Szczecińska szkoła – zauważa Christian Welzbacher – po utracie na rzecz Polski największej placówki tego typu w regionie, czyli bydgoskiej Królewsko-Pruskiej Szkoły Rzemiosł i Przemysłu Artystycznego (Königlich-Preussische Handwerker- und Kunstgewerbebeschule), stawała się zakładem istotnym ze względów propagandowych.²⁰ Dawny asystent współczesnego projektanta narodowego pozwalał nadać uczelni wizerunek twierdzy na kresowych, kulturalnie niedoinwestowanych ziemiach. Stolica Pomorza jako synonim niemieckojęzycznej prowincji współdzieliła ten dyshonor właśnie z Wiedniem, niekiedy zaś ze wschodniopruskim Królewcem.²¹ Na królewską posadę miał się też rzekomo udać Rosenbauer według relacji Brennera, która w tym punkcie ewidentnie mija się z prawdą lub łączy niezależne fakty.²²

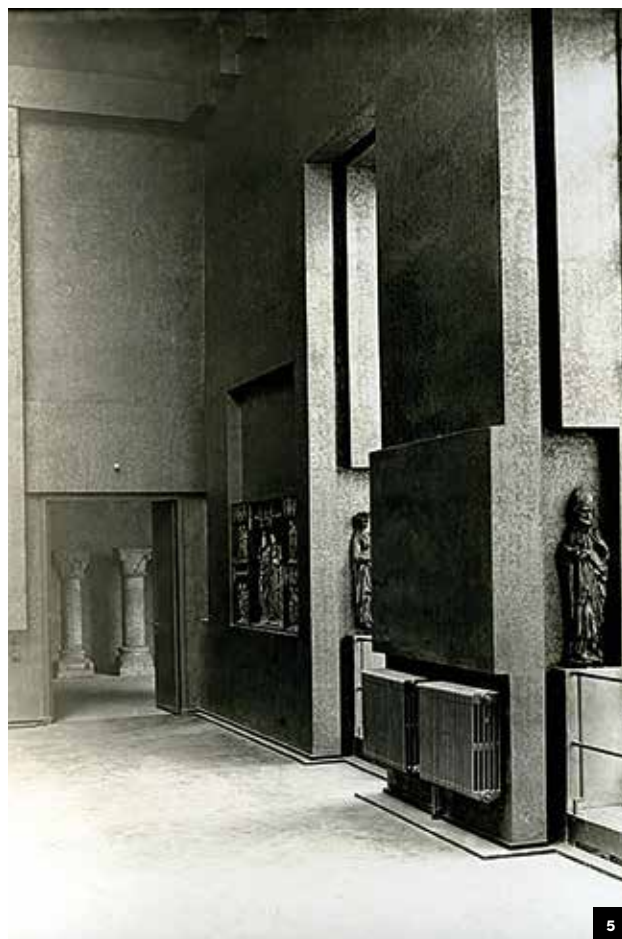
Nadzieje pokładane w Rosenbauerze zostały spełnione – w Szczecinie. Szkoła pod jego zarządem i ze wsparciem dyrektora Muzeum Miejskiego, który podjął się wykładania rzemieślniczo i wzorniczo zorientowanej historii sztuki, zyskała widoczność na arenie krajowej, państwowej i międzynarodowej. W latach 1928–1929 kurs wstępny prowadził Itten jako profesor wizytujący. Strategiczną decyzją było zatrudnienie pochodzącego z Pomorza (z Podgórków pod Sławnem), ale wykształconego w Bauhausie Kurta Schwerdtfegera, który po uzyskaniu w 1923 roku najwyższej noty na egzaminie czeladniczym przez kolejnego asystował w weimarskiej pracowni rzeźby.²³ Zgodnie z intencją Rosenbauera, Schwerdtfeger swoją pedagogikę oparł na podstawowych zasadach adaptowanych z programu Gropiusa: „Rzeźba osiąga swój skutek przede wszystkim dzięki właściwościom materiału – pisał w materiałach kierowanych do przyszłych uczniów. – Podobnie

jak każda inna forma, nosi ona swe prawidła w sobie samej. (...) Dlatego jest rzeczą wielkiej wagi, by jako podstawę studiów obrać sobie zajęcia z różnymi rodzajami materiału. Takie nastawienie prowadzi wprost ku zajęciom praktycznym. Specyfika poszczególnych materiałów pozwala bowiem od razu zauważyć, jak ogromne znaczenie w pracy rzeźbiarskiej ma aspekt rzemieślniczy i dopiero poradzwszy sobie z nim, można dokonać kreacji artystycznej. Z tego wynika, że działalność rzemieślnicza – praca, w której punktem wyjścia jest bezpośrednio sam materiał – musi znaleźć się na pierwszym planie edukacji. Jest to jedyna możliwość pozwalająca uniknąć zbyt spekulatywnych metod pracy i osiągnąć syntezę wszelkiego artyzmu w dziele architektonicznym. Albowiem głównym celem wszystkich gałęzi sztuki i rzemiosła jest w istocie wielka budowla. Może się do niej włączyć to, co artystyczne, jeśli organicznie wyrasta z praktyki budowlanej. I tak właśnie z praktycznego nastawienia do dzieła rodzi się jego powiązanie z architekturą.”²⁴ Rosenbauer, wykładający tę dziedzinę w szkole szczecińskiej, uzupełniał: „Celem nauki architektury jest połączenie obszarów kreacji plastycznej, rzemiosła, techniki i gospodarki, wykształcenie umiejętności wolnego, przekonującego obrazowania oraz artystycznego kształtowania jako zewnętrznego wyrazu przeżycia wewnętrznego.”²⁵

Główną praktykę zawodową posiadała również berlinianka Else Mögelin, która do grona pedagogicznego dołączyła w 1927 roku. Kończąc naukę w Bauhausie w tym samym czasie co Schwerdtfeger, zdążyła nabyć doświadczenie kierowniczkę warsztatu tkaniny w kolonii artystycznej Gildenhall pod brandenburskim Neuruppinem.²⁶ Jak sama wspominała, decyzja o zamieszkaniu w Szczecinie okazała się brzemienne w skutki dla dalszej kariery dzięki możliwości nawiązania kontaktu z ludowymi tkaczkami, uprawiającymi to typowe dla rybaków rzemiosło od Greifswaldu po Słupsk.²⁷ Makaty, kilimy i gobeliny Mögelin zamawiano do dekoracji nowo powstających gmachów, a także remontowanych wnętrz zabytkowych. Zwolennikiem wprowadzania sztuki współczesnej do architektury dawnej był historyk sztuki Franz Balke – nauczyciel w kamieńskim liceum, później kustosz w szczecińskim



4



5

Prowincjonalnym Muzeum Starożytności Pomorskich (Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer), wreszcie konserwator prowincjonalny.²⁸ Tkanina ozdobna zwyczajowo stanowiła ulubiony przedmiot oficjalnych podarunków, co wykorzystywało Szczecińskie Towarzystwo Muzealne (Stettiner Museumsverein).²⁹ Organizacja ta ściśle współpracowała ze zrzeszeniami kobiecymi (Stettiner Frauen-Verein), dzięki czemu prasa kierowana do czytelniczek odnotowywała chętnie sukcesy wszystkich wykładowców, szczególnie rolę przypisując Mögelin – najaktywniejszej w terenie oraz podziwianej również poza Pomorzem. Czasopismo *Pommersche Hausfrau* zachęcało w ten sposób do podjęcia misji powszechnej modernizacji poprzez kształtowanie najbliższego otoczenia.³⁰

Profesjonalny rozgłos ułatwiał uczelni kontakty Riezlera, redagującego główny organ prasowy Werkbundu – *Die Form. Monatsschrift für gestaltende Arbeit*.³¹ Prace studentów pokazał on w niemieckim pawilonie, którego był kuratorem w ramach Międzynarodowego Biennale Rzemiosła Artystycznego w Monzy w 1925 roku; podczas kolejnej edycji włoskiej imprezy Szczecin był znów obecny. W obu przypadkach tkaniny wystawiała też Mögelin, wówczas reprezentująca jeszcze Gildenhall.³² Po pierwszej rewizji dokonań zreformowanego kształcenia, którą urządziło na początku 1927 roku Muzeum Miejskie, o materiałowo-formalnych próbach uczniów pisał Albert Dresdner na łamach prominentnego brytyjskiego *The Studio*: „Oczywiście, czasami owe eksperymenty dają rezultat w postaci prototypu dość dziwnego w powszechnym odczuciu. Weźmy na przykład szafę (...) zbudowaną w całości z wie-



4. Else Mögelin, Makata ścienna w chórze kościoła Mariackiego w Sławnie, przed 1935, fot. Franz Balke (?) wg Franz Balke, *Pommersche Denkmalpflege 1931–1935*. 31. Bericht (Stettin: Provinzialverband, 1935), 72

5. Gregor Rosenbauer, Wielka Sala w Prowincjonalnym Muzeum Starożytności Pomorskich w Szczecinie, 1928, fot. Franz Balke. Archiwum fotograficzne Muzeum Narodowego w Szczecinie

6. Nieznany uczeń Miejskiej Szkoły Rzemieślniczej i Artystyczno-Przemysłowej w Szczecinie, Szafa, przed 1927, fot. wg A[lbert] D[resdner], „Stettin,” *The Studio. Year-Book of Decorative Art* (1927): 207

7. Gregor Rosenbauer, Projekt powtarzalnych domków jednorodzinnych, 1920, fot. nieznan. Archiwum fotograficzne Muzeum Narodowego w Szczecinie.

8. Gregor Rosenbauer, Ekspozytor w sali archeologicznej Prowincjonalnego Muzeum Starożytności Pomorskich w Szczecinie, 1928, fot. Franz Balke, wg Otto Kunkel, „Das Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer in Stettin,” *Museumskunde* 1 (1929): tablica 18

9. Gregor Rosenbauer, Wnętrze biblioteki w kompleksie zespołu szkół rzemieślniczych w Szczecinie, 1930, fot. Willy Vogt. Archiwum fotograficzne Muzeum Narodowego w Szczecinie

lu drewnianych bloków sklejonych w kratkowy wzór. (...) W tym wypadku chodziło o zbudowanie mebla z cienkich bloków (o grubości 10 milimetrów), który nie wypaczałby się mimo użycia dziwnej okładziny i nie tracił stabilności wobec zastosowania konstrukcji z drewna o różnej grubości. Choć szafę zbudowano całkowicie mechanicznie, to nie straciła ona nic na indywidualności. Użyto sosny patynowanej specjalną bejcą, a delikatne usłojenie wydobyto za pomocą stalowych szczotek. Została zaprojektowana z myślą o wielkim, licowanym kamieniu holu i przypomina coś na kształt starego gotyckiego mebla nadgryzionego zębem czasu. Jest dość lekka i porusza się na ogumionych kółkach, które pozwalają ją przesunąć podczas sprzątania [pomieszczenia].”³³

Podobne połączenie nowoczesności z historycznymi asocjacjami wydało się adekwatne w realizacji pierwszego dużego zlecenia wnętrzarskiego, podjętego przez Rosenbauera. Z inicjatywą wystąpiło wspomniane Prowincjonalne Muzeum Starożytności Pomorskich – kolejny obok Muzeum Miejskiego animator „kulturalnego podniesienia” w Szczecinie. Doradztwo artystyczne przy stałej ekspozycji, udostępnionej w 1928 roku w barokowym gmachu dawnego Sejmu Stanów Pomorskich, powierzono honorowo (to znaczy nieodpłatnie) dyrektorowi szkoły. Rosenbauer szczególnie potraktował wnętrza parteru, gdzie Balke stworzył galerię sakralnej sztuki średniowiecznej. W pomieszczeniu z rzeźbą romańską, tak zwanej Kamiennej Hali, posadzkę wykonano z surowego, nierówno zacieranego betonu, a sufit pomalowano w kolorze zielonym. Ściany zaciągnięto farbą w odcieniu szarozielonym, kontrastującym z ekspozycyjnymi niszami o złotym tle. Złoto (niem. *Gold auf Gold* – to znaczy złota farba na złotym gruncie) dominowało na ścianach i suficie dwukondygnacyjnej Wielkiej Sali z plastyką gotycką oraz sztandarami pomorskich pułków, gdzie urządzano także prelekcje z zamontowanego na stałe projektora. Podłogę pokrywał parkiet, a wysokie okna zaciemniały czerwone kotary z dwustronnej szenili (niem. *Kapok-Plüsch*). W ich ościeżach ukształtowano nisze jako ekspozytory dla rzeźb, wszystkie ściany rozczłonkowano również za pomocą zagłębionych w licu lub wysuniętych przed nie rozmaitych prostokątnych

plaszczysz, w które wkomponowywano zabytki. Pozostałe dwie sale parteru utrzymano w tonach ciemnej czerwieni oraz ozdobionej złoto-brunatnym rzucikiem niebieskawej zieleni.

Kolorystyka sal działu archeologicznego, etnograficznego i historycznego na pierwszym piętrze oscylowała w tonach złamanych. Podłogę pokrywało wszędzie szare linoleum, ściany zaś zagruntowano farbą klejową w podobnym odcieniu. Poszczególne sale tematyczne różnicowano jednak – w myśl zasad funkcjonalizmu – kładzionym na szarości (zapewne laserunkowo) innym pigmentem: na ekspozycji zabytków epoki kamienia – czerwonym, epoki brązu – złotawym, epoki lodowcowej – metalicznoniebieskim. W salach działu ludoznawczego ściany pomalowano w kolorze srebrzystografitowym, a działu historycznego – szarym lub białym (z niebieskim filarem i takimż sufitem w pomieszczeniu z pamiątkami cechów pomorskich). Całość ujednoliciły minimalistyczne futryny drzwiowe, obramienia nisz okiennych, progi, listwy przypodłogowe, gabloty i ramy plansz – wszystkie w kolorze czarnym, a także białe ościeżnice okienne i neoplastycystycznie, asymetrycznie rozczłonkowane cokoły-ekspozytory. Opisy i podpisy złożono jednakowym krojem liter w odcieniu czerwieni.³⁴

Umiejętność całościowego podejścia do projektowania, obejmującego architekturę, produkt i komunikację wizualną, zawdzięczał Rosenbauer doświadczeniu zdobytemu w pracowni Behrensa. Charakterystyczne rozbicie płaszczyzn i brył meblarstwa, powtarzające koncepcję opisywanej wcześniej szafy, zdawało się wynikać z praktyki Schwerdtfegera i Mögelin, w czasie studiów w Bauhausie również rzeźbiącej. Oboje zegnali swoją Alma Mater w newralgicznym momencie zmiany estetyki z ekspresjonistycznej na neoplastycystyczną, będącej konsekwencją pobytu Theo van Doesburga w Weimarze. W tym samym czasie metaliczne polichromie pokryły reliefy Schlemmera w holu pierwszej siedziby szkoły Gropiusa, chwilę później zaś złota nisza ozdobiała domek mistrzowski Wassilego Kandinskiego w Dessau.³⁵ Geometryczne kompozycje ugrupowania De Stijl znane były jednak dużo wcześniej Behrensowi. Mistrz mistrzów przyjaźnił się z Johannesem Jacobusem Oudem, lecz przede wszystkim zatrud-

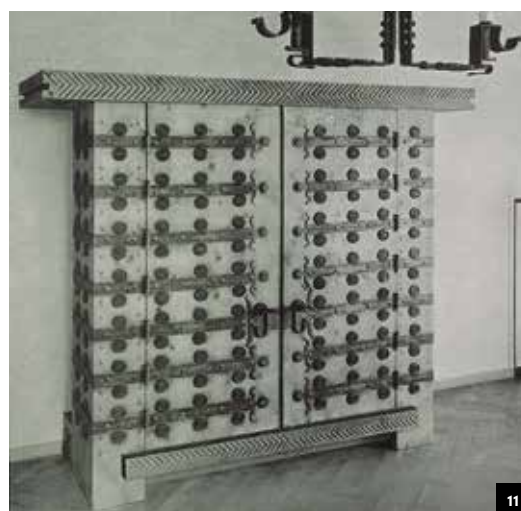
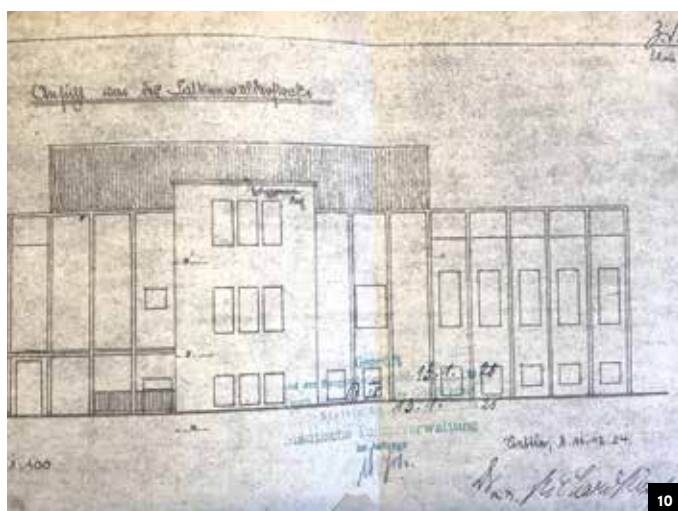
niał w düsseldorfskiej uczelni ojca holenderskiej awangardy Mathieu Lauweriksa.³⁶ Inspirację jego sposobem projektowania, wywiedzionym z podziału kwadratu, zdradzało już studium domków szeregowych Rosenbauera z 1920 roku,³⁷ teraz neoplastycystyczna organizacja przestrzeni zyskała rzeczywistą, bardzo efektowną postać.

Wielką, choć okazjonalną architekturę w duchu holenderskim stworzył Rosenbauer wraz ze swoimi studentami na potrzeby lokalnej odsłony wystawy *Ochrona zdrowia* (*Gesundheitspflege*) na terenie szczecińskich targów.³⁸ Dyrektor brał także udział w projektowaniu nowego, wieloskrzydłowego kompleksu zespołu szkół rzemieślniczych, do którego przeprowadziła się uczelnia artystyczna. Architektura łączyła elementy funkcjonalizmu, znane z budynku Bauhausu w Dessau, z propagowaną przez Behrensa ceglaną – rozumianą powszechnie jako północnoniemiecka – elewacją.³⁹ W 1930 roku, wraz z przenosinami do nowej siedziby, kierowana przez Rosenbauera uczelnia otrzymała nową nazwę: Praktyczna Szkoła Pracy Projektowej (*Werkschule für gestaltende Arbeit*).⁴⁰ Pierwszy człon (niem. *Werkschule*) podążał śladem denominacji frankfurckiej szkoły, zreformowanej po odejściu Luthmera przez Riemerschmida. Zmiana akcentowała nieakademicki, zwrócony ku dziełu, robocie, warsztatowi czy zakładowi (niem. *das Werk*) sposób nauczania. Drugi człon (niem. *gestaltende Arbeit*) powtarzał określenie wykorzystywane w podtytule przez czasopismo *Die Form*, co podkreślić miało odejście od funkcjonujących wcześniej asocjacji sztuki dekoracyjnej i stylizatorskiej. Nazwa ta odpowiadała zatem rozumieniu angielskiego słowa *design* – jako połączenia potrzeb artystycznych, technicznych i społecznych nowoczesnego użytkownika, które *de facto* wybrzmiało już kilka lat wcześniej w cytowanym programie.

Zarówno Rosenbauer, jak i Schwerdtfeger, Mögelin oraz kolejny zatrudniony absolwent Bauhausu – grafik użytkowy i malarz Vincent Weber (od 1931 roku) realizowali wiele zamówień wnętrzarskich, ukazujących ewolucję stylu przez chłodne i wytworne projektowanie van der Rohe (który obok Ittena otrzymał w Szczecinie profesurę gościnną) po nawrót do rodzimych inspiracji ludowych, popieranych w polityce kulturalnej

III Rzeszy. W kilku dużych zleceniach aranżacyjnych dla szczecińskich gmachów użyteczności publicznej – Zawodowej Szkoły Żeńskiej, Miejskiej Kasy Oszczędności, Domu Marynarza czy Domu Starców – brali udział najzdolniejsi uczniowie. Wielu zleceniodawców prywatnych związanych było ze środowiskiem kolekcjonerskim oraz Szczecińskim Towarzystwem Muzealnym, w którego zarządzie zasiadał Rosenbauer.⁴¹ Architekt przebudował śródmiejską willę Richarda Biesela, miłośnika dzieł północnoniemieckiego rzeźbiarza Ernsta Barlacha, nadając jej charakter modernistycznego „klasycyzmu,” znanego z dzieł Behrensa. Do uproszczonych elewacji dostawiono charakterystyczną wysoką pergolę z betonowych słupów, „rodzaj fasady,” jak pisał projektant, która ujednoliciła wygląd domu od strony ulicy.⁴² Zwartość kubicznych brył i poziome pasy okien, rytmizujące elewacje, charakteryzowały projekty willi dla kupców Gerona Lütha i Wilhelma Léclaira przy parkowych ulicach Neu-Westendu.⁴³

Mieszkający również w tej dzielnicy Ruth i Gerhard Saltzwedlowie postanowili przebudować dom w eklektycznym stylu końca lat trzydziestych. Rosenbauer wykorzystał w projekcie zarówno echa neoplastycystycznych kompozycji, widocznych w ściennych szafach i krzyżowej podstawie pomocnika w jadalni, pokrytych fornirem sekwoi oraz ugrowym szlifowanym lakierem, jak i gotowe krzesła sprężynujące Antona Lorenza z wiklinowymi siedziskami i oparciami na tle minimalistycznego kominka z zielonego marmuru w salonie. W sieni znalazły się solidna szafa z surowymi żelaznymi okuciami i takiż stół z drewna limbowego, inspirowane regionalną twórczością ludową, a także przypominający wikińskie ornamenty kandelabr. „Te prace stolarskie i kowalskie wykonali prości pomorscy majstrowie. W każdym przypadku starali się dać z siebie wszystko, dzięki czemu mamy przed sobą żywe świadectwa dojrzałych rzemieślniczych umiejętności” – zachwycił się Hans Henniger na łamach *Innendekoration*.⁴⁴ „Północny” charakter wnętrza dla Saltzwedłów wynikał z profesji mieszkańców. Pan domu prowadził założoną przez teścia olejarnię w dzielnicy Züllchow (Żelechowa), której kompleks rozbudowywał równocześnie także Rosenbauer. Saltzwedel pełnił dodatkowo funkcję honorowego



konsula Szwecji, co ewidentnie wybrzmiało w tej modernistycznej architecture parlante. „Wielu gości wciąż wchodzi tu i wychodzi. Pielęgnacja prawdziwej nordyckiej towarzyskości potrzebowała odpowiednich ram” – tłumaczył Henniger.⁴⁵

Ruth Saltzwedel była córką Else i Helmuta Toepfferów – najważniejszych kolekcjonerów sztuki w mieście oraz współzałożycieli Szczecińskiego Towarzystwa Muzealnego. W tym kontekście równie ciekawie zdawało się wyglądać mieszkanie „miłośnika sztuki dra S.P.” W ciemnych wnętrzach luksusowego apartamentu uwi-

doczniło się stolarskie przygotowanie architekta, stosującego okładziny ścian z taflí drewna i karpiny orzechowej. Meble z tych samych materiałów pochodziły z repertuaru neoplastycystycznego, a sposób montowania gotyckich i rokokowych rzeźb na tle boazerii był rozwiązaniem wykorzystanym w Prowincjonalnym Muzeum Starożytności Pomorskich. Tajemniczym zleceniodawcą był zatem prawdopodobnie Siegfried Platzer, mieszkający naprzeciwko dyrektora muzeum Ottona Kunkla na nowo powstającym osiedlu urzędniczym nad Jeziorem Głębokim.⁴⁶ Jednocześnie



10. Gregor Rosenbauer, Projekt przebudowy willi Richarda Biesela w Szczecinie, 1925, fot. Szymon Piotr Kubiak. Archiwum Państwowe w Szczecinie

11. Gregor Rosenbauer, Szafa w sieni willi Ruth i Gerharda Saltzwedłów w Szczecinie, ok. 1935, fot. Heinz Blum wg Hans Henniger, „Bekenntnis zur Tradition. Neue Räume von Professor Gregor Rosenbauer,” *Innendekoration* 12 (1939): 356.

12. Gregor Rosenbauer, Pomnik poległych podczas Wielkiej Wojny w Maszewie, 1926, rys. Bruno Quaß, wg Georg Hannig, „Kriegerehrung in Pommern,” *Unser Pommerland* 4 (1926): 153.

13. Gregor Rosenbauer, Pomnik poległych podczas Wielkiej Wojny w Maszewie, 1926, fot. Szymon Piotr Kubiak, 2014. Archiwum autora

14. Gregor Rosenbauer, Gabinet męski w mieszkaniu miłośnika sztuki dr. S.P., ok. 1935, fot. Heinz Blum wg Hans Henniger, „Bekenntnis zur Tradition. Neue Räume von Professor Gregor Rosenbauer,” *Innendekoration* 12 (1939): 358.

działa dawne, pozaeuropejskie i współczesne kolekcystowały u „miłośnika sztuki” zgodnie z koncepcjami Riezlera, postulowanymi dla Muzeum Miejskiego.⁴⁷

Artykuł promujący Rosenbauera jako projektanta wnętrz przedstawiał go zgodnie z ówczesną doktryną jako obrońcę tradycji. Zabieg ten wydawał się konieczny ze względów politycznych: architekt, podobnie jak Riezler, musiał ustąpić z dyrektorskiego stanowiska po objęciu władzy przez narodowych socjalistów, jednak dokonania Rosenbauera miały świadczyć o jego gotowości

do spełniania kryteriów estetycznych nazistowsko pojętej modernizacji. Dlatego gdy Muzeum Starożytności Pomorskich podjęło się w latach 1933–1934 rozbudowy swojej siedziby, zamawiając między innymi wernakularne płaskorzeźby u Schwerdtfegera, inwestycję postrzegano jako kontynuację wcześniejszej adaptacji Rosenbauera: „Muzeum Prowincjonalne programowo podejmuje nowoczesne przejawy sztuki tylko wówczas, gdy ich treść wpływa jakkolwiek pouczająco i jest korzystna dla uzupełnienia lub objaśnienia pozostałych elementów ekspozycji. Istotne jest

jednak dla nas także podkreślenie związków ze współczesnością poprzez przestrzenną organizację muzeum oraz wystrzeganie się czysto historyzującej postawy (przemyslenia te skutkowały już powstaniem Wielkiej Sali w 1928 roku)” – pisał Kunkel do nadprezydenta prowincji.⁴⁸

W podobnym świetle stawiano pomnik poległych w I wojnie światowej, wzniesiony w niewielkim Maszewie, położonym między Szczecinem i Nowogardem. Prace nad parkowym projektem Gaju Bohaterów (Heldenhain) rozpoczęto już w 1921 roku, wtedy także ruszyły roboty ziemno-ogrodnicze; budowla Rosenbauera powstała pięć lat później.⁴⁹ Architekt wykorzystał pierwotną kompozycję na podmiejskim wzniesieniu, wypiętrzając nad skarpą półotwartą koronę murów, przypominających średniowieczny barbakan. O tym centralnym założeniu kommemoratywnym niemieckiego Pomorza nieprzypadkowo przypomniano zatem na łamach *Deutsche Bauzeitung* w roku 1939 i włoskiej *Architettura* w kolejnym.⁵⁰ „Monument cokolwiek barbarzyński,” jak pisali bracia faszysty z Południa, wzniesiony z surowych, niekiedy źle wypalonych cegieł, miał robić wrażenie budowli archaicznej, germańskiej, ze strzelniczym oknem w kształcie miecza skierowanym ku wschodowi. Forma budowli o pseudomilitarnym charakterze wpisywała się w dyskusję schyłkowego wilhelminizmu, treść – w narrację o postwersalskim pograniczu Rzeszy epoki weimarskiej.⁵¹ Najbliższe były pierwszym samodzielnym projektom van der Rohe, wykonanym w 1910 roku w ramach konkursu na pomnik Ottona Bismarcka w Bingen.⁵² Przypomnijmy: Mies opuścił wówczas pracownię Behrensa, Rosenbauer pojawił się w niej dekadę później z wojennymi doświadczeniami.

Maszewski pomnik pozostał ważnym miejscem pamięci (w znaczeniu *lieu de memoire* Pierre’a Nory) dla przesiedlonych po kolejnej wojnie Niemców. Choć w swych nowych miejscach zamieszkania stworzyli kolejne (z Kaplicą Pomorską przy kilońskiej katedrze na czele, wyposażoną między innymi w tkaninę monumentalną projektu Mögelin),⁵³ budowla Rosenbauera wciąż powraca w ziomkowskich wspomnieniach, a ostatnio także w historyczno-artystycznych opracowaniach. Rola tego architekta w modernizacji prowincji porównywalna jest do tej, jaką odegrał Hans Hopp

w Królewcu, mylonym ze Szczecinem z perspektywy Wiednia.⁵⁴ Artystyczna i projektowa spuścizna Rosenbauera oraz jego powojenna korespondencja z Riezlerem, Schwerdtfegerem i Weberem, złożone w Muzeum Architektury Uniwersytetu Technicznego w Monachium, czekają na rzetelne i szeroko zakrojone studium.

Przypisy

- ¹ Pionierskie studia nad twórczością Behrensa, kulturą przemysłową i początkami designu podjął Tilmann Buddensieg, *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907–1914* (Berlin: Mann, 1979).
- ² Zob. np. Jean Louis Cohen, *Frankreich oder Deutschland. Ein ungeschriebenes Buch von Le Corbusier*, tłum. Barbara Heber-Schärer (Berlin–München: Deutscher Kunstverlag, 2011); Anke Blümm, „Entartete Baukunst”? *Zum Umgang mit dem Neuen Bauen 1933–1945* (München–Paderborn: Wilhelm Fink, 2013); Szymon Piotr Kubiak, „Hitler w samochodzie wyścigowym. Artyści nowocześni i wystawy propagandowe III Rzeszy,” *Artluk*, nr 3 (2007); Winfried Nerdinger, red., *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung* (München: Prestel Verlag, 1993). Na temat odwołania do przedwojennego modernizmu architektonicznego w polityce kulturalnej Republiki Federalnej Niemiec i w kontekście twórczości Le Corbusiera zob. Szymon Piotr Kubiak, „Jednostka mieszkalna Le Corbusiera w Berlinie. Geneza i współczesność” (praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Tadeusza J. Żuchowskiego, Instytut Historii Sztuki, Wydział Historyczny Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań, 2003); Szymon Piotr Kubiak, „Co widać z dachu Corbusierhaus?,” *Czas Kultury*, nr 4 (2003); Szymon Piotr Kubiak, „Odbudowa modernizmu – modernizm odbudowy. INTERBAU, urbanistyka i architektura Berlina lat 50. XX wieku,” *Artium Quaestiones*, XVI (2005).
- ³ Problem zróżnicowanej tożsamości oraz sieci Bauhausu podejmowali ostatnio: Eugen Blume et al., red., *Black Mountain. Ein interdisziplinäres Experiment 1933–1957* (Leipzig: Spector Books, 2015); Alan Powers, *Bauhaus goes West. Modern art and design in Britain and America* (London: Thames and Hudson, 2019); Elisabeth Otto, Patrick Rössler, red., *Bauhaus bodies. Gender, sexuality, and body culture in modernism’s legendary art school* (New York–London–Oxford–New Delhi–Sydney: Bloomsbury Visual Arts, 2019); Marion von Osten, Grant Watson, red., *Bauhaus Imaginista. Die globale Rezeption bis heute* (Zürich: Scheidegger & Spiess, 2019).
- ⁴ „Gregor Rosenbauer,” w *Reichshandbuch der deutschen Gesellschaft*, t. 2 (Berlin: Deutscher Wirtschaftsverlag, 1931); Else Mögelin, „Gregor Rosenbauer und Stettin,” *Baltische Studien*, N.F., 53 (1967).
- ⁵ Cyt. za: Giacomo Calandra di Roccolino, „Collaboratori, allievi ed epigoni di Peter Behrens,” *La Rivista di Engramma* [Peter Behrens educatore e Gestalter del XX secolo], 164 (2019): 78.
- ⁶ Wolf Tegethoff, „Wege und Umwege zur Moderne: Mies van der Rohe Frühwerk und der »Preußische Stil«,” w *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907–1938*, red. Terence Riley, Barry Bergdoll (München–Berlin–London–New York: Prestel Verlag, 2002), 137.
- ⁷ Irene Nierhaus, „Adoration und Selbstverherrlichung. Künstlerische und kunstpolitische Schwerpunkte an der Akademie der bildenden Künste von den dreißiger bis Ende der vierziger Jahre,” w *Im Reich der Kunst. Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik*, red. Hans Seiger, Michael Lunardi i Peter Josef Populorum (Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1990), 66. Zob. Karl Maria Grimme, red., *Peter Behrens und seine Wiener Akademische Meisterschule / Peter Behrens and his Academic Master-School* (Wien–Berlin–Leipzig: Luser, 1930).
- ⁸ Anton Brenner, *Mit Ach und Krach durchs Leben. Autobiographie eines verkannten Genies. Aus dem Leben des Wiener Architekten Professor Anton Brenner, dem wahren Erfinder der »Frankfurter Küche«*, opr. Tonio Brenner (Wien: Brento, 2005), 28.
- ⁹ [Max] Ermers, „Die Geburtsstätte unserer neuen Baukunst,” *Der Tag* [Wien], 222, 11.07.1923: 8.
- ¹⁰ Zachwyt industrialnymi konstrukcjami i mechanizmami Le Corbusiera wyprzedzały niekiedy studia Gropiusa. Fakt ten wynikał z utrzymywania przez architektów kontaktu po opuszczeniu pracowni w Neubabelsbergu, ale świadczy także o trwałości Behrensofskiej lekcji. Zob. William J. R. Curtis, *Le Corbusier. Ideas and forms* (New York: Rizzoli, 1986) 41.
- ¹¹ Dokumentacja ta zachowała się w formie diapozytów w archiwum fotograficznym Muzeum Narodowego w Szczecinie (Gregor Rosenbauer, bez sygnatur).
- ¹² Calandra di Roccolino, „Collaboratori,” 84.
- ¹³ Dokumentacja w archiwum fotograficznym Muzeum Narodowego w Szczecinie (Gregor Rosenbauer, bez sygnatury).
- ¹⁴ Najobszerniejszą publikacją był tekst odautorski: Peter Behrens, „Die Dombauhütte,” *Deutsche Kunst und Dekoration*, 51 (1922).
- ¹⁵ Zob. Ekkehard Mai, „Vom Werkbund zur Kölner Werkschule. Richard Riemerschmid und die Reform der Kunstszene im Kunstgewerbe,” w *Richard Riemerschmid. Vom Jugendstil zum Werkbund. Werke und Dokumente*, red. Winfried Nerdinger (München: Prestel Verlag, 1982); Deborah Ascher Barnstone, *Beyond the Bauhaus. Cultural modernity in Breslau 1918–33* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016); Ulrich Röthke, Verena Faber i Christine Litz, red., *Hölzel und sein Kreis. Im Laboratorium der Moderne* (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2017).
- ¹⁶ Walter Riezler, „Vorwort,” w *Deutsche Gewerbeschau. Amtlicher Katalog* (München: Werbedienst, 1922), 6, cyt. za: Volker Probst, „Zu Werken der Moderne im Städtischen Museum Stettin und deren Schicksal / O dziełach modernizmu w Muzeum Miejskim w Szczecinie i ich losach,” w *Figura. Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus dem Bestand des Nationalmuseums Stettin / Figura. Sztuka pierwszej połowy XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*, red. Szymon Piotr Kubiak, Volker Probst, tłum. Elżbieta Janssen-Stenko i Elżbieta Kaźmierczak (Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2012), 48. Zob. też. Walter Riezler, „Qualität und Form. Betrachtungen zur deutschen Gewerbeschau München 1922,” *Die Form. Monatsschrift für gestaltende Arbeit*, 1 (1922).
- ¹⁷ Ekkehard Mai, „Kunstakademien im Wandel. Zur Reform der Künftlerausbildung im 19. Jahrhundert. Die Beispiele Berlin und München,” w *Kunstschulreform 1900–1933*, red. Hans Maria Wingler (Berlin–West: Gebrüder Mann, 1977),

41.

¹⁸ Szczecińską Szkołę Sztuki i Rzemiosła Artystycznego (Kunst- und Kunstgewerbeschule) założył w 1906 roku Carl Christian Schmidt. W 1909 roku prywatna instytucja została skomunalizowana, a rok później przemianowana na Miejskie Specjalistyczne Klasy Rzemieślnicze i Artystyczno-Przemysłowe (Städtische Handwerker und Kunstgewerbe-Fachklassen). Bogdana Kozińska, „Die künstlerische Tätigkeit der Lehrer der Stettiner Kunstgewerbeschule in den 1920er und 1930er Jahren,” w *Bildende Kunst in Mecklenburg und Pommern von 1880 bis 1950. Kunstprozesse zwischen Zentrum und Peripherie*, red. Bernfried Lichtnau (Berlin: Lukas Verlag, 2011). Niemieckojęzyczny artykuł Kozińskiej pozostaje najobszerniejszym ogólnym opracowaniem dziejów szkoły. Zob. też: Jadwiga Najdowa, „Echa Bauhausu w Szczecinie,” w *Kultura i sztuka Szczecina w latach 1800–1945*, red. Maria Glińska et al. (Szczecin: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 1999); Bogdana Kozińska, „Szczecińska Szkoła Rzemiosł Artystycznych,” *Materiały Zachodniopomorskie*, XLV (1999); Szymon Piotr Kubiak, „Zwanzig Stettiner Jahre / Szczecińskie dwudziestolecie,” w *Mac Zimmermann – surreal / Mac Zimmermann – surrealnie*, red. Bettina Vogel von Frommannshausen (Greifswald: Pommersches Landesmuseum, 2012).

¹⁹ Walter Riezler, „Die Kunstgewerbeschulen der kleineren Städte,” *Die Form. Monatsschrift für gestaltende Arbeit* 6 (1927); Kozińska, „Die künstlerische Tätigkeit,” 223.

²⁰ Placówka bydgoska, przemianowana na Państwową Szkołę Rzemiosła Artystycznego, została zlikwidowana w 1923 roku, a jej funkcję przejęła Państwowa Szkoła Sztuki Zdobniczej w Poznaniu, utworzona w 1919 roku przez polski zarząd na wzór niemieckiej szkoły w Bydgoszczy. Zob. Marek K. Jeleniewski, *Od „Przemysłówki” do „Mechanika”* (Bydgoszcz: LOGO, 2001), 17–30; Jarosław Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza. Historia Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu w latach 1919–1939* (Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2009), 22–28. Welzbacher cytuje podanie Rosenbauera o zwiększenie finansowania szkoły ze względów propagandowych: Christian Welzbacher, „Eine Toteninsel für Pommern. Das Kriegerehrenmal von Massow (1926) als Antwort auf eine nationale Aufgabe,” *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik*, 15 (2011/2012): 182.

²¹ Wszystkie trzy miasta pojawiały się zamiennie jako bohaterowie często powtarzanego porzekadła o opóźnionym końcu świata, który właśnie tam pozwoli żyć dłużej o pół wieku: Bernd Kasten, *Alles 50 Jahre später? Die Wahrheit über Bismarck und Mecklenburg* (Rostock: Hinstorff, 2013). Powiedzenie o zacofaniu prowincji odnoszono explicite do Pomorza; związek taki miałyby ugruntować słowa króla pruskiego Fryderyka II Hohenzollerna: Dariusz Kacprzak, „Friedrich II. von Hohenzollern Johann Gottfried Schadows in Stettin / Fryderyk II Hohenzollern Johanna Gottfrieda Schadowa w Szczecinie,” w *Friedrich der Große Johann Gottfried Schadow aus der Sammlung des Museums Narodowe w Szczecinie (Nationalmuseum Stettin)*, red. Klaus Gehrman, Dariusz Kacprzak, Jürgen Klebs (Berlin: Schadow-Gesellschaft, 2014), 25–26; Szymon Piotr Kubiak, *Notatki z kresów albo prolegomena do studiów nad szczecińską nowoczesnością w trzech częściach / Notizen aus den Randgebieten oder Prolegomena zu Studien über die Stettiner Moderne in drei Teilen*, w *Szczecińskie awangardy / Stettiner Avantgarden*, red. Szymon Piotr Kubiak, tłum. Tomasz Kowalewski (Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, Wydawnictwo Artystyczno-Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, Zachęta Sztuki Współczesnej w Szczecinie, 2017), 9–10.

²² Brenner, *Mit Ach und Krach*, 30. Rosenbauer brał wówczas udział w konkursie na gmach giełdy w Królewcu.

²³ „Schwerdtfeger, Kurt,” *Datenbank der Forschungsstelle für Biografien ehemaliger Bauhaus-Angehöriger (BeBA)*, dostępny 26.02.2020, <http://www.bauhaus.community/gnd/118760165>.

²⁴ Kurt Schwerdtfeger, „Werkstatt für Plastik,” w *Städtische Handwerker und Kunstgewerbeschule Stettin*, red. Gregor Rosenbauer (Stettin: Städtische Handwerker und Kunstgewerbeschule, [ok. 1927]), nlb, cyt. za: Dorothea Schöne, „Z »rzemieślniczo-manualnego« na »poziom duchowy«. O relacji mistrz–uczeń u Kurta Schwerdtfegera i Bernharda Heiliger / Vom »handwerklich-manuellen« in die »geistige Ebene«. Zum Meister-Schüler Verhältnis von Kurt Schwerdtfeger und Bernhard Heiliger,” w *Szczecińskie awangardy*, 72.

²⁵ Gregor Rosenbauer, „Architekturklasse,” w *Städtische*, nlb.

²⁶ „Mögelin, Else,” *Datenbank*, dostępny 26.02.2020, www.bauhaus.community/gnd/12330637X; Michael Siebenbrodt, „Die Textilkollektion des frühen Bauhauses an den Kunstsammlungen zu Weimar,” w *Das Bauhaus webt. Die Textilwerkstatt am Bauhaus*, red. Magdalena Droste (Berlin: G-und-H-Verlag, 1998), 28; Anna Silberschmidt, „Rekonstruierte Bauhaus-Textilien für das Gropiuszimmer,” *Textilforum*, 1 (2000). Zob. Eva Brües, *Zum Hundertsten. Bildgewebe, Entwürfe, Aquarelle von Else Mögelin* (Mönchengladbach: Städtisches Museum Schloss Rheydt, 1987); Kristina Bake, *Die Freiland-Siedlung Gildenhall. Kunsthandwerk, Lebensreform, Sozialutopie* (Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2001).

²⁷ Else Mögelin, „Die Handweberei in Pommern von 1928–1945,” *Baltische Studien*, N.F., 4 (1955).

²⁸ Franz Balke, „Stil- und Zeitfragen in der Denkmalpflege,” *Pommersche Heimatpflege*, 6 (1932); Franz Balke, *Pommersche Denkmalpflege 1931–1935. 31. Bericht* (Stettin: Provinzialverband, 1935), 72. Zob. Katinka Grätzer-Baumgärtner, „Balke, Franz,” *Lexikon der österreichischen Provenienzforschung*, dostępny 26.02.2020, <http://www.lexikon-provenienzforschung.org/balke-franz>.

²⁹ Podziękowanie nadburmistrza Friedricha Ackermanna za tkaninę z warsztatów szczecińskiej szkoły złożone na ręce dyrektora Muzeum Miejskiego (30 grudnia 1926), Archiwum Państwowe w Szczecinie, Muzeum Miasta Szczecina, sygn. 122, k. nlb.

³⁰ Karla König, „Kunstgewerbe im deutschen Osten,” *Pommersche Hausfrau*, 26 (1928); M. Künkel, „Das Ende der Behaglichkeit? Neue Wege der Innenarchitektur,” *Pommersche Hausfrau*, 32 (1928); G.M.-J., „Mitarbeit der Frau an moderner Wohngestaltung,” *Pommersche Hausfrau*, 51 (1928).

³¹ Szymon Piotr Kubiak, „Walter Riezler i forma bez ornamentu / Walter Riezler and Form without Ornament,” w *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii / A Machine for Communicating. Around the Avant-Garde Idea of New Typography*, red. Paulina Kurc-Maj, Daniel Muzyczuk (Łódź: Muzeum Sztuki, 2015).

³² [Walter Riezler], *Zweite Internationale Kunstgewerbe-Ausstellung Monza 1925. Katalog der Deutschen Abteilung* (Monza: Villa Reale, 1925); [Bruno Paul], *Deutsches Kunstgewerbe. Mostra internazionale [sic!] delle arti decorative di Monza* ([Berlin]: [Buchdruckwerkstatt der Vereinigten Staatsschulen], 1927).

³³ A[lbert] D[resdner], „Stettin,” *The Studio. Year-Book of Decorative Art* (1927): 207.

³⁴ Otto Kunkel, „Das Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer,” *Nachrichtenblatt für deutsche Vorzeit*, 1 (1929); Otto Kunkel, „Das Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer in Stettin,” *Museumskunde*, 1 (1929); K., „Das Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer,” *Pommersche Hausfrau*, 17 (1929).

³⁵ Marion Ackermann, *Farbige Wände. Zur Gestaltung des Ausstellungsraumes von 1880–1930* (Wolftratshausen: Edition Minerva, 2003), 116–117. Zarówno Schwerdtfeger, jak i Mögelin uczestniczyli w kursie rzeźby Schlemmera. Nauka barwy Kandinskiego była szczególnie istotna dla pierwszych prac Schwerdtfegera. Artysta w latach 1922–1923 z okazji „święta latarni” przedstawił w weimarskim mieszkaniu rosyjskiego wykładowcy *Refleksyjne gry barwnościwne* (*Reflektorische Farblichtspiele*). Przed projektorem przesuwano ręcznie rozmaicie uformowane płyty, których cienie tworzyły abstrakcyjne wzory na ekranie. Schwerdtfeger powtarzał tego rodzaju spektakle także w szkole szczecińskiej. Schöne, „Z »rzemieślniczo-manualnego«,” 69; zob. Kurt Schwerdtfeger, *Reflektorische Farblichtspiele, 1922/1923* (1968), prod. Red Avocado Film, 2010.

³⁶ Wpływ Lauweriksa widoczny był w projekcie foteli do własnego gabinetu Gropiusa z lat 1922–1923 w weimarskim budynku Bauhausu. Na temat zależności łączących dzieło Holendra i protagonistów awangardy europejskiej w kontekście Bauhausu, Behrensa i Le Corbusiera zob. Diana Schmidt-Steffes, *Theosophie, Kosmologie, Geometrie. Maß, System und Göttliche Ordnung in der Kunst von J.L.M. Lauweriks. Kosmisches Drama im Kunsthandwerk* (opublikowana praca doktorska, Staatliche Akademie für Künste, Stuttgart 2016), dostępny 26.11.2019, <https://core.ac.uk/download/pdf/141542366.pdf>, 263–270, 278–280, 290–296.

³⁷ Dokumentacja w archiwum fotograficznym Muzeum Narodowego w Szczecinie (Gregor Rosenbauer, bez sygnatury).

³⁸ Wystawa, zorganizowana przez Niemieckie Muzeum Higieny w Dreźnie, posiadała w Szczecinie szczególną oprawę plastyczną. Rosenbauer wznosił na terenach targowych nową wieżę i przeprojektował pawilony, w polichromiach wykorzystując neoplastycystyczną paletę Pieta Mondriana. Plakat do wystawy zaprojektowali uczniowie jego szkoły: Karla König, „Stettins Ausstellung »Gesundheitspflege«,” *Ämtliches Nachrichtenblatt des Stettiner Verkehrsvereins G.m.b.H.* 17 (1928); „Stettins größte Ausstellung »Die Gesundheitspflege« in den Messehallen,” *Pommersche Hausfrau*, 46 (1928); S.P. Kubiak, „Zwanzig...,” 60–61. Zob. Sebastian Weinert, *Der Körper im Blick. Gesundheitsausstellungen vom späten Kaiserreich bis zum Nationalsozialismus* (Berlin–Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2017).

³⁹ Autor projektu, architekt miejski Szczecina, wymienia wprawdzie jako współpracowników [Ericha] Bachmanna, [Karla] Blessaua i [Georga] Schiefa, nie można jednak wykluczyć udziału Rosenbauera w powstaniu budowli. Jego autorstwa były z całą pewnością niektóre wnętrza, utrzymane w estetyce sal pierwszego piętra Muzeum Starożytności Pomorskich: Karl Weishaupt, „Der Neubau von drei Berufsschulen und einer Kunstgewerbeschule einschließlich Werkstättengebäude in Stettin,” *Der Stahlbau*, 24 (1929). Wieloskrzydłowy gmach, utrzymany w estetyce modernistycznej, zachował się do czasów obecnych. Podczas II wojny światowej spłonął jedynie i nie został odbudowany budynek auli, zawierający inspirowane architekturą chińską elementy ekspresjonistyczne. Dokumentacja projektowa znajduje się w Archiwum Państwowym w Szczecinie, Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Szczecinie, Centrum Szkolenia Zawodowego, sygn. 9290.

⁴⁰ Karla König, *Das schöne Pommern* (Stettin: Graphische Kunstanstalt M. Bauchwitz, 1933), 38.

⁴¹ Zob. Hans Henniger, „Bekanntnis zur Tradition. Neue Räume von Professor Gregor Rosenbauer,” *Innendekoration*, 12 (1939).

⁴² Willa, ponownie nieznacznie przebudowana po śmierci Biesela (1926) oraz po II wojnie światowej, zachowała się do dziś. Projekty Rosenbauera z lat 1924–1925 przechowywane są w Archiwum Państwowym w Szczecinie, Akta Miasta Szczecina, Policja Budowlana, sygn. 5808, k. 41–65; zob. Aleksandra Hamberg-Federowicz, „Willa Biesela/Kunstmanna przy alei Wojska Polskiego 69 w Szczecinie jako manifest architektury modernizmu,” *Trzebiatów – Spotkania Pomorskie*, (2017). Betonowe pergole stosował wówczas Le Corbusier w osiedlu robotniczym Pessac pod Bordeaux.

⁴³ Dom Lütha wzniesiono w 1928 roku przy Goetheallee 19 (dziś ulica Kochanowskiego), natomiast dom Léclaire – w 1935 przy Herderweg 6 (dziś ulica Prusa). Peter Rosenbauer, „Bauten und Entwürfe,” *Gregor Rosenbauer*, dostępny 26.02.2020, <http://www.gregor-rosenbauer.de>.

⁴⁴ Henniger, „Bekanntnis,” 357. Saltzwedlowie mieszkali przy Gustav-Freytag-Weg 20 (dziś ulica Krasickiego).

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Por. Bogdana Kozińska, „Osiedle parkowo-leśne Głębokie w Szczecinie,” w *Sztuka XX wieku w Szczecinie i na Pomorzu Zachodnim. Przemiany i kontynuacje*, red. Maria Glińska, Rafał Makala (Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2008), 47. Platzer mieszkał przy Raminstraße 55 (dziś ulica Jaworowa), jego dom nie przetrwał do dzisiejszych czasów.

⁴⁷ Zob. Szymon Piotr Kubiak, „Der große Jüngling. Ernesto de Fiori und die Riezlersche Vision des neuen Klassizismus / Wielki młodzienc. Ernesto de Fiori i Riezlerowska wizja nowego klasycyzmu,” w *Figura*, 36 (przyp. 59).

⁴⁸ List Kunkla do sprawującego urząd ostatnie miesiące Ernsta von Zitzewitza (29.01.1934), Archiwum Państwowe w Szczecinie, Pomorskie Muzeum Krajowe, sygn. 9, k. 14.

⁴⁹ Rysunek projektowy i dokumentacja wykonawcza zachowane w Archiwum Państwowym w Szczecinie, Rejencja Szczecińska, sygn. 10321. Autorem koncepcji był zapewne Georg Hannig, dyrektor Cmentarza Centralnego w Szczecinie – por. Ch. Welzbacher, „Eine Toteninsel.”

⁵⁰ Georg Hannig, „Kriegerehrung in Pommern,” *Unser Pommerland*, 4 (1926): 153, 174; „Kriegerehrung Massow in Pommern,” *Deutsche Bauzeitung*, 42 (1939); „Cimiteri – monumenti sepolcrali – ossari,” *Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti*, 12 (1940). Zob. Szymon Piotr Kubiak, *Postscriptum 1914: Wojna / Postscriptum 1914: Krieg*, tłum. Peter-Christian Seraphim (Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2014), 39–41.

⁵¹ Zob. Rafał Makala, *Nowoczesna paraarchitektura. Architektoniczne pomniki narodowe w wilhelmińskich Niemczech (1888–1918)* (Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2015).

⁵² Projekt Miesa wykorzystywał detal o proveniencji antycznej, nie średniowiecznej, lecz wynikał z recepcji dziedzictwa Karla Friedricha Schinkla około 1910 roku: Tegethoff, „Wege,” 137–139; Adrian Sudhalter, „Bismarckdenkmal, Projekt, Bingen, 1910,” w *Mies in Berlin*.

⁵³ Tobias Weger, „Kreuze der »Ostdeutschen Passion«? Religiöse Denkmale an Flucht und Vertreibung in der Bundesrepublik Deutschland,” *Kirchliche Zeitgeschichte*, 1 (2012): 121–127.

⁵⁴ Eugen Kurt Fischer, *Hanns Hopp. Ein Architekt in Ostpreußen* (Wien–Berlin–Leipzig: Hübsch, 1929).

Bibliografia

- Ackermann, Marion. *Farbige Wände. Zur Gestaltung des Ausstellungsraumes von 1880–1930*. Wolfratshausen: Edition Minerva, 2003.
- Ascher Barnstone, Deborah. *Beyond the Bauhaus. Cultural modernity in Breslau 1918–33*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016.
- Bake, Kristina. *Die Freiland-Siedlung Gildenhall. Kunsthandwerk, Lebensreform, Sozialutopie*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2001.
- Balke, Franz. „Stil- und Zeitfragen in der Denkmalpflege.” *Pommersche Heimatpflege*, 6 (1932): 235–238.
- Balke, Franz. *Pommersche Denkmalpflege 1931–1935*. Stettin: Provinzialverband, 1935.
- „Cimiteri – monumenti sepolcrali – ossari.” *Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti*, 12 (1940): 49–50.
- Behrens, Peter. „Die Dombauhütte.” *Deutsche Kunst und Dekoration*, 51 (1922): 220–230.
- Blume, Eugen et al., red. *Black Mountain. Ein interdisziplinäres Experiment 1933–1957*. Leipzig: Spector Books, 2015.
- Blümm, Anke. *„Entartete Baukunst”? Zum Umgang mit dem Neuen Bauen 1933–1945*. München–Paderborn: Wilhelm Fink, 2013.
- Brenner, Anton. *Mit Ach und Krach durchs Leben. Autobiographie eines verkannten Genies. Aus dem Leben des Wiener Architekten Professor Anton Brenner, dem wahren Erfinder der „Frankfurter Küche.”* Opr. Tonio Brenner. Wien: Brento, 2005.
- Brües, Eva. *Zum Hundertsten. Bildgewebe, Entwürfe, Aquarelle von Else Mögeln*. Mönchengladbach: Städtisches Museum Schloss Rheydt, 1987.
- Buddensieg, Tilmann. *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907–1914*. Berlin: Mann, 1979.
- Calandra di Roccolino, Giacomo. „Collaboratori, allievi ed epigoni di Peter Behrens.” *La Rivista di Engramma* [Peter Behrens educatore e Gestalter del XX secolo], 164 (2019): 67–88.
- Cohen, Jean Louis. *Frankreich oder Deutschland. Ein ungeschriebenes Buch von Le Corbusier*. Tłum. Barbara Heber-Schärer. Berlin–München: Deutscher Kunstverlag, 2011.
- Curtis, William J.R. *Le Corbusier. Ideas and forms*. New York: Rizzoli, 1986.
- D[resdner], A[lbert]. „Stettin.” *The Studio. Year-Book of Decorative Art*, (1927): 206–208.
- Erners, [Max]. „Die Geburtsstätte unserer neuen Baukunst.” *Der Tag* [Wien], 222 (11.07.1923): 7–8.
- Fischer, Eugen Kurt. *Hanns Hopp. Ein Architekt in Ostpreußen*. Wien–Berlin–Leipzig: Hübsch, 1929.
- G.M.-J. „Mitarbeit der Frau an moderner Wohngestaltung.” *Pommersche Hausfrau*, 51 (1928): V–VI.
- Gratzer-Baumgärtner, Katinka. „Balke, Franz.” *Lexikon der österreichischen Provenienzforschung*. Dostępny 26.02.2020. <http://www.lexikon-provenienzforschung.org/balke-franz>.
- Grimme, Karl Maria, red. *Peter Behrens und seine Wiener Akademische Meisterschule / Peter Behrens and his Academic Master-School*. Wien–Berlin–Leipzig: Luser, 1930.
- Hamberg-Federowicz, Aleksandra. „Willa Biesela/Kunstmanns przy alei Wojska Polskiego 69 w Szczecinie jako manifest architektury modernizmu.” *Trzebiatów – Spotkania Pomorskie*, (2017): 77–86.
- Hannig, Georg. „Kriegerehrung in Pommern.” *Unser Pommerland*, 4 (1926): 153, 173–175.

- Henniger, Hans. „Bekanntnis zur Tradition. Neue Räume von Professor Gregor Rosenbauer.” *Innendekoration*, 12 (1939): 352–360.
- Jeleniewski, Marek K. *Od „Przemysłówki” do „Mechanika.”* Bydgoszcz: LOGO, 2001.
- K. „Das Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer.” *Pommersche Hausfrau*, 17 (1929): III–V.
- Kacprzak, Dariusz. „Friedrich II. von Hohenzollern Johann Gottfried Schadows in Stettin / Fryderyk II Hohenzollern Johanna Gottfrieda Schadowa w Szczecinie.” W *Friedrich der Große Johann Gottfried Schadow aus der Sammlung des Muzeum Narodowe w Szczecinie (Nationalmuseum Stettin)*, red. Klaus Gehrman, Dariusz Kacprzak, Jürgen Klebs, 22–30. Berlin: Schadow-Gesellschaft, 2014.
- Kasten, Bernd. *Alles 50 Jahre später? Die Wahrheit über Bismarck und Mecklenburg*. Rostock, 2013.
- König, Karla. „Kunstgewerbe im deutschen Osten.” *Pommersche Hausfrau*, 26 (1928): III–IV.
- König, Karla. „Stettins Ausstellung »Gesundheitspflege«.” *Amtliches Nachrichtenblatt des Stettiner Verkehrsvereins G.m.b.H.*, 17 (1928): 3–4.
- König, Karla. *Das schöne Pommern*. Stettin: Graphische Kunstanstalt M. Bauchwitz, 1933.
- Kozińska, Bogdana. „Die künstlerische Tätigkeit der Lehrer der Stettiner Kunstgewerbeschule in den 1920er und 1930er Jahren.” W *Bildende Kunst in Mecklenburg und Pommern von 1880 bis 1950. Kunstprozesse zwischen Zentrum und Peripherie*, red. Bernfried Lichtnau, 222–238. Berlin: Lukas Verlag, 2011.
- Kozińska, Bogdana. „Osiedle parkowo-leśne Głębokie w Szczecinie.” *Sztuka XX wieku w Szczecinie i na Pomorzu Zachodnim. Przemiany i kontynuacje*, red. Maria Glińska, Rafał Makała, 37–53. Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2008.
- Kozińska, Bogdana. „Szczecińska Szkoła Rzemiosł Artystycznych.” *Materiały Zachodniopomorskie*, XLV (1999): 553–578.
- „Kriegerehrung Massow in Pommern.” *Deutsche Bauzeitung*, 42 (1939): 301–304.
- Kubiak, Szymon Piotr. „Co widać z dachu Corbusierhaus?” *Czas Kultury*, 4 (2003): 11–17.
- Kubiak, Szymon Piotr. „Der große Jüngling. Ernesto de Fiori und die Riezlersche Vision des neuen Klassizismus / Wielki młodzienc. Ernesto de Fiori i Riezlerowska wizja nowego klasycyzmu.” W *Figura. Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus dem Bestand des Nationalmuseums Stettin / Figura. Sztuka pierwszej połowy XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*, red. Szymon Piotr Kubiak, Volker Probst, tłum. Elżbieta Janssen-Stenko, Elżbieta Kaźmierczak, 11–37. Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2012.
- Kubiak, Szymon Piotr. „Hitler w samochodzie wyścigowym. Artyści nowocześni i wystawy propagandowe III Rzeszy.” *Artluk*, 3 (2007): 31–35.
- Kubiak, Szymon Piotr. „Odbudowa modernizmu – modernizm odbudowy. INTERBAU, urbanistyka i architektura Berlina lat 50. XX wieku.” *Artium Quaestiones*, XVI (2005): 97–156.
- Kubiak, Szymon Piotr. „Zwanzig Stettiner Jahre / Szczecińskie dwudziestolecie.” W *Mac Zimmermann – surreal / Mac Zimmermann – surrealnie*, red. Bettina Vogel von Frommannshausen, 53–72. Greifswald: Pommersches Landesmuseum, 2012.
- Kubiak, Szymon Piotr. „Jednostka mieszkalna Le Corbusiera w Berlinie. Geneza i współczesność” (praca magisterska napisana pod kierunkiem dra hab. Tadeusza J. Żuchowskiego, Instytut Historii Sztuki, Wydział Historyczny Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2003).
- Kubiak, Szymon Piotr. „Notatki z kresów albo prolegomena do studiów nad szczecińską nowoczesnością w trzech częściach / Notizen aus den Randgebieten oder Prolegomena zu Studien über die Stettiner Moderne in drei Teilen.” W *Szczecińskie awangardy / Stettiner Avantgarden*, red. Szymon Piotr Kubiak, tłum. Tomasz Kowalewski, 9–43. Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, Wydawnictwo Artystyczno-Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, Zachęta Sztuki Współczesnej w Szczecinie, 2017.
- Kubiak, Szymon Piotr. *Postscriptum 1914: Wojna / Postscriptum 1914: Krieg*, tłum. Peter-Christian Seraphim. Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2014.
- Kubiak, Szymon Piotr. „Walter Riezler i forma bez ornamentu / Walter Riezler and Form without Ornament.” W *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii / A Machine for Communicating. Around the Avant-Garde Idea of New Typography*, red. Paulina Kurc-Maj, Daniel Muzyczuk, 249–283. Łódź: Muzeum Sztuki, 2015.
- Künkel, M. „Das Ende der Behaglichkeit? Neue Wege der Innenarchitektur.” *Pommersche Hausfrau*, 32 (1928): 2–3.
- Kunkel, Otto. „Das Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer in Stettin.” *Museumskunde*, 1 (1929): 111–121.
- Kunkel, Otto. „Das Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer.” *Nachrichtenblatt für deutsche Vorzeit*, 1 (1929): 1–4.
- Mai, Ekkehard. „Kunstakademien im Wandel. Zur Reform der Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert. Die Beispiele Berlin und München.” W *Kunstschulreform 1900–1933*, red. Hans Maria Wingler, 22–43. Berlin-West: Gebrüder Mann, 1977.
- Mai, Ekkehard. „Vom Werkbund zur Kölner Werkschule. Richard Riemerschmid und die Reform der Kunsterziehung im Kunstgewerbe.” W *Richard Riemerschmid. Vom Jugendstil zum Werkbund. Werke und Dokumente*, red. Winfried Nerdinger, 39–62. München: Prestel Verlag, 1982.

- Makala, Rafał. *Nowoczesna paraarchitektura. Architektoniczne pomniki narodowe w wilhelmińskich Niemczech (1888–1918)*. Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2015.
- „Mögelin, Else.” *Datenbank der Forschungsstelle für Biografien ehemaliger Bauhaus-Angehöriger (BeBA)*. Dostępny 26.02.2020. <http://www.bauhaus.community/gnd/12330637X>.
- Mögelin, Else. „Gregor Rosenbauer und Stettin.” *Baltische Studien*, N.F., 53 (1967): 93–98.
- Mögelin, Else. „Die Handweberei in Pommern von 1928–1945.” *Baltische Studien*, N.F., 4 (1955): 79–82.
- Mulczyński, Jarosław. *Poznańska Zdobnicza. Historia Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu w latach 1919–1939*. Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2009.
- Najdowa, Jadwiga. „Echa Bauhausu w Szczecinie.” W *Kultura i sztuka Szczecina w latach 1800–1945*, red. Maria Glińska et al., 203–207. Szczecin: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 1999.
- Nerdinger Winfried, red. *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*. München: Prestel Verlag, 1993.
- Nierhaus, Irene. „Adoration und Selbstverherrlichung. Künstlerische und kunstpolitische Schwerpunkte an der Akademie der bildenden Künste von den dreißiger bis Ende der vierziger Jahre.” W *Im Reich der Kunst. Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik*, red. Hans Seiger, Michael Lunardi i Peter Josef Populorum, 65–158. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1990.
- Osten, Marion von, Watson, Grant, red. *Bauhaus Imaginista. Die globale Rezeption bis heute*. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2019.
- Otto, Elisabeth, Patrick Rössler, red. *Bauhaus bodies. Gender, sexuality, and body culture in modernism's legendary art school*. New York–London–Oxford–New Delhi–Sydney: Bloomsbury Visual Arts, 2019.
- [Paul, Bruno]. *Deutsches Kunstgewerbe. Mostra internazionale [sic!] delle arti decorative di Monza*. [Berlin]: [Buchdruckwerkstatt der Vereinigten Staatsschulen], 1927.
- Powers, Alan. *Bauhaus goes West. Modern art and design in Britain and America*. London: Thames and Hudson, 2019.
- Probst, Volker. „Zu Werken der Moderne im Städtischen Museum Stettin und deren Schicksal / O dziełach modernizmu w Muzeum Miejskim w Szczecinie i ich losach.” W *Figura. Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus dem Bestand des Nationalmuseums Stettin / Figura. Sztuka pierwszej połowy XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*, red. Szymon Piotr Kubiak, Volker Probst, tłum. Elżbieta Janssen-Stenko i Elżbieta Kaźmierczak, 39–72. Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2012.
- [Riezler, Walter]. *Zweite Internationale [sic!] Kunstgewerbe-Ausstellung Monza 1925. Katalog der Deutschen Abteilung*. Monza: Villa Reale, 1925.
- Riezler, Walter. „Die Kunstgewerbeschulen der kleineren Städte.” *Die Form. Monatsschrift für gestaltende Arbeit*, 6 (1927): 164–169.
- Riezler, Walter. „Qualität und Form. Betrachtungen zur deutschen Gewerbeschau München 1922.” *Die Form. Monatsschrift für gestaltende Arbeit*, 1 (1922): 29–31.
- Riezler, Walter. „Vorwort.” W *Deutsche Gewerbeschau. Amtlicher Katalog*, 4–9. München: Werbedienst, 1922.
- „Rosenbauer, Gregor.” W *Reichshandbuch der deutschen Gesellschaft*, t. 2, 398. Berlin: Deutscher Wirtschaftsverlag, 1931.
- Rosenbauer, Gregor. „Architekturklasse.” *Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule Stettin*, red. Gregor Rosenbauer, nlb. Stettin: Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule, [ok. 1927].
- Rosenbauer, Peter. „Bauten und Entwürfe.” *Gregor Rosenbauer*. Dostępny 26.02.2020. <http://www.gregor-rosenbauer.de>.
- Röthke, Ulrich, Verena Faber i Christine Litz, red. *Hölzel und sein Kreis. Im Laboratorium der Moderne*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2017.
- Schmidt-Steffes, Diana. *Theosophie, Kosmologie, Geometrie. Maß, System und Göttliche Ordnung in der Kunst von J.L.M. Lauweriks. Kosmisches Drama im Kunsthandwerk* (opublikowana praca doktorska, Staatliche Akademie für Künste, Stuttgart 2016). Dostępny 26.02.2020. www.core.ac.uk/download/pdf/141542366.pdf.
- Schöne, Dorothea. „Z »rzemieślniczo-manualnego« na »poziom duchowy«. O relacji mistrz–uczeń u Kurta Schwerdtfegera i Bernharda Heiliger / Vom »handwerklich-manuellen« in die »geistige Ebene«. Zum Meister-Schüler Verhältnis von Kurt Schwerdtfeger und Bernhard Heiliger.” W *Szczecińskie awangardy / Stettiner Avantgarden*, red. Szymon Piotr Kubiak, tłum. Tomasz Kowalewski, 67–85. Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, Wydawnictwo Artystyczno-Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, Zachęta Sztuki Współczesnej w Szczecinie, 2017.
- „Schwerdtfeger, Kurt.” *Datenbank der Forschungsstelle für Biografien ehemaliger Bauhaus-Angehöriger (BeBA)*. Dostępny 26.02.2020. <http://www.bauhaus.community/gnd/118760165>.
- Schwerdtfeger, Kurt. „Werkstatt für Plastik.” *Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule Stettin*, red. Gregor Rosenbauer, nlb. Stettin: Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule, [ok. 1927].
- Schwerdtfeger, Kurt. *Reflektorische Farblichtspiele, 1922/1923 (1968)*, prod. Red Avocado Film, 2010.

- Siebenbrodt, Michael. „Die Textilkollektion des frühen Bauhauses an den Kunstsammlungen zu Weimar.” W *Das Bauhaus webt. Die Textilwerkstatt am Bauhaus*, red. Magdalena Droste, 25–32. Berlin: G-und-H-Verlag, 1998.
- Silberschmidt, Anna. „Rekonstruierte Bauhaus-Textilien für das Gropiuszimmer.” *Textilforum*, 1 (2000): 51.
- „Stettins größte Ausstellung »Die Gesundheitspflege« in den Messehallen.” *Pommersche Hausfrau*, 46 (1928): IV.
- Sudhalter, Adrian. „Bismarckdenkmal, Projekt, Bingen, 1910.” W *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907–1938*, red. Terence Riley i Barry Bergdoll, 158–161. München–Berlin–London–New York: Prestel Verlag, 2002.
- Tegethoff, Wolf. „Wege und Umwege zur Moderne: Mies van der Rohes Frühwerk und der »Preußische Stil«.” W *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907–1938*, red. Terence Riley i Barry Bergdoll, 134–151. München–Berlin–London–New York: Prestel Verlag, 2002.
- Weger, Tobias. „Kreuze der »Ostdeutschen Passion«? Religiöse Denkmale an Flucht und Vertreibung in der Bundesrepublik Deutschland.” *Kirchliche Zeitgeschichte*. 1 (2012): 119–143.
- Weinert, Sebastian. *Der Körper im Blick. Gesundheitsausstellungen vom späten Kaiserreich bis zum Nationalsozialismus*. Berlin–Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2017.
- Weishaupt, Karl. „Der Neubau von drei Berufsschulen und einer Kunstgewerbeschule einschließlich Werkstättengebäude in Stettin.” *Der Stahlbau*, 24 (1929): 277–281.
- Welzbacher, Christian. „Eine Toteninsel für Pommern. Das Kriegerdenkmal von Massow (1926) als Antwort auf eine nationale Aufgabe.” *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik*, 15 (2011/2012): 177–196.



Aneta BOROWIK

Uniwersytet Śląski w Katowicach, Instytut Nauk o Sztuce

TEORIA FORMY ARCHITEKTONICZNEJ JULIUSZA ŻÓRAWSKIEGO I JEGO UCZNIÓW NA TLE KONCEPCJI PSYCHOLOGII POSTACI WYPRACOWANYCH W BAUHAUSIE

Artykuł ma na celu zasygnalizowanie pewnych, wciąż nie końca rozpoznanych zagadnień naukowych – związków idei psychologii postaci z edukacją i praktyką twórczą Bauhausu oraz z powojenną architekturą polską.¹ W 2011 roku w środowisku naukowców zajmujących się psychologią i Bauhausem rozgorzała dyskusja na temat oddziaływania idei psychologii postaci na szkołę, jej wykładowców oraz uczniów. Wzięli w niej udział: Roy R. Behrens z University of Northern Iowa, Brenda Danilowitz – kuratorka Fundacji Josefa i Anni Albersów, William S. Huff – emerytowany profesor State University of New York w Buffalo, Lothar Spillmann – wykładowca na China Medical University w Taichung, Gerhard Stemmerger – wydawca *Gestalt Theory Journal* oraz Michael Wertheimer z University of Colorado w Boulder.² Również Melissa Trimingham w swojej książce *The Theatre of the Bauhaus: The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer* dostrzegła wpływ tej idei, pisząc: „Gestalt ideas, from Goethe onwards, enjoyed revival in this period, and provide a key to understanding the aesthetics of Early German Modernism and especially the Bauhaus.”³ Badaczka zauważyła ów wpływ przede wszystkim w teorii sztuki Wassilego Kandinskiego, koncepcji

teatru Oskara Schlemmera oraz fotografii Lászla Moholya-Nagya.

Szereg faktów potwierdza zainteresowanie wykładowców i studentów tymi ideami. Wiadomo, że kierujący szkołą Hannes Meyer planował wprowadzenie kursów poświęconych socjologii i psychologii postaci.⁴ W 1928 roku zaproszono do Dessau Karla Dunckera, jednego z najlepszych uczniów Maxa Wertheimera i Wolfganga Köhlera, który wygłosił wykład. Karlfried von Dürckheim, wykładowca uniwersytetu w Lipsku, który przyjechał z inicjatywy samych studentów, prowadził w latach 1930–1931 kurs psychologii postaci. Hannes Beckmann, student Bauhausu, w następujący sposób tłumaczył pobudki zaproszenia wykładowców Gestaltu do Dessau:

Painting and other artistic activities were in danger of becoming isolated, and the Bauhaus seemed to develop into a school of architecture and industrial design only. It was at this time [c. 1930] that the student council requested that lectures about Gestalt psychology should be given. The request was granted, and von Dürckheim came from Leipzig to give a series of

lectures on this subject. Up until this time design problems were more or less solved on the feeling level. It looked as if the artist asked the scientists for reassurance that they were on the right track. The Gestalt psychologists had after all for years investigated how we perceive and interpret form and color in the mind. They explained the reason why some configurations make for good reading – for a good Gestalt, where the whole makes more than the sum of its parts – whereas other configurations will make for bad reading, for a bad Gestalt, where parts remain apart. It may be that the interest of the Bauhaus, a school in Gestalt psychology itself, Hochschule für Gestaltung, points to the direction that future art schools will take. Realizing that art, as such, cannot be taught, the emphasis may be on visual education, partly based on Gestalt psychological insight, with an aim to achieve what Josef Albers calls: „A meaningful approach to the production of form.”⁵

Poszukiwania strukturalnych praw formy i widzenia psychologii postaci oddziaływały na teorię i praktykę sztuki wykładowców Bauhausu, m.in. Kandinskiego, Albersa, Moholya-Nagya i Paula Klee. Wiadomo, że kilku z nich brało udział we wspomnianych prelekcjach. Niektórzy z nich wykorzystywali zdobytą wiedzę podczas wykładów i ćwiczeń.⁶ Przykładowo Albers uczęszczał na większość wykładów von Dürckheima i doskonale znał książki Wertheimera, często je cytował.⁷ W opisie swoich metod nauczania z 1928 roku nawiązał do psychologii postaci, pisząc: „Adding one element to another element should yield at least one interesting relation that is more than just the sum of those elements. The more variable and intensive the relations that arise, the more valuable the result, the more productive the work.”⁸ Zainspirowany analizą relacji figura–tło, radził studentom, aby podczas projektowania nie skupiali się wyłącznie na liniach, kształtach i kolorach, które widzieli na kartce, ale również zwracali uwagę na otoczenie motywu oraz przestrzeń „pomiedzy.”⁹ W swoich pracach pokazujących iluzję przejrzystości

wykorzystywał również ilustracje nachodzących na siebie kształtów z książek Wertheimera.¹⁰ Sam Albers w wywiadzie udzielonym w 1968 roku wspominał, że przebywając w Dessau, nawiązał kontakty z naukowcem zajmującym się psychologią postaci. Również porównanie wybranych dzieł Albersa (m.in. *Hochbauten* z 1929 roku, *Bei Haus* z lat 1928–1929) z ideami i rysunkami z publikacji Wertheimera, przeprowadzone przez Karen Koebler, może dowodzić ich związków z Gestaltem.

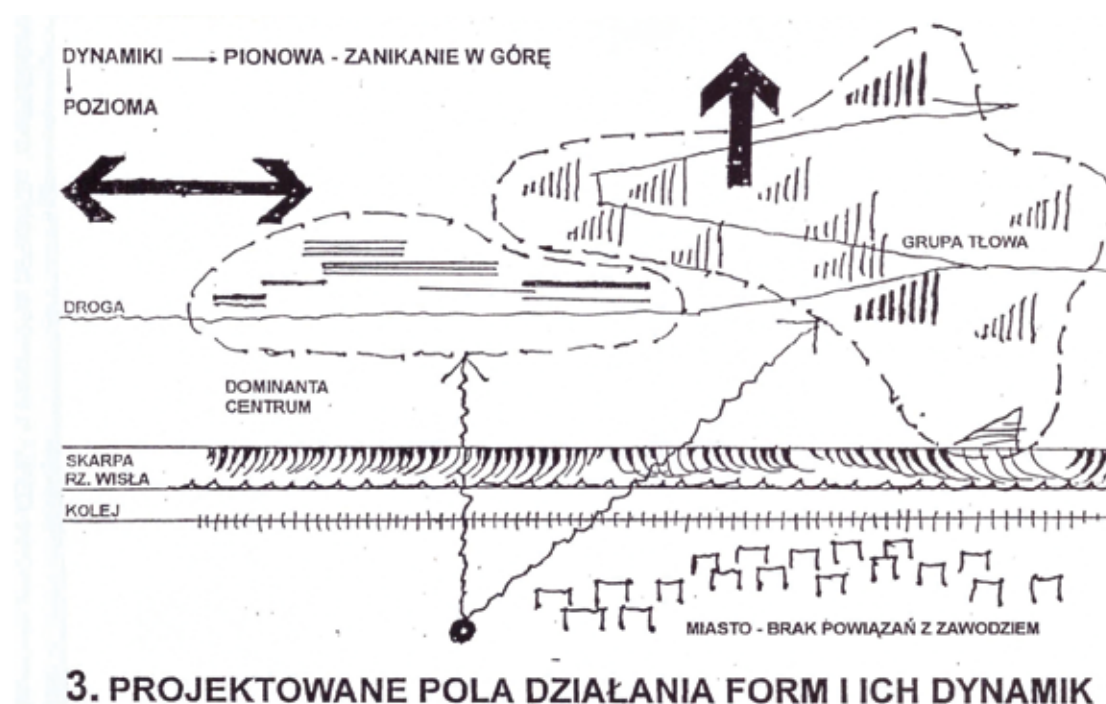
Według Marianne L. Teuber również Klee podczas kursu wstępnego korzystał z wzorów zawartych w pracach Wertheimera i Wilhelma Fuchsa z 1923 roku.¹¹ Wiadomo, że pewne idee psychologii postaci pojawiły się w jego wykładzie wygłoszonym w 1924 roku w Jenie.¹² Teuber napisała o tym w następujący sposób: „During the Dessau Bauhaus period, Klee drew upon the Berlin school for inspiration in his lectures at the Bauhaus, most notably Wertheimer’s 1923 paper as well as a 1923 article by Wilhelm Fuchs on transparency. He described the effect of the »law of grouping« in checkerboard patterns he used in classroom demonstrations and his seminal book *The Thinking Eye*.”¹³ Co więcej, tematy, zasady i figury zaczerpnięte z Gestaltu pojawiły się w jego niektórych obrazach tego okresu, m.in. w serii pastelów z lat trzydziestych, np. w *Niebieskiej nocy* z 1937 roku.¹⁴ Wiadomo także, że do głównych reprezentantów tej psychologii nawiązywał często w swoich wykładach Kandinsky, o czym wspominał jego uczeń Kurt Kranz.¹⁵

Podobne idee oddziaływały na studentów, także poprzez ich udział we wspomnianych wykładach von Dürckheima. Kranz wspomina o tym w następujących słowach: „The unified-whole theory, especially in psychology – with the findings of Ehrenfeld, Katz, and Koffka, as impressed upon me by Count von Durckheim – continued to preoccupy me. Even the strongest argument in discussions held at Harvard’s Carpenter Center [where Rudolf Arnheim was on the faculty] failed to explain away the truth of »The whole is bigger than the sum of its parts«.”¹⁶

Pytanie o stopień oddziaływania psychologii postaci na Bauhaus pozostaje otwarte i wymaga dalszej, pogłębionej refleksji naukowej, jednak bezspornie odnajdujemy bezpośredni wpływ Ge-



4. Fragment książki Juliusza Żórawskiego *O budowie formy architektonicznej* z 1973 roku z rysunkami obrazującymi klasyczne doświadczenia dotyczące postrzegania ludzkiego – tendencji do geometryzacji. Juliusz Żórawski, *O budowie formy architektonicznej* (Warszawa: Arkady, 1973), 31.



Schemat „Projektowane pole działania form i ich dynamik” pokazujący wytyczne projektowania dzielnicy leczniczo-rehabilitacyjnej w Ustroniu-Zawodziu, ok. 2003, Henryk Buszko, Aleksander Franta. Źródło: Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, bez sygn.

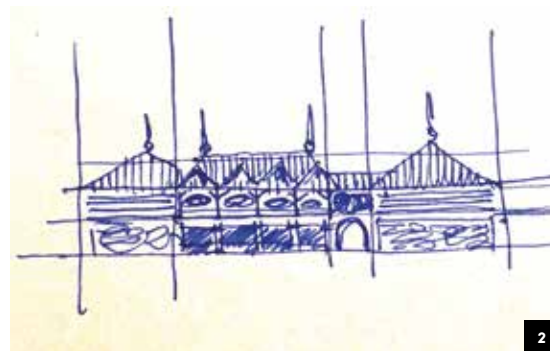
stałtu na teorię architektury i praktykę architektoniczną w powojennej Polsce.¹⁷

Kluczową postacią w rozpropagowaniu tej idei wśród architektów był Juliusz Żórawski (1898–1967), absolwent Politechniki Warszawskiej, wybitny architekt, pedagog i teoretyk sztuki.¹⁸ Zainspirowany książką Paula Guillaume’a *La psychologie de la forme*, opracował własną teorię formy dzieła architektonicznego. Napisał pracę, za którą w 1943 roku otrzymał doktorat na tajnie funkcjonującym Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej.¹⁹ Swoją teorię wykladał na Wydziale Architektury Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie, a później na Politechnice Krakowskiej. Informacje przekazywane studentom weryfikował podczas prowadzonych przez siebie zajęć z projektowania. Teoria Żórawskiego została opublikowana w numerze czasopisma *Estetyka* z 1960 roku, a w dwa lata później ukazała się w formie książki.²⁰ Bohdan Lisowski, jeden z jego uczniów i współpra-

cowników, napisał nawet o „nowej szkole myślenia architektonicznego,” wykreowanej dzięki ideom i działalności nauczyciela. Z satysfakcją podkreślał: „teoria Juliusza Żórawskiego, promieniująca z krakowskiej uczelni, z pełnym powodzeniem przeżyła próbę dwudziestopięcioletniego sprawdzania się w praktyce architektonicznej, w życiu.”²¹ Żórawski jako teoretyk architektury i pedagog wywarł wpływ po wojnie na setki absolwentów politechnik, w tym twórców działających na Górnym Śląsku.

Psychologia postaci stała się inspiracją dla Żórawskiego, który pod jej wpływem stworzył pracę naukową *O budowie formy architektonicznej*. Jego głównym celem było zastosowanie założeń Gestaltu do architektury. Swoje rozważania oparł na klasykach i interpretatorach tego kierunku, najczęściej powołując się na Guillaume’a, autora książki *La psychologie de la forme*, oraz Wertheimera.

Trudno nazwać książkę Żórawskiego zbiorem wytycznych projektowych, jednak autor, na



1. Model pokazujący ideę kościoła na Osiedlu Tysiąclecia w Katowicach. Projektanci: Henryk Buszko, Aleksander Franta. Źródło: Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, teczka: „Rysunki różne.”

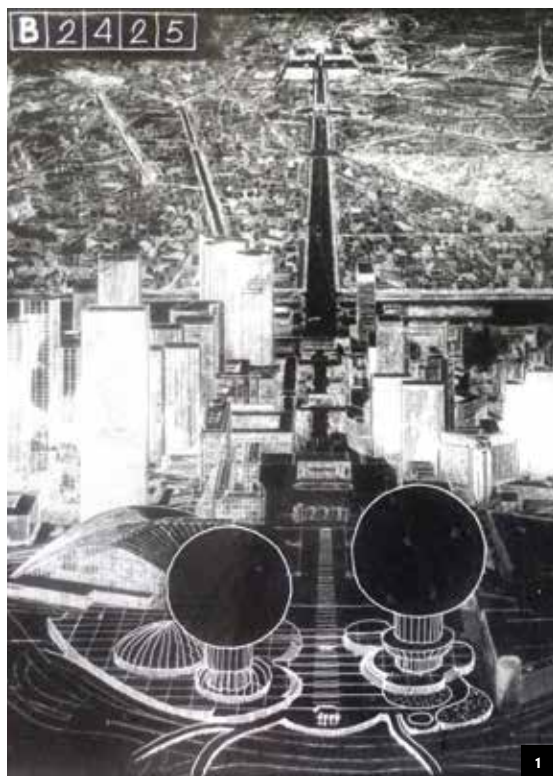
2. Rysunek pokazujący analizę proporcji i rytmu. Autor: Henryk Buszko. Źródło: Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, teczka: „Rysunki różne.”

3. Dom Zdrojowy w Ustroniu-Zawodzie. Proj. Henryk Buszko i Aleksander Franta. Źródło: Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, teczka: „Zdjęcia różnych obiektów proj. H.B. i A.F. PPBO.”

podstawie swoich i cudzych obserwacji oraz analiz, pokazał drogi prowadzące do zadowolenia odbiorcy. Według niego forma architektury powinna być dostosowana do cech psychicznych człowieka oraz jego prymarnych „dążeń”. Identyfikował je jako dążenie do: formowania (widzenia wszystkiego za pomocą form), geometryzacji, liczby skończonej oraz silnej i spójnej formy. Zgodnie z takimi założeniami najważniejsza z punktu widzenia odbiorcy forma powinna być dobitna, jednoznaczna, zrozumiała, zwykła, prosta i łatwa do ujęcia, a także powstawać w zgodzie z życiem oraz historycznym rozwojem narodu.²² W teorii Żórawskiego istnieją trzy rodzaje wytycznych, które wpływają na formę: formalna, funkcjonalna i konstrukcyjna. Każda z nich charakteryzuje się stałymi, powszechnymi zasadami, a kształtowanie formy powinno być zgodne z wymienionymi wytycznymi. Zgodność wytycznych, szczególnie formalnej i funkcjonalnej, powoduje, że forma staje się bardziej jednoznaczna i spójna.²³

Żórawski zauważył także, że jest ona zależna od wielkości, jakości i roli części oraz że wzrasta wraz ze stopniem wzmożenia spójności i bogactwa.²⁴ Według badacza istnieją miejsca i punkty podkreślone formalnie – na ogół tam, gdzie formy-części stykają się w formie-matce.

Znaczna część książki dotyczy analizy uwarunkowań spójności i jednoznaczności formy, na które przede wszystkim mają wpływ: podkreślenie punktu głównego, zastosowanie krótkiego, symetrycznego rytmu o równym skoku, wyraźne zaznaczenie kierunku pionowego lub poziomego, podkreślenie kierunkowości formalnej od dołu do góry, podkreślenie dołu i góry kompozycji, dobitność formy rysującej się na tle oraz zaznaczenie jej kulminacji.²⁵ Żórawski zauważył jednocześnie, że chociaż natura i człowiek preferują geometryzację, spójność, symetrię i rytm, to układy asymetryczne i arytmiczne również mogą być piękne. Według niego każda gra formami w dużej mierze



1. Projekt konkursowy dzielnicy Tête Défense w Paryżu, 1982, proj. Henryk Buszko, Aleksander Franta. Źródło: Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, teczka: „Zdjęcia różnych obiektów proj. H.B. i A.F. PPBO.”



2. Osiedle Roździerkie w Katowicach, 1967–1979. Proj. Henryk Buszko i Aleksander Franta. Źródło: Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, teczka: „Zdjęcia różnych obiektów proj. H.B. i A.F. PPBO.”

polega na organizowaniu pól działania formalnego, zależnych przede wszystkim od stopnia spistości, odmienności charakteru, barwy oraz roli formy-części w formie-matce.²⁶ Im bardziej spiste ukształtowanie, tym większe jest jego pole działania formalnego, należy więc dbać o to, aby te obszary nie nakładały się. Żórawski pisze: „Jeśli mimo różnic w sposobie kształtowania zachowana będzie słusna hierarchia formalna, słuszne rozmieszczenie pól działania i słuszne akcentowanie miejsc formalnie ważnych, to nie wystąpi żadne przykre doznanie potwierdzające istnienie błędu formalnego.”²⁷ Podkreśla również, że każda forma jest zależna od otoczenia, a sama architektura to nic innego jak kontynuacja istniejących układów. W tym kontekście szczególnie ważnym zadaniem jest zaprojektowanie nowych obiektów na tle naturalnego krajobrazu. Badacz zaleca w tym przypadku nawiązanie do jego wytycznych formalnych.²⁸

Kluczowe dla zrozumienia fascynacji młodszego pokolenia teorią Żórawskiego są teksty i realizacje jego uczniów, w tym Henryka Buszki

i Aleksandra Franty – architektów działających po wojnie w regionie śląsko-dąbrowskim. Obydwaj w latach 1946–1948 studiowali na Wydziale Architektury Akademii Górniczo-Hutniczej pod kierunkiem takich znakomitości, jak Żórawski, Adolf Szyszko-Bohusz, Włodzimierz Gruszczyński, Tadeusz Tołwiński, Władysław Tatarkiewicz, Ludomir Sleńdziński, Izydor Stella-Sawicki i Adam Mściwujewski.²⁹

Buszko w eseju *Juliusza Żórawskiego „O skutecznym rad sposobie” w twórczości architektonicznej* napisał:

Od czasu, kiedy słuchałem wykładów profesora Juliusza Żórawskiego „O budowie formy architektonicznej”, upłynęło 51 lat. Upływ czasu nie zatarł wrażenia fascynacji jasnością wykładu, pięknem języka, znakomitą brzmieniem głosu wykładowcy. To wszystko, co zawiera opublikowana później praca „O budowie formy architektonicznej”, stało się podstawowym materiałem w mo-

jej osobistej pracy twórczej oraz w pracy naszego zespołu autorskiego. Oprócz wykładów z teorii, znakomitym czynnikiem współkształtującym świadomość przyszłych architektów były rozmowy podczas korekt. (...) Podejmując, po uzyskaniu dyplomu (prawo do wykonywania zawodu architekta) konkretną pracę projektową, z całą młodzieńczą pasją kontynuowałem myślenie zaszczerpione przez profesora. (...) „O budowie formy architektonicznej” – praca Juliusza Żórawskiego jednoznacznie ukierunkowuje tak, jak wyżej podałem, sposób widzenia zasadności odnoszenia oceny dzieła do kryteriów niezmiennych – ponadczasowych. (...) W mojej pracy zawodowej posługiwałem się skutecznie prawdami Żórawskiego „O budowie formy architektonicznej”. Te nazwane przez Autora oczywistości sprawdzały się na każdym kroku. W naszej pracy twórczej, w prowadzeniu prac studenckich i prac dyplomowych, nie tylko w Polsce, ale także na uczelniach zagranicznych, z którymi miałem styczność.³⁰

Buszko miał stały kontakt z Żórawskim jeszcze w latach pięćdziesiątych. Rozpoczął wówczas u niego pisanie pracy doktorskiej, jednak nigdy jej nie ukończył. Miała nosić tytuł *Badania zasad formowania architektonicznego w oparciu o analizę architektury historycznej*. Jej tematyka była ściśle związana z badaniami profesora i teorią psychologii postaci. Sam Buszko określił jej cel jako „stwierdzenie zasad formowania architektonicznego poprzez zastosowanie ich do klasyfikacji i krytyki dzieł architektonicznych tak współczesnych, jak z poprzednich okresów historycznych.”³¹ W pracy miał się znaleźć rozdział poświęcony budowie formy architektonicznej, m.in. wskazaniu ogólnej zasady zależności między częściami i całością, wzajemnym powiązaniom elementów urbanistycznych z architekturą, zgodności metod formowania bryły z formowaniem otoczenia, zgodności metody formowania płaszczyzn z formowaniem bryły, wzajemnemu powiązaniu płaszczyzn, elementowi powtarzalnemu, czyli rytmowi w układzie liniowym, płaszczyznowym i przestrzennym, oraz hierarchizowaniu elementów uformowania.

Drugi rozdział miał dotyczyć psychologicznych podstaw rozważań nad budową formy, a sam Buszko pisał o jego celach następująco: „Znajomość człowieka, jego psychiki i praw nim rządzących stwarza podstawę do podjęcia trudu badań nad sztuką. Chcę wykazać, że im dalej posunięta jest i konsekwentnie przeprowadzona metoda porządkowania (organizowanie – porządkowanie elementów według pewnej dyscypliny), tym dzieło jest wyższej wartości.”³² Ważną częścią pracy miała być prezentacja wytycznych dla poszukiwania kryteriów oceny architektury, której główną zasadę architekt określił jako „uporządkowanie.” Postulowanymi wytycznymi były: zgodność myśli funkcjonalnej, plastycznej i konstrukcyjnej, zgodność formowania elewacji i bryły – wzajemne powiązanie ze sobą elewacji sąsiadujących i przeciwległych, zgodność metody formowania bryły z kierunkiem formowania otoczenia, konsekwentne operowanie formami podstawowymi oraz skończonymi (przestrzennymi i płaszczyznowymi), wpływ elementów kompozycji na całość oraz ich wzajemne oddziaływanie, zgodność metody formowania detalu z metodą formowania całości, hierarchizowanie elementów kompozycji, jej uformowanie i kulminacja, zastosowanie elementu powtarzalno-rytmicznego, rytmu w układzie linearnym i płaszczyznowym oraz zakończenie formy zespolonej.³³

Buszko i Franta w latach siedemdziesiątych prowadzili zajęcia z architektury współczesnej na Politechnice Śląskiej w Gliwicach. Podczas ćwiczeń i wykładów prezentowali temat zasad kompozycji architektonicznej na podstawie pracy Żórawskiego, wysoko oceniając jej wpływ na młodych adeptów architektury. Buszko pisał o tym w następujący sposób: „Jestem przekonany, że upowszechnienie pracy Żórawskiego, obowiązkowe jej włączenie do programu studiów na wszystkich wydziałach architektury w Polsce, przyniesie znaczne podniesienie świadomości zawodowej architektów.”³⁴

Praca Żórawskiego wywołała w obydwu architektach myślenie w kategoriach oceny, poszukiwania i formułowania kryteriów, w swoich projektach stosowali również nomenklaturę wprowadzoną przez swojego mistrza, np. pole działania formalnego. Buszko wyróżnił trzy grupy kryteriów oceny dzieł architektury:

- filozoficzne (moralne, logiczne, metodologiczne);
- sprawności przedmiotowej (celowości, składności użytecznej, sprawności w trwaniu, innowacyjności);
- artystyczne (myśl generalna, czyli kompozycja całości, całość a części, innowacyjność i twórczość).

Ramy tego artykułu nie pozwalają na prezentację wszystkich realizacji tandemu Buszko-Franta oraz przeanalizowanie tego, w jakim stopniu architekci wykorzystywali w projektowanych budynkach idee psychologii postaci, zapośredniczone przez teorię Żórawskiego. Przyjrzyjmy się bliżej trzem, może najbardziej charakterystycznym przykładom: dzielnicy leczniczo-rehabilitacyjnej w Ustroniu-Zawodziu, powszechnie znanej jako Piramidy (1964–1995), niezrealizowanemu projektowi dzielnicy *Tête Défense* w Paryżu z około 1982 roku oraz osiedlu Rożdżeńskiego w Katowicach, często określanym jako Gwiazdy (1967–1979).

Podczas projektowania Piramid architekci wykorzystali formę przeciętego wzdłuż przekątnej ostrosłupa, znakomicie korespondującą z pejzażem górskim. Wśród wytycznych do projektu zostały wymienione: „zharmonizowanie z krajobrazem górskim, nadanie indywidualnego charakteru, rozdrobnienie i zróżnicowanie skali obiektów, zasada harmonizowania obiektów ze sobą, potraktowanie Domów Leczniczych jako tła dla całego zespołu – poprzez ich swobodne rozrzucenie oraz nadanie charakteru nawiązującego do architektury regionu.”³⁵ Jako kryteria *vel* rygory kompozycyjne wymieniono m.in.: czytelność formy znaczeniowej architektury, operowanie formami o czytelnym, indywidualnym wyrazie łatwym do zapamiętania dla przybywających z zewnątrz, czytelność kompozycji całości osiągniętą przez jednorodność formy i grupowanie mniejszych obiektów, z wydobywaniem poprzez detal ich związków grupowych lub odmienności od innych grup. Poprzez wielokrotne powtarzanie kształtu trójkątnych figur i ostrosłupowych brył architekci chcieli wpisać się w krajobraz górski.

Kulminacją kompozycji była odmiennie uformowana, horyzontalna bryła sanatorium Równica. W rygorach kompozycyjnych napisano o nim: „część najwyższa dzięki wspornikom szczytowym i neutralnej kondygnacji szóstej stwarza wrażenie dwóch bloków poziomych przesuniętych względem siebie w celu uzyskania wrażenia rozbicia bryłowego i redukcji skali. Wyrazisty, oryginalny, atrakcyjny i harmonijny ogląd całości – to dominanta rozdrobniona horyzontalnie – na tle ostro formowanych trójkątów z mocnym pionem krawędzi.”³⁶

W koncepcji paryskiej *Tête Défense* główne budynki zaprojektowano jako kule, co architekci uzasadniali chęcią nawiązania do historycznego pejzażu miasta, obfitującego w rozwiązania kopułowe (m.in. Panteon i *Val-de-Grâce*). W opisie projektu konkursowego czytamy: „Unikalność i wyrazistość formy (kule) – punktującej oś – i otwierającej się dalej i formalnie zbieżnej (tożsamej) – z formami akcentującymi główne obiekty Paryża (półkule), kopuły i banie.”³⁷ Wieżowce osiedla Rożdżeńskiego wybudowano na sześcioramiennych rzutach z dwóch powodów: funkcjonalnego (chodziło o lepsze doświetlenie i przewietrzanie mieszkań) i propagandowego. Ich charakterystyczne, gwieździste bryły stanęły przy drodze prowadzącej z Warszawy do Katowic. Jako „bramy miasta” miały zapadać w pamięć oraz manifestować nowoczesność województwa katowickiego.

Jak wynika z zaprezentowanych przykładów, podczas projektowania obydwaj architekci kierowali się wytycznymi omówionymi w pracach Żórawskiego. Wśród nich najczęściej pojawiają się: prostota, unikalność i wyrazistość formy, jej integralność ze strukturą (konstrukcją), sprawność funkcjonalna oraz wpasowanie się w skalę i strukturę otoczenia. Odnosząc je do założeń psychologii postaci oraz omówionej powyżej teorii formy architektonicznej, znajdziemy wyraźne zależności.

Gestalt jako kierunek w psychologii bardzo szybko został poddany krytyce, jednak jego idee cechowała siła i nośność. Jak próbowano wykazać w niniejszym artykule – oddziałał nie tylko na sztukę awangardową pierwszych dekad miniego stulecia, lecz również na polską teorię architektury i praktykę architektoniczną drugiej połowy dwudziestego wieku.

Przypisy

- ¹ Na temat obecności związków psychologii postaci z kulturą niemiecką zob. Mitchell G. Ash, *Gestalt Psychology in German Culture 1890–1976: Holism and the Quest for Objectivity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).
- ² „Gestalt theory and Bauhaus – A Correspondence,” *Gestalt Theory*, vol. 34, no. 1 (2012): 81–98.
- ³ Melissa Tringham, *The Theatre of the Bauhaus: The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer* (Abingdon: Routledge, 2016).
- ⁴ Hans W. Wingler, *Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago* (Boston: MIT Press, 1969), 159.
- ⁵ „Formative Years,” w *Bauhaus and Bauhaus People*, red. Eckhard Neumann (New York: Van Nostrand Reinhold, 1993), 209, cyt. za: list Roya Behrensa z 26 lipca 2011 roku, „Gestalt Theory and Bauhaus – A Correspondence,” *Gestalt Theory*, vol. 34, no. 1 (2012): 87.
- ⁶ Paul Overy w swojej książce podkreślił, że: „Gestalt theory as newest theory of perception must have been a constant topic of discussion in the intellectual atmosphere of the Bauhaus.” Paul Overy, *Kandinsky: The Language of the Eye* (New York: Praeger, 1969), 49. Na temat oddziaływania psychologii postaci na Josefa Albersa zob. Frederick A. Horowitz, *Josef Albers: To Open Eyes: The Bauhaus, Black Mountain College and Yale* (London–New York: Phaidon, 2006), 73–272; Karen Koehler, „More than Parallel Lines: Thoughts on Gestalt, and the Bauhaus,” w *Intersecting Colors: Josef Albers and His Contemporaries*, red. Vanja Malloy (Amherst: Amherst College Press, 2015), 45–64.
- ⁷ List Brendy Danilowicz z 8 sierpnia 2011 roku do Williama S. Huffa w: „Gestalt theory and Bauhaus – A Correspondence,” *Gestalt Theory*, vol. 34, no. 1 (2012): 93–94.
- ⁸ Josef Albers, „Werklicher Formunterricht,” *AA Files*, 67 (2013): 129–131, cyt. za: Koehler, „More than Parallel Lines,” 57.
- ⁹ Max Bill, „Visita ao Brasil do famoso escultor modernista,” *Boletim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* 9 (1953): 5, cyt. za: Mónica Amor, *Theories of the Nonobject: Argentina, Brazil, Venezuela, 1944–1969*, (Berkeley: University of California Press, 2016), 102.
- ¹⁰ Marianne L. Teuber, „Blue Night by Paul Klee,” w *Vision and Artifact: Essays in Honor of Rudolf Arnheim*, red. Mary Henle (New York: Springer, 1976), 131–151.
- ¹¹ Friedrich Wulf, *Psychologische Forschung. Zeitschrift für psychologie und ihre grenzwissenschaften* (Berlin–Heidelberg: Springer-Verlag, 1922). O ich znaczeniu pisze: Roy B. Behrens, „Art, Design and Gestalt Theory,” *Leonardo*, 4 (1998): 299–303.
- ¹² Paul Klee, *On Modern Art* (London: Faber and Faber, 1948).
- ¹³ D. Brett King, Michael Wertheimer, *Max Wertheimer and Gestalt Theory* (New Brunswick and London: Transaction Publishers, 2005), 158, 181, 397.
- ¹⁴ Marianne L. Teuber, „New aspects of Paul Klee’s Bauhaus style,” w *Paul Klee: Paintings and Watercolors from the Bauhaus Years 1921–1931* (Des Moines, Iowa: Des Moines Art Center 1973), 6–14. Kat. wyst.; Marianne L. Teuber, „Blue Night by Paul Klee,” w *Vision and Artifact: Essays in Honor of Rudolf Arnheim*, 131–152.
- ¹⁵ Rainer K. Wick, *Teaching at the Bauhaus* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000), 222. Informacja za: e-mail Roya Behrensa z 26 lipca 2011 roku, „Gestalt theory and Bauhaus – A Correspondence,” 89.
- ¹⁶ „Bauhaus Pedagogy and Thereafter,” w *Bauhaus and Bauhaus People*, red. Eckhard Neumann (New York: Van Nostrand Reinhold, 1993), 276. Cyt. za: list Roya Behrensa z 26 lipca 2011 roku w: „Gestalt theory and Bauhaus – A Correspondence,” 87.
- ¹⁷ Koehler dostrzega, że większość argumentów za posiada niepewny, nienaukowy, wręcz anegdotyczny charakter, Koehler, „More than Parallel Lines,” w *Intersecting Colors: Josef Albers and His Contemporaries*, 45–64.
- ¹⁸ Więcej na jego temat zob. Dariusz Błaszczuk, *Juliusz Żórawski. Przerwane dzieło modernizmu* (Warszawa: Salix Alba, 2010). W książce znajduje się obszerna literatura tematu (str. 188–192).
- ¹⁹ Bohdan Lisowski, „Przedmowa do wydania drugiego,” w Juliusz Żórawski, *O budowie formy architektonicznej* (Warszawa: Arkady, 1973), 7–9.
- ²⁰ Juliusz Żórawski, *O budowie formy architektonicznej* (Warszawa: Arkady, 1962).
- ²¹ Lisowski, „Przedmowa do wydania drugiego,” 8.
- ²² Żórawski, *O budowie formy architektonicznej*, 16, 19.
- ²³ Ibidem, 48–49.
- ²⁴ Ibidem, 36, 40.
- ²⁵ Ibidem, 60, 64, 70.
- ²⁶ Ibidem, 102.
- ²⁷ Ibidem, 108.
- ²⁸ Ibidem, 119.
- ²⁹ Wydział Architektury Akademii Górniczej w Krakowie powstał w 1946 roku. Razem z Wydziałami Inżynierii i Komunikacji tworzył tzw. wydziały politechniczne, które stały się podstawą dla założonej w 1954 roku Politechniki Krakowskiej: „Wydziały Politechniczne – Wydział Architektury,” dostępny 1.03.2020, <http://historia.agh.edu.pl>. Buszko pisał o swoich wykładowcach: „Moi znakomici nauczyciele: Juliusz Żórawski, Władysław Tatarkiewicz, Włodzimierz Gruszczyński, Szyszko-Bohusz – że

wymienię tylko tych najważniejszych, posługiwali się zrozumiałym językiem, a dla nich ARCHITEKTURA była uformowaną przestrzennie treścią. My, studenci, mieliśmy w nich nie tylko nauczycieli. Oni byli znakomitymi wychowawcami i serdecznie nas traktowali jak kolegów,” list do Stefana (...) z 22 lipca 2010 roku, IDABŚ, bez sygn.

³⁰ Henryk Buszko, „Juliusza Żórawskiego »O skutecznym rad sposobie« w twórczości architektonicznej,” Katowice 1998, Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko (dalej: IDABŚ), sygn. I/104.

³¹ Henryk Buszko, „Pismo do Rady Wydziału Architektury w Krakowie” z 12 stycznia 1951 roku, IDABŚ, sygn. I/79.

³² Henryk Buszko, „Szczegółowe zestawienie problemów,” IDABŚ, sygn. I/79.

³³ IDABŚ, sygn. I/97.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Henryk Buszko, „Informacja dla Wydziału Budownictwa Prezydium WRN Katowice o Dzielnicy leczniczo-rehabilitacyjnej w Ustroniu-Zawodziu,” IDABŚ, bez sygn.

³⁶ Henryk Buszko i Aleksander Franta. „Architektura Ustronia ze szczególnym uwzględnieniem kompleksu uzdrowiskowego Ustroń-Zawodzie,” 2003, IDABŚ, bez sygn.

³⁷ IDABŚ,teczka: „Zdjęcia różnych obiektów proj. H.B. i A.F. PPBO,” bez sygn.

Bibliografia

Albers, Josef. „Werklicher Formunterricht.” *AA Files*, 67 (2013): 129–131.

Amor, Mónica. *Theories of the Nonobject: Argentina, Brazil, Venezuela, 1944 1969*. Berkeley: University of California Press, 2016.

Ash, Mitchell. *Gestalt Psychology in German Culture 1890–1976: Holism and the Quest for Objectivity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Behrens, Roy. „Art, Design and Gestalt Theory.” *Leonardo*, 4 (1998): 299–303.

Błaszczak, Dariusz. *Juliusz Żórawski. Przerwane dzieło modernizmu*. Warszawa: Salix Alba 2010.

Buszko, Henryk i Aleksander Franta. „Architektura Ustronia ze szczególnym uwzględnieniem kompleksu uzdrowiskowego Ustroń-Zawodzie,” 2003. Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, bez sygn.

Buszko, Henryk. „Informacja dla Wydziału Budownictwa Prezydium WRN Katowice o Dzielnicy Leczniczo-Rehabilitacyjnej w Ustroniu-Zawodziu.” Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, bez sygn.

Buszko, Henryk. „Juliusza Żórawskiego O skutecznym rad sposobie w twórczości architektonicznej.” Katowice 1998. Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, sygn. I/104.

Buszko, Henryk. Pismo do Rady Wydziału Architektury w Krakowie z 12 stycznia 1951 roku. Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, sygn. I/79.

Buszko, Henryk. Szczegółowe zestawienie problemów, Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, Zbiory Henryka Buszko, sygn. I/79.

„Gestalt theory and Bauhaus – A Correspondence Between Roy Behrens, Brenda Danilowitz, William S. Huff, Lothar Spillmann, Gerhard Stemberger and Michael Wertheimer in the summer of 2011.” Discussion – Diskussion. *Gestalt Theory*, vol. 34, no. 1 (2012): 81–98.

Horowitz, Frederick. *Josef Albers: To Open Eyes: The Bauhaus, Black Mountain College and Yale*. London-New York: Phaidon, 2006.

King, D. Brett, Michael Wertheimer. *Max Wertheimer and Gestalt Theory*. New Brunswick and London: Transaction Publishers, 2005.

Klee, Paul. *On Modern Art*. London: Faber and Faber, 1948.

Koehler, Karen. „More than Parallel Lines: Thoughts on Gestalt, and the Bauhaus.” W *Intersecting Colors: Josef Albers and His Contemporaries*, red. Vanja Malloy, 45–64. Amherst: Amherst College Press, 2015.

Lisowski, Bohdan. „Przedmowa do wydania drugiego.” W Juliusz Żórawski, *O budowie formy architektonicznej*, 7–9. Warszawa: Arkady, 1973.

List do Stefana (...) z 22 lipca 2010 roku, Instytut Dokumentacji Architektury Biblioteki Śląskiej, bez sygn.

Neumann, Eckhard, red. *Bauhaus and Bauhaus People*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1993.

Nowi inżynierowie architekci, wycinek prasowy z 1948 roku, AHBBŚ, bez sygn.

Overy, Paul. *Kandinsky: The Language of the Eye*. New York: Praeger, 1969.

Teuber, Marianne L. „Blue Night by Paul Klee.” W *Vision and Artifact: Essays in Honor of Rudolf Arnheim*, red. Mary Henle, 131–152. New York: Springer, 1976.

- Teuber, Marianne L. „New aspects of Paul Klee’s Bauhaus style.” W *Paul Klee: Paintings and Watercolors from the Bauhaus Years 1921–1931*, 6–14. Des Moines, Iowa: Des Moines Art Center, 1973. Kat. wyst.
- Trimingham, Melissa. *The Theatre of the Bauhaus: The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer*. Abingdon: Routledge, 2016.
- Wick, Rainer K. *Teaching at the Bauhaus*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000.
- Wingler, Hans. *Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. Boston: MIT Press, 1969.
- Wulf, Friedrich. *Psychologische Forschung. Zeitschrift für psychologie und ihre grenzwissenschaften*. Berlin–Heidelberg: Springer-Verlag, 1922.
- Żórawski, Juliusz. *O budowie formy architektonicznej*. Warszawa: Arkady, 1962.

ENGLISH SUM- MA- RIES

RE.bauhaus

INTRODUCTION

Edited by
Martyna GROTH,
Michał PSZCZÓŁKOWSKI
and Katarzyna ZAWISTOWSKA

In 2019, the world of art and design was celebrating the centenary of Bauhaus. Walter Gropius established a school that, even though it existed for merely 14 years, strongly influenced the architects, interior architects and designers of the twentieth century. The legacy of Bauhaus is founded not only on design, but also on the pedagogical tradition – tutors at this university introduced novel methods of teaching thanks to which they brought up a generation of conscious artists and pedagogues.

The importance of Bauhaus is marked, among other things, by the fact that the school buildings in Weimar as well as in Dessau were entered onto the UNESCO World Heritage List. Today Bauhaus is the symbol of the modern perception of architecture; designs and their realizations created by Bauhaus masters and their students still provide inspiration for artists worldwide.

Yet, what is Bauhaus? In 2019 in the *Autoportret* magazine (no. 2), an interview was published in which Aleksandra Kędziołek talked with architect and art historian Jean-Louis Cohen. According to him, there are at least three definitions of Bauhaus. Specifically the term denotes the educational institution with its tutors, students and curriculum. Another interpretation includes also the extracurricular artistic activity of these Bauhaus students and their intellectual mentors. The popular view however equates the notion of Bauhaus with what is thought of as

a modern style. In its broadest definition, Bauhaus becomes a metonym for modern design.

Performative and media oriented activity at Bauhaus constitute an area that remains loosely associated with this institution, though it is in fact essential to modern art. On the experimental Bauhaus stage, Oskar Schlemmer was developing the idea of the Triadic Ballet where space became a means of expression acting together with the dancers' bodies seen as moving forms. And Laszlo Moholy-Nagy foretold that the twentieth century would be the age of light, encouraging his students to experiment with reflections and the play of light. This artist also searched for spatial and projecting mechanisms to enhance the experience of poly-cinema spectacles. Many of these pioneer ideas are still in use nowadays.

On November 27-29, 2019 at the Academy of Fine Arts in Gdańsk, the *RE.bauhaus* conference took place. It was organized by the Faculty of Architecture and Design, with its program created by the editors of this thematic section: Katarzyna Zawistowska, Martyna Groth and Michał Pszczółkowski ('The Bauhaus Brigade'). Three modules were designed, each dealing with a certain category singled out from the vast body of research regarding Bauhaus: architectural, performative, media oriented. This division is retained in this issue of *Art and Documentation*. There are articles by scholars based in various Polish research centres in which they present ideas conceived in Bauhaus as continuous and up to date, because they still resonate among Polish artists and designers. The authors attempt to answer the question why the role of Bauhaus is still found to be to some degree essential within the design, visual and performative art of the twentieth century, as well as whether (and in what way), the influence of Bauhaus presents itself in Polish architecture. A final issue is the exploration of the manner in which those century-old, experimental ideas regarding stage performances inspire contemporary theatre artists.

Articles included in this *RE.bauhaus* thematic section present a critical reflection upon an extended way of perceiving art and design that addresses the needs of our present modern day, modern people and modern surroundings.

PERFORMATIVE MODULE

Małgorzata LEYKO

OSKAR SCHLEMMER: THE “NEW MAN” PROJECT

From the end of the nineteenth century, a great number of attempts were made to create proper conditions for human development and well-being in the world destroyed by the effects of the advances of civilization and urbanization. The article presents the vision of a new man that appeared after the First World War in Bauhaus, a modern design school. During the school's activities in 1919-1933, this pro-modernist vision evolved from the idea of a metaphysical man – at the stage of a stronger relationship of education in Bauhaus with art, to the social man in the second stage, when team design dominated and the university started to be considered the “design university.”

The most consistent vision of the new man was represented by Oskar Schlemmer - a painter, sculptor, author of milling cutters and wall metalworks, stage designer and choreographer. At the centre of Schlemmer's work in each of these areas was man who was for the artist “the measure of all things.” However, Schlemmer portrayed man in his visual and performing arts in a fundamentally different way.

While easel painting offered unlimited possibilities of portraying the human figure, Schlemmer, especially in the years 1921 – 1933, sought to present the figure of man in his typical, universal, and timeless form. However, in the space of the stage, where the principal material was a living man, Schlemmer used full-body masks, under which he hid the figure of the dancer transformed into a stage object.

An example of these experiments is the *Triadic Ballet* and *Bauhaus Dances*. The basis of these activities was the belief that visual arts use the surface to “recreate” the figure of a man, while the three-dimensional space of the stage allows the man to “be created” again.

Katarzyna UCHOWICZ

SPATIO-TEMPORAL. THEATRICAL ARCHITECTURE BY THE PREASENS GROUP

The idea of simultaneous theatre developed in 1928 by Szymon Syrkus and Andrzej Pronaszko, in cooperation with Zygmunt Leski, serves here as a starting point for discussing the projects of theatrical architecture by the group of artists called Praesens. My investigation reveals the new idea of the theatrical stage developed with particular attention paid to the first project of this type, namely Andrzej Pronaszko's moveable theatre (the first version dated to 1927), and to the dialogue between modernist stage design and architecture within the practices of this avant-garde collective. To reconstruct the process of how the new stage was created, an analysis of the biographies of artists was made and subsequently collated with source material related to the projects of theatrical architecture. It considerably enriches the present state of knowledge of this canonical project of the avant-garde. The chronological order was also interlaced with the discussion of the theatrical architecture of Praesens, in relation to crucial ideas of modernism, such as movement, time, space-time, simultaneity, mock-up, stage design, and creative dialogue. Moreover, several other strategies were discussed, such as advertising practices employed by modernists to promote their achievements and the importance of precedence and novelty in the interdisciplinary artistic network. These strategies and practices determined the way that Polish avant-garde artists operated.

Barbara ŚWIĄDER-PUCHOWSKA

ART IN MOVEMENT. THE ELEMENTS OF THE PRACTICE AND IDEAS OF BAUHAUS IN THE ACTIVITIES AND PERFORMANCES OF GDAŃSK INDEPENDENT THEATRES

This article is an attempt to indicate, in the activities and performances of selected Gdańsk-based independent theatre ensembles, direct inspiration, along with more remote analogies to the legacy of the Bauhaus, in terms of (among other things) organizational and artistic issues, as well as with regard to the sociopolitical context. The author also focuses on practice and on ideas that might, consciously or unconsciously, have been taken up by the founders of the first Gdańsk student theatres of the 1950s and by alternative theatre groups of the subsequent decades, until the beginning of the twenty-first century. The latter include Bim-Bom, Cyrk Rodziny Afanasjeff (The Afanasjeff Family Circus), Co To (What's That), Galeria A (A Gallery), Teatr Ekspresji (Theatre of Expression), Teatr Snów (The Theatre of Dreams) and Teatr Dada von Bzdülów (The Dada von Bzdülów Theatre). The influence of the artistic research of the Bauhaus was most entirely revealed, above all, in the fascination of Jerzy Krechowicz, the founder of Teatr Galeria, with the experiments of László Moholy-Nagy. With regard to the performances that were proposed by the independent Gdańsk theaters mentioned above, their more or less distant analogies and references to Bauhaus's stage experiments form two strands, which intertwine in the activity of individual groups, namely that of visual narrative and that of dance/movement – these are discussed by the present author. What appears to be the main issue is the fact that in the Bauhaus as well as in the first university student groups in Gdańsk, this theatre was created and transformed mainly by visual artists and not by “theatre people”. What was characteristic for the Gdańsk student theatres of the first period was this dominance of visual art, even a certain pictoriality, which remained to a large extent as a characteristic feature of independent groups from Gdańsk. With the assumption (after Zbigniew Taranienko) that the

theatre of visual narrative was entirely created in theory and realized in practice by the artists of the Bauhaus, mainly by Oskar Schlemmer and by Moholy-Nagy, the author situates Gdańsk theatres within such a tradition of theatrical experimentation, in which “The art in movement fulfills (...) the superior structural function and determines the content.” The purpose of this text is to demonstrate how individual elements, similar to those of the practice and of Gropius's concept of formation are visible in various scenes, in different times and places, and in other contexts, which this text demonstrates in a concise manner.

Mateusz CHABERSKI

FROM BAUHAUS TO THE ART OF THE FOGGY ANTHROPOCENE. A SPECULATIVE FABULATION

In recent years, the western humanities have witnessed a proliferation of various “speculative fabulations” (Haraway) concerning the ongoing ecocrisis. These are the new epochs in Earth's history such as the Capitalocene (Moore) and the Plantationocene (Tsing), which allow us to understand better what is happening to our planet. The emergence of various “-cenes” coincided with the celebration of the centenary of the Bauhaus, provoking questions about the extent to which the tradition of that school allows us to understand contemporary hybrid forms of performative arts at the intersection of nature, culture and technology. This paper argues that the Bauhaus tradition makes it possible to understand the phenomena occurring in the ‘foggy Anthropocene.’ In this epoch that I have called into being, we are dealing with both an ecological crisis and a serious epistemological crisis. The ‘foggy Anthropocene’ is therefore a speculation on what the world would look like if the dominance of sight as a tool of orientation had been weakened. It is in this sense that guarantees, as the Modern age wanted, the most certain

knowledge about the world. By combining Anni Albers's works with a contemporary installation, I will show what the Bauhaus tradition can say about the epoch.

MEDIA MODULE

Andrzej GWÓŹDŹ

THINKING BAUHAUS... LEGACY OF THE ART OF LIGHT IN CONTEMPORARY PROJECTION PERFORMANCES IN PAINTING

The theory and practice of Bauhaus seem to be an unsurpassed commentary on contemporary phenomena in the field of projection light practices, the expansion of which is undoubtedly a legacy of the advancement of the use of light almost a century ago in the practice and theory of this School (light games by Kurt Schwerdtfeger and Ludwig Hirschfeld-Mack, and particularly by László Moholy-Nagy). Among numerous forms of aesthetic qualities in the field of light practices present in the rapidly developing High Definition epoch light festivals (applying various types of video-mapping practices in urban areas) and immersive performances based on projection (screen) design of painting (*Alive* cycle, performances using the AMIEX Technology® – Art & Music Immersive Experience) have become increasingly successful all over the world. One development is the creation of a kinetic art of light (a kind of video art) on the basis of paintings. This art promotes “using” the projection of the design of paintings in such a way that they are viewed in a manner that differs from mere contemplative watching (as in the case of a museum). In this way, a digital form of timed painting in motion is implemented that initiates new styles of experiencing traditional painting art, equipped with qualities of an immersive light spectacle. “Video frescoes” come into existence – an intermedium at the junction of painting and projection, simulation and registration, and

the subject of experience is comprised of a light spectacle together with the place of its disclosure. Therefore, we are dealing with images of painting transferred to the dimension of a digital spectacle, which are managed by users in an environment where a trick of light acts in favour of the design of “poly-cinema” (Moholy-Nagy). The program of Moholy-Nagy's school of vision has come true: painting by means of light in a simultaneous cinema.

Kamil KOPANIA

ANDRZEJ PAWŁOWSKI'S PUPPET THEATRE AS AN UNREALISTIC PROJECT

At the beginning of the 1950s, Andrzej Pawłowski, inspired by the achievements of the Bauhaus movement and the work of Sergey Obraztsov, director of the Central State Puppet Theatre in Moscow, was engaged with creating a mirror puppet theatre. He patented his project, which was intended to facilitate the work of puppeteers and ensure wider social accessibility of the theatre, and tried to develop it by attempting to create an epidiascope puppet theater. Ultimately, however, his efforts failed due to the lack of interest in the project of the puppeteers, as well as down-to-earth problems, primarily with the precise optical tools that were difficult to access at that time. Nevertheless, the derivative of the experiments he conducted were *Kineforms*, important for Polish art in the 1950s and 1960s.

This text completes our knowledge of the mirror puppet theater. Thanks to the discovery of its design in the archives of the Patent Office in Warsaw, it became possible to accurately reconstruct the form and principles of operation of Pawłowski's portable stage. On the other hand, an in-depth analysis of the puppetry milieu of post-war Poland, its aspirations, needs, and artistic horizons made it possible to determine why Pawłowski's project did not meet the interest of those for whom it was created.

Martyna GROTH

AUDIOVISIONARY LABORATORY. CONCEPTS AND PRACTICES BY LASZLO MOHOLY-NAGY AND JERZY KRECHOWICZ

The article describes and compares the ideas and practices of two experimental artists – the Hungarian László Moholy-Nagy and the Pole, Jerzy Krechowicz. The relation between them, even they did not know each other or did not work simultaneously, seems to be important, because they both shared a fascination with expanding the visible image with the use of technologies. This encouraged them to realize optical and kinetic actions, as well as to design or implement spatial solutions which would create conditions for multi-dimensional and multi-sensory audiovisual events. The author recalls the little known concept of experimental cinema of the simultaneous and total theatre, discusses the score of an unrealized audiovisual event and project of the Stage of the Mechanized Eccentric (1924), as well as the creation of a kinetic modulator (1930). Their individual continuation was the activity of Jerzy Krechowicz in the Galeria Theatre (1961-1968), which was an audiovisionary laboratory and his little-known participation in a residency program at the Stichting Mickery Workshop in Loonersloot (Netherlands), where he worked on an audiovisual performance in an exceptional space - a hemispherical tent.

Paulina OLSZEWSKA

HOW TO MOVE IN THE COLOUR BLUE AND HOW TO SING IN THE COLOUR RED. GERTRUD GRUNOW AND HER HARMONY CLASSES AT THE BAUHAUS IN WEIMAR

The text is about my project, working together with German artist Jenny Brockmann, created for the Kunstfest festival in Weimar in 2018. Our project was based on the method developed by Gertrud Grunow, who taught at the Bauhaus school in Weimar in its early years. At the Bauhaus, Grunow invented and taught a method she called harmony lessons, based on analyzing the relationships between colour, sound and movement. Her class was part of what was known as a “preparation course” and students were required to take the class in order to be able to continue their education at the school.

The aim of our project *Collective Dialogue: Gertrud Grunow* was to focus more on Gertrud Grunow, whose work as a teacher at the Bauhaus School is often forgotten. We also wanted to familiarise people with her theoretical research and with her method. Because of a lack of historical materials, we did not try to reconstruct her teaching method but instead took a different approach and interpreted it artistically. In the text I analyse the method of Gertrud Grunow and describe one of the discursive events *Colour, Sound, Movement* organized as a part of the *Collective Dialogue: Gertrud Grunow* project, which also involved a jazz singer and a choreographer. Using their own methods working with sound and movement, they prepared their individual interpretations of Grunow's method.

ARCHITECTURAL MODULE

Katarzyna UCHOWICZ

[OVER]WRITE MODERNISM. THE LETTERS
BY SYRKUS TO GROPIUS

The article reveals a little-known aspect of an international architectural milieu, the correspondence network animated by women and their typing machines. Helena, born Eliasberg, together with her husband and professional partner Szymon Syrkus, were key figures in the history of the Polish Avant-garde; founders of a prominent modernists group and the journal *Praesens*. Nevertheless, Helena Syrkus, secretary and vice-chairwomen of CIAM (*Congrès international d'architecture moderne*), was carrying out the correspondence on behalf of her husband and herself. There exists a lot of letters exchanged between Polish architects and the famous “Bauhaus-couple” – Walter and Ise Gropius, as well as the Dutch architect Cornelis van Eesteren and his wife Frieda Fluck. In fact, letters from Walter, who was a Bauhaus leader were also typed by Ise Gropius on her typing machine (equipped with small lamp designed by Marianne Brandt from the Bauhaus group). Apparently, correspondence is an uncommon research field for architectural historians, but seems to be important phenomenon; these letters are a fertile source for the history of modern movements, including issues like minimal dwellings, functional cities, social settlement, urban planning. We can better understand unexpected twists in individual biographies, coherently related to the antisemitism of the late 1930s; the disaster of World War II, and the delusions of socialism. Regardless of the demise of their husbands, Helena Syrkus and Ise Gropius continued their correspondence for many years (“Use a typing machine and describe me everything” – wrote Gropius to Syrkus in one of her late letters). Additionally, the article depicts means such as photographs and typed texts used as promotional tools of Bauhaus ideas. Moreover,

the typing machine itself became a substantial challenge for Bauhaus designers (in fact, Gropius designed a typing machine for the Adler Company). This appliance was also regarded as an attribute of a modern woman (like the automobile for a modern man). The ability to use new stenotyping and stenography techniques, and expertise in four languages allowed Helena Syrkus to be financially independent and – finally – one of the most significant women in international architectural society of the twentieth century. The article “(Over)write modernism. The Letters by Syrkus – Gropius” relates to the publication: *CIAM Archipelago. Letters of Helena Syrkus*, which presents a selection of personal letters in Polish and English language. This book, edited by Aleksandra Kędziorek, Katarzyna Uchowicz and Maja Wirkus has been published by the Polish National Institute of Architecture and Urban Planning (Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki) in 2019. The article provides a short introduction to this book.

Szymon Piotr KUBIAK

BUILDING – MONUMENT – INTERIOR.
GREGOR ROSENBAUER AND THE BAUHAUS
NETWORK IN STETTIN/SZCZECIN

Peter Behrens is one of the forerunners of twentieth century architecture. He is often referred to as the intellectual father of three modernists: Le Corbusier, Walter Gropius and Ludwig Mies van der Rohe. Each was apprenticed in his studio in Neubabelsberg around 1910. From 1919, Gregor Rosenbauer, a graduate of the University of Arts and Crafts in Frankfurt am Main, was the head of the Behrens studio. In 1922, he directed the construction of Behrens’ *Dombauhütte* Pavilion in the *Deutsche Gewerbeschau* in Munich, where the controversial *Crucifix* by Ludwig Gies was shown (later bought for the *Stadtmuseum* in Szczecin). Rosenbauer assisted Behrens in 1923 at his *Meisterschule für moderne Kunst unter Berücksichtigung der Monumental- und Industriebauten* at the Academy of Fine Arts in

Vienna. In the same year, despite the excellent reception by Viennese students, he decided to take on the position of director of the *Städtische Handwerker- und Kunstgewerbe-Schule* in Stettin (now Szczecin). His mission was to implement the reform initiated by Hermann Muthesius. Rosenbauer employed three Bauhaus graduates: Kurt Schwerdtfeger (from 1924), Else Mögelin (from 1927) and Vincent Weber (from 1931). The *Vorkurs* was led by Johannes Itten (as a visiting professor) for two years, and Mies came with guest lectures. Theoretical subjects were taught by the *Stadtmuseum* director Walter Riezler – a member of the *Werkbund* and publisher in chief of its magazine *Die Form*. Riezler presented the works of Stettin students in the *Mostra internazionale delle arti decorative* in Monza (1925 and 1927). An expression of appreciation for the reform of Rosenbauer was an article in *The Studio* dedicated to the school. In 1930, it moved to a functionalist building and changed its name to the *Werkschule für gestaltende Arbeit*. The most important designs by Rosenbauer in Stettin included: the interiors of the Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer, remodelling of the fair pavilions for the exhibition *Die Gesundheitspflege* as well as houses and interiors for intellectuals and bourgeois: Richard Biesel, Gero Lüth, Wilhelm Léclair, Gerhard Salzweder, Siegfried Platzer. Most were associated with the Stettiner Museumsverein, in which Rosenbauer was on the board. His formal language combined the inspiration of De Stijl with Expressionism and *Neues Bauen*. The experience gained in Behrens' studio played a crucial role for his designs. In the second half of the 1930s, Rosenbauer's constant "love for tradition" was emphasized. Folk arts and crafts did indeed inspire all the leading artists from the Stettin school. The monument to the victims of the First World War in Massow (now Maszewo), designed by Rosenbauer in 1926, became most famous in 1939. It played a major role in propaganda due to the changing situation in global politics. The Szczecin modernists lost their positions after the Nazis came to power, but the new authorities partly continued to use their talents.

Aneta BOROWIK

THE THEORY OF ARCHITECTURAL FORM BY JULIUSZ ŻÓRAWSKI AND HIS STUDENTS IN THE CONTEXT OF THE GESTALT PSYCHOLOGY CONCEPTS DEVELOPED IN THE BAUHAUS

The article discusses some still not fully recognized scientific issues such as the impact of the idea of Gestalt Psychology on the education and creative practice of Bauhaus and on the architects operating in Poland after World War II. The first part of the article, reviews the current state of knowledge about the influence of the Gestalt on Bauhaus school teachers and students (among others on Wassily Kandinsky, Josef Albers, László Moholy-Nagy and Paul Klee). The second part of the text briefly presents the theory of architectural form of Juliusz Żórawski and its impact on Polish architects, especially the generation taught by Żórawski. The theory of architecture and the creative practices of Henryk Buszko and Aleksander Franta were analysed. Both architects belonged to the group of the most outstanding architects of post-war Poland. Their most well-known works: the rehabilitation district Ustroń-Zawodzie (the famous "pyramids") and two housing estates – Tysiąclecia and Roździeńskiego in Katowice were clear example of the Gestalt theory in practice.