

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 wyzwaniem 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 zmierzwały 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 stawał 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 strzyły 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 Schlemmera, 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 dyrekcją (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 mieszkań.”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 Mazdżana, 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

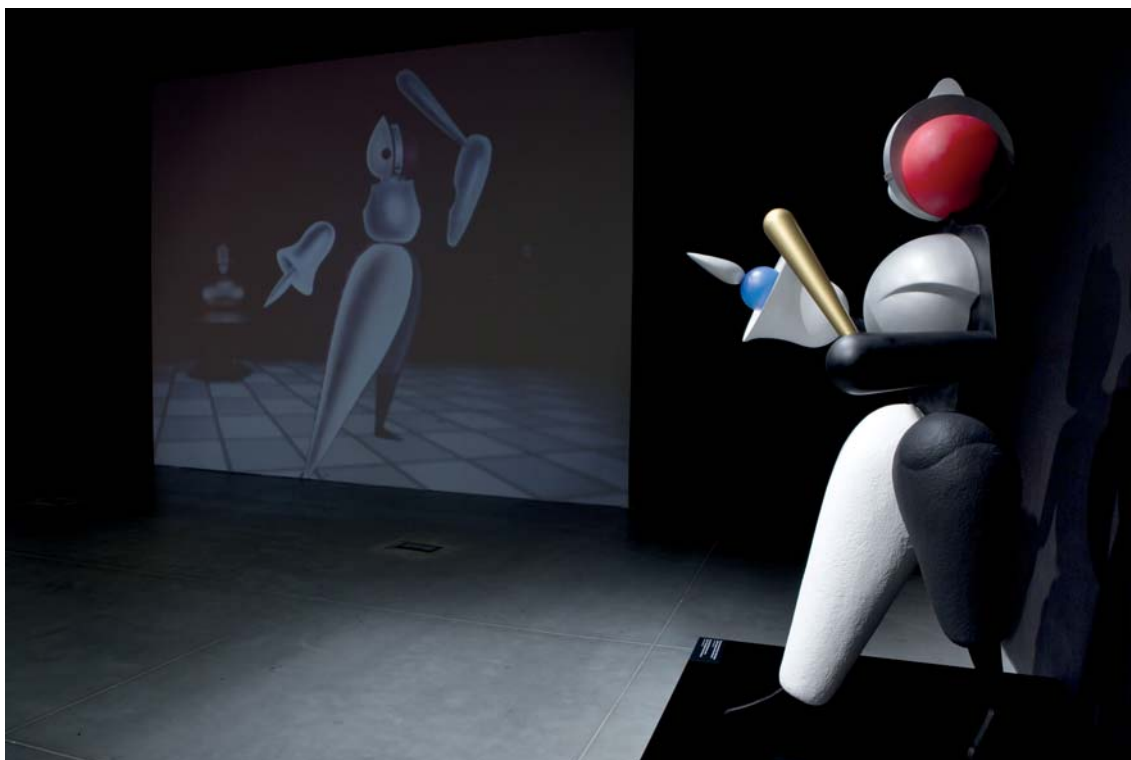
krótka, Itten opuścił szkołę w 1922 roku, Schreyer w 1923, a jednym z powodów były właśnie ich mistyczno-ezoteryczne przekonania.

Schlemmer: człowiek „miarą wszystkich rzeczy”

Spśród 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 cenił 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 / Fototerminál

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 podręczny 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. Głoscicielem 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 (*Fünfzehnergruppe*, 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 zbadaniu 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: „Przekształcenie 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 przewyciężyć. 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 Bauhausu 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 wywątowanym formą odwróconego stożka. Tors przykrywała sztywna tarcza, w lewej ręce obleczony 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 zniknęły 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-objekty 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 sztukę plastyczną 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 »odtworzonym«, 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.