

PROJEKTY LOTHARA SCHREYERA JAKO PRZEJAW SAKRALIZACJI FORMY PLASTYCZNEJ W BAUHAUSIE OKRESU WEIMARSKIEGO

Kazimierz M. Łyszcz

Uniwersytet Technologiczno-Humanistyczny im. K. Pułaskiego, Wydział Sztuki, ul. J. Malczewskiego 22, 26-600 Radom
E-mail: k.lyszcz@uthrad.pl

THE PROJECTS OF LOTHAR SCHREYER AS A SIGN OF SACRALISATION PLASTIC FORM IN BAUHAUS IN WEIMAR PERIOD

Abstract

The creation and program of Bauhaus was leant on necessities of searching new forms to give one's assent to artistic and shut of education of new designers. Those experiments were usually appeal to expression of metaphysical feelings which make possible, with help of suitable mistrial practice, achievement and crossing the border to recognise the individual. That demonstrate the strongest in first stage of school exist in Weimar where there were compete with themselves various beliefs, creative concepts to aim connection different artistic disciplines in *Gesamtkunstwerk* cause. One of the artist which was creating that initially conception of Bauhaus operation was Lothar Schreyer, who had been working in school on the stage, theatre and practised creative output. He was engaged in literature, architecture and law as well. In last founded projects show up very strongly exposed esoteric and religious issues, in which geometrical searching of universal and absolute forms is the key. In this paper were presentwd and analysed full of the mystic Schreyer's paintings, which are realising the desire to achieve *sacrum*, captured as a pieces of his teaching work and artistic-aesthetic program of current. For this aim was applied method of iconographic analysis for an insightful interpretation of the content in these projects symbolic and allegorical elements. The restoration of the knowledge about them makes us the awareness a strong presence in the Bauhaus irrational aesthetic ideology, which verifies the rooted conviction of its reasonableness and pragmatism.

Streszczenie

Powstanie i program Bauhausu były oparte na potrzebie poszukiwania nowych form wyrazu artystycznego i zamyśle kształcenia nowoczesnych projektantów. Eksperymenty te często odwoływały się do ekspresji odczuć metafizycznych, umożliwiających, przy pomocy odpowiednich praktyk misteryjnych, osiągnięcie i przekroczenie granic poznania jednostki. Uwidoczniło się to najsilniej w pierwszej fazie istnienia szkoły w Weimarze, gdzie konkurowały ze sobą rozmaite poglądy, pomysły, koncepcje twórcze zmierzające do łączenia różnych dyscyplin artystycznych w ideę *Gesamtkunstwerk*. Jednym z artystów współtworzących tę wczesną koncepcję działania Bauhausu był Lothar Schreyer, który w szkole zajmował się sceną i teatrem, uprawiał twórczość plastyczną, a oprócz tego parął się literaturą, architekturą i prawem. W odnalezionych w ostatnich latach jego projektach z lat dwudziestych ujawniają się silnie eksponowane wątki religijno-ezoteryczne, w których kluczową rolę odgrywa oparte na geometrii poszukiwanie form uniwersalnych. W tekście zostały przedstawione i zanalizowane przepelnione mistyką obrazy Schreyera, realizujące pragnienie osiągnięcia *sacrum*, ujęte w kontekście jego pracy dydaktycznej oraz programu artystyczno-estetycznego szkoły. Do tego celu wykorzystano metodę analizy ikonograficznej umożliwiającą wnikliwą interpretację zawartych w tych projektach elementów symbolicznych i alegorycznych. Przywrócenie wiedzy na ich temat uświadamia nam silną obecność nurtu irracjonalnego w ideologii estetycznej Bauhausu, co weryfikuje zakorzenione przekonanie o jego racjonalności i pragmatyzmie.

Keywords: *sacrum*; expression of artistic form; mystic of images; modern art education; modern design

Słowa kluczowe: *sacrum*; ekspresja formy plastycznej; mistyka obrazu; nowoczesne kształcenie artystyczne; modernistyczne wzornictwo

WPROWADZENIE

W artykule zostanie zaprezentowane, przez pryzmat projektów Lothara Schreyera, uaktualnione spojrzenie na początki Bauhausu – uczelni, której program estetyczny i praktyka artystyczna miały istotny wpływ na zmianę paradygmatów designerskich i architektonicznych XX wieku. Istotną rolę w uformowaniu tych założeń odegrały postawy estetyczne i działalność poszczególnych artystów związanych ze szkołą. Statliches Bauhaus zmienił oblicze współczesnego wzornictwa poprzez zastosowanie oszczędnej materiałowo, dopasowanej do właściwości tworzywa zgeometryzowanej formy, uwalniając przedmioty użytkowe i architekturę od zbędnej dekoracji i historyczności, postulując w zamian ich racjonalność i ergonomię. Dzięki temu powstała stylistyka projektowania pozbawiona cech indywidualistycznych – pozaczasowa i ponadnarodowa. Dzisiaj wiemy, że działalność szkoły nie była wcale tak trzeźwa i pragmatyczna, jak to utrzymywała później jej apologia, lecz w dużej mierze została określona przez postawy pozaracjonalne, nastawione na poszukiwanie idei metafizycznych w sztuce – to one w dużym stopniu kształtowały jej cele i program działania. Ich dominacja, zwłaszcza w pierwszej fazie działania szkoły w Weimarze, w burzliwych powojennych latach 1919-1923, naznaczona była licznymi próbami poszukiwania duchowych aspektów twórczego działania, często zaprawionych ekspresjonizmem, aurą tajemniczości i mistycyzmem [Johannes Itten..., 2005].

1. LOTHAR SCHREYER W BAUHAUSIE

Odnaleziony nieoczekiwanie przed kilku laty projekt polichromowanego wieka trumny zrealizowany przez Lothara Schreyera (ur. w 1886) *Totenhaus der Frau* (*Sarkofag kobiety*) jest dobrym pretekstem do ponownego rozpatrzenia początkowego etapu istnienia szkoły i towarzyszących jej ideowych konceptów i manifestów¹. Jeśli popatrzymy nań z punktu widzenia dominującej perspektywy interpretacyjnej, doszukując się w działaniach Bauhausu *sensu largo* podejścia racjonalistycznego i utylitarne go, dzieło Schreyera wydawać się może dziwaczne i irytujące, niezgodne z generalną linią stylistyczną szkoły, eksponującą dążenie do konkretności i realności rozwiązywanych problemów.

Bauhaus, w swoim programie przebudowy świadomości estetycznej nowoczesnego społeczeństwa, nastawiony był na zmianę istniejącej rzeczywistości, a nie na rozważania eschatologiczne i ekscytację bytami pozazmysłowymi².

Projekt *Sarkofagu kobiety*, naniesiony temperą na sztywny papier, o formacie zbliżonym do naturalnych wymiarów ciała człowieka, opracowany został przy pomocy elementów geometrycznych, układających się w cokolwiek niejasny i jednocześnie niepokojący motyw. Zgeometryzowane kształty wypełniają szczerbnie całą sylwetkę namalowanej postaci, będąc jakby całunem okrywającym ciało konkretnej osoby, dla której obiekt był przeznaczony – żony Schreyera – wraz z którą autor rozważał perspektywę wspólnego pochówku. Trzeba bowiem pamiętać, że *Sarkofag kobiety* jest komplementarną wersją do drugiej, znanej jedynie z zachowanej czarnobiałej reprodukcji fotograficznej realizacji – projektu wieka *Sarkofagu męzczyzny* (*Totenhaus des Mannes*), który był przeznaczony dla pokrycia ciała samego autora. Obydwie trumny miały posłużyć do przeprowadzenia małżeńskiej ceremonii pogrzebowej, której planowaniem zaprzętnięty był w tym czasie umysł Schreyera. Zafascynowany aktualnymi odkryciami grobowymi w Egipcie starał się poznać egipskie rytuały i ceremonie pogrzebowe oraz wykorzystać je w swoich dziełach. Na formę i założenia ideowe obydwu *Sarkofagów* wielki wpływ miało również to, że w tamtym czasie autor intensywnie analizował motyw śmierci dziecka [L. di Blazi 2009, s. 60]. Być może temat rodzicielskiej traumy był głównym powodem sepulkralnych inklinacji autora, które ujawniały się także w innych obszarach jego działalności – zwłaszcza w teatrze i literaturze. Późniejsza ewolucja zainteresowań twórczych Schreyera, wykorzystanie gotowych sarkofagów do pochówku rodziców artysty w piramidokształtnym grobowcu, współpraca z instytucjami III Rzeszy³ oraz jego śmierć blisko pół wieku potem spowodowały, że projekty te zaginęły bądź pozostały w zapomnieniu tak długo.

Lothar Schreyer miał za sobą wieloletni etap nauki i wędrówki po europejskich uczelniach, zanim został zatrudniony przez założyciela i pierwszego dyrektora szkoły Waltera Gropiusa jako kierownik sceny Bauhausu (Meister der Bühne). Predestynowały go do

¹ Projekt *Sarkofagu kobiety* odnaleziono w 2006 roku [L. di Blazi, 2009; s. 60].

² Być może ten fakt był powodem niemal zupełnego pomijania lub marginalizowania Lothara Schreyera w wielu publikacjach na temat Bauhausu. Na przykład w najpopularniejszej książce o tej niemieckiej szkole, przetłumaczonej na język polski, jego nazwisko jest wymieniane jedynie dwukrotnie. Zob. G. Naylor, *Bauhaus*, tłum. E. M. Biegańska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988.

³ Schreyer podpisał pod presją w październiku 1933 deklarację „Gelöbnis treuester Gefolgschaft” („Przysięgę najwierniejszych orędowników”), lecz w swoich działaniach nie realizował ideologii narodowosocjalistycznej. Mimo akcesu do zwolenników reżimu jego obrazy zostały włączone do wystawy „Sztuka zdegenerowana”, która była prezentowana w 1937 roku w Niemczech. https://en.wikipedia.org/wiki/lothar_schreyer [dostęp 30.05.2016, godz. 21.32].

tej funkcji wcześniejsze doświadczenia wynikające ze współpracy z eksperymentalnymi niemieckimi scenami – Sturm-Bühne (teatr z Berlina, założony przez Herwartha Waldena) oraz Kampf-Bühne (teatr z Hamburga) [G. Brühl 1986, s. 119-125], a także z berlińską Novembergergruppe, gdzie prawdopodobnie po raz pierwszy spotkał Gropiusa. W Bauhausie realizował projekty teatralne, które miały stać się środkiem ekspresji, emocji i odczuć, wykraczające poza sztywno i konwencjonalnie rozumianą działalność artystyczną. W swoich pomysłach inscenizacyjnych inspirował się specyficznie przez siebie interpretowanymi religijnymi misteriami oraz przedstawieniami bożonarodzeniowymi (*Weihspiele*), a jako ich główny cel i sens starał się akcentować zbiorowe przeżycia mistyczne [M. Leyko 2010, s. 14]. W eksponowaniu katarctycznych doświadczeń i wywoływaniu emocji widowni Schreyer dopatrywał się panaceum na dokonanie reformy teatru, przechodzącego w latach powojennych gwałtowny kryzys tożsamości i stopniowo tracącego wpływ na sferę duchowości widza. W ramach eksperymentalnej koncepcji teatru Schreyera widownia i aktorzy mieli tworzyć jedno wspólne performatywne widowisko, w którym dekoracje i całopostaciowe maski aktorskie odgrywałyby ważną rolę w integracji i ekspresji uczuć, zaś sfera tekstualna miała się sprowadzać do artykulacji ekspresyjnych dźwięków i głosek [M. Leyko 2010].

2. BAUHAUS A IDEA GESAMTKUNSTWERK

Schreyer swoje projekty plastyczne i inscenizacje tamtego czasu dedykował i odnosił do realizowanej w ramach Bauhausu koncepcji sceny teatralnej, wpisującej się w ideę *Gesamtkunstwerku*, urzeczywistnianej w codziennej szkolnej działalności, która nastawiona była na przekraczanie i niwelowanie granic pomiędzy poszczególnymi dyscyplinami artystycznymi. Program realizacji *Gesamtkunstwerku* miał oczywiście różne transkrypcje i odsłony, jednak dopiero w powojennych Niemczech natrafił na podatny grunt, nakłaniający twórców do eksperymentów i dążenia do syntezy sztuk [G. Świtek 2008, s. 47]. Bauhaus był projektem całkowitej przebudowy myślenia o plastyce i pomysłem na reorganizację sposobu studiowania sztuk wizualnych, odwołującym się do doświadczeń średniowiecznych cechów. W myśl tych założeń, dzięki wspólnej realizacji pracy, zanikałyby różnice indywidualne pomiędzy

poszczególnymi wykonawcami dzieła oraz sztywny podział na mistrzów, czeladników i uczniów. Scenie teatralnej Bauhausu w osiągnięciu tej wizji Walter Gropius przypisywał znaczącą rolę, bowiem oprócz zadań kreacyjnych miała pełnić również funkcję integrującą środowisko studiujących i nauczycieli, dokonywaną poprzez osłabianie społecznych dystynkcji i budowanie pozaformalnych więzów towarzyskich. Odrzucenie konwencjonalnej struktury nauczania opartej na kreowaniu indywidualności było niezbędne dla realizacji całościowego programu kształcenia, którego osią ideową miało się stać doskonale zorganizowane dzieło architektoniczne – Budowla. „*Kompletna budowla – deklarował Gropius w swoim rozesłanym w kwietniu 1919 roku manifestie – jest ostatecznym celem sztuk plastycznych. Niegdyś ich podstawowym celem była dekoracja budynku, dziś istnieją w izolacji, z której mogą być wyzwolone świadomym, wspólnym wysiłkiem wszystkich rzemieślników. Architekci, rzeźbiarze i malarze muszą na nowo odkryć złożony charakter budowli jako rzeczy realnie istniejącej (...). Artysta jest natchnionym rzemieślnikiem. W rzadkich przypadkach natchnienie i dar nieba, które uykają kontroli woli, sprawiają, że wytwór staje się dziełem sztuki*”⁴. Dzieło architektoniczne miało tutaj być tłem i uzupełnieniem także dla działań scenicznych – różnych aktów performatywnych, umożliwiających wytworzenie głębszych i bardziej emocjonalnych więzi społecznych, łączących użytkowników i mieszkańców Budowli. Podniosły ton *Manifestu* podkreślała umieszczona na stronie tytułowej reprodukcja drzeworytu Lyonela Feiningera *Katedra*, która dodawała deklaracjom Gropiusa mistycznego zabarwienia i uniwersalistycznej wymowy⁵.

Umieszczona na niej pozbawiona religijnych atrybutów trójnawowa konstrukcja architektoniczna kojarzy się ze średniowieczną świątynią, ze szczytów swoich wież emituje promienie światła wypełniające cały kadr i przekształcające jego przestrzeń w rytmiczną i dynamiczną kompozycję, mającą symbolizować tryumf nadchodzącej nowoczesności. Obejmuje ona wszystkie elementy rzeczywistości w krystaliczną strukturę, sugerującą całkowitą ich jedność i harmoniczną koegzystencję. Manifest programowy Bauhausu kończył się wyznaniem wiary w przyszłość rodzaju ludzkiego, która miała się ziścić w pozbawionej ograniczeń potędze egalitarnościowej Budowli, zastępującej dawną, indywidualistycznie przeżywaną kulturę i reli-

⁴ W. Gropius, *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, w: H.M. Wingler, *Das Bauhaus. 1919-1933 Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2005, s. 38-39.

⁵ Lyonel Feininger był pierwszym nauczycielem zatrudnionym przez Gropiusa w Bauhausie. Reprezentował nurt ekspresjonistyczny bardzo silnie powiązany z działalnością Novembergergruppe. Jego obecność stała się pretekstem do konfliktów i utarczek z konserwatystami i tradycjonalistami niechętnymi szkole.

gię: „Wspólnie projektujemy i tworzymy nową budowlę przyszłości, która obejmie w jedną całość architekturę, rzeźbę i malarstwo, i którą pewnego dnia ręce robotników wzniosą ku niebu jako kryształowy symbol nowej wiary” [W. Gropius 2005, s. 39]. W ten sposób odwieczne tęsknoty do panowania nad rzeczywistością miały zyskać swoje natchnione estetyczną doskonałością spełnienie. Omnipotencja Budowli stać się miała religią nowoczesnego świata dążącą do realizacji progresywnej utopii.

Plany i dążenia Gropiusa nie były odosobnione, współbrzmiały z częstymi wówczas wśród artystów poszukiwaniami nowej duchowości, dzięki której można by odnaleźć jakiś nadrzędny cel dla egzystencji człowieka. Pozwalały na zasypywanie metafizycznej pustki wywołanej wojennym koszmarem. Znalazły rezonans w poglądach tych, którzy zdecydowali się związać współpracą ze szkołą. O pragnieniu osiągnięcia duchowej doskonałości jeszcze przed wybuchem wojny pisał w swojej książce Wassily Kandinsky, który później został jednym z najważniejszych mistrzów w Bauhausie. Sztuka w jego przekonaniu miała być przede wszystkim działalnością metafizyczną, prowadzącą do osiągnięcia bramy transcendencji, której przekroczenie umożliwiałoby pogłębione rozumienie rzeczywistości⁶. Podobne przekonania wyrażał w swoich zapiskach Paul Klee, dla którego twórczość stawała się energią wyzwalamą umysł, pozwalającą na odrzucenie marnej skorupy ziemskości, by „na moment poczuć się Bogiem” i uzyskać stan duchowej jedności, a następnie osiągnąć za jej pomocą najwyższy krąg duchowości⁷. Również Oskar Schlemmer – następca Schreyera w roli kierownika sceny Bauhausu – wielokrotnie podkreślał potrzebę osiągnięcia mistycznej jedności i pragnienie zespolenia różnych elementów i form życia w sztuce celebrowanej na kształt religijnego misterium⁸.

Ważną rolę w doświadczaniu stanów mistycznych, prowadzących do uaktywnienia podświadomej części osobowości artysty, podkreślała Gertuda Grunow, która prowadziła w Bauhausie lekcje tańca i muzyki [H.M. Wingler 2005, s. 267]. Studiujący na jej zajęciach uczyli się właściwej koncentracji duchowej, panowania nad ciałem i oddechem, co było niezbędne w działaniach prowadzonych w ramach kursu wstępnego i warsztacie tkackim. Stąd wynikała jej współpraca z Johannesem Ittenem, który w Weimarze był



Ryc. 1. Lyonel Feininger, *Katedra*, strona tytułowa manifestu Bauhausu, 1919, drzeworyt na szaro-zielonym papierze, 34x19.8 cm, Bauhaus-Archiv Berlin; źródło: <http://bauhaus-online.de/atlas/werke/kathedrale>

Fig. 1. Lyonel Feininger, *Cathedral*, title page of the Bauhaus Manifesto, 1919, woodcut on grayish-green paper, 34x19.8 cm, Bauhaus-Archiv Berlin; source: <http://bauhaus-online.de/atlas/werke/kathedrale>

niekwestionowanym liderem w stosowaniu ćwiczeń starających się łączyć mistycyzm treści z realizmem formy plastycznej. Itten (podobnie jak Schreyer) zdążył przed 1914 rokiem odbyć peregrynację po wielu uniwersytetach i szkołach artystycznych, w wyniku której otrzymał iście renesansowe wykształcenie. W latach wojny prowadził własną szkołę w Wiedniu, gdzie realizował zajęcia w modnym wówczas duchu „uczenia się

⁶ Zob. W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996. W jego poglądach przeblaskują poglądy Heleny Bławatskiej i Rudolfa Steinera, do których artysta się w tym tekście *implicite* i *explicitie* odwołuje.

⁷ P. Klee, *Wyznanie twórcy*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1969, s. 277.

⁸ Zob. O. Schlemmer, *Elementy sceniczne*, w: *Oskar Schlemmer. Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism, op.cit.*, s. 90 i nast. Schlemmer był zatrudniony w Bauhausie początkowo w warsztacie rzeźby i dopiero po odejściu Schreyera został szefem sceny teatralnej w szkole.



Ryc. 2. Johannes Itten, *Wieża ognia (Turm des Feures)* 1920, drewno, szkło, materiały różne; rekonstrukcja w latach 1995-1996 Michael Siebenbrodt, 403x133.5x133.5 cm, Klasik Stiftung Weimar; źródło: <http://bauhaus-online.de/atlas/werke/turm-des-feuers>

Fig. 2. Johannes Itten, *Tower of Fire (Turm des Feures)* 1920, wood, pewter, lead glass, and other materials. Reconstruction in 1995-1996 by Michael Siebenbrodt, 403x133.5x133.5 cm, Klasik Stiftung Weimar; source: <http://bauhaus-online.de/atlas/werke/turm-des-feuers>

poprzez pracę”, co zaowocowało stosowaniem przez niego oryginalnych metod dydaktycznych [K.M. Łyszcz 2004, s. 63-69]. Rezultaty nauczania Ittena tak bardzo wpłynęły na Gropiusa, że zdecydował się na zaangażowanie go w roli nauczyciela i przejście jego uczniów do Bauhausu. Ten przestrzegający ścisłej diety i wyglądający jak mnich wyznawca mazdaizmu starał się w swojej działalności dydaktycznej i artystycznej dążyć do ponownego zjednoczenia ciała i duszy, które zostały rozdzielone poprzez negatywny wpływ nowoczesnej cywilizacji. Tylko powtórnie odrodzona w duchu boskości istota ludzka może odzyskać jedność i dokonać niepowtarzalnych rzeczy, zwłaszcza w obszarze działań twórczych. Z tego powodu Itten zachęcał swoich uczniów do uprawiania ćwiczeń fizycznych, medytacji, stosowania postów i modłów. W jego przekonaniu pomagają one radykalnie rozszerzyć percepcję rzeczywistości i zrozumieć na przykład specyfikę różnych tworzyw i materiałów oraz dostrzec występujące pomiędzy nimi zależności, co jest niezbędne w pracy artystycznej. Nic dziwnego, że wśród wymizerowanych latami wojny studentów Bauhausu znalazł wielu zwolenników i wiernych naśladowców. Jeden z nich, Helmut von Erffa, w swoich wspomnieniach bez ogródek nazywa Ittena prawdziwym przywódcą szkoły i jej duchowym mistrzem [G. Naylor 1988, s. 57]. Mistyczne i ezoteryczne inklinacje Johanna Ittena przełożyły się na jego ówczesne projekty i realizacje plastyczne, które, jak na przykład instalacja *Turm des Feuers (Kolumna Ognia)*, odwoływały się *explicite* do kultów solarnych i zoroastrizmu, w którym jedną z kluczowych form religijnej aktywności jest dążenie do oczyszczenia duszy i ciała osiągnięte przez rytuał przejścia przez ogień⁹.

3. LOTHAR SCHREYER I MISTYCZNOŚĆ OBRAZU

Z dokonaniem dydaktyczno-artystycznymi Ittena pośrednio związany był Schreyer, który w swojej działalności również odwoływał się do doświadczania bardzo silnych odczuć religijno-metafizycznych. Ujawniało się to w ramach współpracy sceny teatralnej z prowadzonym przez Ittena kursem wstępnym. Jednak na charakter ideowy i ukształtowanie formy plastycznej jego projektów decydujący wpływ miały inspiracje chrześcijańskie, chociaż i on interesował się modnymi wówczas teozoficznymi nowinkami oraz – jak już była o tym mowa – egipskimi rytuałami pogrzebowymi. Te zróżnicowane genealogie sprawiły, że w pra-

⁹ *Kolumna Ognia*, nazywana też *Wieżą Świata*, obiekt o wysokości ponad 4 metry, była inkarnacją mistycznych upodobań autora. Zniszczona w czasach III Rzeszy została zrekonstruowana w Weimarze w latach 1995-1996. Zob. M. Siebenbrodt, *A Sculptural Worldview in Color, Light and Sound Johannes Itten's Tower of Fire*, w: *Bauhaus: A Conceptual Model*, op.cit., s. 65.

¹⁰ <http://bauhaus-online.de/atlas/personen/lothar-schreyer> [dostęp 31.05.2016, godz. 18.16].

cach plastycznych Schreyera motywy chrześcijańskie wymieszane zostały z elementami o obcej chrześcijaństwu proveniencji i modernistycznym rodowodzie, osłabiając duchową wymowę tych dzieł. Ich tematyka i sposób ukształtowania elementów formalnych wywołują nieuniknione pytania o istotę *sacrum* i sens jego realizacji w obszarze sztuk plastycznych. Projekty *Sarkofagów* mogą budzić ambiwalentne odczucia – z jednej strony ujawnia się zawarta w nich tematyka śmierci i zagadka eschatologii człowieka, z drugiej – potęguje się modernistyczna orkiestracja form oraz pojawiają się elementy synkretyczne i dekoracyjne. W dużej mierze ta dwoistość jest zgodna z istotą *sacrum* w rozumieniu Rogera Caillois, zakładającego dualistyczną naturę tego zjawiska. Jego zdaniem, przedmiot obdarzony *sacrum* posiada w sobie potężną moc, która wzbudza cześć i uznanie, lecz równocześnie w osobie mającej z nim kontakt wytwarza obawę, niepokój i dystans. Dialektyka ta generuje antagonistyczne odczucia, oscylujące pomiędzy pragnieniem zachowania podziwu i respektu, chęcią kontaktu a przymusem odrzucenia [R. Caillois 2009, s. 39].

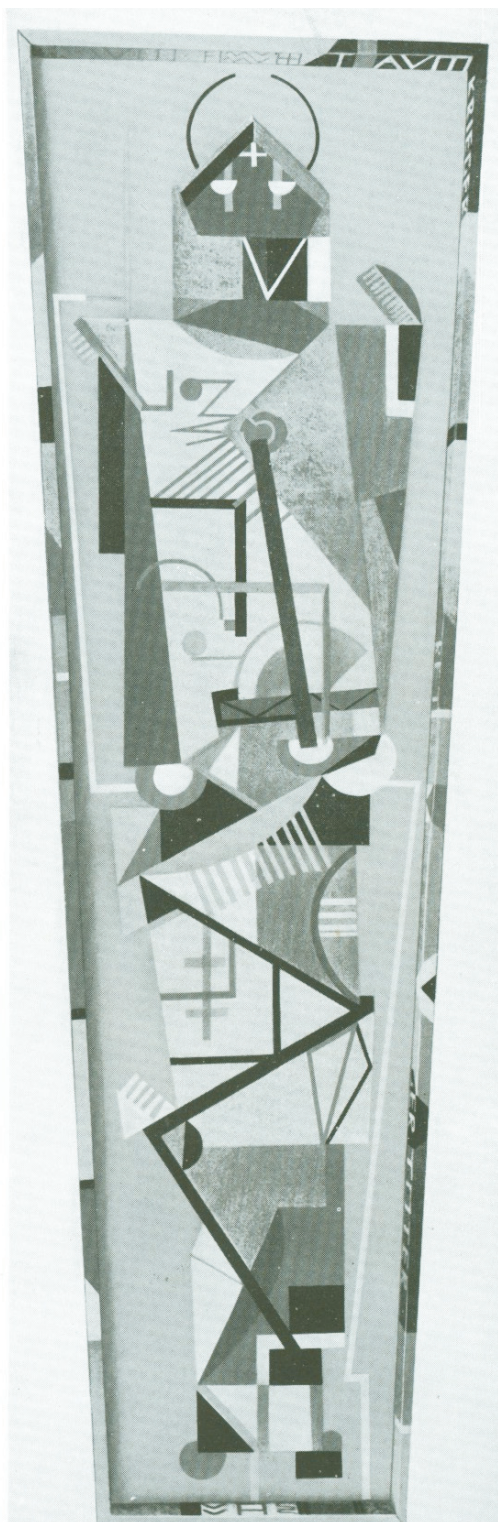
Dominującym motywem obydwu projektów *Sarkofagów* Lothara Schreyera jest pokrywająca każdy z nich wydłużoną trapezową formą sylweta postaci, będąca plastyczną reprezentacją *alter ego* realnego ciała umieszczonego w znajdującej się pod spodem malatury trumnie.

Wyróżniającym się elementem plastycznym występującym w żeńskiej wersji jest kształt krzyża łacińskiego, rozciągający się od złączonych na wysokości piersi dłoni, przebiegający przez jej wydłużony korpus i niknący pomiędzy nieproporcjonalnie zminiaturyzowanymi udami. Znak ten, z racji swojej intensywnej czarnej barwy, jest najważniejszym atrybutem strukturalnym wytyczającym osie symetrii całej kompozycji. Jego poprzeczne ramię przecina wzdłużną oś na wysokości łona postaci, przywodząc na myśl precyzyjnie wytyczony cel – będący tutaj symbolem bramy prowadzącej do wnętrza ciała i matriarchalnego zjednoczenia. Układ krzyża względem zarysu postaci kobiety może być nawiązaniem do krzyża św. Piotra lub satanistyczną parodią odwracającą pierwotny charakter i sens Ukrzyżowania. Zważywszy jednak na późniejszą biografię Schreyera (w latach trzydziestych zmienił wyznanie i stał się praktykującym katolikiem)¹⁰, należy jednak potraktować go raczej jako eksperyment formalny, wynikający z logiki plastycznej kompozycji i pragnienia wyeksponowania wspomnianych inspiracji religijnych. Poprzeczna belka krzyża jest spointowana równoległe do niej ułożoną formą, znajdującą się na wysokości brzucha (co może być potraktowane jako nawiązanie do podwójnego krzyża – symbolu Zmartwychwstania



Ryc. 3. Lothar Schreyer, *Projekt grobowca kobiety (Totenhaus der Frau)*, około 1920, tempera na papierze, 198.3x63 cm, Bauhaus-Archiv Berlin; źródło: <http://bauhaus-online.de/atlas/werke/totenhaus-der-frau>

Fig. 3. Lothar Schreyer, *Draft Version of Woman's House of Death (Totenhaus der Frau)*, ca. 1920, tempera on paper, 198.3x63 cm, Bauhaus-Archiv Berlin; source: <http://bauhaus-online.de/atlas/werke/totenhaus-der-frau>



Ryc. 4. Lothar Schreyer, *Projekt grobowca mężczyzny (Totenhaus des Mannes)*, malowane drewno, fotografia, około 1920; źródło: Wingler H.M., *Das Bauhaus. 1919-1933 Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2005

Fig. 4. Lothar Schreyer, *Man's House of Death (Totenhaus des Mannes)*, painted wood, photography, ca. 1920; source: Wingler H.M., *Das Bauhaus. 1919-1933 Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2005

i ponownego przyjścia Chrystusa na Ziemię). Kontrapunktem dla osi podłużnej jest sylwetka miniaturowego w stosunku do głównej postaci mężczyzny, ujętego również w formie wyprostowanego ciała o silnie uproszczonym kształcie i zgeometryzowanym zarysie. Podobnie jak w przypadku kobiety – pramatki albo kochanki – możliwe jest dwojake odczytanie przesłania tego obrazu – jego prostokątna twarz posiada oczy pozbawione źrenic, martwo wpatrujące się w dal, przed siebie. Jednak postać kobieca jest potraktowana bardziej szczegółowo i dekoracyjnie niż jej malutki partner, a jej względna symetria zakłócona jedynie niewielkimi odchyleniami w partii dolnej. Wyraz twarzy kobiety przyjmuje ekstatyczny lub wyzywający charakter, w zależności od tego, w jaki sposób będziemy interpretować ten dwuznaczny obraz; podobnie figurka mężczyzny – może być pojmowana jako jej dziecko lub miniaturowy kochanek [L. Di Blasi 2009, s. 60].

Projekt żeńskiej wersji pokrywy *Sarkofagu* jawi się jako bardziej syntetyczny i uporządkowany, a najczęściej powtarzającymi się motywami geometrycznymi są kształty koła i owalu, uzupełnione liniami falistymi. Kojarzą się one nieodłącznie z pierwiastkiem kobiecości i organicznością sił natury. Natomiast wieko trumny przygotowanej dla samego siebie Schreyer wypełnił dużą ilością rozdrobnionych i konkurujących ze sobą elementów geometrycznych, wśród których dominują linie łamane, zygzaki i trójkąty, co miało być zapewne dekodowaniem męskiej siły i energii.

W wymiarze estetycznym wytworzyło to jednak wrażenie nadmiaru i wyraźnej niespójności. Występujący także tutaj motyw krzyża sprawia wrażenie raczej dekoracyjne niż eschatologiczne, a trzymana w ręku wydłużona forma jawi się jako berło lub miecz – to atrybuty ziemskiej władzy fizycznej i symbolicznej. Zbyt duża ilość nadmiernie skomplikowanych kształtów i form wytwarza poczucie zakłócenia wewnętrznej logiki układu i oderwania wizerunku od funkcji sepulkralnej, jaką miał spełniać. Najbardziej w tej sylwetce intryguje i niepokoi trójkątny kształt umieszczony na czubku głowy, z półkami przypominającymi puste oczodoły, otoczony nieukończonym okręgiem. Sprawia wrażenie niepełnej aureoli lub znaku rogów, sugerując niepełną świętość przedstawionej postaci lub jej moralny upadek...

Ujawniające się w projektach *Sarkofagów* elementy ezoteryczne korespondują z innymi projektami i grafikami Schreyera powstałymi w tym czasie. Część z nich była ilustracjami postaci występujących w spektaklach. Wyróżnia się spośród nich kolorowana litografia *Maria am Mond (Maryja na Księżycu)*. Przedstawia ona postać kobiecą opierającą swoje stopy na kolistej formie. O tym, że jest to osoba Maryi, świadczy zastosowana kolorystyka oraz hieratyczność ujęcia



Ryc. 5. Lothar Schreyer, *Maryja na Księżycu (Maria im Mond)*, około 1923, kolorowana litografia, 39.8x29.8 cm, Bauhaus-Archiv Berlin; źródło: <http://bauhaus-online.de/atlas/werke/maria-im-mond>

Fig. 5. Lothar Schreyer, *St. Mary in the Moon (Maria im Mond)*, ca. 1923, colored lithograph, 39.8x29.8 cm, Bauhaus-Archiv Berlin; source: <http://bauhaus-online.de/atlas/werke/maria-im-mond>

sylwetki – przyjmująca pozę *dignitas*. Jej ciało spowite w płaszcz dzieli oś, która na wysokości twarzy przekształca się w znak łacińskiego krzyża, wyzbywającego postać osobistych rysów.

Podobnie jak w *Sarkofagu kobiety* dominują w tym obrazie półokręgi, wycinki kół i kształty migdałowe, tworząc syntetyczny charakter formy plastycznej. Wizerunek „księżycowej Maryi” łączy w sobie elementy kojarzące się z jej świętością – błękitny płaszcz, nimb dokoła głowy i kolistą mandorlę otaczającą całe ciało zestawione z formami półkolistymi i zakrzywionymi, wytwarzając poczucie ruchu i niestabilności. Intrygującym motywem, osłabiającym poczucie świętości jest niepokojąca forma migdałowego oka, umieszczona nad głową Maryi w obrębie nimbu, kojarząca się

z uproszczoną wersją oka Horusa lub *vesica piscis*, które współcześnie wykorzystywane są raczej w obszarze ezoteryki czy okultyzmu niż stosowane w ortodoksyjnej chrześcijańskiej ikonografii. Motyw księżycy i związanych z nim mocy żeńskich jest bardzo głęboko zakorzeniony w cywilizacji europejskiej i sięga czasów przedhistorycznych, ujawniając głęboko skrywane matriarchalne archetypy i wyobrażenia, co czyni ewokowany obraz jeszcze bardziej wątpliwym wizerunkiem świętości. Schreyer wydaje się tutaj dosyć swobodnie żonglować znakami i symbolami, nie dbając o konsekwencje ideowe czy ikonograficzne, a raczej bawi się elementami formy. Brak rysów twarzy daje niezamierzony efekt surrealistyczny, kojarzący się z malarstwem Giorgio Chirico czy Carlo Carrà, którzy także starali się odindywidualizować przedstawiane postacie.

PODSUMOWANIE

Koncepcja sztuki metafizycznej, ujmującej graniczne przeżycia duchowe, realizowana przez część pedagogów, musiała prędzej czy później popaść w konflikt z utylitarnymi koncepcjami postulowanymi w Bauhausie. W 1923 roku odbyła się duża wystawa dorobku szkoły, która zdobyła międzynarodowy rezonans i uznanie, pozwoliła też na zrewidowanie jej dotychczasowych osiągnięć. Na zmianę jej programu wpłynęli przebywający w tym czasie w Weimarze z cyklem wykładów Theo van Doesburg, który bardzo kąśliwie wypowiadał się o „ultrabarokowości” projektów wykonywanych w szkole [P. Overy, 1978; s. 130] oraz przybyły z Węgier László Moholy-Nagy. Reprezentował on wszechstronne zainteresowania i dyscypliny artystyczne, w ramach których realizował oparte na racjonalnych przesłankach formy konstruktywistyczne. Zastąpił on Ittena po jego odejściu z Bauhausu w wyniku konfliktu z Gropiusem. W tym czasie ze współpracy ze szkołą zrezygnowali także Schreyer i Grunow. Schreyer podał się do dymisji po negatywnie przyjętej przez studentów inscenizacji jego dramatu *Mondspiel (Sztuka księżycowa)*. Po przeprowadzce w 1925 roku do przemysłowego miasta Dessau w Saksonii-Anhalt, otrzymaniu nowego budynku i skierowaniu działalności szkoły na tory współpracy z rynkiem i firmami zewnętrznymi, w następnych latach Bauhaus wykształcił swój charakterystyczny styl, w którym to konstruktywizm i utylitaryzm, a nie ekspresjonizm i mistycyzm determinowały formę plastyczną. Nie było w nim już miejsca na dylematy egzystencjalne i metafizyczne uniesienia – i taki jego wizerunek w popularnym ujęciu pozostaje do dzisiaj¹¹.

¹¹ Na przykład w wydanym niedawno kompendium o historii wzornictwa: *Design. The Whole Story*, red. E. Wilhide, Thames & Hudson Ltd, London 2016, s. 126-133.

LITERATURA

1. **Bauhaus (2009):** *A Conceptual Model*, praca zbiorowa, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern.
2. **Brühl G. (1986)**, *Herwarth Walden und der „Sturm“*, Leipzig.
3. **Caillois R. (2009)**, *Człowiek i sacrum*, tłum. A. Tatarkiewicz, E. Burska, Oficyna Wydawnicza VOLUMEN, Warszawa.
4. *Design. The Whole Story*, red. E. Wilhide (2016), Thames & Hudson Ltd, London.
5. **Grabska E., Morawska H.** (red.) (1969), *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, PWN, Warszawa.
6. *Johannes Itten – Wassily Kandinsky – Paul Klee: Das Bauhaus und die Esoterik*, katalog wystawy (2005), Gustav-Lübcke-Museum Hamm, Hamm.
7. **Kandinsky W. (1996)**, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź.
8. **Łyszcz K.M. (2004)**, *Johannes Itten i metody nauczania w Bauhausie w okresie weimarskim*, Rocznik Wydziału Sztuki Politechniki Radomskiej „Arteria” nr 2/2004.
9. **Naylor G. (1988)**, *Bauhaus*, tłum. E. M. Biegańska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
10. **Oskar Schlemmer. Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism** (2010), tłum. M. Leyko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
11. **Overy P. (1978)**, *De Stijl*, tłum. T. Lechowska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
12. **Świtek G. (2008)**, *Transkrypcje Gesamtkunstwerku*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” nr 3-4.
13. **Wingler H.M. (2005)**, *Das Bauhaus. 1919-1933 Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

1. <http://bauhaus-online.de/atlas/personen/lotharschreyer> [dostęp: 31.05.2016, godz. 18.16]
2. https://en.wikipedia.org/wiki/Lothar_Schreyer [dostęp: 30.05.2016, godz. 21.32]
3. <http://bauhaus-online.de/atlas/werke/kathedrale> - ryc. 1. [dostęp: 1.06.2016, godz. 16.50]
4. <http://bauhaus-online.de/atlas/werke/turm-des-feuers> - ryc. 2. [dostęp: 1.06.2016, godz. 17.05]
5. <http://bauhaus-online.de/atlas/werke/totenhause-der-frau> - ryc. 3. [dostęp: 1.06.2016, godz. 17.23]
6. <http://bauhaus-online.de/atlas/werke/maria-immond> - ryc. 5. [dostęp: 1.06.2016, godz. 17.52]