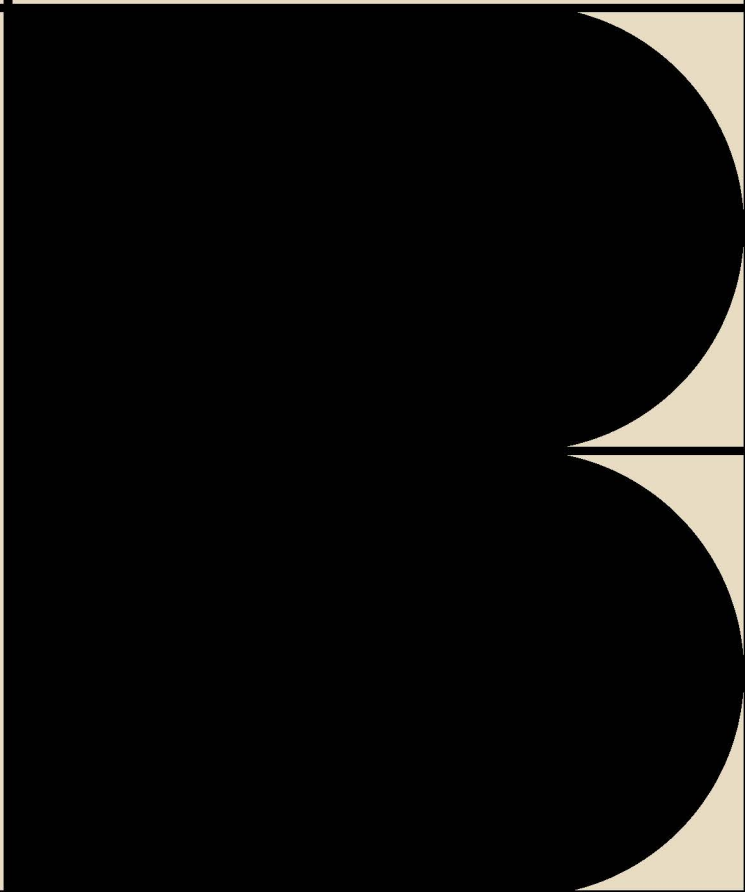


Redakcja Małgorzata Leyko

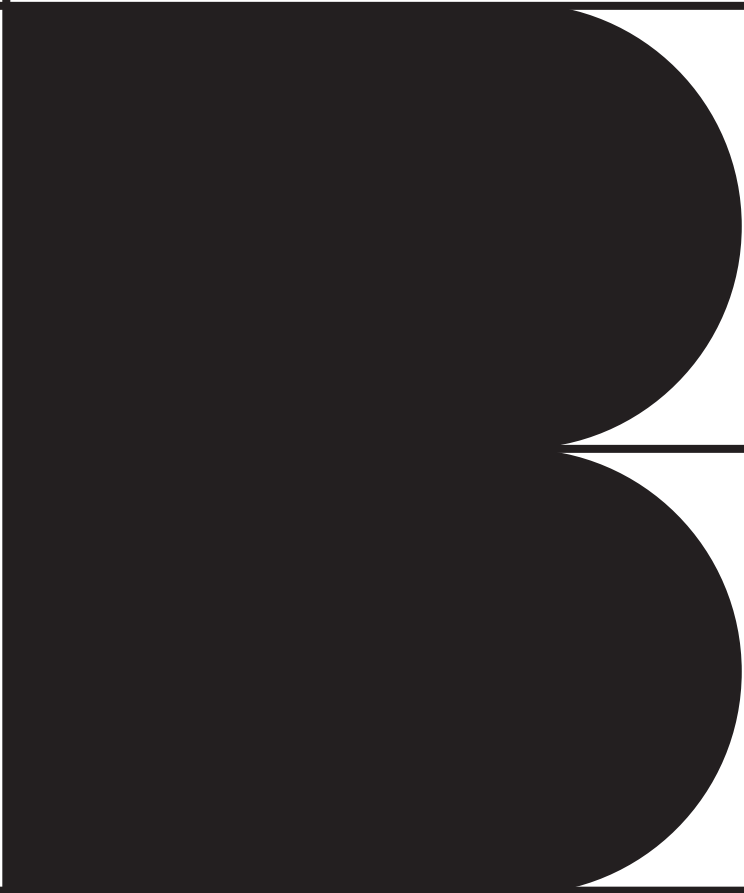


Bauhaus

nauczanie / nowy człowiek



ms
Museum Sztuki

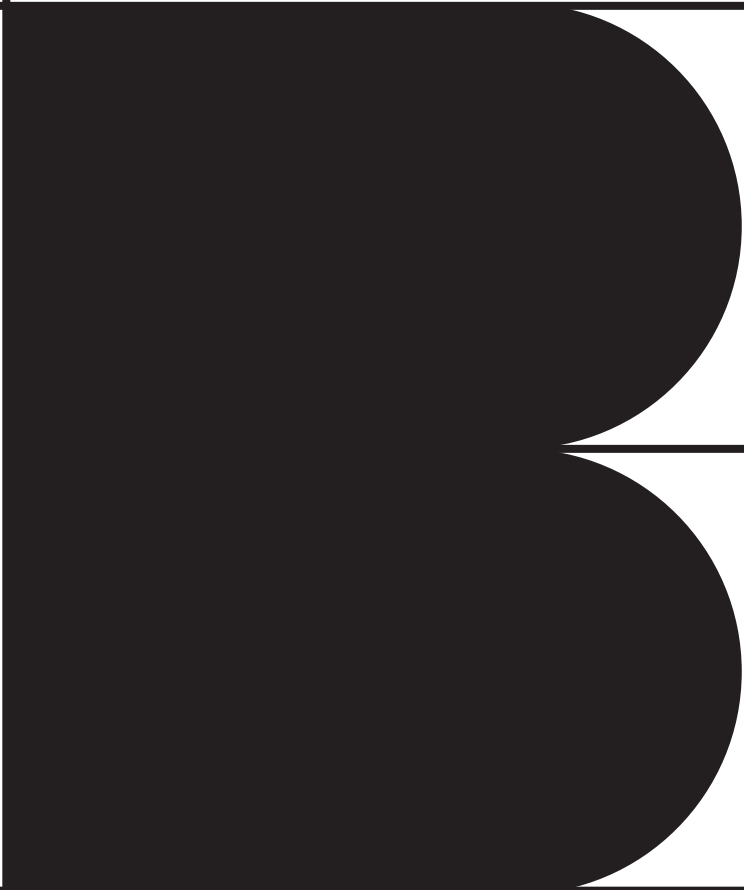


Bauhaus

nauczanie / nowy człowiek

[Kup książkę](#)

Redakcja Małgorzata Leyko



Bauhaus

nauczanie / nowy człowiek

Małgorzata Leyko – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Dramatu i Teatru
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Agnieszka Jelewska

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

REDAKCJA

Magdalena Granosik

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

KOREKTA TECHNICZNA

Anna Sońta

PROJEKT OKŁADKI

Polkadot Studio Graficzne

Aleksandra Woźniak, Hanna Niemierowicz

© Copyright by Authors, Łódź 2021

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2021

© Copyright for this edition by Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2021

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Muzeum Sztuki w Łodzi

Wydanie I. W.09617.19.0.K

Publikacja powstała przy współpracy
z Goethe-Institut w Warszawie



Ark. wyd. 8,7; ark. druk. 14,125

ISBN WUŁ 978-83-8220-509-1

e-ISBN WUŁ 978-83-8220-510-7

ISBN MSŁ 978-83-66696-06-8

e-ISBN MSŁ 978-83-66696-07-5

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. 42 665 58 63

Muzeum Sztuki w Łodzi
90-131 Łódź, ul. Więckowskiego 36
www.msl.org.pl
e-mail: muzeum@msl.org.pl
tel. 42 633 97 90

[Kup książkę](#)

SPIS TREŚCI

Wstęp	7
Małgorzata Leyko	
Seminarium Oskara Schlemmera <i>Der Mensch</i>	9
Claudia Fleischle-Braun	
Ruch i taniec w programie kształcenia estetycznego Bauhausu w Weimarze i w Dessau.....	33
Przemysław Strożek	
Wchutiemas, Bauhaus i sport.....	67
Andrzej Gwóźdź	
Epizody trudnego sąsiedztwa: filmy (z) Bauhausu. Niedoceniony projekt „nowego widzenia”	89
Agnieszka Rejniak-Majewska	
W poszukiwaniu metody organicznej. Bauhaus, New Bauhaus i „nowe widzenie”	121
Anke Blümm	
Polscy studenci w Bauhausie? Zarys	139
Paulina Kurc-Maj, Anna Saciuk-Gąsowska	
Co, jeśli nie Bauhaus? Koncepcja nowoczesnej szkoły artystycznej według Władysława Strzemińskiego.....	177
Aneks	213
„Blok” 1924, nr 8–9	213
„Zwrotnica” 1927, nr 12	216
„Praesens” 1930, nr 2.....	220
Noty o autorach.....	223

WSTĘP

Książka *Bauhaus – nauczanie / nowy człowiek* zawiera wystąpienia prezentowane podczas seminarium naukowego pod tym samym tytułem, które odbyło się 16 listopada 2019 roku w Łodzi. Jego organizatorami byli Muzeum Sztuki w Łodzi oraz Katedra Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego.

Pod koniec roku 2019, gdy niemal cały świat artystyczny i naukowy obchodził szumnie stulecie Bauhausu, organizując liczne wystawy, seminaria i konferencje poświęcone tej wyjątkowej instytucji artystyczno-edukacyjnej, także w Łodzi chcieliśmy włączyć się w te obchody i – może na mniejszą skalę – dać sygnał o związkach naszej awangardy z praktyką i teorią sztuki wypracowaną w Bauhausie. Dzięki wsparciu dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi Jarosława Suchana naszą uwagę skierowaliśmy na edukację i tradycję pedagogiczną koncentrującą się wokół wizji nowego człowieka. Artyści związani z tą uczelnią nie tylko byli nauczycielami eksperymentującymi z nowymi metodami kształcenia, ale także wychowywali kolejne pokolenia twórców, którzy zakładali ośrodki edukacyjne zarówno w Europie, jak i na całym świecie. Dlatego nasze seminarium poświęciliśmy refleksji nad tą częścią spuścizny Bauhausu, rozumianego jako szkoła projektowania działająca w określonym czasie, ale też jako ośrodek, którego wpływ manifestował się także w edukacji. Miała ona szerokie i długotrwałe oddziaływania i wiązała się z poszukiwaniem nowego sposobu postrzegania sztuki w odpowiedzi na wymogi swoich czasów oraz nowej wizji człowieka i jego otoczenia. Artykuł Małgorzaty Leyko omawia seminarium Oskara Schlemmerra *Der Mensch* (Człowiek), prowadzone w ostatnim roku jego pracy w Bauhausie, które było podsumowaniem wieloletniego dążenia artysty do ukazania współczesnej wizji człowieka dynamicznego, żyjącego „w kręgu idei”. Claudia Fleischle-Braun w swoim studium przedstawia z kolei miejsce ruchu i tańca w kształceniu estetycznym w Bauhausie

w latach 1919–1930. Jeden z pojawiających się tutaj wątków – sport – podejmuje Przemysław Strożek, który w swoim szkicu komparatywnym prezentuje odmienne podejście do problematyki sportu w radzieckim Wchutiemasie i niemieckim Bauhausie.

Andrzej Gwóźdź, wybitny znawca niemieckiej awangardy filmowej, szeroko prezentuje eksperymenty podejmowane w Bauhausie i wyprzedzające swój czas postulatory twórcze, które dopiero po latach zostały właściwie zrozumiane i wykorzystane. Zarysowujący się tu problem „nowego widzenia” podejmuje Agnieszka Rejniak-Majewska, która przygląda się zarówno doświadczeniom niemieckiego Bauhausu, jak i amerykańskiego New Bauhaus.

Rewelacyjne znaczenie dla niniejszej publikacji ma artykuł Anke Blümm, która na podstawie współtworzonej przez nią bazy kumulującej dane o studentach Bauhausu w latach 1919–1933, przedstawia i omawia kilkunastu spośród 29 uczniów szkoły, których udało się zidentyfikować jako osoby wywodzące się z ziem polskich. Autorka nie tylko rekonstruuje ich drogę do Bauhausu, ale także – tam, gdzie to jest możliwe – odtwarza losy „polskich” bauhausowców po opuszczeniu niemieckiej szkoły projektowania.

Książkę zamyka obszerny artykuł Pauliny Kurc-Maj i Anny Saciuk-Gąsowskiej, w którym autorki – kuratorki Muzeum Sztuki w Łodzi – konfrontują metody pedagogiczne Bauhausu z lokalnymi osiągnięciami w tym zakresie, w odniesieniu do edukacyjnej działalności Władysława Strzemińskiego oraz innych szkół artystycznych w pierwszych dekadach XX wieku.

W aneksie książki znalazły się reprodukcje z polskich czasopism poświęconych sztuce awangardowej – „Błoku”, „Zwrotnicy” i „Praesens” – dokumentujące zainteresowanie polskiego środowiska artystycznego działalnością Bauhausu.

Żałujemy, że w niniejszym zbiorze nie udało nam się zamieścić tekstu wystąpienia Pani Profesor Magdaleny Droste, której udział w seminarium był bardzo ważny, gdyż Jej wielkie doświadczenie w badaniach i propagowaniu działalności Bauhausu stanowiło ważne źródło inspiracji w toczonych dyskusjach.

Małgorzata Leyko

Małgorzata Leyko
Uniwersytet Łódzki

SEMINARIUM OSKARA SCHLEMMERA *DER MENSCH*

Trudno jest jednoznacznie określić wizję „nowego człowieka” reprezentatywną dla Bauhausu. Nie jest to możliwe z kilku powodów: zmieniającej się w ciągu czternastu lat istnienia szkoły (1919–1933) kadry wykładowców i kierownictwa, a co za tym idzie, także ewoluującego programu nauczania. Nie bez wpływu na to wyobrażenie człowieka, który miał być adresatem twórczości artystycznej i kształcenia w Bauhausie – dzieł sztuki, konkretnych produktów rzemieślniczych i (w późniejszej fazie) projektów dla przemysłu – były także okoliczności zewnętrzne, atmosfera polityczna przenikająca do środowisk, w których funkcjonowała szkoła (Weimar, Dessau, Berlin). Jej działalność przypadła na okres pomiędzy klęską Niemiec w I wojnie światowej a dojściem do władzy narodowych socjalistów i pokrywała się z czasami pierwszej demokracji parlamentarnej – Republiki Weimarskiej. Sprawiło to, że idee założycielskie Waltera Gropiusa uległy redefinicji już w pierwszych latach jego dyrekcji (1919–1928), a następnie w czasach Hannesa Meyera (1928–1930) i Ludwiga Miesa van der Rohego (1930–1933). Jak wspominałam o tym szerzej w moich wcześniejszych publikacjach¹, Bauhaus zapisał się w historii jako marka

¹ Por. np. M. Leyko, *Oskar Schlemmer i scena Bauhausu*, [w:] O. Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu*, wybór i przekład M. Leyko, Gdańsk 2010, s. 5–30; Eadem, *Bauhaus – warsztat formy, barwy, ruchu*, [w:] Eadem,

określonego stylu architektonicznego i wzornictwa przemysłowego, ale skrywały się pod nią różne oblicza szkoły, odmienne postawy wykładowców i studentów, a wreszcie rozmaite wizje „nowego człowieka”.

Pierwszą fazę działalności szkoły, mimo trudnych warunków, przepełniał entuzjazm i inwestowanie energii w odbudowę powojennego życia oraz redefiniowanie własnego statusu i posłannictwa przez każdego z członków Bauhausu. Na pierwszy rok studiów w semestrze zimowym 1919/1920 przyjęto 106 mężczyzn i 101 kobiet. Zarówno dla pierwszych, jak i dla drugich była to nowa sytuacja życiowa. Mężczyźni w większości mieli za sobą traumatyczne doświadczenia wojenne, niektórzy nadal jako ubranie cywilne nosili części umundurowania, więc znalezienie się w przestrzeni swobodnej kreacji było dla nich otwarciem nowego rozdziału życia. Natomiast kobiety po raz pierwszy uzyskały prawo studiowania w uczelni artystycznej na równi z mężczyznami²; swoją przynależność do tej męskiej wspólnoty manifestowały sposobem ubierania się (spodnie i krawaty, krótka fryzura), swobodą zachowania, uprawianiem sportów. Ta zrównoważona proporcja płci studentów przyjętych w pierwszym roku stała się podstawą mitu Bauhausu jako instytucji dbającej o *gender balance*³. W rzeczywistości jednak w kolejnych latach liczba kobiet była już dużo niższa (stanowiła około połowy liczby mężczyzn), a poza tym kierownictwo szkoły nie wypracowało jasnego programu kształcenia kobiet – nie miały one prawa podejmować nauki w warsztatach wymagających siły (obróbka drewna, kamienia, metalu) i kierowano je zazwyczaj do warsztatu

Teatr w krainie utopii. Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus, Gdańsk 2012, s. 233–273; Eadem, *Oskar Schlemmer: „Człowiek jako alfa i omega” / Oskar Schlemmer: „Man as alpha and omega”*, [w:] *Schlemmer | Kantor*, red. Eadem, Kraków 2016, s. 12–81; Eadem, *Oskar Schlemmer: Projekt „nowy człowiek”, „Sztuka i Dokumentacja – Art and Documentation”* 2020, nr 23, s. 11–20, <http://www.journal.doc.art.pl/archiwalne.html> [dostęp: 19.02.2021].

² Wprawdzie już wcześniej kobiety mogły studiować w niemieckich akademiach sztuk pięknych, lecz nie uczestniczyły na przykład w zajęciach z anatomii i rysunku aktu.

³ Zob. U. Müller, *Bauhaus Women. Art. Handcraft. Design*, Paris 2009.

tkactwa, czasami introligatorskiego lub garncarskiego. Podobnie wyglądała sytuacja w gronie wykładowców, do którego należały tylko trzy kobiety: Gertrud Grunow, prowadząca nie warsztat, lecz zajęcia pomocnicze w ramach kursu wstępnego (1919–1924), Gunta Stölzl, od 1927 roku odpowiedzialna za warsztat tkactwa, ale bez prawa przynależności do kolegium wykładowców, i Carla Grosch – instruktorka sportu i gimnastyki, a więc niezaangażowana w główny nurt kształcenia. W inny sposób ta męska dominacja ukazywana była na przykład w fotomontażach Herberta Bayera, Marcela Breuera i László Moholy-Nagya, w obiektach których nowa wizja człowieka stawiała się nową wizją mężczyzny⁴.

Przyglądając się kolejnym fazom działalności Bauhausu, można podjąć próbę przybliżenia się do wizji „nowego człowieka”, to znaczy jakimi chcieli postrzegać siebie członkowie szkoły i jak wyobrażali sobie tych, dla których tworzyli. W pierwszym okresie, któremu przyświecała idea odrodzenia związku między sztuką a rzemiosłem, wbrew wcześniejszym przekonaniom dominowały nie racjonalizm i funkcjonalizm, lecz ezoteryczne prądy duchowe i paranaukowe. Mam tu na myśli nie tylko Johanna Ittena i skupiony wokół niego krąg zwolenników nauki duchowej Mazdaznan, lecz także przypisywane Gropiusowi wyobrażenie wspólnoty Bauhausu na wzór łoża wolnomularskiej. Prace wielu artystów z pierwszego składu kadry szkoły interpretowane są dzisiaj jako często inspirowane popularnymi wówczas prądami duchowymi, na przykład teoria optyczno-psychicznego oddziaływania koloru na człowieka opracowana przez Wassilego Kandinsky’ego, *Afrykańskie krzesło* Breuera i Stölzla czy misterium *Mondspiel* przygotowywane przez Lothara Schreyera, ale także dzieła Paula Klee czy pod pewnymi względami *Balet triadyczny* Oskara Schlemmera⁵. Wizję człowieka wpisaną w ten nurt symbolizuje zaginiony projekt kosmologicznej

⁴ Por. E. Otto, *Designing Men. New Visions of Masculinity in the Photomontages of Herbert Bayer, Marcel Breuer, and László Moholy-Nagy*, [w:] *Bauhaus Construct: Fashioning Identity, Discourse and Modernism*, red. J. Saletnik, R. Schuldenfrei, Nowy Jork 2009, s. 183–204.

⁵ Zob. *Esoterik am Bauhaus. Eine Revision der Moderne?*, red. Ch. Wagner, Regensburg 2009.

Wieży Światła/Ognia Ittena, w której miejsce człowieka przypadało po minerałach, roślinach, zwierzętach, a przed Logosem/Słońcem wyobrażającym Boga.

W 1922 roku Gropius skorygował jednak kurs Bauhausu i widząc nieskuteczność filiacji między sztuką a rzemiosłem oraz dominację tendencji ezoterycznych, przeorientował kształcenie na przenikanie się sztuki i techniki, a także na projektowanie dla przemysłu maszynowego. Był to także ważny sygnał dla zmian kadrowych; ze szkoły odeszli między innymi Itten (1922), Schreyer (1923), Grunow (1924), a w ich miejsce pojawili się Schlemmer (1922), Moholy-Nagy (1923) i inni, czasami pierwsi absolwenci Bauhausu w roli nauczycieli. Kolejne oblicze szkoły objawiło się szczególnie po przeniesieniu jej do Dessau (1925), gdzie w przestrzeniach zaprojektowanych przez Gropiusa (budynek szkoły i trzy podwójne domy dla wykładowców) praktykowano nową codzienność, a przez powstającą tu sztukę użytkową propagowano styl życia sygnowany marką Bauhausu. W większości prac artystycznych tego okresu człowiek jawi się jednak jako istota abstrakcyjna, konglomerat natury i techniki, połączenie organizmu z mechanizmem, co dobrze pokazują prace studentów w warsztacie scenicznym, na przykład *Balet mechaniczny* (1923) i *Człowiek + maszyna* (1924) Kurta Schmidta, *Cyrk* Xantiego Schwinsky'ego (1924) oraz przedstawienia samego Schlemmera.

Po przejściu dyrekcji przez Meyera (1928), a następnie van der Rohego (1930) nastąpiły kolejne zmiany w programie Bauhausu, z którego ostatecznie zniknęła sztuka, a pierwszorzędne znaczenie zyskało projektowanie. O ile wcześniej nie udało się stworzyć ścieżki kształcącej architektów, o tyle po odejściu Gropiusa uruchomiono warsztat budowniczy, który w zasadzie sprowadzał naukę do projektowania wyposażenia wnętrz. W rzeczywistości miało to kolosalne znaczenie dla przeorientowania wizji „nowego człowieka”, która stała się w zasadzie nową wizją człowieka jako istoty społecznej. Bauhaus był „uniwersyteciem projektowania” nowego społeczeństwa, składającego się w równej mierze z kobiet i mężczyzn, organizacji życia w nowej przestrzeni, podporządkowanej konkretnym potrzebom człowieka. Ta istotna funkcja, jaką zyskało projektowanie w trzeciej fazie istnienia Bauhausu, kiedy odeszli już twórcy jego legendy i najbardziej rozpoznawalnych

artefaktów, skoncentrowana była na spojrzeniu na człowieka w środowisku zaawansowanych technologii, których jest użytkownikiem i które kreuje w relacjach z innymi. W tym sensie projektowanie społeczne/społeczeństwa traktować można jako zapowiedź projektowania relacyjnego, o jakim pisze Henk Oosterling, które nie skupia się na jednostce i jej potrzebach konsumpcyjnych, lecz na relacjach i obowiązkach: „Projekt relacyjny to uwertura do kreatywnego stylu życia, którego podstawą będzie ekopolityczny zrównoważony rozwój i geopolityczna odpowiedzialność”⁶. Przyjmując taką perspektywę, należy przyznać, że model projektowania wypracowany w Bauhausie po stu latach nadal zachowuje aktualność.

W przedstawioną pokrótce wyżej ewolucję wizji „nowego człowieka” w kolejnych fazach działania Bauhausu wpisywały się oczywiście koncepcje poszczególnych artystów, w większym lub mniejszym stopniu oddające ogólne tendencje panujące w szkole. Jedną z najciekawszych i stosunkowo stabilnych była koncepcja Oskara Schlemmera, który za jedyny i najważniejszy obiekt artystyczny uważał człowieka właśnie. Trudno powiedzieć, czy jego poglądy estetyczne były reprezentatywne dla Bauhausu, gdyż sam często zaznaczał, że odnosi wrażenie, iż jego twórczość postrzegana jest jako „klasyczna” i wyłamująca się z obowiązującego kanonu abstrakcji. Niewątpliwie jednak była spójna i obowiązywała we wszystkich obszarach jego działalności, a jej kulminacją miało być seminarium *Der Mensch* (Człowiek).

Kiedy w 1928 roku dyrektorem Bauhausu po Walterze Gropiusie obejmował Hannes Meyer, uczelnię opuściło kilku artystów, wśród nich László Moholy-Nagy i Marcel Breuer. Oskar Schlemmer, który był wykładowcą od 1922 roku, także zastanawiał się nad odejściem, gdyż komunizujące nastroje w szkole nie zyskiwały jego aprobaty,

⁶ H. Oosterling, *Dasein as Design. Or: Must Design Save the World?*, „Melintas. An International Journal for Philosophy and Religion” 2009, t. 25, nr 1, <http://journal.unpar.ac.id/index.php/melintas/article/view/930/914> [dostęp: 20.02.2021]. Dziękuję prof. Agnieszce Jelewskiej za zwrócenie mojej uwagi na koncepcję Oosterlinga.

a ewentualne pozostanie uzależniał od możliwości dalszego prowadzenia sceny Bauhausu, co z powodu trudności finansowych szkoły było mało prawdopodobne. Tymczasem Meyer zaproponował mu objęcie zajęć, które miały być podsumowaniem jego dotychczasowych doświadczeń dydaktycznych i poszukiwań artystycznych. Do żony, Tut Schlemmer, pisał 1 marca 1928 roku:

W przyszłości mam prowadzić zajęcia, których przedmiotem będzie *Człowiek*. Muszę się postarać o różnorodną literaturę. To olbrzymi obszar, ale muszę się po prostu odpowiednio przygotować, żeby ze swojej strony zrobić wszystko, co mnie interesuje. Będę bowiem prowadził trzeci semestr i musiałbym utrzymać wysoki poziom [...]. Nauka o pochodzeniu, teoria ras, biologia płci, etyka i tak dalej; tak to sobie przynajmniej wyobrażam. Jest to coś, czego do tej pory brakowało w Bauhausie. Wtedy będę miał wszystko razem; jako uzupełnienie rysunku aktu i rysunku postaci – nauka o człowieku⁷.

W zmienionym przez Meyera programie studiów zajęcia obowiązkowe w pierwszym semestrze miał realizować Wassily Kandinsky, w drugim semestrze Paul Klee, w trzecim – Schlemmer. Nic więc dziwnego, że mając w perspektywie wykład dla studentów na zaawansowanym etapie kształcenia, którzy zaliczyli już kursy autorskie prowadzone przez uznanych artystów, Schlemmerowi zależało na przygotowaniu seminarium, które konfrontowałoby słuchaczy z zagadnieniami wcześniej nieobecnymi w programie szkoły, poszerzającymi ich horyzonty postrzegania człowieka jako obiektu znajdującego się w centrum sztuki.

Cała dotychczasowa twórczość Schlemmera – malarsko-plastyczna i teatralna – koncentrowała się wokół problemu przedstawienia człowieka⁸, choć w każdej z tych dziedzin sztuki jego zainteresowania

⁷ O. Schlemmer, *Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften 1912–1943*, red. A. Hüneke, Leipzig 1990, s. 196.

⁸ Podstawowemu obiektowi w twórczości Schlemmera – człowiekowi – poświęcono dotychczas szereg publikacji, m.in.: K. von Maur, *Oskar Schlemmer*, t. 1: *Monographie*, München 1979; R. Wick, *Bauhaus Pädagogik*,

postać ludzką kształtowały się nieco inaczej. W przypadku malarstwa poszukiwał środków do ukazania uniwersalnej postaci, człowieka w ogóle, który na jego obrazach przedstawiany jest przez wystandaryzowane formy opisujące jego sylwetkę. Już w czasach studiów w Stuttgarcie, gdzie zetknął się z kubizmem, rozkładał postać ludzką na figury i bryły, w których zanikała indywidualność i wszelkie cechy specyficzne jednostki:

Kwadrat klatki piersiowej,
okrąg brzucha,
cylinder szyi,
cylinder ramion i podudzi,
kula przegubów łokci, kolan, ramion, kości,
kula głowy, oczu,
trójkąt nosa,
linia łącząca serce i mózg,
linia łącząca twarz z tym, na co patrzy,
ornament, który powstaje między ciałem a światem zewnętrznym,
oddaje jego stosunek do świata⁹.

Na obrazach, freskach i reliefach ściennych Schlemmera ten „najdoskonalszy obiekt: człowiek”¹⁰ jawi się jako zunifikowana sylwetka, której dramaturgia wynika przede wszystkim z relacji z przestrzenią i innymi postaciami.

Köln 1982, s. 249–281; B. Dietrich, *„Nicht Maschine, nicht abstrakt, immer der Mensch...”* Zum Werk Oskar Schlemmers, [w:] Oskar Schlemmer 1888–1943. *Das Stuttgarter theatralische Abenteuer*, Böblingen 1988–1989, s. 12–20; B. Sonna, *Der Neue Mensch – Utopie und Ideologie*, [w:] Oskar Schlemmer. *Visionen einer neuen Welt*, red. I. Conzen, Stuttgart 2014, s. 247–256; *Mensch – Raum – Maschine. Bühnenexperimente am Bauhaus*, red. T. Blume, Ch. Hilmer, Dessau 2014.

⁹ O. Schlemmer, *Briefe und Tagebücher*, red. T. Schlemmer, Stuttgart 1977, s. 22.

¹⁰ Idem, *Idealist der Form ...*, s. 121.