

---

ANNALS  
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA  
LUBLIN – POLONIA

VOL. XXI, 2

SECTIO K

2014

---

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Zamościu

MAGDALENA CZEŚNIAK-ZIELIŃSKA

*Między sztuką i polityką: awangarda artystyczna wobec zmian społeczno-politycznych w Republice Weimarskiej*

---

Between art and politics: the avant-garde art to the social-political changes in the Weimar Republic

ABSTRAKT

Artykuł omawia związki między sztuką i polityką na przykładzie awangardy artystycznej w Niemczech, której początków należy szukać w okresie poprzedzającym wybuch I wojny światowej. Założenia artystyczne niemieckiego ekspresjonizmu w sztuce ewoluowały pod wpływem Wielkiej Wojny i wieści dobiegających z bolszewickiej Rosji. Wielu lewicowych artystów zaangażowało się w ruch rewolucyjny, zwłaszcza w czasie tzw. rewolucji listopadowej; po podpisaniu traktatu wersalskiego niektórzy z nich włączyli się w zarządzanie instytucjami kultury i szkołami artystycznymi ze słynnym Bauhausem na czele. Dojście Hitlera do władzy przyniosło kres nie tylko Republice Weimarskiej, ale i awangardzie artystycznej w Niemczech.

**Słowa kluczowe:** sztuka, awangarda, ekspresjonizm, Bauhaus, polityka, Niemcy weimarskie

WSTĘP

Podczas gdy nad Nową kształtowała się awangarda rosyjska, będąca dla niektórych artystów odpowiedzią na sytuację społeczno-polityczną w Rosji, w Niemczech w literaturze i sztuce powstawał nowoczesny ruch, który, abstrahując od przesłanek *stricte* artystycznych, odwoływał się m.in. do haseł reform społecznych w kraju. Przed i po I wojnie światowej kierunek ten nazywany był nowoczesnym ruchem niemieckim, z czasem zaś zaczęto zwać go ekspresjonizmem. W *Słowniku wyrazów*

*obcych i zwrotów obcojęzycznych* autorstwa Władysława Kopalińskiego pojęcie to zostało omówione w sposób następujący: „Kierunek w sztuce i literaturze (zwłaszcza niemieckiej w latach 1919–1925), który przeciwstawiając się naturalizmowi i impresjonizmowi, dążył do wyrażania w sposób spotęgowany i dramatyczny wewnętrznych przeżyć twórcy” [Kopaliński 2000: 146]. John Willett w książce *Ekspresjonizm* wyjaśnił znaczenie tego terminu, biorąc pod uwagę kryterium kontekstu i kraju, w którym się go używa, i wyróżnił trzy znaczenia tego pojęcia. Pierwsze z nich odnosi się do „zespołu cech charakterystycznych dla nowoczesnej niemieckiej sztuki, literatury, muzyki i teatru od przełomu wieku po dzień dzisiejszy”. Drugie znaczenie, najczęstsze, stosowane przez ekspertów w dziedzinie sztuki, dotyczy nowoczesnego ruchu niemieckiego trwającego w latach 1910–1922, zaś „specyficzna wyrazistość i deformacja, które mogą występować w dziełach sztuki wszystkich ludzi i okresów”, jest kolejnym rozumieniem terminu „ekspresjonizm” [1976: 8].

W tekście przedstawiono związki między sztuką a polityką w Niemczech powojennych przed dojściem Hitlera do władzy. Nie jest odkrywcze stwierdzenie, że sztuka ewoluuje, w miejsce starych trendów w malarstwie pojawiają się nowe, niedocenieni czy niezrozumiani artyści uznanie zdobywają z czasem, nierzadko dopiero potomni potrafią docenić ich talent lub dostrzec nowatorstwo formy. Założenia artystyczne niemieckiej awangardy, najczęściej utożsamianej z ekspresjonizmem, również kształtowały się i ewoluowały pod wpływem m.in. krytycznej postawy „młodych” wobec dotąd panujących systemów akademickich czy stylów malarskich. Jednak w Niemczech weimarskich artysta chciał nie tylko modernizować i rewolucjonizować sztuki piękne w ich wymiarze artystycznym czy technicznym, ale mieć realny wpływ na kształtowanie postaw i mentalności; uczynić sztukę nie tylko nośnikiem wartości estetycznych, ale także treści społecznych. Sztuka miała docierać do wszystkich warstw ludności, być przez nie rozumiana i „użyteczna”, a nie służyć wyłącznie rozrywce i schlebiać gustom wybranych czy, w najlepszym razie, być narzędziem propagandy. W Niemczech podjęto próbę wprzęgnięcia twórcy w życie społeczno-polityczne: wielu lewicowych artystów zaangażowało się w ruch rewolucyjny i socjaldemokratyczny; po podpisaniu traktatu wersalskiego niektórzy z nich włączyli się w zarządzanie instytucjami kultury i szkołami artystycznymi, ze słynnym Bauhausem na czele; władze Republiki wspierały artystów, bezpośrednio ich subsydiując czy zakupując ich dzieła z funduszy państwowych. Był to swego rodzaju fenomenem, że w zniszczonym i upokorzonym przegraną wojną kraju, w sytuacji gdy, jak się wydawało, sztuka będzie ostatnią sprawą, którą zaprzętałiby sobie głowę decydenci, właśnie intelektualistom, w tym artystom, powierzono doniosłą rolę kreatorów życia społecznego, a życie intelektualne, kultura i sztuka zyskały rzeczywiście duży prestiż i znaczenie.

W artykule przedstawiono etapy kształtowania się i rozwoju niemieckiej awangardy artystycznej na przykładzie sztuk plastycznych oraz omówiono znaczenie nowych trendów w sztuce i rolę najczęściej lewicującej inteligencji, w tym artystów, w kreowaniu życia kulturalnego, a w pewnym stopniu także społeczno-politycznego

w powojennych Niemczech. Weryfikacji poddano tezę, że awangarda artystyczna w Niemczech, w dużej mierze bazująca na ruchu antywojennym i krytyczna wobec imperializmu i niemieckiego militarysty, była ściśle związana z ruchem lewicowym (głównie socjaldemokratycznym, w mniejszym stopniu komunistycznym), postulowała konieczność sięgnięcia po „nowe” nie tylko w sensie artystycznym i formalnym, ale – przede wszystkim – politycznym. Owo „nowe” oznaczało egalitaryzm, sprawiedliwość, bezpieczeństwo socjalne; dla artysty oznaczało to także realizację postulatu wyjścia sztuki poza mury sal wystawienniczych i muzeów, trafienie z nią, np. przez artystycznie zaprojektowane i powszechnie dostępne przedmioty codziennego użytku, do „mas”. Po wtóre, starano się wykazać, że znaczenie sztuki i pozycja społeczna jej twórców w Republice Weimarskiej zostały wyraźnie podniesione w porównaniu z Niemcami kajzerowskimi, co było wypadkową rozczarowania wojną, bankructwa starych systemów władzy oraz falą demokratyzacji życia społeczno-politycznego, która przetoczyła się przez całą powojenną Europę. Uznano, iż warto wsłuchać się w głos artystów, literatów, inteligentów nieskompromitowanych w czasie wojny. Po trzecie, zapoczątkowana zaraz po zakończeniu działań wojennych kooperacja części środowisk artystycznych z władzami, socjaldemokratami i liberałami okazała się trwała i zaowocowała m.in. mecenatem państwa nad twórczością artystyczną, czego przykładem utworzenie Bauhausu.

W artykule przyjęto strukturę chronologiczną, która wydawała się optymalna dla opracowania tego zagadnienia. Cezury chronologiczne zasadniczo obejmują lata 1919–1933, ukonstytuowanie się Republiki zwanej Weimarską i dojście Hitlera do władzy, jednakże z oczywistych względów wykraczam poza nie, omawiając genezę ekspresjonizmu i przywołując okoliczności polityczne, które przyczyniły się do rozwoju tego kierunku w sztuce. Zrezygnowano z klasycznego podsumowania, wnioski końcowe zamieszczając w ostatnich wersach podrozdziału poprzedzającego *Epilog*. W nim z kolei podano krótkie informacje o wystawie „Entertete Kunst”, zorganizowanej w 1937 roku, na której pokazano kilkaset prac niemieckich ekspresjonistów, uznanych przez hitlerowców za przykłady sztuki „zdegenerowanej”. Monachijska wystawa symbolizowała koniec pewnej epoki w dziejach sztuki niemieckiej, a zarazem zwiastowała tragedię, jaka wkrótce ogarnie całą Europę.

#### GENEZA I POCZĄTKI EKSPRESJONIZMU W NIEMCZECH

Zwiastuny ekspresjonizmu zauważalne były jeszcze w latach 80. i 90. XIX stulecia, m.in. w twórczości Vincenta van Gogha czy Henriego de Toulouse-Lautreca, jednak pierwszym ugrupowaniem malarzy ekspresjonistów było „Die Brücke”, założone w roku 1905 w Dreźnie. Do członków-założycieli należeli, przybyli tu na studia architektoniczne: Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Fritz Bleyl. Ponadto, w późniejszym już okresie, dołączyli Max Pechstein, Otto Müller i Emil Nolde. W kolejnych latach powstała także grupa „Der Blaue Reiter”, skupiona

wokół Wasilija Kandinskiego i Franza Marca. Innymi przedstawicielami ekspresjonizmu byli także: Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Edward Munch, Ludwig Meidner, Jankel Adler, August Macke, Max Beckmann, Alexei von Jawlensky. Kierunek opierający się na filozofii mistyczo-metafizycznej, a także na dziełach z zakresu psychoanalizy Zygmunta Freuda był w pewnym stopniu kontynuacją symbolizmu z końca XIX wieku, a w latach późniejszych reakcją na konsekwencje Wielkiej Wojny. Artyści ekspresjoniści przedstawiali sztukę będącą odbiciem przeżyć ludzkich, na pograniczu snu, halucynacji, obrazującą świat odrealniony w taki sposób, aby wywoływał uczucia, emocje. Dlatego też inspiracją dla nich była m.in. sztuka murzyńska, sztuka prymitywna i ludowa, rysunki dziecięce, a także sztuka archaiczna i gotyk.

Ekspresjonizm w początkowym okresie rozwijał się głównie w Niemczech, gdzie w zasadzie od momentu powstania stał się sztuką zaangażowaną, uczestniczącą w życiu politycznym, w szczególności w rozwoju rewolucyjnego ruchu socjalistycznego. Pierwotny ekspresjonizm koncentrował się zatem nie tylko na tworzeniu sztuki, ale przystępował również do kreowania nowej etyki [Ruhrberg 2000: 52–66, 101–112, 190–195]. Kres kierunku w Niemczech nastąpił w roku 1933, w momencie dojścia do rządów Adolfa Hitlera. Wielu artystów zdecydowało się wówczas na emigrację z przyczyn ideologicznych, ale często też ze względu na swoje żydowskie pochodzenie. Ich talent i osiągnięcia na ogół doceniono w nowych miejscach pobytu, odegrali niebagatelną rolę w życiu artystycznym takich państw, jak Stany Zjednoczone czy Wielka Brytania, jednak w Niemczech przestali praktycznie uczestniczyć w życiu kulturalnym [Willett 1976: 224–230].

Cofnijmy się jednak do I wojny światowej i roku 1918: sytuacja w Europie po zawarciu w listopadzie tego roku zawieszenia broni i miesiące przed podpisaniem traktatu wersalskiego miały istotny wpływ na kształtowanie się ekspresjonizmu, zarówno w sferze artystycznej, jak i społeczno-politycznej. Należy bowiem pamiętać, że klęska kajzerowskich Niemiec w wojnie oznaczała nie tylko dłuższe lub krótsze przesilenie na europejskiej scenie politycznej czy „wypadnięcie z gry” jednego z głównych, najważniejszych dotychczasowych graczy. Zmęczenie wojną i przerażenie związane z uświadomieniem sobie jej skutków zwiastowało triumf nowych prądów filozoficznych, literackich i artystycznych. Pragnienie pokoju było powszechne, a zanim jeszcze Erich Maria Remarque opublikował słynną antywojenną powieść *Na Zachodzie bez zmian*, inny weteran, syn żydowskiego rzemieślnika z ówczesnego Głogau (Głogowa) Arnold Zweig w *Sporze o sierżanta Griszę* pisał: „Skrwawiona Europa jęczała, liczyła trwożnie na rychły koniec swych cierpień, milionami niedoświadczalnych głosów błagała o wybawienie jej od zła. Prosta, instynktowna mądrość narodów wiedziała, że wbrew najmędrszym roztrząsaniom i politycznej chytrkości starców najlepszy dla wszystkich uczestników byłby taki pokój, który najszybciej zostałby zawarty”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Cytat zaczerpnięty z wydania z 1997 roku w przekładzie Wandy Kragen: A. Zweig, *Spór o sierżanta Griszę*, Książka i Wiedza, Warszawa.

Remarque i Zweig swe powieści napisali w kilka lat po zakończeniu działań zbrojnych i podpisaniu w Wersalu traktatu pokojowego, nie ulega wątpliwości, że udało im się dobrze oddać nastroje społeczeństwa niemieckiego w ostatnich latach Wielkiej Wojny.

Upadek Niemiec poprzedziła rewolucja listopadowa, jak określa się całokształt wydarzeń rewolucyjnych w Niemczech w 1918 roku, zapowiedzianych niepokojami wśród członków załóg okrętów marynarki wojennej Rzeszy już latem 1918 roku, a zapoczątkowanych buntem marynarzy w Kilonii, którzy 4 listopada z poparciem robotników opanowali miasto. Kilka dni później, 9 listopada, w Berlinie wybuchł strajk powszechny, w międzyczasie zaś rewolucja, choć na ogół w sposób bezkrwawy, rozlewała się po całych Niemczech. W jej trakcie ścierały się trzy opcje: prorepublikańskie z Socjaldemokratycznej Partii Niemiec, opowiadający się za natychmiastowym zawarciem pokoju i utworzeniem państwa rządzonego przez rady delegatów robotniczych i żołnierskich, przedstawiciele Niezależnej Socjaldemokratycznej Partii Niemiec, wreszcie optujący, wzorem komunistów w Rosji, za utworzeniem w drodze walki zbrojnej ponadnarodowej federacji państw robotników i chłopów Związek Spartakusa. Ostatecznie dzięki porozumieniu socjaldemokratów z naczelnym dowództwem armii niemieckiej przeforsowano koncepcję republikańską, stopniowo pacyfikując zbrojne wystąpienia spartakusowców [Czapliński, Galos, Korta: 618–619]. Rewolucja listopadowa oznaczała upadek Cesarstwa Niemieckiego i Hohenzollernów, a nowo utworzone państwo zaczęło zwać Republiką Weimarską. Wydarzenia listopadowe były wypadkową rewolucji rosyjskich, zwłaszcza październikowej, i zmęczenia społeczeństwa niemieckiego przedłużającą się wojną, której, z czego jesienią 1918 roku zdawano już sobie sprawę, nie dało się wygrać.

Upadek Niemiec, wraz z rozpadem Austro-Węgier, obaleniem caratu w Rosji i bolszewicką rewolucją tamże, oznaczał zarazem koniec *belle époque* czy – jak chcą niektórzy – „przedłużonego” wieku XIX. Zmiany po roku 1918, nie tylko polityczne, ale również mentalne i kulturowe, były rzeczywiście ogromne, a w przypadku pokonanych Niemiec, jak w rzadko którym z państw europejskich, wiązały się z wielkim ładunkiem frustracji społecznych, upokorzenia związanego z rozbrojeniem, okrojeniem terytorialnym, nadzorem nie tak przecież dawno pokonanej Francji, wreszcie perspektywami długoletniego spłacania ogromnych reparacji wojennych. W takiej atmosferze, wzmaganej kryzysem ekonomicznym, swych pierwszych adherentów znajdzie niespełniony malarz Adolf Hitler, umacniał się będzie ruch komunistyczny, którego zwolennicy liczyć będą na „podanie ręki” przez bolszewików z Rosji, wreszcie do przejścia władzy przygotowywać się będą niechętni zarówno powrotowi do militarystycznej wizji Niemiec sprzed 1914 roku, jak i przerażeni ewentualnością rewolucji komunistycznej socjaldemokracji i inni, którzy staną na czele Republiki Weimarskiej.

Wszystko to znajdzie odzwierciedlenie również w literaturze i sztuce i choć Niemcy straciły jedno pokolenie, „ci, którzy przeżyli, próbowali przez powojenne rewolucje zaprowadzić nowy porządek polityczny i społeczny” [Naylor 1988: 32; Weitz 2011: 16–19]. Jak pisze dalej Gillian Naylor, „intelektualiści byli owładnięci

pragnieniem reform”, a najbardziej radykalni z nich, inspirowani ideami płynącymi z Rosji, Francji, Włoch i Holandii, „usiłowali wykorzystać okresową klęskę burżuazji, aby zbudować nowy świat” [1988: 19]. Przed intelektualistą zarysował się nowy cel: taka przebudowa świata, aby nigdy więcej nie powtórzyła się hekatomba, którą dla współczesnych była wojna światowa. I choć przedstawiciele inteligencji „od zawsze” podążali w awangardzie przemian społecznych i politycznych, po raz pierwszy wydawało się, że zgłaszane przez nich postulaty znajdą posłuch, a oni sami będą wprowadzać je w życie. Ostatecznie Walter Rathenau, który w 1921 roku został ministrem odbudowy, a rok później ministrem spraw zagranicznych, był nie tylko synem żydowskiego przemysłowca – co dekadę później będzie zresztą nie do pomyślenia – ale również filozofem i pisarzem<sup>2</sup>. Stefan Zweig, który miał okazję rozmawiać z Rathenauem i był pod wpływem głębokiego humanizmu, znajomości i rozumienia przez ministra spraw związanych z kulturą, sztuką i literaturą, w swej autobiograficznej powieści *Świat wczorajszy* pisał: „Powojenna generacja wyemancypowała się ze wszystkiego, co dotychczas obowiązywało, odwróciła się gwałtownie od wszelkich tradycji, zdecydowana wziąć swe losy we własne ręce, oderwać się od przeszłości i jednym susem skoczyć w przyszłość. Wraz z nią miał się rozpocząć zupełnie nowy świat”<sup>3</sup>.

Przedstawicielem owej „powojennej generacji”, inteligencji oczekującej zmian i gotowej włączyć się w dzieło reform, był Walter Gropius, założyciel słynnego wkrótce Bauhausu, który pierwsze miesiące po podpisaniu w Compiègne zawieszenia broni spędził w Berlinie, znalazłszy się w centrum działalności artystycznej i socjalistycznej. W stolicy Niemiec związał się z Arbeitsrat für Kunst (Rada Robotnicza do spraw Sztuki), zorganizowaną w listopadzie 1918 roku na wzór rad rosyjskich zakładanych po rewolucji bolszewickiej, oraz z artystycznym stowarzyszeniem o nazwie Novembergruppe, dla upamiętnienia wydarzeń rewolucji listopadowej. 3 grudnia 1918 roku Max Pechstein zwołał malarzy, rzeźbiarzy, architektów, pisarzy i muzyków na posiedzenie konstytuujące grupę: „Przyszłość sztuki i obecny czas zmusza nas, rewolucjonistów ducha (ekspresjonistów, kubistów, futurystów), do jedności i ściślejszego zespolenia” [Wilhelmi 1996: 274].

Zapewne morderstwa dokonane przez Freikorps na Róży Luksemburg i Karolu Liebknechcie w styczniu 1919 roku, element krwawej pacyfikacji skrajnej lewicy, stanowiły dodatkowy sygnał dla zjednoczenia grupy. Max Pechstein przygotował odezwę *Do wszystkich artystów*, w której znalazły się m.in. słowa wyznaczające cel grupy: „Spodziewamy się po rewolucji socjalistycznej nie tylko uzdrowienia stosunków sztuki, lecz także powstania zjednoczonej epoki sztuki naszych czasów [...]. Cel widzimy w rozbłyśnięciu jutrzeńki jedności, narodu i sztuki. Chcielibyśmy uzyskać miarodajny wpływ na decydowanie o wszystkich kwestiach w sztuce. [...]

<sup>2</sup> W 1922 roku Walter Rathenau zginął w zamachu zorganizowanym przez skrajną prawicę.

<sup>3</sup> Cytat z pierwszego wydania w języku polskim w przekładzie Marii Wisłowskiej: S. Zweig, *Świat wczorajszy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.

Przyświeca nam idea reorganizacji zajęć z plastyki. [...] Jesteśmy ubodzy w dobra, ale bogaci w natchnienie, zdolni do ofiary, pełni wiary w nasz lud” [Wilhelmi 1996: 274]. W odezwie znalazły się ponadto m.in. przemówienia bawarskiego premiera, przewodniczącego Niezależnej Socjaldemokratycznej Partii Niemiec Bawarii Kurta Eisnera, artykuły i rysunki Pechsteina i Ludwiga Meidnera, ilustracje Césara Kleina i Lyonela Feiningera [Willett 1976: 143]. Po ogłoszeniu manifestu szybko zaczęły powstawać na terenie Berlina i w miejscach popularnych mityngów politycznych lokalne grupy w celu aktywniejszego i jeszcze bardziej wpływowego zjednoczenia artystów. Związki sztuki z polityką były zatem wyraźne: postulowane zjednoczenie artystów stawiało sobie za cel nie tylko upowszechnienie nowych form artystycznych, ale także systemową przebudowę szkolnictwa artystycznego, która prowadziłaby do „powstania zjednoczonej epoki sztuki naszych czasów”. Poza stolicą Niemiec również w niektórych miastach w Austrii i Szwajcarii tworzyły się grupy miejscowe, które pozostawały słabiej związane z centrum w Berlinie (m.in. Hallische Künstlergruppe w Halle/Saale, Kräfte w Hamburgu, Kugel w Magdeburgu, RIH w Karlsruhe, ÜECHAT-Gruppe w Stuttgarcie), niemniej wszystkie były inspirowane działalnością Novembergruppe, nawet jeśli pozostawały z nią w luźnym kontakcie [Wilhelmi 1996: 276].

Większą część członków Novembergruppe stanowili ekspresjoniści, którzy od lat aktywnie działali w dwóch konkurujących ze sobą czasopismach o silnie lewicowym zabarwieniu: „Die Aktion” i „Der Sturm”. Pierwsze z nich, założone w 1911 roku przez antywojennie nastawionego publicystę i wydawcę Franza Pfemferta, początkowo drukowało artykuły literackie, a od I wojny światowej także reprodukcje prac artystycznych takich twórców, jak Conrad Felixmüller, Max Oppenheimer, Georg Grosch czy Egon Schiele. Jego pierwszy numer ukazał się z podtytułem „Czasopismo polityki i literatury wolnościowej” (publikowane było się do 1932 roku). Konkurencyjny „Der Sturm” założył w 1910 roku muzyk, pisarz i wydawca Herwarth Walden (wł. George Lewin). W początkowym okresie wokół pisma skupieni byli głównie artyści ugrupowań „Die Brücke” i „Blauer Reiter”, po wybuchu wojny dołączyli także inni, w tym wspomniany Felixmüller, Oskar Kokoschka i Johannes Mohlzhahn. Właściciel „Der Sturm” w 1913 roku zorganizował Pierwszy Niemiecki Salon Jesienny, a ponadto czasopismo otworzyło własną galerię, z której wystawy pokazywano w całej Europie, on sam zaś był w tym czasie jednym z najbardziej wpływowych wydawców i właścicieli galerii w Europie. Po zakończeniu wojny, głównie na skutek kryzysu ekonomicznego, czasopismo ukazywało się rzadziej, rzadziej też organizowano wystawy [Barron 1988: 10–37].

Do twórców związanych ze wspomnianymi ugrupowaniami i czasopismami z czasem przyłączyli się zwolennicy dadaizmu i futuryzmu, m.in. Filippo Tommaso Marinetti, który w 1920 roku w Rzymie zorganizował wystawę akwareli i grafik artystów z Novembergruppe. Grupa miała charakter międzynarodowy, europejski, należeli do niej artyści wielu narodowości: Francuzi, Holendrzy, Włosi, Polacy, Rumuni, Rosjanie, Węgrzy, Żydzi. Novembergruppe liczyła blisko 300 członków, a współpracowało z nią dodatkowo kilkuset. Poza wspomnianymi już Pechsteinem,

Felixmüllerem, Marinettim, Kleinem i Feiningerem do grupy należeli m.in.: Otto Dix, Theo van Doesburg, Walter Gropius, Georg Grosch, Alexei von Jawlensky, Wassily Kandinsky, Paul Klee, El Lissitzky, Kazimierz Malewicz, Ludwig Mies van der Rohe, László Moholy-Nagy, Oskar Moll, teatrolog Oskar Schlemmer. W wystawach i prelekcjach organizowanych przez Novembergruppe uczestniczyli m.in. Ksenia Bogusławska, Georges Braque, Marc Chagall czy Karl Schmidt-Rottluff<sup>4</sup>. Byli zatem wśród nich czołowi awangardziści rosyjscy, z których niektórzy zaczęli już tworzyć na zamówienie władz radzieckich i coraz silniej, z oportunistycznym lub przekonaniem identyfikującym się z partią i ideami komunizmu, a także artyści z Polski, m.in. Jankel Adler i Henryk Berlewi. Warto zaznaczyć, że około 19% uczestników zapraszanych na wydarzenia organizowane przez Novembergruppe stanowiły kobiety [Wilhelmi 1996: 276–284].

W centrum tych wydarzeń był Berlin, który w latach 20. stawał się, mimo potężnych strat wojennych, napięć politycznych i kryzysu ekonomicznego, jakby na przekór wszelkiej logice, miastem pulsującym, otwartym, po reformie administracyjnej z 1920 roku trzecim co do wielkości na świecie (po Nowym Jorku, Londynie, Paryżu). Stolica Niemiec była modna, stawała się metropolią, była miastem architektury, filmu, kultury, literatury, sztuki, nauki, teatru [Luba 2013: 7–9]. „Kto ma Berlin, ten należy do świata. [...] Berlin pachnie przyszłością, dlatego trzeba pogodzić się z jego brudem i chłodem”, wspominał po latach w książce zatytułowanej *Als wär's ein Stück von mir* okres dwudziestolecia międzywojennego w Berlinie Carl Zuckmayer, wybitny niemiecki pisarz, autor m.in. scenariusza do sztuki *Błękitny anioł*, w której swą pierwszą dużą rolę zagrała Marlena Dietrich [cyt. za: Schebera 1990: 5]. Warto pamiętać, że podobnie, choć z zupełnie innej perspektywy, postrzegał Berlin, stolicę zrewolucjonizowanych Niemiec, przywódca radziecki, Lenin: „Berlin jest kluczem Europy. Kto posiada Berlin, ten posiada Europę. Kto posiada Europę, ten posiada świat” [cyt. za: Trembicka 1995: 22].

#### W REPUBLICIE WEIMARSKIEJ

W tej atmosferze latem 1919 roku Zgromadzenie Narodowe uchwaliło konstytucję Republiki Weimarskiej, która wprowadziła w Niemczech ustrój demokratyczno-parlamentarny, a zatem nowe państwo niemieckie uzyskało ramy prawne [Krasuski 2004: 361–367]. Twórcy, którzy liczyli na powstanie państwa opartego na ideach czasów

<sup>4</sup> Z innych, bardziej znanych artystów do członków lub zwolenników grupy należeli jeszcze m.in.: Erich Buchholz, Georg Bühnemann, Ernst Collin, Oskar Fischer, Otto Freundlich, Jefim Golishev, Erwin Gutkind, Hans Adolf Heimann, Ludwig Hirschfeld-Mack, Max Holzmann, Gerda Juliusberg, Rita Kersten-Andexer, Heinrich Kosina, Max Krause, Eva Lau, Han Joachim Lau, Ludwig Meidner, Gerhard Marcks, Eric Mendelsohn, Adolf Meyer, Otto Möller, Rudolf Möller, Aleksander Mogilewsky, Oskar Moll, Johannes Mohlzahn, Otto Nagel, Jacobus Johannes Pieter Oud, Paul Paeschke, Bruno Paul, Felix Petyrek, Iwan Puni, Hans Poelzig, Hans Richter, Heinrich Richter, Emy Roeder, Christian Rohlfß, Berti Rosenberg, Issachar Ryback, Rudolf Schlichter, Georg Scholz, Milly Steger, Irma Stern, Hans Heinz Stuckenschmidt, Georg Tappert, Bruno Taut, Max Taut, Rudolf Utzinger, Władimir Vogel, Władimir Zabotin, Willy Zierath.



wojny, triumfie ekspresjonizmu, odnowie duchowej człowieka i społeczeństwa, musieli w tym momencie „odnaleźć się” w nowej rzeczywistości i rozpocząć poszukiwania umożliwiające realizację swych wizji artystycznych i zadań stawianych przed sztuką. Odnosiło się to głównie do literatów, których druk ekspresjonistycznych czasopism gwałtownie spadł po 1919 roku (dla przykładu: pod koniec roku 1918 ukazało się ich 23, rok później 44, zaś w 1920 liczba wynosiła już tylko 22, tak żeby w roku 1922 spaść do 8) [Willett 1976: 148–151; Margolin 1997: 45–79].

Trudności finansowe dosięgły także dwa wspomniane wyżej, opiniotwórcze czasopisma: „Der Sturm” i „Die Aktion”. Zarazem po wojnie oba tygodniki, zwłaszcza „Die Aktion”, zyskiwały coraz wyraźniej charakter polityczny, marginalizując artykuły o sztuce. Felixmüller i Grosch, których prace graficzne często publikował Pfamfert, podzielali radykalne poglądy społeczne swego wydawcy; sympatie Waldena dla Kraju Rad i radykalne poglądy społeczne były czytelne na łamach „Der Sturm” [Luba 2013: 162–163].

Po wojnie wielu niemieckich artystów (nie tylko zresztą zaangażowanych w przedsięwzięcia sygnowane przez oba tygodniki, Novembergruppe czy utworzoną kilka lat później przez artystów o skrajnie lewicowych poglądach Vereinigung kommunistischer Künstler Rote Gruppe) krytykowało mieszczaństwo i burżuazję [Malinowski 1991: 126]. Świat artystyczny sympatyzował ze środowiskami lewicowymi, nawet i skrajnymi, mimo iż te nie zawsze opowiadały się bezkrytycznie za ekspresjonizmem jako sztuką deformującą rzeczywistość. Bohema artystyczna sprzeciwiała się militarystyce, rządowi pieniądza, tradycyjnej, mieszczańskiej moralności, przez co postrzegana była przez warstwy posiadające, przynajmniej w początkowym okresie, za element wywrotowy. Nie dziwi więc, że burżuazja, dysponując środkami umożliwiającymi mecenat artystyczny, nie zamierzała wspierać nowej sztuki. Kawiarnia artystyczno-literacka w jej oczach była amoralna, ale według prawicy była także instytucją szerzącą „bolszewizm kulturalny” [Krasuski 2004: 361–367]. Ten ostatni zarzut będzie miał dalece poważniejsze konsekwencje. Jednak już wtedy coraz głośniej występowali prawicowi i ultraprawicowi nacjonałiści, którzy operując robiącym karierę terminem „społeczeństwo narodowe”, widzieli w nim przede wszystkim dogodne narzędzie walki politycznej i uzyskania wpływów w społeczeństwie. Deklarowany przez nich ekskluzywizm w rozumieniu społeczeństwa narodowego na początku lat 20. nie wydawał się jeszcze niebezpieczny, choć już w 1920 roku pojawiły się żądania wykluczenia z tego społeczeństwa wszystkich, którzy nie spełniali m.in. kryteriów rasowych czy raczej pseudorasowych i rasistowskich [Wildt 2010: 201]. Fundamentem programu przyjętego w tym roku przez Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei był antysemityzm, odmawiający praw obywatelskich wszystkim tym, którzy nie posiadali „niemieckiej krwi”, zwłaszcza Żydom. Jedynie izolacja „prawdziwych” Niemców od wszystkiego, co mogło grozić degeneracją, mogła ocalić naród [Cała 2012: 178–179, 654]. Sztukę awangardową, wśród przedstawicieli której było stosunkowo liczne grono osób pochodzenia żydowskiego, również uznano za szkodliwą, co znajdzie swój tragiczny epilog kilkanaście lat później.

Wszystko to utrudniało sytuację artystom i literatom o poglądach lewicowych czy demokratycznych, jednakże w pierwszych latach Republiki Weimarskiej duch porewolucyjny w Niemczech jeszcze nie zaginął, a przejawiał się głównie w poparci Socjaldemokratycznej Partii Niemiec (SPD). Socjaliści uważali bowiem przedstawicieli ekspresjonizmu za nosicieli idei zmian rewolucyjnych w społeczeństwie niemieckim, zmian potrzebnych, choć oczywiście kontrolowanych, wprowadzanych bez odwoływania się do metod i środków stosowanych w bolszewickiej Rosji<sup>5</sup>. Analogicznie do postępowania bolszewików zaraz po przewrocie w Rosji władze socjaldemokratyczne w Niemczech zezwalały na zakupy dzieł artystów awangardowych ze środków państwowych, popierały ich kandydatury na oficjalne posady, słowem – aprobowaly ich rewolucję w sztuce. Miało to wpływ na edukację artystyczną w kraju, wystawiennictwo w galeriach, repertuar teatralny. Ponadto, tak jak pomiędzy rządami niemieckim i radzieckim rozpoczynała się zakrojona na wielką skalę współpraca gospodarcza i militarna, których ramy nakreślono m.in. w układzie w Rapallo, tak między artystami niemieckimi i radzieckimi wyraźnie rozkwitała współpraca kulturalna, co przejawiało się m.in. w organizacji wystaw. Jedną z nich była głośna wystawa sztuki radzieckiej w Galerii van Diemena na Unter den Linden w Berlinie w 1922 roku, podczas której po raz pierwszy w Europie Zachodniej zaprezentowano konstruktivism w wydaniu m.in. Ela Lissitzkiego oraz prace Dawida Burliuika czy Aleksandry Ekster [Margolin 1997: 45–79]. W organizację wystawy ze strony radzieckiej zaangażowany był sam Narkompros, Ludowy Komisarz do spraw Oświaty i Kultury w rządzie radzieckim Anatol Łunaczarski [Budnitskii, Polian 2013: 151]. Kontaktował się ze swym urzędowym odpowiednikiem po stronie niemieckiej Erwinem Redslobem, który już jesienią 1920 roku został państwowym kierownikiem do spraw sztuki (Reichkunstwart). Redslob z wykształcenia był historykiem sztuki, któremu szczególnie bliska była awangarda. Do jego obowiązków należał m.in. nadzór nad opracowaniem projektów wydawnictw rządowych, monet, znaczków, emblematów narodowych. Nieprzypadkowo projekt nowego niemieckiego orła stworzył Karl Schmidt-Rottluff [Willett 1976: 155–156]. Było coś symbolicznego w fakcie powierzenia przygotowania projektu najważniejszych symboli państwowych awangardowemu artyście.

Zmiany nastąpiły także w muzealnictwie, kiedy to w 1919 roku decyzją rządu zezwolono na zakupy obiektów nowoczesnej sztuki. W części Kronprinzenpalais w Berlinie została otworzona Galerie der Lebenden, którą w latach 1918–1919 organi-

---

<sup>5</sup> Skądinąd Krystyna Kamińska w Posłowie do *Zamku Gripsholm* Kurta Tucholsky'ego pisze o autorze książki, iż ten „bardzo wcześnie zdał sobie sprawę z prawdziwego charakteru Republiki Weimarskiej, będącej wygodnym parawanem dla niemieckiej reakcji”. Wydaje się, że taka ocena Republiki jest podyktowana znajomością późniejszych wydarzeń, w tym dojścia do władzy hitlerowców; wreszcie, książka w języku polskim ukazała się jeszcze w 1985 roku, a w historiografii PRL Weimar oceniany był negatywnie. Jak się zdaje, bardzo nieliczni intelektualiści zdawali sobie sprawę z niebezpieczeństwa, jakie pojawiło się nad Niemcami i Europą już we wczesnych latach 20.: K. Tucholsky, *Zamek Gripsholm*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.

zował Walter Kaesbach, będący członkiem Arbeitsrat. W tym czasie dokonano m.in. następujących zakupów: *Wieża niemieckich koni* F. Marca, *Przyjaciele* O. Kokoschki, *Ulica* E. L. Kirchnera. Miejska galeria drezdeńska zakupiła dzieła Dixy, Groscha, Swittersa oraz Kokoschki, zaś Galeria Drezdeńska w latach 1918–1920 prace Hofera, Kokoschki, Pascina i Beckmanna. Podobnie postępowały w tym czasie inne galerie, które znajdowały się poza stolicą Republiki Weimarskiej. Zakupy często wieńczyły wystawy zakupionych dzieł. Z czasem nową sztuką zaczęli interesować się prywatni marszandowie, spośród których można wymienić m.in. Hugo Simona (zakup głównie wczesnych dzieł Kirchnera, Kokoschki, Marca, Feiningera), Waltera Heymanna (kolekcja dzieł Pechsteina), Carla Hegemanna (przede wszystkim prace Kirchnera) [Willett 1976: 155–157].

Niemieccy artyści awangardowi zajmowali również posady w instytucjach teatralnych Republiki Weimarskiej. W 1919 roku ekspresjonista i socjalista Leopold Jessner został mianowany dyrektorem Teatru Państwowego w Berlinie (Staatliches Schauspielhaus), Richard Weichert, jedna z czołowych postaci niemieckiego teatru ekspresjonistycznego – Teatru we Frankfurcie nad Menem, zaś Carl Zeiss – Teatru Narodowego w Monachium [Willett 1976: 154].

Podobne zmiany objęły szkolnictwo artystyczne. Syn żydowskiego przemysłowca, grafik i malarz Max Liebermann został w 1920 roku prezesem Pruskiej Akademii Sztuk, która stała się jednym z kulturalnych forum Republiki Weimarskiej. Członkami instytucji byli w tym czasie m.in. Ernst Barlach, Heinrich Mann, Pechstein, Rohlf. W latach 30. podczas rządów socjalistycznego ministra edukacji Adolfa Grimma po raz kolejny zreformowano Akademię, przyjmując nowy statut. Do instytucji przystąpili inni artyści: Nolde, Schmidt-Rottluff, Kirchner, Mendelssohn [Naylor 1988: 24–36].

Amerykański polityk, senator i politolog Patrick Moynihan miał powiedzieć, że to kultura, a nie polityka jest gwarantem rozwoju społecznego; niemniej to polityka chroni kulturę i warunkuje jej rozwój [Ziętek 2013: 9]. Zmiany, jakie miały miejsce w Niemczech po zakończeniu Wielkiej Wojny, i polityka Republiki Weimarskiej w dziedzinie kultury i sztuki są tego twierdzenia dobrym przykładem.

#### BAUHAUS I JEGO ZNACZENIE

W tym czasie także Walter Gropius poczynił większe starania o objęcie kierownictwa Państwową Szkołą Rzemiosł Artystycznych oraz Akademią Sztuk Pięknych w Weimarze, będące kontynuacją działań podjętych jeszcze przed wojną. Kandydaturę Gropiusa na stanowisko dyrektora Szkoły Rzemiosł zaproponował bowiem już w 1914 roku rezygnujący belgijski architekt Henry van de Velde, który od 1902 roku był również doradcą wielkiego księcia sasko-weimarskiego do spraw artystycznych. Gropius był najmłodszym z trzech kandydatów do objęcia tej funkcji, niemniej miał na swoim koncie już kilka osiągnięć (m.in. był współautorem, wraz z Adol-

fem Meyerem, projektów architektonicznych fabryki Fagus w Alfeld nad Leinem oraz budynku biurowego na wystawie Werkbundu w Kolonii). Wskazanie go na stanowisko przez van de Veldego było olbrzymim wyróżnieniem, jednakże książe postanowił zamknąć Szkołę i dopiero wieloletnie zabiegi kandydata oraz zgoda prowincjonalnego rządu (USPD) doprowadziły do utworzenia w marcu 1919 roku z połączonych dwóch instytucji szkoły o nazwie Das Staatliche Bauhaus (Staatliches Bauhaus), której objął kierownictwo [Naylor 1988: 24–36]. W pierwszym manifestie, opublikowanym w kwietniu 1919 roku i rozesłanym do szkół plastycznych, ogłosił:

Kompletna budowla jest ostatecznym celem sztuk plastycznych. Jak dotąd, pełniły one funkcje dekoracyjne budynku. Obecnie istnieją w izolacji, z której mogą zostać uratowane tylko świadomym, wspólnym wysiłkiem wszystkich rzemieślników. Architekci, malarze i rzeźbiarze muszą na nowo odkryć złożony charakter budowli jako rzeczy realnie istniejącej. Tylko wtedy ich praca będzie przepojona duchem architektonicznym, który utraciła jako sztuka salonowa.

Architekci, rzeźbiarze, malarze – wszyscy musimy zwrócić się do rzemiosła. Sztuka nie jest „zawodem”. Nie ma żadnej specjalnej różnicy między artystą i rzemieślnikiem. Artysta jest natchnionym rzemieślnikiem. Chwile inspiracji i wola nieba, będące poza kontrolą woli, w rzadkich sytuacjach sprawiają, że dzieło staje się dziełem sztuki. Biegłość w rzemiośle jest istotą każdego artysty. Jest bowiem źródłem twórczej wyobraźni.

Stwórzmy nowy cech rzemieślników, bez podziałów klasowych, które stwarzają arogancką barierę między rzemieślnikami i artystami. Wspólnie obmyślimy i twórzmy nową budowlę przyszłości, która obejmie w całości architekturę, rzeźbę i malarstwo i którą pewnego dnia ręce robotników podniosą ku niebu jako kryształowy symbol nowej wiary [cyt. za: Bayer, Gropius, Gropius 1952: 16]<sup>6</sup>.

Program nowej szkoły, którego główne treści znalazły się w pierwszym manifestie Gropiusa, zgodny z linią postępowania Arbeitsratów, zakładał zniesienie różnic pomiędzy architektami, artystami i rzemieślnikami. Wszyscy wspólnie mieli pracować na rzecz nowej budowli przyszłości. Na okładce manifestu znalazł się drzeworyt autorstwa Lyonela Feiningera przedstawiający ekspresjonistyczną wizję katedry, co symbolizowało kierunek działań Bauhausu – zgodnie z ekspresjonistycznymi nastrojami panującymi w Niemczech po I wojnie [Naylor 1988: 35; Pevsner, Fleming, Honour 1992: 44].

Na kursy przyjmowano uczniów bez względu na ich narodowość i wiek, zaczerpnięto wzorce ze średniowiecznych cechów i zaprzestano zwracania się do uczestników per student, zaś do wykładowców – profesorze. Byli „mistrzowie”, „czeladnicy” i „terminatorzy”. Członkowie-uczniowie Szkoły pochodzili z różnych warstw społecznych, większość z nich brała udział w wojnie, część działała w ruchu młodzieżowym, często lewicującym, wielu pracowało w miejscowych fabrykach, a w Bauhausie praktykowało. Gropius w 1919 roku zatrudnił trzech wykładowców:

<sup>6</sup> Tekst także na stronie <http://www.bauhaus.de/bauhaus1919/manifest1919.html>, (dostęp 19.05.2013).

Johannesa Ittena, Gerharda Marcksa i Lyonela Feiningera. Szczególnie osoba ekspresjonisty, członka Novembergruppe Feiningera okazała się dla środowiska Weimaru bardzo kontrowersyjna. Stanowiła wręcz obrazę dla „akademickich” artystów i biurokratów, tym bardziej że część przejętych przez Gropiusa wykładowców, przed wojną pracowników Akademii Sztuk Pięknych, obawiała się, że w nowych warunkach nie znajdą dla siebie miejsca. Między innymi to spowodowało, iż dyrektor Bauhausu przez kolejne kilka lat borykał się z wieloma problemami mającymi wpływ na działalność placówki, takimi jak brak kapitału czy przestrzeni. Rzeczywiście, Gropius napotkał wiele problemów ekonomicznych. W powojennych, borykających się z kryzysem Niemczech zapewnienie właściwej realizacji programu łączyło się z nieustanną walką o środki finansowe na pomoc ubogim studentom, wyposażenie pracowni, mieszkania dla wykładowców i studentów, a nawet dostawy żywności dla szkolnej kuchni. Koszty generował system nauczania: uczniowie uczęszczali na zajęcia prowadzone przez dwóch mistrzów – artystę i rzemieślnika, na trzech kursach, na których poznawali praktykę i teorię. Pierwszy był kurs wstępny, trwający sześć miesięcy. Kolejny, trwający trzy lata i zakończony egzaminem z tytułem czeladnika, obejmował naukę w warsztacie. Dopiero z tym tytułem uczeń mógł zostać przyjęty na trzeci kurs, architektoniczny. Program zakładał przy tym eksperymentowanie i niezależność tak wykładowców, jak i studentów, a to wymagało dodatkowych nakładów [Naylor 1988: 34–51].

Gropius napotkał wewnątrz szkoły także problemy natury „ideologicznej”, dotyczące roli i zadań szkoły oraz systemu nauczania. Zatrudniając szwajcarskiego artystę Ittena, któremu zaproponował organizację kursu wstępnego, nie przewidział, iż jego filozofia będzie sprzeczna z założeniami zawartymi w manifestie z 1919 roku. Itten przedkładał intuicyjne postrzeganie działalności twórczej nad tzw. rozumowe czy racjonalne, wymagające warsztatu i terminowania. Uważał, iż artysta jest indywidualnością, której nie powinno się obarczać zbędnym, sformalizowanym balastem. W 1922 roku dyrektor zwrócił się do członków Bauhausu z prośbą o podjęcie decyzji, co jest istotniejsze w kursie szkoły: kształtowanie indywidualnych talentów bez zwracania uwagi na kwestie praktyczne czy ukierunkowanie na związki z przemysłem. Przybycie do Weimaru holenderskiego artysty Theo van Doesburga (właściwie Christian Emil Maria Küpper), rzecznika i wybitnego członka holenderskiej grupy De Stijl, wzmocniło poglądy Gropiusa. Założenia teoretyczne Bauhausu i De Stijl były zbliżone, bowiem tak Szkoła, jak i grupa stawiały sobie za cel łączenie sztuki z życiem i techniką i uczynienie życia człowieka w XX wieku wygodniejszym [Naylor 1988: 52–71]. Pobrzmiwały tu też założenia i wpływy radzieckiego Wchutiemasu, Państwowej Wyższej Pracowni Artystyczno-Technicznej (od 1926 roku Wchutiejn – Wyższy Instytut Artystyczno-Techniczny), powstałej po rewolucji w wyniku likwidacji i połączenia moskiewskiego Instytutu im. Stroganowa oraz Akademii Malarstwa, Rzeźby i Architektury. Wchutiemas łączył w sobie uczelnię artystyczną z ośrodkiem produkcji eksperymentalnej, działał jednak w zupełnie innej rzeczywistości politycznej [Piotrowski 1993: 16].

Van Doesburgowi nie spodobała się mistyczna postawa Ittena i dlatego założył w 1922 roku kolejną szkołę w Weimarze, która stała się konkurencyjna wobec Bauhausu. Pod wpływem Holendra Gropius zreorganizował Szkołę, a także zatrudnił nowych wykładowców, m.in. Kandinsky'ego i Kleeego, a w 1923 László Moholy-Nagya, który zastąpił Ittena. Okazją do zaprezentowania wspólnej pracy tych wybitnych osobowości stała się wystawa prezentująca dorobek Bauhausu zorganizowana w sierpniu i wrześniu 1923 roku. Mimo że ekspozycja została przygotowana na żądanie władz Turyngii, te rozpoczęły kampanię skierowaną przeciwko Szkole. Niemniej wystawy tamże i w Staatliches Landesmuseum spowodowały, że Weimar stał się przez dwa miesiące centrum awangardy europejskiej. Na wystawie zaprezentowano dzieła uznanych artystów, wykładowców Bauhausu (Kleeego, Kandinsky'ego, Feiningera, Schlemmera) oraz młodszych twórców (Marcela Breuera, Josefa Albersa, Moholy-Nagya), zaś w międzyczasie odbywały się wykłady mistrzów Szkoły (w tym m.in. Gropiusa, zatytułowany „Sztuka i technika: nowa jedność”, w którym dyrektor określił ostatecznie kierunek działalności Bauhausu), a także koncerty Igora Strawieńskiego, Ferruccio Busoniego, Paula Hindemitha oraz występy baletu pod kierownictwem Oskara Schlemmera. Choć wystawa została dobrze przyjęta i obejrzało ją oraz wzięło udział w towarzyszących jej wydarzeniach ok. 15 tys. osób, członkowie nowo wybranego konserwatywnego parlamentu turyńskiego w 1924 roku oskarżyli Bauhaus o szerzenie bolszewizmu i działalność wywrotową i postanowili zamknąć uczelnię. Nowe możliwości funkcjonowania Szkoły zaoferował wówczas Fritz Hesse, burmistrz miasta Dessau, dokąd Bauhaus został przeniesiony. Rada miasta złożyła zamówienia m.in. na budynek nowej szkoły z wyposażeniem, kolonię mieszkaniową, które oficjalnie zostały oddane do użytku w 1926 roku, uzyskując status Państwowej Wyższej Szkoły Sztuki Anhaltu. W tym okresie wykształcił się, głównie we wzornictwie, charakterystyczny dla Bauhausu styl mający trwać przez następne pół wieku. Po ekspresjonizmie, konstruktywizmie van Doesburga właśnie interpretacja konstruktywizmu Maholy-Nagya wpłynęła na jego oryginalność [Taylor 1988: 35–139; Overly 1979: 60–61; Snyder 1966: 85–86]. Moholy-Nagy w swej wydanej już po wojnie w Nowym Jorku książce zatytułowanej *The New Vision and Abstract of an Artist* pisał: „[...] Matematycznie harmonijne kształty, dokładnie zbadane, przepełnione są wartościami emocjonalnymi i wyrażają doskonałą równowagę między uczuciami a intelektem [...]. Na swojej drodze znajdowałem metalowe odpadki, śrubki, kłódki, części jakichś urządzeń. Umocowywałem je, przyklejałem i przybijałem do drewnianych desek, łącząc je z rysunkami i malowidłami. Wydawało mi się, że w ten sposób wyrażam przestrzeń ujętą z różnych perspektyw, a także osiągam bardziej intensywne efekty kolorystyczne [...]. Planowałem trójwymiarowe kompozycje wykonane ze szkła i metalu. Myślałem, że zalane światłem, dadzą wspaniałą gamę kolorów. Próbując szkicować ten rodzaj »szklanej architektury«, wpadłem na pomysł wykorzystania przezroczystości materiału. Ten problem zajmował mnie przez długi czas” [cyt. za: Naylor 1988: 107–110].

Twórczość Moholy-Nagya była inspiracją dla wielu artystów pracujących i związanych z Bauhausem. Przykładowo, jego uczeń Wilhelm Wagenfeld, późniejszy architekt w hucie szkła w Jenie i designer Fabryki Porcelany Rosenthal, zaprojektował w 1924 roku słynną lampę stołową, którą wprowadzono do produkcji przemysłowej. Udoskonalana przez kolejne lata, produkowana jest do dziś. Podobnie inspirująco oddziaływali wykładowcy z innych warsztatów Bauhausu, m.in. Mies van der Rohe, Mart Stam, Marcel Breuer. W okresie 1925–1928 Breuer opracował wiele projektów mebli z zastosowaniem stalowych elementów. Jednym z takich wzorów był, produkowany masowo do dzisiaj m.in. przez firmy Thonet i Knoll, projekt krzesła w kształcie litery „S”. Ponadto twórca ten zajmował się zagadnieniem standaryzacji mebli, które powinny pasować do każdego wnętrza, również niewielkich mieszkań robotniczych. Przykładem jego pracy w tej dziedzinie był projekt pomieszczeń domu Gropiusa. Eksperymenty z krzesłami prowadzili Mies van der Rohe i Mart Stam, którzy zainspirowani Breuerem, eksponowali swoje projekty podczas wystawy Werkbundu w Stuttgarcie na osiedlu Weissenhof w 1927 roku. Meble przez nich zaprojektowane do dzisiaj znajdują się w produkcji. Osiągnięcia Bauhausu to także rewolucja w drukarstwie, bowiem zaniechano stosowania szeryfów w liternictwie, zniesiono w 1925 roku wersaliki w alfabecie, tekst składany był w precyzyjnych szpaltach, zaś elementy dekoracyjne ograniczono do podstawowych figur geometrycznych. Ponadto Wydawnictwo Szkoły opublikowało kilkanaście książek o sztuce nowoczesnej, a wśród nich m.in. *Gegenstandlose Welt* Kazimierza Malewicza, *Punkt und Linie zu Fläche* Kandinsky’ego i *Internationale Architektur* Gropiusa. Spośród najsłynniejszych dokonań architektonicznych Bauhausu można wymienić m.in. willę Tugendhatów w Brnie, Niemiecki Pawilon z Wystawy Światowej w Barcelonie w 1929 roku (projekty autorstwa van der Rohe), osiedle mieszkaniowe Dessau-Törten (wg projektu Gropiusa). Bauhaus to również eksperymentalna scena teatralna stworzona przez autora *Baletu triadycznego* Oskara Schlemmera, dla którego pojęcia „człowiek” i „przestrzeń” były najważniejsze w wizji teatru [Leyko 2010: 15; Naylor 1988: 110–132].

Sądząc po mnogości zainteresowań i zrealizowanych projektów, twórcy Bauhausu, którzy w 1919 roku zakładali stworzenie „kompletnej budowli sztuk plastycznych”, osiągnęli swój cel. Mimo wielu trudności, natury głównie finansowej, Szkoła stała się ważną placówką nie tylko szkolnictwa artystycznego, ale i swego rodzaju kuźnią idei i forum wymiany myśli, której wpływ sięgał daleko poza Weimar czy Dessau. Podczas gdy w radzieckiej Rosji za pomocą sztuki miano popularyzować przemysł i pracę [Turowski 1998: 30, 33–34], w weimarskich Niemczech postawiono na rzemiosło. Uzasadnienie poprzez pojęcie estetyki użyteczności sztuki było zarazem realizacją postulatu sztuki społecznie użytecznej. Produkty Bauhausu, udanie łączącego cechy akademii sztuk pięknych, szkoły plastycznej i warsztatu rzemieślniczego, dzięki skierowaniu do masowej produkcji trafiały do „ludu”, a to właśnie było podstawowym celem awangardy artystycznej, zamierzającej przez sztukę przebudować świat.

## ZMIERZCH BAUHAUSU I AWANGARDY

Mimo prężnej działalności i niewątpliwych sukcesów Szkoła była często atakowana z pozycji ideologicznej przez prawicę polityczną i przedwojenną profesurę, związaną jeszcze z dworem cesarskim, konserwatywną i często hołdującą akademizmowi. Między innymi z tego powodu w 1928 roku Gropius odszedł z kierownictwa, uważając, iż wystąpienia te skierowane są personalnie do niego. Wraz z Gropiusem Bauhaus opuścili wówczas Breuer, Moholy-Nagy i Herbert Bayer. Nowym kierownikiem został Hannes Meyer, który wyznaczył Szkole nieco inne cele, rozszerzając kurs architektury, wprowadzając studia matematyczne i inżynierskie z przekonaniem, że architekt musi poczuwać się do odpowiedzialności wobec społeczeństwa. Mimo iż w trakcie pełnienia swojej funkcji Meyer sprawdził się nie tylko jako nauczyciel, ale także sprawny organizator i administrator, doprowadził bowiem do zwiększenia dochodów Szkoły przez wprowadzanie coraz większej liczby wzorów do produkcji masowej, będąc zagorzałym zwolennikiem lewicy politycznej, skonfliktował się z ówczesnymi władzami miasta Dessau.

Niemcy pod koniec lat 20. stawały się coraz bardziej podatne na hasła radykalnej prawicy, a wpływy nacjonalistów nie ominęły również Dessau: namawianie adeptów Bauhausu do działalności politycznej, twierdzenia, iż prawdziwy architekt musi działać społecznie i być politycznie zaangażowany, były coraz niechętniej odbierane przez część społeczeństwa, w tym mieszczaństwo i drobnomieszczaństwo, które stanowiło bazę społeczną coraz silniejszego ruchu narodowo-socjalistycznego w wydaniu hitlerowskim. Meyer w wyniku konfliktu został w 1930 roku zmuszony do rezygnacji z pełnienia funkcji kierowniczej Szkoły, zaś na jego następcę wyznaczono uznanego już wówczas architekta Miesa van der Rohe, który był, jak już wspomniano, podobnie jak Gropius związany z Novembergruppe. Jego zawiadywanie Bauhausem nie trwało długo. Latem 1932 roku naziści przejęli władzę w Anhalt i podjęli kroki zmierzające do zamknięcia placówki, od dawna oskarżanej o rzekome sympatie komunistyczne. W październiku uczelnia została zamknięta, jednakże Mies van der Rohe przeniósł instytucję już jako przedsięwzięcie prywatne do Berlina. Po mianowaniu Hitlera przez prezydenta Paula von Hindenburga kanclerzem Niemiec zmuszono dyrekcję Szkoły do jej zlikwidowania, co nastąpiło ostatecznie w lipcu 1933 roku. W tym samym roku i w następnych latach wielu wykładowców Bauhausu udało się na emigrację: Gropius do Anglii, gdzie w 1937 roku został mianowany dyrektorem Graduate School of Design w Cambridge, wkrótce dołączył do niego Marcel Breuer, Kandinsky znalazł się w Paryżu, Mies van der Rohe rozpoczął pracę w Illinois Institute of Technology w Chicago, zaś Moholy-Nagy utworzył w tym samym mieście tzw. New Bauhaus [Naylor 1988: 139–140].

Po przejęciu władzy przez nazistów i podporządkowaniu sztuki Ministerstwu Propagandy, Oświecenia Publicznego i Informacji, na czele którego stanął Joseph Goebbels, podobny los spotkał wiele innych instytucji i ugrupowań, m.in. oskarżaną o bolszewizm Novembergruppe. Ekspresjonistów i sympatyków stowarzyszeń



i grup uznanych przez nowe władze za szkodliwe usuwano z oficjalnych stanowisk (Otto Dix, Alfred Döblin, Leonhard Frank, Erich Ludwig Kirchner, Max Pechstein, Christian Rohlf, Franz Werfel) bądź sami z nich ustępowali (Käthe Kollwitz, Karl Schmidt-Rottluf). Zaczęto odbierać profesury, m.in. Maksowi Beckmanowi, Karlowi Hoferowi, Oskarowi Mollowi, a z czasem zakazywano niektórym artystom pracy twórczej i wystawiania dzieł. Nieprzypadkowo wiązało się to z antyżydowską polityką nowych władz [Willet 1976: 224–230]. Zasłużeni dla ruchu wydawniczego i wystawienniczego redaktorzy „Die Aktion” i „Der Sturm” w 1932 roku wydali ostatnie numery swych czasopism. Pfamfert zmuszony był wyjechać z Niemiec i ostatecznie osiadł w Meksyku; Walden, marksista żydowskiego pochodzenia, który od końca lat 20. stawał się z cenionego wydawcy i kreatora życia politycznego *persona non grata* w Berlinie, trafił do Związku Radzieckiego, aby 9 lat później paść ofiarą terroru stalinowskiego [Luba 2013: 162–163]. Jak zauważył John Willet: „Reakcja nazistów przeciwko ekspresjonizmowi i wszystkim jego dziełom miała trojaki podłoże. Po pierwsze, hitlerizm był ruchem rasistowskim odwołującym się raczej do »więzów krwi« niż intelektu (zawsze podejrzanego). Z tego powodu, jako Żydzi, wielu twórców ekspresjonistycznych zostało uwięzionych, a potem zamordowanych, jeżeli pozostali w kraju. Sam zaś ekspresjonizm, zgodnie z argumentami Hansa Günthera i Paula Schultze-Naumburga, mógł być uważany za nieczysty rasowo. Ponadto wprowadzono koncepcję upadku zachodniej cywilizacji i nowoczesnej sztuki patologicznie »dekadenckiej«: idee tę nietrudno było powiązać z rasizmem. W końcu ekspresjonizm i jego duchowi spadkobiercy byli zbyt blisko powiązani z pokojową kampanią w pierwszej wojnie światowej i późniejszym ustanowieniem Republiki Weimarskiej. Dla agresywnego i nacjonalistycznego ruchu politycznego, który zamierzał pomścić »cios w plecy« zadany w 1919 roku, obalić Traktat Wersalski i ustanowić nowe, wspaniałe Trzecie Imperium, o którym marzył Moeller van der Bruck, zniszczenie całego republikańskiego aparatu kulturalnego było przedsięwzięciem automatycznym” [1976: 224–230].

Aparat kulturalny Republiki Weimarskiej wyrósł na sprzeciwach antywojennych i ideach głoszonych przez lewicę; lewicująca inteligencja, choć nie zawsze przekładała się na przynależność do tej czy innej partii politycznej, aparat ten stworzyła i skutecznie próbowała nim, w porozumieniu z władzami, zawiadywać. Znalazło się w nim miejsce także dla patronatu artystycznego i edukacji artystycznej, w którą generalnie państwo nie ingerowało. Najlepszym tego przykładem Bauhaus, gdzie wizje i idee artystyczne uzyskiwały postać realnych dzieł, które potem przekuwano w rzeczy społecznie użyteczne, kierowane do masowej produkcji. Adepti Szkoły mieli łączyć talent artystyczny z kunsztem rzemieślniczym. Tym samym realizowano hasło „sztuki dla mas”, sztuki tworzonej przez artystę, który, jak zakładano w pierwszym manifestie programowym Szkoły z 1919 roku, ma być „natchnionym rzemieślnikiem”. Nieprzypadkowe było to odwołanie: rzemieślnik, jak wiadomo, tworzy dla ludu, a jego produkcja trafia „pod strzechy”.

W Niemczech powojennych podjęto udaną próbę wprężenia w mechanizm państwowy i społeczny również artystów i chociaż nasuwają się uzasadnione po-

dobieństwa do sytuacji w Rosji Radzieckiej, zwłaszcza w pierwszych latach po rewolucji październikowej [Cześniak-Zielińska 2013: 53–68], to roli sztuki i artyści w Weimarze nie sprowadzono do roli sprawnego narzędzia miłej władzy propagandy. W Niemczech współpraca środowisk artystycznych z przedstawicielami władz przetrwała aż do końca Republiki i przyniosła wymierne rezultaty: dzięki atmosferze w powojennych Niemczech, talentowi i zaangażowaniu twórców, ale także mecenatowi władz prowincjonalne miasto Dessau stało się promieniującym centrum kulturalnym, a absolwenci i wykładowcy Bauhausu nadawali ton światowym trendom we wzornictwie artystycznym czy architekturze. Sztuki plastyczne, teatr czy literatura przy tym nie tylko nie stały się narzędziem w rękach polityków, lecz artysta, pisarz, filozof nierzadko stawali się współtwórcami życia społecznego.

#### EPILOG

Wkrótce po dojściu Hitlera do władzy rozpoczęto akcję „czyszczenia” niemieckich zbiorów z dzieł niechcianych i źle widzianych przez nazistów, którą dowodził Adolf Ziegler, Reichskammer der bildenden Künste, artysta malarz z Monachium. W trakcie trwania akcji skonfiskowanych zostało ok. 17 tys. dzieł ponad tysiąca twórców. 18 lipca 1937 roku zainaugurowano w Monachium działalność nowo wzniesionego Domu Sztuki Niemieckiej, którego projekt opracował Paul Ludwig Troost. Od tego momentu co roku odbywały się w nim ekspozycje sztuki nazistowskiej. Podczas otwarcia instytucji Hitler przedstawił wytyczne, na których powinna opierać się nowa sztuka niemiecka: przede wszystkim miała przedstawiać szczęśliwe życie narodu niemieckiego, wolnego od trosk i niepowodzeń, triumf ducha niemieckiego i przypominać przewagi militarne Tysiącletniej Rzeszy. Postaci przedstawiane na płótnie czy w rzeźbie miały być silne, piękne i krzepkie, sztuka zaś miała propagować zdrowy styl życia i czystość rasową [Baraniewski 1996: 188–190]. Hermann Göring miał wówczas powiedzieć: „Tylko taka sztuka jest prawdziwa, którą zwykły człowiek z ludu jest w stanie pojąć” [Roh 1962: 29].

Być może przypominające nieco sztukę socrealistyczną naturalistyczne obrazy Zieglera były łatwiejsze w percepcji od epatującego egzystencjalnymi rozterkami Noldego czy okaleczonych wojną weteranów z prac Geорга Groscha, przede wszystkim jednak były „ideologicznie słuszne”. Nieprzypadkowo w tym samym mniej więcej czasie w ZSRR zadekretowano realizm socjalistyczny jako priorytetową i jedynie słuszną doktrynę w sztuce radzieckiej, krytykując prace rosyjskiej awangardy i odsuwając jej reprezentantów od wpływów na szkolnictwo artystyczne i życie kulturalne Kraju Rad [Cześniak-Zielińska 2013: 70–71]. Znamienne jest, że Bauhaus podzielił losy wspomnianego wyżej Wchutieinu, zlikwidowanego przez władze radzieckie w 1930 roku ze względu na sprzyjanie awangardowym kierunkom w sztuce. Okazało się, że w państwach totalitarnych, czy to w nazistowskich Niemczech, czy w komunistycznej Rosji, nie ma miejsca na rozterki intelektualne, pozadoktrynalne

treści i eksperymenty formalne, a jedynym zadaniem stawianym przez władze przed twórcą jest adoracja ustroju w sposób, który te uznały za słuszny i propagandowo skuteczny.

Zwieńczeniem „czystki” kulturalnej była wystawa „Entartete Kunst” (Sztuki Zdegenerowanej) w Monachium. Otwarta 19 lipca 1937 roku zaprezentowała prace ponad 200 najwybitniejszych twórców sztuki współczesnej, niemieckich ekspresjonistów z ugrupowań „Die Brücke”, „Der Blaue Reiter” oraz dzieła m.in. Chagalla, van Gogha, Kandinsky’ego powstałe po 1910 roku. Podczas ekspozycji pojawiły się informacje o cenach, za które te „bezwartościowe płody chorych umysłów” zostały zakupione do muzeów; nie brakowało prowokacyjnych, prześmiewczych komentarzy, ordynarnych żartów i zjadliwej krytyki [Roh 1962: 29]. Ziegler, uchodzący za czołową postać „nowej sztuki niemieckiej”, podczas otwarcia wystawy powiedział: „Znajdujemy się na pokazie, który obejmuje z całych Niemiec zaledwie ułamek tego, co w ogromnej liczbie zostało przez muzea zakupione z zaoszczędzonych pieniędzy narodu niemieckiego, a następnie pokazywane jako sztuka. Widzicie wokół siebie owe wytwory obłędu bezczelności, ignorancji i zwyrodnienia. To, co ten pokaz prezentuje, wywołuje w nas wszystkich wstrząs i odrazę” [za: Krakowski 1994: 130].

W ślad za wystawą pod szyldem „Entartete Kunst” Ustawą o sztuce zdegenerowanej z dnia 31 maja 1938 roku zalegalizowano konfiskatę dzieł sztuki współczesnej. Część prac – obrazów i rzeźb artystów z muzeów niemieckich – została sprzedana podczas publicznej aukcji w Grand Hotel National w Lucernie w czerwcu 1939 roku. Niektóre dzieła (np. *Jeźdźcy nad morzem* Paula Gauguina) przeszły na własność Hermanna Göringa albo zostały przezeń sprzedane. Na liście zakazanych znalazły się dzieła twórców pochodzenia żydowskiego i o tematyce żydowskiej, pacyfistycznej, nietriumfalistyczne sceny z wojny, prace nawiązujące do socjalizmu i marksistowskiej walki klas, wizerunki postaci zdeformowanych, okaleczonych, prace abstrakcjonistów i ekspresjonistów [Krakowski 1994: 128]. Dojście Hitlera do władzy oznaczało upadek Republiki Weimarskiej; wystawa „Entartete Kunst” symbolizowała koniec niemieckiej awangardy, a oba te wydarzenia zwiastowały ogromne, tragiczne zmiany w Europie. Przyniosły też kres szczególnej roli, jaką w kształtowaniu społecznej wrażliwości i trendów intelektualnych, w kulturze i oświacie, ale w pewnym stopniu także w życiu politycznym i gospodarczym Republiki, odegrali niemieccy ekspresjoniści.

#### BIBLIOGRAFIA

- Baraniewski, W. 1996. *Sztuka a systemy totalitarne*, [w:] *Sztuka Świata*, t. 9, W. Baraniewski et al. (red.), Arkady, Warszawa.
- Barron, S. 1988. *Introduction*, [w:] *German Expressionism: The Second Generation*, L.A. County Museum of Art, Los Angeles.
- Bayer, H., Gropius, W., Gropius, I. (ed.) 1952. *Bauhaus 1919–1928*, Charles T. Branford Company, Boston.

- Budnitskii, O., Polian, A. 2013. *Russko-jewrejskij Berlin 1920–1941*, Nowoje Literaturnoje Obozrenie, Moskwa.
- Cała, A. 2012. *Żyd – wróg odwieczny? Antysemityzm w Polsce i jego źródła*, Wydawnictwo Nisza – Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa.
- Czapliński, W., Galos, A., Korta, W. 1990. *Historia Niemiec*, Ossolineum, Wrocław.
- Cześniak-Zielińska, M. 2013. *Sztuka i polityka: awangarda w porewolucyjnej Rosji*, „Facta Simionides”, nr 1.
- Kopaliński, W. 2014. *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Świat Książki, Warszawa.
- Krakowski, P. 1994. *Sztuka Trzeciej Rzeszy*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków.
- Krasuski, J. 2004. *Historia Niemiec*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Luba, I. 2013. *Berlin. Szalone lata dwudzieste, nocne życie i sztuka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Malinowski, J. 1991. *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie Artystów Bunt 1917–1922*, Wiedza o Kulturze, Wrocław.
- Margolin, V. 1997. *The struggle for utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy 1917–1946*, University of Chicago Press, Chicago–London.
- Naylor, G. 1988. *Bauhaus*, przekł. E. M. Biegańska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Overy, P. 1979. *De Stijl*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Pevsner, N., Fleming, J., Honour, H. (red.) 1992. *Encyklopedia architektury*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe – Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Piotrowski, P. 1993. *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej awangardy rosyjskiej*, Wydawnictwo UAM, Poznań.
- Roh, F. 1962. *Entartete Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich*, Fackelträger-Verlag, Hannover 1962.
- Ruhrberg, K. 2000. *Painting*, [w:] *Art of the 20th Century*, I. F. Walther (ed.), Taschen, Cologne.
- Schebera, J. 1990. *Damals im Romanischen Café... Künstler und ihre Lokale im Berlin der zwanziger Jahre*, Westermann, Braunschweig.
- Snyder, L. L. 1966. *The Weimar Republic. A history of Germany from Ebert to Hitler*, Van Nostrand, Princeton–Toronto–London.
- Trembicka, K. 1995. *Między apologią a negacją. Studium myśli politycznej Komunistycznej Partii Polski w latach 1918–1932*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Tucholsky, K. 1985. *Zamek Gripsholm*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Turowski, A. 1998. *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Universitas, Kraków.
- Wildt, M. 2010. *National community*, [w:] *Berlin 1939–1945. Between Propaganda and Terror*, C. Steiner et al. (ed.), Stiftung Topographie des Terrors, Berlin–Immenstadt.
- Wilhelmi, Ch. 1996. *Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900. Ein Handbuch*, Hauswedell, Stuttgart.
- Willett, J. 1976. *Ekspresjonizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Weitz, E. D. 2011. *Niemcy weimarskie. Nadzieje i tragedia*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Ziętek, A. 2013. *Bezpieczeństwo kulturowe w Europie*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Zweig, A. 1997. *Spór o sierżanta Griszę*, przekł. W. Kragen, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Zweig, S. 1958. *Świat wczorajszy*, przekł. M. Wisłowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

## ABSTRACT

Article discusses the relationships between art and politics on the example of the German avant-garde, whose origins must be sought in the period before the First World War had broken out. Ideas of the German expressionism evolved under the influence of the Great War and the news from the Bolshevik Russia. Many left-wing artists in post-war Germany were involved in the revolutionary movement, especially the so-called November Revolution; after the Versailles Treaty, some of them joined the management of culture institutions and artistic schools with the famous Bauhaus School of Design at the forefront. Hitler's rise to power brought an end to both the Weimar Republic and the avant-garde art in Germany.

**Keywords:** art, avant-garde, expressionism, Bauhaus, politics, Weimar Germany

## BIOGRAFIA

**Magdalena Cześniak-Zielińska**, wykłada w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej (PWSZ) w Zamościu, doktorantka Wydziału Politologii UMCS w Lublinie. Zajmuje się twórczością artystów żydowskich w okresie międzywojennym oraz relacjami pomiędzy sztuką a polityką. Przygotowuje dysertację na temat Grupy Krakowskiej (1932–1937).