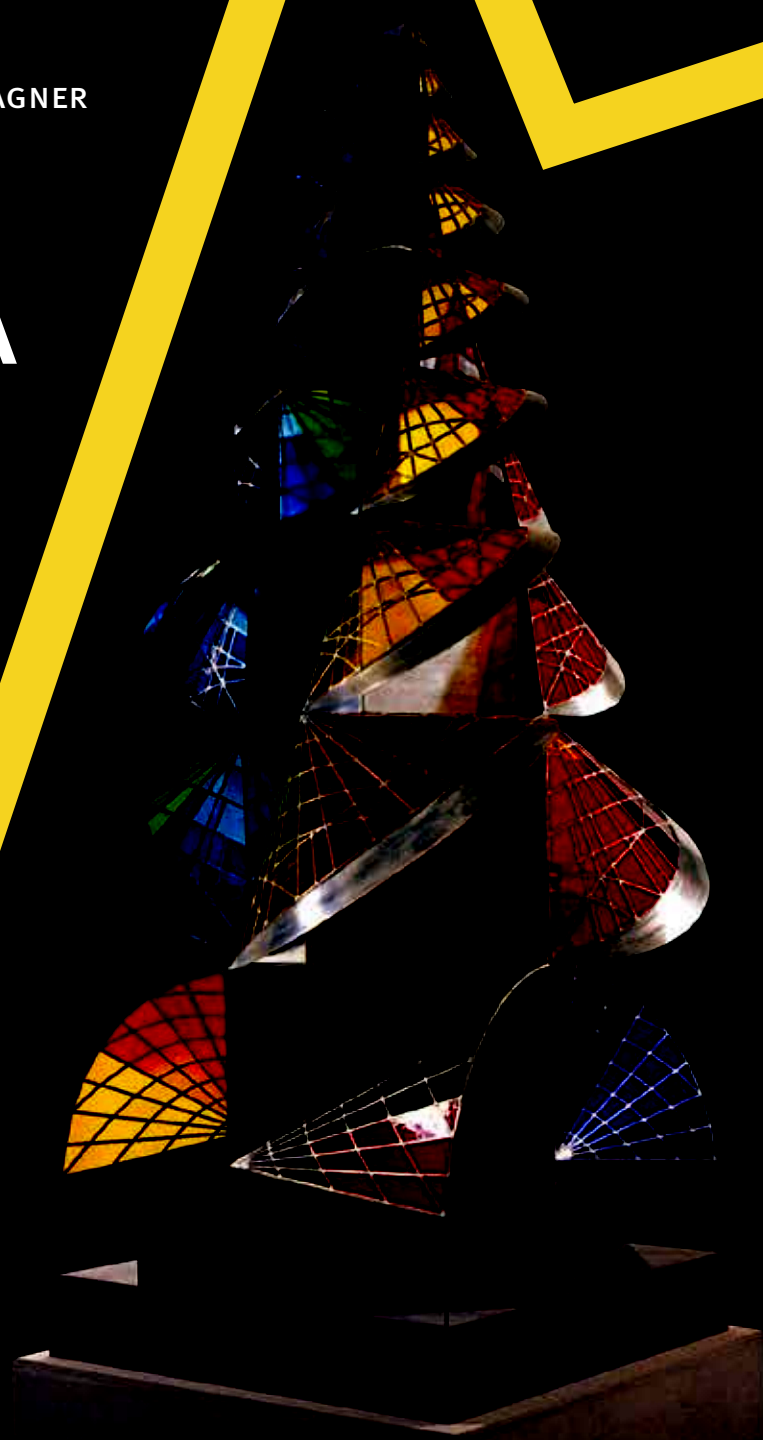


CHRISTOPH WAGNER

WIEŻA OGNIA





Pierwszym i najbardziej ambitnym dziełem sztuki Johanna Ittena, nad którym pracę rozpoczął zaraz po powołaniu na stanowisko nauczyciela w weimarskim Bauhausie zimą roku 1919, była architektoniczna kompozycja plastyczna do dziś znana jako *Wieża ognia*. Już sam tytuł jest problematyczny, gdyż został nadany przez twórcę dopiero dziesięciolecie później. Jeszcze w trakcie tworzenia Itten mówił o swoim projekcie jako o „architektonicznej kompozycji plastycznej”, „dzwonnicy”, „dwunastoczęściowej wieży” lub też „szklanej wieży”. Na Międzynarodowej Wystawie Rzemiosła Artystycznego w Paryżu w 1925 roku praca została zaprezentowana pod pierwotnym tytułem *La Tour de la Lumière – Wieża światła*. Niestety to kluczowe dla wczesnego Bauhausu dzieło zaginęło. Jedynie dokumentalne zdjęcia, szkice Ittena i rekonstrukcje dają o nim ogólne wyobrażenie: twórca dokonał monumentalnej transpozycji w trzech wymiarach motywu spiralnego ruchu. Związującej się stopniowo w dwunastu częściach wieży towarzyszą wypukłe wachlarze z kolorowego szkła. Szkice i zapiski Ittena dowodzą, że konstrukcja wieży była oparta na określonych proporcjach, obliczonych z matematyczną dokładnością. Początkowo

Johannes Itten, *Wieża Światła/Ognia (zaginiona)*, 1920, zdjęcie oryginalne Johannes Itten-Archiv, Zürich

Na stronie obok: Johannes Itten, *Wieża Światła/Ognia*, Rekonstrukcja 1920/1998, Johannes Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern

dla górnych rejestrów były przewidziane drobne dzwonki. W dalszych rozważaniach próbuję wyjaśnić, jakim symbolicznym znaczeniom Itten dał wyraz swoją *Wieżą światła* i równocześnie, jak bardzo aktualna była idea symbolicznej „przestrzeni światła” w weimarskim Bauhausie.

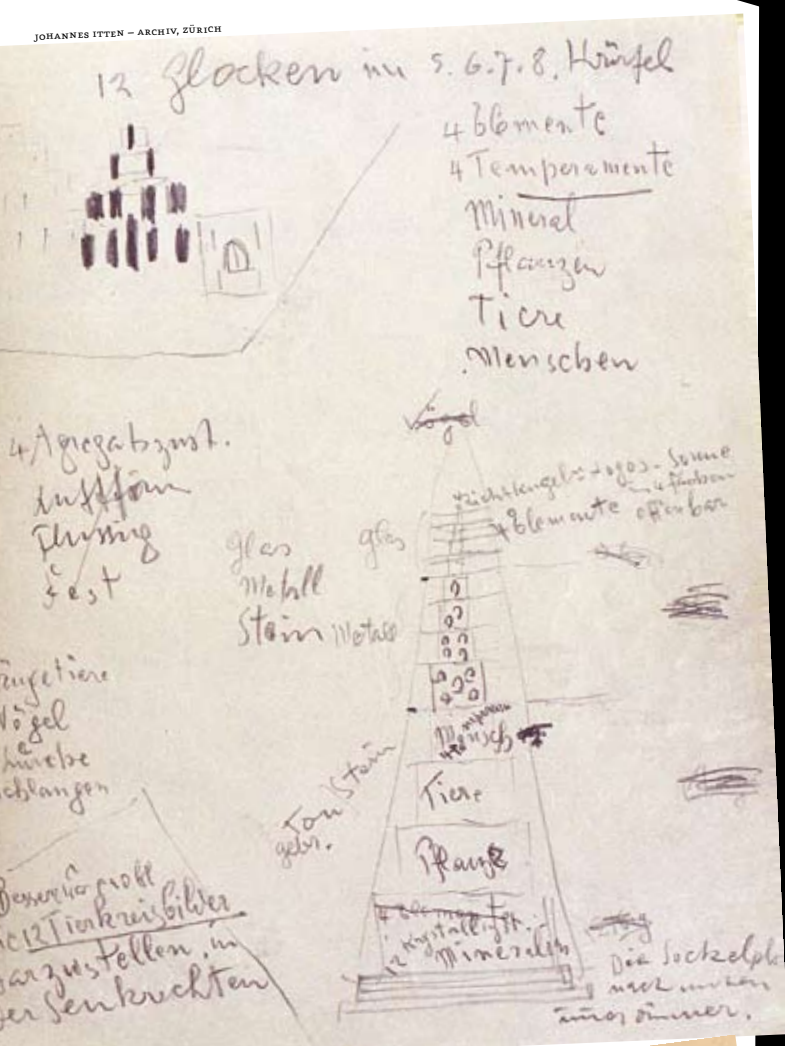
Johannes Itten był przekonany, „że tylko malarze będą mogli stworzyć nową architekturę” i tym samym spełnić wyrażaną w *Manifestie Bauhausu* Waltera Gropiusa utopię „nowej budowli przyszłości, która będzie wszystkim w jednej formie: architekturą, rzeźbą i malarstwem”. Odchodząc od ekspresjonistycznych i późnokubistycznych wariacji kryształowych wież Waltera Klemma i Lyonela Feiningera albo też od emfaticznej symboliki światła Wilhelma Morgenera i innych, w *Wieży światła* Itten narzucił na pole semantyczne związane z tematem wieży złożoną sieć abstrakcyjnych znaczeń symbolicznych. Wieża stanowiła dlań twór przede wszystkim symboliczny. Jak pokazują szkice, artysta chciał przedstawić kosmologiczną wizję, w której dwunastoczęściowa struktura stałaby się figurą dwunastu stopni ewolucji prowadzącej od minerałów, poprzez rośliny, zwierzęta, ludzi, aż do Logosu i Słońca, będących tu symbolami Boga. Itten tak opisał zwieńczenie *Wieży światła*: „Moja wieża znakiem Światła/Prawdy/z kurantami Muzyki”. Aluzje do dwunastu znaków zodiaku, do czterech żywiołów czy stanów skupienia występują jako dalsze możliwe odniesienia do ezoterycznej symboliki. Również tworzywo, w którym pracował, artysta interpreto-

wał symbolicznie. Praca twórcza przeradza się w bezcielesną „architekturę myśli”, sam artefakt staje się zaś „światopoglądowym dziełem sztuki”. Dążeniu sztuki Ittena do „możliwie największego ubezpieczenia pojedynczych rzeczy” (*Dziennik* [Johannesa Ittena], 31 lipca 1918) nieobcy był między innymi wpływ poglądów Wassilego Kandinskiego, wyrażonych w zbiorze *Über das Geistige in der Kunst* (*O pierwiastku duchowym w sztuce*) z lat 1911-1912.

Już pod koniec 1916 roku Itten tak sformułował utopijny ideał dzieła sztuki radykalnie oderwanego od materialności: „W przyszłości



Lyonel Feininger, *Katedra*, Strona tytułowa *Manifestu* i programu Państwowego Bauhausu, 1919



Po lewej: Johannes Itten, Szkice *Wieży Światta/Ognia* (*Dziennik VIII*, s. 51), 1920, Johannes Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern

Poniżej: Johannes Itten, Projekty architektoniczne (*Dziennik IX*, s. 69), 1918, Johannes Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern

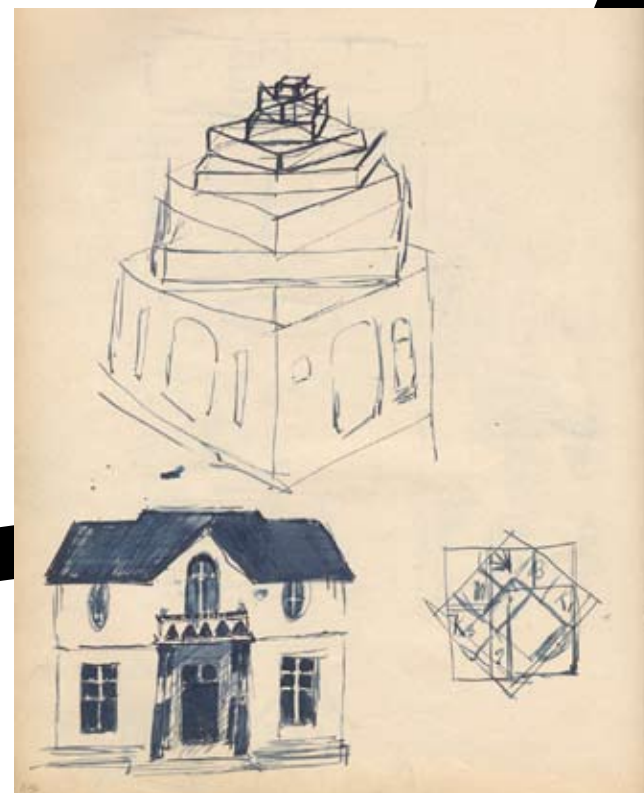
nie chcę już tworzyć żadnych dzieł sztuki. Tylko stany skupienia myśli – to przedstawić. Modlitwa jest też skupieniem myśli na Bogu. Malować znaczy skupić się na kolorze-formie” (*Dziennik*, 1916). Postulat „ubezpieczenia pojedynczych rzeczy” pojawia się między innymi w *Kompozycji z sześciątów* z 1919 roku: dynamicznie zalegające się sześciątów w surowo skomponowanym ruchu wznoszą się i zdają przechodzić w formy trójkątne. W kształtowaniu nawarstwionych ekspresywnie, gipsowych sześciątów można odnaleźć echa późnokubistycznego języka brył kryształowych. Zapiski Ittena wskazują, że także w tym dziele zamierzał kompozycję plastyczną dopełnić kolorem, toteż, zainspirowany koncepcją korespondencji kolorów i dźwięków autorstwa Jozefa Mattiasa Hauera, przypisał każdej bryle jeden kolor. Podobnie jak w *Wieży światła*, tak i w *Kompozycji z sześciątów* poszczególne dyscypliny artystyczne – rzeźba, architektura i malarstwo – miały dążyć do syntezy.

Lothar Schreyer, jeden z artystów, którzy mieli okazję zobaczyć *Kompozycję z sześciątów* w Bauhausie, w dość emfaticznym tonie chwalił tę pracę jako „przejście z naturalizmu i idealizmu do absolutnej twórczości plastycznej. Odzwierciedlenie niebiańskich mocy. Kosmiczną alegorię. Do podstawowych pojęć piramidy, świątynnej bramy, wieży stylów minionych stuleci dochodzi tu nowa alegoria sacrum: melodia z całopalenia, w której kamień, cień i światło składają się w ofierze... Uwzniesienie materii” (L. Schreyer, *Ein Jahrtausend deutscher Kunst*, Hamburg 1954).

Po prawej: Johannes Itten, Projekty architektoniczne (*Dziennik IX*, s. 136), 1919, Johannes Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern

Podczas gdy w *Kompozycji z sześciątów* tradycyjne rzeźbiarskie opracowanie materiału plastycznego nie jest jeszcze konsekwentnie powiązane z utopijną nadbudową, w *Wieży światła* Itten podjął pewne aspekty symbolicznej konceptualizacji i dematerializacji plastyki i rozwinął pole semantyczne zawarte w temacie wieży. Nowatorstwo tej propozycji brało się z odwołania do dużo bardziej złożonych i zarazem abstrakcyjnych porządków znaczeniowych: za sprawą radykalnego przesunięcia akcentów z materialności dzieła do jego duchowości w miejscu tworzywa plastycznego pojawiła się teraz bezcielesna architektura myśli.

Pierwsze impulsy mające doprowadzić Ittena do stworzenia *Wieży światła* można odnaleźć w szkicach architektonicznych powstałych latem 1918 roku: przedstawiają one utopijny plan betonowego kościoła, który oczywiście nigdy nie został zrealizowany. Projekt przed-





Johannes Itten, *Kompozycja z sześciątów*, 1919 (rekonstrukcja)

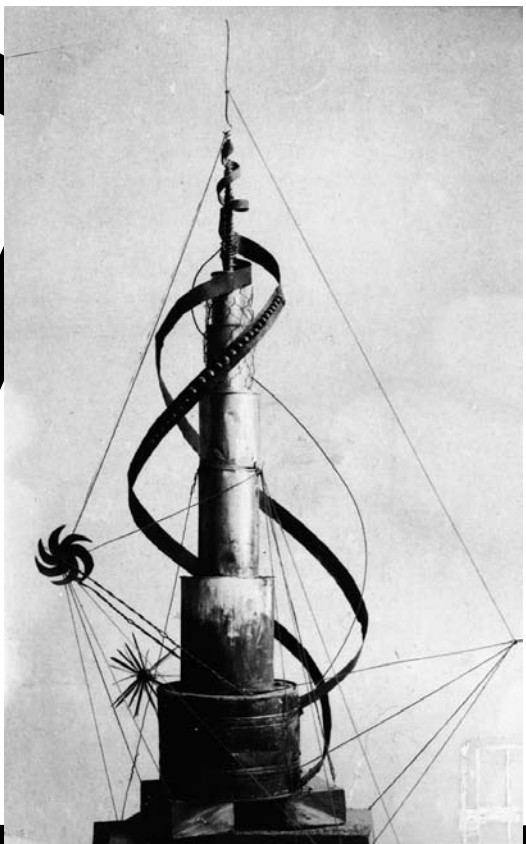
Po prawej: Johannes Itten, *Portret dziecka*, 1921/1922, Kunsthau Zürich

stawia „mały kościół” bez okien, ale z „kolorowym górnym światłem” prześwitującym wyłącznie przez barwne szkło wkomponowane w samą wieżę. Fundamentalna dla późniejszej *Wieży światła* idea połączenia obrotowego ruchu wieży ze świetlną-barwną osią jest tu wyraźnie obecna. Artysta zapisuje na kartce: „Organy i ambona są umieszczone tak, by na nie padało najsilniejsze światło, które rozchodząc się z tego miejsca, przechodzi stopniowo w półmrok”. Pozostaje dotąd niewyjaśnione, z jakiej okazji i z jaką intencją Itten zaprojektował taki budynek. Wolno przypuszczać, że projekt kościoła mógł być efektem inspiracji lekturą *Filozofii sztuki* Schellinga, którą artysta czytał właśnie w tym czasie. Podkreślenia w książce dowodzą w każdym razie, że jego zainteresowanie refleksją Schellinga na temat filozofii architektury było głębokie: obserwację filozofa, który twierdził, że architekturę trzeba rozumieć jako „nieorganiczną formę plastyki”, można odnieść do architektoniczno-plastycznych eksperymentów Ittena. Zwraca uwagę fakt, że rodowód pierwszych pomysłów na *Wieżę światła* nie jest plastyczny, lecz architektoniczny. Zresztą sam twórca mówił o niej jako „architektonicznej kompozycji plastycznej”. Z weimarskiego okresu Ittena pochodzą również inne szkice kościołów z obrotowymi wieżami.

Jak łatwo przyszło Ittenowi oddzielić abstrakcyjne znaczenie tego motywu architektonicznego od symbolicznych odniesień do świątyni, pokazuje powstały na początku 1919 roku szkic, w którym wieżopodobny



element obrotowy znalazł się w projekcie domu mieszkalnego z pracownią. W *Portrecie dziecka*, namalowanym w latach 1921-1922, motyw ten wraca z całą siłą jako symboliczny wizerunek weimarskiego atelier artysty.



CH. WAGNER (Hrsg.), Das Bauhaus und die Erntek, Bielefeld/Leipzig 2005, s. 103



CH. WAGNER (Hrsg.), Das Bauhaus und die Erntek, Bielefeld/Leipzig 2005, s. 141



CH. WAGNER (Hrsg.), Das Bauhaus und die Erntek, Bielefeld/Leipzig 2005, s. 145



CH. WAGNER (Hrsg.), Das Bauhaus und die Erntek, Bielefeld/Leipzig 2005, s. 146

Na górze: Nikolai Wassiljew, *Wieża spiralna* (praca wykonana w ramach kursu wstępnego), ok. 1920, Bauhaus-Universität Weimar, X/20

Poniżej: Walter Gropius, Makieta pomnika poległych w marcu w Weimarze, 1921

Na górze: Otto Lindig, zdjęcie *Świątyni światła*, 1920/1921

Poniżej: Theobald Emil Müller-Hummel, *Kompozycja plastyczna z sześciątów/światła*, 1919/1920, Kunstsammlungen zu Weimar

Warto zaznaczyć, iż na kursie wstępnym prowadzonym przez Ittena w Weimarze już w 1920 roku powstawały modele plastyczne takie jak *Wieża spiralna* Nikolaja Wassiljewa, odnoszące się bezpośrednio do projektu wieży Ittena. Stąd wniosek, że refleksje artysty nad *Wieżą światła* przenikały do jego działalności pedagogicznej. Można zatem odnaleźć w *Wieży spiralnej* Wassiljewa charakterystyczne motywy trzystopniowego piedestału, składającego się z obracających się w odwrotnych kierunkach płyt, siedmiopoziomowej wieży oraz oddolnego, napiętego ruchu spiralnego, które zaprzętały umysł Ittena. Z tymi poszukiwaniami pozostają w związku także liczne kompozycje, które powstały w Bauhausie pod wpływem wstępnego kursu Ittena, między innymi *Świątynia światła* Ottona Lindiga z lat 1920-1921 oraz *Kompozycja plastyczna z sześciątów/światła* Theobalda Emila Müllera-Hummla wykonana już w latach 1919-1920. Także Gropius rozumiał swój projekt *Pomnika poległych w marcu* ustawiony w 1921 roku na głównym cmentarzu weimarskim jako symboliczno-abstrakcyjny „piorun z grobowej ziemi”, jako „godło żywego Ducha”. Projekty te pokazują na wiele sposobów, że kształtowanie symbolicznych przestrzeni światła stanowiło jeden z naczelných tematów w weimarskim Bauhausie.

Oprócz tego warto się pokusić o kilka porównań. To, że szkice do *Wieży światła* zostały ukończone już w pierwszych trzech tygodniach stycznia 1920 roku, pokazuje, iż projekt Ittena nie mógł zostać zainspirowany znanym *Pomnikiem III Międzynarodówki*



A. STRIGALEV. J. HARTEN (Hrsg.), Vladimir Tatlin Remontiert, Köln 1998, s. 7

Władimir Tatlin, Pomnik III Międzynarodówki, zdjęcie 1920

Władimira Tatlina, który dopiero w 1920 roku został wykoncypowany jako symbol utopii polityczno-społecznej i do którego wzniesienia doszło dopiero w listopadzie tegoż roku. Z kolei naszkicowaną w 1920 roku przez szwedzką artystkę Hilnę Af Klint wieżę wieńczącą wielobarwną heksagramy.

Jedno z najciekawszych odniesień do osobliwego symbolicznego połączenia motywów wieży i światła przez Ittena ujawnia się przy spojrzeniu wstecz w historię architektury. Kościół Francesca Borrominiego Sant'Ivo alla Sapienza w Rzymie, ukończony w 1652 roku, posiada latarnię nad kopułą zakończoną sugerującym ruch spiralny zikkuratem, który niczym płomień wieńczy całość. Nawet jeśli nie sposób wykazać bezpośredniego odniesienia *Wieży światła* do kopuły Borrominiego – gdyż pierwsze szkice Ittena nie wychodziły z ruchu spiralnego, lecz z obracania się zestawionych z sobą sześciątów – podobieństwa zachodzącego między obiema „wieżami” nie da się zakwestionować. Należąc do dwóch całkowicie odmiennych epok w sztuce

i architekturze, odnoszą się one do wspólnego duchowego rdzenia: zarówno spiralna latarnia Borrominiego, jak i *Wieża światła* tematycznie pozostają w obrębie tradycji zaratusztriańskiej, z jej ideą odwrócenia babilońskiego pomieszania języków na drodze postępu poznania. Symbolikę tę utrwalił w historii architektury właśnie motyw zikkuratu. To, co w wieży Babel doprowadziło do pomieszania języków, miało zostać pokonane u Borrominiego: przez ruch wschodzący spiralnej latarni kościoła uniwersyteckiego, oraz u Ittena: w ruchu unoszenia się wieży do światła.

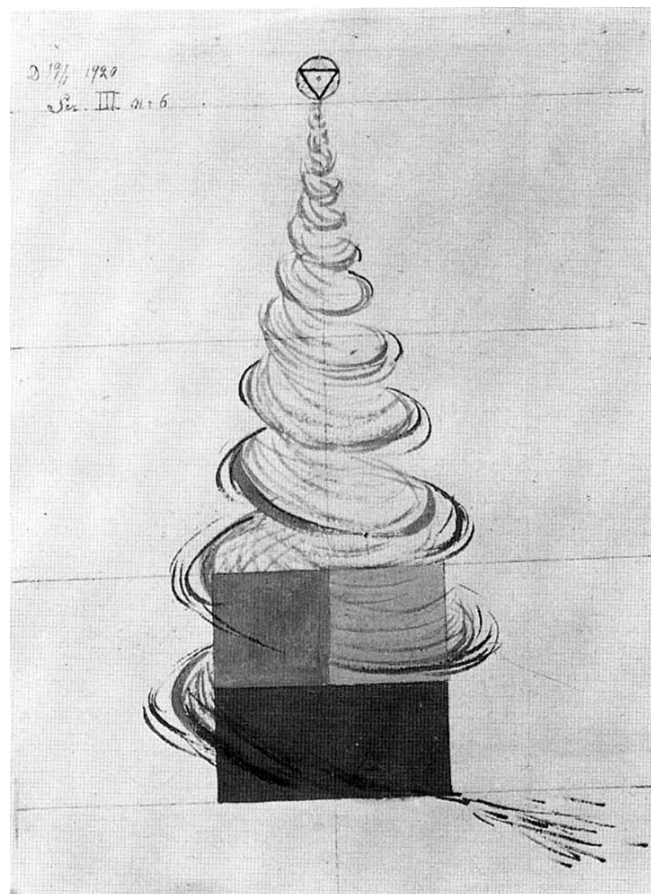
Zestawienie to podkreśla raz jeszcze, że Itten pojmował swoją *Wieżę światła* jako programowe dzieło światopoglądowe wczesnego Bau-

hausu, jako symbol ideału jedności, głoszonego przez Gropiusa w *Manifestie* z 1919 roku wyrażającym utopię społeczną duchowego zjednoczenia różnych artystów, rzemieślników i uczniów w Bauhausie.

TLUMACZENIE Z NIEMIECKIEGO: EMILIANO RANOCCHI

WYBRANA LITERATURA:

- Ch. Wagner, *Utopie und historischer Kontext. Beiträge zu Johannes Itten und Paul Klee Bauhaus*, Berlin 2009 (w druku).
- R. Bothe, *Der Turm des Feuers [w:] Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*, hrsg. R. Bothe, Ostfildern-Ruit 1994, s. 73-82.



Das Bild: BRUNNEN UND JOHANNES ITTEN. KATALOGBUCH ANLÄSSLICH DES 75. GRÜNDUNGSGEBURTSTAGES DES STAATLICHEN BAUHAUSES IN WEIMAR. OSTFILDERN-RUIT, 1994, S. 80



Obok: Hilma Af Klint, *Wieża spiralna*, 1920, Stiftelsen Hilma af Klingt, larna, Szweden

Po prawej: Francesco Borromini, *Kopuła Sant'Ivo alla Sapienza*, 1652, Rzym