

Szymon Piotr Kubiak  
Muzeum Narodowe w Szczecinie

## *Deutsche Mannschaft* Gmach paryskiego Théâtre des Champs-Élysées oraz recepcja architektury niemieckiej u progu wielkiej wojny

Böcklin jest bez alkoholowego wyziewu niemieckich komersów nie do pomyślenia. Obrazy mogłyby się okazać jeszcze gorsze. Dla tak spragnionej generacji była to pierwsza pomyłka niezbędna.

JULIUS MEIER-GRAEFE\*

Istnieją już liczne dowody na ogromne zainteresowanie, jakim Francja obdarza niemieckie sukcesy na polu przemysłu artystycznego. Zainteresowanie, którego efekty uwidaczniają się, zależnie od temperamentu, w strachu i bladym niepokoju lub rezygnacji zmęczenia bądź żwawym zwieraniu szeregów do gorliwego naśladownictwa [...]. A trzeba wspomnieć o sposobie, w jakim francuski dramatyzm spod znaku [operetkowego] teatru Gaîté zwykł przedstawiać niemieckich żołnierzy: jako rozpijaczonych durniów i półgłupków, nie zastanowiwszy się nad tym, jak bardzo pokonany dyskredytuje sam siebie [...]. Zaniepokojenie jest powszechne, wstrząs we wszystkich zaangażowanych kręgach ostateczny, powrót wykluczony. Każdemu zainteresowanemu sprawami francuskiego przemysłu artystycznego stoją niemieckie osiągnięcia w poprzek drogi.

WILHELM MICHEL\*\*

Elizjum – zachodnie krańce świata za głębokim oceanem, rozległe, blade pola Hadesu, na które przy dźwięku lir przybywają dusze ludzi po zakończeniu ucziwego, ziemskiego żywota. Ta podziemna kraina wiecznego szczęścia i wiecznej wiosny stała się tłem filmowej pantomimy Maksa Reinhardta, wyświetlonej po raz pierwszy 3 października 1913 roku. Intendent berlińskiego Deutsches Theater, na podstawie scenariusza stałego współpracownika Arthura Kahanego, ukazał historię dwóch pięknych dziewcząt, płochej i odważnej, ich młodych wybrańców, rezolutnego i rozmarzonego, a także ojców tych panien z ich własnymi, acz niekochanymi przez córki kandydatami na zięciów. Wszyscy trafili na tytułową *Wyspę błogostawionych* (*Die Insel der Seligen*), by wśród nimf, faunów i dzikich zwierząt poddać się wyrokowi Amora i Neptuna.

Krytycy dostrzegli malarskie walory filmu, klasycyzm i celową groteskowość, będące efektem doradztwa zauroczonego Włochami malarza-arystokraty Paula von Schlippenbacha. Wskazali także bezpośrednie źródło artystycznej inspiracji: twórczość Arnolda Böcklina<sup>1</sup>. W istocie już sam tytuł ruchomego obrazu zdradzał zapożyczenie teatralno-romantycznych wizji od szwajcarskiego mistrza, uważanego w Monachium i Berlinie – na równi z dwoma „niemieckimi rzymianami”: odnowicielem malarstwa ściennego Hansem von Maréesem oraz autorem teorii reliefowej percepcji sztuk przestrzennych Adolfem von Hildebrandtem – za wskrzesiciela surowego piękna rodzimej sztuki<sup>2</sup>. Było to złożenie tytułów dwóch epokowych płócien powstałych podczas florenckiej emigracji Böcklina: *Uroczysko błogostawionych* (*Die Gefilde der Seligen*, 1877) oraz *Wyspa*

\* J. Meier-Graefe, *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*, Stuttgart–Berlin 1905, s. 265.

\*\* W. Michel, *Frankreich und unser Kunstgewerbe*, „Deutsche Kunst und Dekoration” 1913/1914, III, 2, s. 204–210.

<sup>1</sup> M. Hanisch, *Die Insel der Seligen*, [w:] *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer*, hrsg. von G. Dahlke, G. Karl, Henschel-Verlag, Berlin 1993, s. 22–23.

<sup>2</sup> Malarstwo Böcklina rozpatrywał w kategoriach teatrologicznych J. Meier-Graefe, op. cit., s. 222–256.

umarłych (*Die Toteninsel*, 1880–1886), utrwalających w niemieckiej kulturze wysokiej i popularnej znany z grecko-rzymskiej mitologii temat Pól Elizejskich.

Premiera *Wyspy błogostawionych* odbyła się w niebyle jakich okolicznościach, towarzyszyła bowiem otwarciu monumentalnego gmachu kina Union-Theater Kurfürstendamm (il. 1), wzniesionego według projektu Günthera Nentwicha i Carla Wilhelma Simona przy nowej arterii zachodniego Berlina o tej samej nazwie<sup>3</sup>. Arterii, którą już w 1913 roku porównywano w statystykach do słynnej paryskiej alei – zgodnie z wolą wyrażoną dokładnie w czasie włoskich perygrynacji Böcklina, Maréesa i Hildebrandta przez kanclerza nowo zjednoczonych Niemiec Ottona von Bismarcka: jeśli Grunewald to berliński Lasek Buloński, Ku'damm musi się stać berlińskimi Polami Elizejskimi<sup>4</sup>. Antykizująca, a zarazem powściągliwa, niemal całkowicie pozbawiona ornamentu fasada Union-Theater Kurfürstendamm przywodziła na myśl nie tyle klasyczną czy hellenistyczną Grecję lub Rzym, ile prostotę śródziemnomorskiej archaiki. Licowana wielkimi taflami palisandrowej boazerii widownia przypominała zaś wnętrza modnych statków pasażerskich, podobnie jak one oraz kadry filmu Reinhardta pozwalając na odbycie podróży w przestrzeni i czasie.

Niespełna pół roku wcześniej, 29 maja 1913 roku – na deskach paryskiej sceny, zapożyczającej nazwę od pobliskich Pól Elizejskich, Théâtre des Champs-Élysées (il. 2) – odbył się przełomowy dla XX wieku spektakl. Premiera *Święta wiosny* (*Le Sacre du printemps*) Igora Strawińskiego, bo o niej mowa, dzięki wywołanemu skandalowi została utożsamiona z właściwą inauguracją budynku przy avenue Montaigne, otwartego mało komentowanym koncertem w kwietniu tego roku. Pozbawione fabuły przedstawienie, przygotowane przez goszczące w Paryżu od 1907 roku Balety Rosyjskie Sergieja Diagilewa, roztoczyło wizję prymitywnej ofiary składanej Naturze; impresję w postaci dwóch prostych aktów-obrazów, zakomponowanych przez choreografa Wacława Niżyńskiego i scenografa Nikołaja Roericha<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> V. Viergutz, *Dar Hahn-Jürgens-Block am Alexanderplatz. Zur Planungs- und Baugeschichte des Geländes vor dem Georgenkirchplatz*, „Berlin in Geschichte und Gegenwart” 2006, s. 104, przypis 36. Z okazji otwarcia gmachu dziennik „Tagesspiegel” porównywał Union-Theater do paryskiej opery Garniera: M. Warhaftig, *Deutsche jüdische Architekten vor und nach 1933 – Das Lexikon*, Reimer, Berlin 2005, s. 366–367.

<sup>4</sup> K. D. Wieck, *Kurfürstendamm und Champs-Élysées. Geographischer Vergleich zweier Weltstraßen-Gebiete*, Reimer, Berlin 1967, s. 17–19, 115, 121.

<sup>5</sup> Zob. Sz. P. Kubiak, *Wacława Niżyńskiego święto lub ofiara wiosny. Teatr i sztuki piękne u progu Wielkiej Wojny – wprowadzenie*, [w:] *Święto wiosny. Katalog wystawy jubileuszowej w stulecie otwarcia Gmachu Głównego*



Il. 1. Gmach Union-Theater Kurfürstendamm, Berlin; fot. M. Czajkowski, 2014



Il. 2. Gmach Théâtre des Champs-Élysées, Paryż; fot. M. Czajkowski, 2008

Choć punkt odniesienia tkwił w zamierzczej przeszłości i odległej krainie, pogańskiej Rusi, estetyka *Święta wiosny* była osadzona w awangardowych przejawach współczesności, uprzytamniając zarazem archetypiczność hasła z frontonu gmachu. Nowatorskie pomysły Niżyńskiego, rozwijającego koncepcję rwanych ruchów swej zeszlatorocznej inscenizacji *Popołudnia fauna* (*L'Après-midi d'un faun*), były bliskie motoryce nowoczesnych automatów oraz sekwencji klatek prymitywnego kina. Kontrastowe zestawienia barw Roericha, zielone uroczyńska upodabniające tło do płaskiego gobelinu z aplikowanymi żółtymi, oranżowymi, czerwonymi, fioletowymi i turkusowymi plamami kostiumów, kazały myśleć o scenie jako płaskiej po-

*Muzeum Narodowe w Szczecinie*, red. Sz. P. Kubiak, D. Kacprzak, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Szczecinie, 21 czerwca–8 września 2013, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2013, s. 24–27, tamże literatura tematu (s. 28–29).



Il. 3. Relief nad wejściem bocznym Théâtre des Champs-Élysées, Paryż; fot. M. Czajkowski, 2008

wierzchni malarskiej, fresku lub ewentualnie niskim reliefie<sup>6</sup>. Obraz śmierci i idylliczny pejzaż, upragniony koniec starego świata i nowa wiosna stanowiły zatem poniekąd wschodnio-europejską interpretację Pól Elizejskich, podobnie jak płótna drugiego scenografa Baletów Rosyjskich Leona Baksta (*Elysium*, 1906), mieszkającego w Paryżu Tadeusza Makowskiego (*Święto wiosny*, około 1907) czy głoszącego hasła neotradycjonalizmu fascynata Rosji Maurice'a Denisa<sup>7</sup>. Ten ostatni wziął zresztą udział w udekorowaniu wnętrza Théâtre des Champs-Élysées, a także odegrał ważną rolę w historii jego budowy.

Zdawać by się mogło, że archaiczne odwołania były u progu I wojny światowej ideą powszechną w wielu środowiskach. Odkrycia archeologiczne oraz podróże artystów do Włoch i Grecji budziły zainteresowanie początkami zachodniej cywilizacji, w których upatrywano impuls do odnowy XX-wiecznej kultury. We Francji, intensywnie recypującej w ówczesnych teoriach dziedzictwo Partenonu, najlepiej zobrazowała tę myśl właśnie fasada Théâtre des Champs-Élysées, ozdobiona neogreckimi reliefami Antoine'a Bourdelle'a (il. 3), inspirowanymi wspomnianą inscenizacją *Popołudnia fauna* oraz antykizującymi występami Isadory Duncan. Tymczasem architekturę gmachu rozpatrywano w kontekście misji narodowej, a uniwersalność artystycznych środków uznano nie tyle za niepatriotyczną, ile nawet narzuconą przez politycznego wroga. Surową fasadę teatru utożsamiono bowiem z estetyką lansowaną przez Rzeszę, nazwano skrzyżowaniem „stylu monachijskiego” z pięknem U-Bahnu lub zeppelinem na avenue Montaigne. „To, że Niem-

cy, wyjątkowo wrażliwi na górnolotne śpiewy i hipnotyczną muzykę, akceptują podobną pustelnię, można zrozumieć, lecz że paryżanie, żądni jasnych światel i elegancji, nie! – grzmiał eklektyk Alphonse Gosset”<sup>8</sup>.

Gdzie poszukiwać źródeł tej retoryki? Ksenofobiczne wypowiedzi dobrze oddają nastroje panujące wówczas w Europie, ale też świadczą o prawdziwym sukcesie młodego sąsiedniego państwa: propagandowym sukcesie wywalczonym na polu sztuki po militarnym zwycięstwie 1871 roku, sukcesie wymierzonym bezpośrednio w obiekt największej zazdrości oraz ideał mobilizujący do satysfakcji – kulturę francuską.

Dzieje budowy Théâtre des Champs-Élysées, fascynujące i pełne zwrotów, dokładnie opisane przez Christiana Freiganga i Bernarda Marreya, wypada zrelacjonować pokrótce, przywołując kilka wydarzeń. W styczniu 1909 roku Maurice Denis, w drodze powrotnej ze swej rosyjskiej podróży, odwiedził Weimar<sup>9</sup>. Turyngijskie miasto, związane z tradycją Goethego i Schillera, przeżywało na początku XX wieku ponowny rozkwit kulturalny, zawdzięczany działalności hrabiego Harry'ego Kesslera. Ów urodzony w Paryżu mecenas sztuki, miłośnik Francji, dyplomata i monografista potężnego przemysłowca Waltera Rathenaua, utrzymywał kontakty nie tylko z Denisem. Swego czasu wywołał w swej ojczyźnie skandal, prezentując w kierowanym przez siebie weimarskim muzeum erotyczne rysunki Auguste'a Rodina; zatrudnił także Aristide'a Maillola, by ten,

<sup>6</sup> M. Eksteins, *Święto wiosny*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996, s. 31; Ch. Freigang, *Auguste Perret, die Architekturdebatte und die „Konservative Revolution“ in Frankreich 1900–1930*, Deutscher Kunstverlag, München–Berlin 2003, s. 101.

<sup>9</sup> B. Marrey, *Revers d'un chef-d'œuvre. La naissance du théâtre des Champs-Élysées 1910–1922*, Picard, Paris 2007, s. 35–37.

<sup>6</sup> Sz. P. Kubiak, op. cit., s. 22.

<sup>7</sup> Zob.: A. Zelvenskaïa, *Maurice Denis et la Russie*, [w:] *Le dialogue des arts dans le symbolisme russe*, dir. par J.-C. Marcadé, L'Age d'Homme, Lausanne 2008, s. 50–67; 1913. *Święto wiosny...*, s. 270–271.

w oparciu o studia z Niżyńskiego, wznosił w Weimarze monument poświęcony Nietzschemu.

Kessler poświęcał swój czas również odnowie teatru, współpracując z architektem, grafikiem, projektantem form przemysłowych oraz, *last but not least*, inscenizatorem Peterem Behrensem, odkrywając dla Niemiec brytyjskiego reżysera, scenografa i teoretyka sztuki dramatycznej Edwarda Gordona Craiga czy asygnując fundusze na utworzenie nowoczesnej sceny, której projekt powierzył antwerpskiemu architektowi Henry'emu van de Veldemu<sup>10</sup>. Denis, poznając wciąż niezrealizowane w tym ostatnim punkcie plany niemieckiego przyjaciela, zaangażował się w zatrudnienie van de Veldego przy podobnej inwestycji budowlanej w Paryżu, podjętej przez antreprenerów Gabriela Thomasa i Gabriela Astruca. I to właśnie Belg wykonał rysunki dla Théâtre des Champs-Élysées, które zastąpiły pierwotne propozycje eklektyka Rogera Bouvarda.

Van de Velde przeniósł się z Weimaru do stolicy Francji i rozpoczął pracę. Od samego początku tym działaniom towarzyszyło zainteresowanie opinii publicznej, traktującą inwestycję jako pierwszy wielki popis architektoniczny od czasu Wystawy Światowej, mogący zwrócić uwagę świata na paryską architekturę. Trudne zadanie wzniesienia monumentalnego gmachu nie jako wolno stojącej budowli, lecz w pierzei między luksusowymi kamienicami, wymagało specjalnego podkreślenia roli fasady. Dodatkowe problemy stwarzał wymóg uwzględnienia, oprócz wielkiej widowni teatru muzycznego, drugiej dla teatru dramatycznego oraz sali ekspozycyjnej.

Architekt zdecydował się umieścić te dodatkowe przeszerzenie bezpośrednio za pozbawioną okien, ale plastycznie rozczłonkowaną elewacją frontową. Projekt z 1911 roku oznaczony numerem IV charakteryzował się szczególną przejrzystością zmanifestowanej na zewnątrz żelaznej konstrukcji i przypominał wielką maszynę. Jeden z ostatnich projektów – zrealizowanych z niewielkimi zmianami – uczynił miejsce dla monumentalnego fryzu Bourdelle'a, który stał się głównym elementem kompozycji. Poniżej znajdowała się wielka płaszczyzna ściany, jak zauważył Klaus-Jürgen Sembach, analogiczna do rozwiązań nowego typu budowli kultury – kinoteatrów<sup>11</sup>.

W międzyczasie inwestorzy zatrudnili firmę budowlaną braci Auguste'a i Gustave'a Perretów, wyspecjalizowaną w kon-

strukcjach żelbetonowych. Działający również jako architekt Auguste nie tylko wymógł zmianę systemu nośnego gmachu, ale doprowadził także do przejścia całości projektu artystycznego po *Deutsche Mannschaft*, niemieckiej ekipie, jak określano według wspomnień van de Veldego jego paryski krąg<sup>12</sup>. Konflikt między oboma interpretowano, nie do końca słusznie, jako potyczkę dekoratora i konstruktora. Gdy jednak nowa wizja Perreta okazała się jeszcze bardziej powściągliwa niż domniemanego Teutona, antygermańskie inwektywy nabrały impetu.

Awaryjne lądowanie niemieckiego zeppelinu w lotaryńskim Longwy skojarzono z osiągnięciami konkurenta na polu projektowania przemysłowego, za którego stolicę uchodziło Monachium. To właśnie tam, pod nazwą Deutscher Werkbund, powstało 6 października 1906 roku Stowarzyszenie Artystów, Architektów, Przemysłowców i Rzeczoznawców, mające na celu poprawę wizerunku niemieckich produktów na rynkach światowych. W jego szeregach wstąpili wspomniani już działacze: Henry van de Velde, Peter Behrens, a także Emil i Walter Rathenau. Narzędziem propagandy stały się zaś krajowe i międzynarodowe ekspozycje, które nie tylko rozślawiły niemiecką gospodarkę, ale także przekonały o istnieniu charakterystycznego, niemieckiego stylu<sup>13</sup>.

Także w Monachium w 1908 roku odbyła się Wystawa Rzemiosła Artystycznego, na terenie której Max Littmann wznosił słynny Teatr Artystów Georga Fuchsa. Jego „scena reliefowa”, znana m.in. z tamtejszych inscenizacji Reinhardta, oraz charakterystycznie ukształtowana, płaska fasada były komentowane we francuskich periodykach<sup>14</sup>. Podobną powściągliwość, posługiwanie się kontrastową kolorystyką i ornamentem wywiedzionym z podziału kwadratu wykazywał oddział niemiecki w Hali Oświaty Wystawy Światowej w Brukseli (1910) zaprojektowany przez członka Werkbundu, Brunona Paula. W tym samym roku, podczas paryskiego Salonu Jesiennego, odbyła się „Wystawa monachijskiej sztuki użytkowej”, ukazująca przepaść stylistyczną między pozbawionym ornamentu niemieckim racjonalizmem i kultywującą floralną ozdobność modą francuską. To właśnie ta ekspozycja ukuła w Paryżu termin niezrozumiałego i barbarzyńskiego „stylu monachijskiego”<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> H. van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, Piper, München–Zürich 1986, s. 335.

<sup>13</sup> F. J. Schwartz, *Der Werkbund. Ware und Zeichen 1900–1914*, Verlag der Kunst, Amsterdam–Dresden 1999.

<sup>14</sup> Ch. Freigang, op. cit., s. 89–90. Zob. G. Fuchs, *Scena przyszłości*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.

<sup>15</sup> Zob. np.: L. Vauxelles, *Le Salon d'Automne de 1910*, „L'Art décoratif” 1910, n° 24, s. 113–176, tu: s. 113–128, oraz W. Michel, *Der deutsche Stil*, „Deutsche Kunst und Dekoration” 1910/1911, III, 4, s. 228–234.

<sup>10</sup> Zob. T. Barzantny, *Harry Graf Kessler und das Theater. Autor – Mäzen – Initiator*, Böhlau Verlag, Köln 2002.

<sup>11</sup> K.-J. Sembach, *Stahlzeit*, [w:] 1910. *Halbzeit der Moderne. Van de Velde, Behrens, Hoffmann und die anderen*, hrsg. von K. Bußmann, Hatje, Stuttgart 1992, s. 11.

Największy wpływ na niemiecką identyfikację wizualną na arenie krajowej i międzynarodowej wywarł wreszcie Behrens, jeden z największych konkurentów van de Veldego. Ów naczelnny projektant koncernu elektrycznego Rathenauów AEG (Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft) wykorzystał architektoniczne elementy włoskiego protorenesansu do stworzenia koncepcji klasycznego, a zarazem nowoczesnego, jednorodnego i elastycznego systemu wizualnego. Kontrastowe zestawienie bieli i czerni, ograniczenie ornamentu do geometrycznych układów figur, linii czy astragalu, ramowe układy w architekturze i grafice użytkowej, a także nowy mediewal i antykwa druków reprezentowały Rzeszę Niemiecką na wielu oficjalnych pokazach od Wystawy Światowej w Saint Louis do ekspozycji brukselskiej<sup>16</sup>.

Nic dziwnego, że stojący za tymi projektami Behrens przyciągał do swej berlińskiej pracowni najzdolniejszych adeptów architektury. Terminował u niego m.in. młody Szwajcar Charles-Édouard Jeanneret, który w 1910 roku – roku monachijskiej wystawy w Paryżu – spisywał na polecenie swej Szkoły Sztuk Użytkowych w rodzinnym La Chaux-de-Fonds raport o stanie niemieckiego projektowania. Choć w jego późniejszych dziełach można było dostrzec wpływ Behrensa, od czasu debiutu

<sup>16</sup> J. Aynsley, *Grafik-Design in Deutschland 1890–1945*, Verlag Hermann Schmidt, Mainz 2000, s. 64; K. Wehry, *Wir haben den Feind im Land. Nationalismus in der deutschen Kulturszene um 1900*, [w:] *Avantgarde!*, hrsg. von A. Kühnel, M. Lailach, J. Weber, kat. wyst., Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin oraz Staatsbibliothek, Berlin, 6 czerwca–12 października 2014, Verlag Kettler, Dortmund 2014, s. 155; szerzej zob. T. Buddensieg, *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG, 1907–1914*, Gebrüder Mann, Berlin 1990.

na Salonie Jesiennym w 1913 roku – roku inauguracji paryskiego Théâtre des Champs-Élysées – przedstawiał się jako uczeń Auguste’a Perreta, opatrując wkrótce pomysły niemieckich architektów epitetem anomalia<sup>17</sup>. Stało się tak po eskalacji konfliktu francusko-niemieckiego, która nastąpiła niebawem, w postaci ponownych działań militarnych, kiedy Jeanneret, pod znanym do dziś pseudonimem Le Corbusier, rozpoczął wielką karierę architekta i teoretyka architektury. Jego Szwajcaria to przede wszystkim dziedzictwo kultury romańskiej, tak jakby „germański” Böcklin nie pochodził z tego samego kraju...

### *Deutsche Mannschaft. The building of Théâtre des Champs-Élysées in Paris and the reception of German architecture on the eve of the Great War*

(summary)

In 1913 Charles-Édouard Jeanneret, remembered as Le Corbusier, exhibited publicly for the first time at the Autumn Salon. He has spent couple of months in Berlin in the studio of Peter Behrens, although later he tried to diminish the importance of this fact. At the same time German classicism of the end of the first decade of the 20<sup>th</sup> century turned out to be the most important impulse to reject floral *Art Nouveau* stylistics in Paris. Théâtre des Champs-Élysées designed by Auguste Perret, the teacher of Le Corbusier, which was finished in 1913 is a perfect example of this tendency.

<sup>17</sup> W. Oechslin, *Le Corbusier und Deutschland*, [w:] idem, *Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte*, DuMont, Köln 1999, s. 172–191.