

Część II



Awangarda i rewolucja

Przyjęło się mówić, że na początku XX wieku doszło do światopoglądowego fermentu w obszarze myśli kulturowej. W istocie jest to specyficzne uproszczenie terminologiczne (swoisty hieroglify kompilacji znaczeń) niezwyklej przemian, które towarzyszyły rozwojowi kultury w owym czasie. Jednym z elementów składowych rozwijających się systemów światopoglądowych, mających znaczący wpływ na sztukę europejską, w tym również na sztukę polską, była antropozofia Rudolfa Steinera. Prowadzone dziś badania¹ ujawniają coraz więcej nazwisk polskich twórców ściśle związanych ideowo i życiowo z systemem myśli antropozoficznej: Luna Drexler, Wiga Siedlecka, Franciszek Siedlecki, Tadeusz Rychter, Stanisław Stückgold, Ela Dziubaniuk, Karol Homolacs i inni. W latach 20. to zainteresowanie przerodziło się w zorganizowany oficjalny ruch polskiej antropozofii. Jeśli do przytoczonych nazwisk dodać kilka istotnych faktów z historii powstania polskiego ruchu antropozoficznego, stworzy się swoista mapa, na której wyraźnie widać, jak znaczące i ważne było to zjawisko.

Od roku 1913 przy budowie antropozoficznego centrum Goetheanum pracowali: Luna Drexler, Wiga Siedlecka, Franciszek Siedlecki, Tadeusz Rychter i Stanisław Stückgold. Wszystko rozpoczęło się dwa lata wcześniej, gdy Siedlecka, Dziubaniuk i Drexler zaczęły uczęszczać na teozoficzne jeszcze

wówczas wykłady Rudolfa Steinera². W tym samym roku, gdy Steiner założył Towarzystwo Antropozoficzne (1913), zaczęły także powstawać pierwsze, nieformalne jeszcze, polskie grupy antropozoficzne, zwane Kołami Antropozoficznymi. W latach 1923–1924 polska struktura antropozoficzna przeszła reorganizację. W roku 1923 Luna Drexler za zgodą Steinera oraz Zarządu Towarzystwa Antropozoficznego (AG) założyła Polskie Towarzystwo Antropozoficzne (PTA), które oficjalnie zostało zarejestrowane 6 marca 1924 roku. W tym samym roku działalność rozpoczęły: Lwowskie Koło Polskiego Towarzystwa Antropozoficznego, Krakowskie Koło Polskiego Towarzystwa Antropozoficznego im. Jana Łaskiego oraz Koło „Słowacki”. W roku 1926 nastąpiły kolejne zmiany – część członków Koła „Słowacki” odeszła, tworząc nowe Koło Warszawskie. Działały wówczas: Warszawskie Koło Polskiego Towarzystwa Antropozoficznego, Koło im. Rudolfa Steinera w Warszawie oraz Wileńskie Koło Polskiego Towarzystwa Antropozoficznego. Przełom lat 20. i 30. to czas powstania przy Kole Warszawskim PTA rosyjskiej, kierowanej przez Aleksandra Pozzo, antropozoficznej grupy w Brześciu. Istniały również pomniejsze grupy (Gdańsk, Sopot) i niezależni antropozofowie oraz tacy, którzy przynależeli do AG, a potem do AAG i nie wchodzili w struktury PTA. Pierwszy oficjalny zjazd antropozoficzny odbył się w Warszawie w dniach 23–29 października 1929 roku.

1 Badania w archiwach Rudolf Steiner Archiv, Goetheanum Archiv i prywatnym archiwum Pani Wandy Chrzanowskiej były przeprowadzone przez Monikę Rzeczycką i Katarzynę Arciszewską na potrzeby projektu naukowego „Kultura polska wobec zachodniej filozofii ezoterycznej w latach 1890–1939”, finansowanego przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach „Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki” w latach 2016–2019, nr 0186/NPRH4/H2b/83/2016.

2 Towarzystwo Antropozoficzne zostało założone w 1913 roku po wystąpieniu Rudolfa Steinera i jego sympatyków z Towarzystwa Teozoficznego pod koniec roku 1912. Pierwsze generalne spotkanie odbyło się 2 lutego 1913 roku.

Jednym z tych, którzy nie uczestniczyli w polskim ruchu antropozoficznym, przynależąc do AG³, był właśnie Stanisław Stückgold. Wywodzący się z rodziny żydowskiej przyszły polski chemik i fowista, człowiek o szerokich zainteresowaniach i rozległych kontaktach, swoje studia nad sztuką rozpoczął, mając 38 lat⁴. Poszukiwania nowych koncepcji ujęcia współczesnego mu świata doprowadziły Stückgolda do antropozofii Rudolfa Steinera. Droga Stückgolda do antropozoficznego centrum Goetheanum była tyleż niezwykła, co smutna. Około roku 1913 malarz poznał osobliwą i ważną w rosyjskim ruchu antropozoficznym postać Trifona Trapeznikowa⁵. Pochodzący z rodziny kupców, starannie wykształcony znawca sztuki, wówczas, w roku 1913, pełnił rolę gwaranta w strukturze antropozoficznej, czyli sprawdzał i polecał nowych kandydatów. Trzeba dodać, że o ile Towarzystwo Antropozoficzne było organizacją jawną, o tyle status członka mogli otrzymać tylko wybrani, mający poparcie gwarantów, którzy później sprawowali nad nimi pieczę. Dzięki Trapeznikowi Stückgold dowiedział się o działalności austriackiego jasnowidza i okultysty Rudolfa Steinera, tworzącego wówczas na lekcjach i wykładach teoretyczne podwaliny antropozofii. Światopogląd antropozoficzny wydał się malarzowi na tyle przekonujący, iż postanowił on wraz z żoną Elisabeth Stückgold (Elisabeth von Veress) udać się do Dornach, na budowę Goetheanum, widząc w osobie Steinera ostatnią szansę na ratunek dla swego ciężko chorego dziecka. Fakt przystąpienia małżeństwa Stückgoldów do AG (Stanisław – data przyjęcia: 3 września 1913, numer karty członkowskiej: 3361, adres zamieszkania podany przy rejestracji: München, Herzog str. 61, potem Reomer str. 26, potem Kaiserplatz 5; Elisabeth – data przyjęcia: 13 sierpnia 1913, numer karty członkowskiej: 3333) świadczy o poważnym zainteresowaniu tym systemem duchowej nauki, co

3 S. Stückgold należał do Towarzystwa Antropozoficznego (AG), które w roku 1924 zostało przemianowane przez R. Steinera na Powszechne Towarzystwo Antropozoficzne (AAG).

4 O drodze życiowej i twórczej Stanisława Stückgolda zob. Malinowski (2004); Matile, 1; Głuchowska (2013); Malinowski (2015).

5 W roku 1921 w Moskwie powstaje Koło Antropozoficzne im. Michaiła Łomonosowa (imię patrona podpowiada Steiner). Kołem owym dowodzi wówczas Trifon Trapeznikow (1882–1926). Członkowie grupy będą określać siebie michaelitami, podkreślając w ten sposób znaczenie i wagę postaci Michała Archanioła dla myśli antropozoficznej. Patrz: Жемчужникова (1992); Carlson (1993).

potwierdza poręczenie Trifona Trapeznikowa. Dlatego warto, jak się wydaje, brać ten aspekt pod uwagę przy badaniu ścieżki twórczego rozwoju polskiego malarza. W archiwum w Goetheanum znajduje się kilka nieopublikowanych do tychczas prac Stückgolda (są to rysunki i szkice).

Niestety zachowało się niewiele informacji na temat dornachijskiej działalności Stückgolda. Wiadomo, że dziecko malarza umarło, gdyż Steinerowi nie udało się go wyleczyć. Stres i żałoba wpędziły Stückgolda w stan permanentnej depresji; chodziły słuchy, że próbował zastrzelić Steinera. Elisabeth Stückgold opuściła męża i odeszła do innego antropozofa Alberta Steffena⁶.

Pozostały jednak wspomnienia i opinie innych antropozofów i twórców o malarzu, co pozwala odtworzyć nie tylko specyficzną atmosferę ówczesnego życia przy Goetheanum, ale i obszar działalności samego Stückgolda. Jako że malarza zapoznał z antropozofią Trifon Trapeznikow, ciekawe wydaje się przejrzanie opinii rosyjskich antropozofów i sympatyków antropozofii, którzy spotkali Stückgolda w okresie intensywnego rozwoju tego kierunku w Europie.

Bliski przyjaciel Trapeznikowa, czołowy przedstawiciel rosyjskiego symbolizmu, Andriej Biely, tak pisał o Stückgoldzie w swoich wspomnieniach o Steinerze i budowie Goetheanum, gdzie obaj panowie wspólnie pracowali: „Bynajmniej nie wszyscy »specjaliści« – malarze wytrzymywali Dornach; fatalnie zniósł sytuację »specjalista« rzeźbiący w drewnie Stückgold z Monachium, nauczający w tymże Monachium techniki rzeźbiarskiej pierwszych inżynierów wyjeżdżających do Dornach. On sam nie mógł mieszkać i pracować z nami. Część osób niebędących malarzami po upływie 3–4 miesięcy wytrwałej pracy okazywała się lepsza od specjalistów, wchodząc w rytm wskazówek doktora [...]”⁷.

Warto tu przywołać jeszcze jedną wypowiedź o Stückgoldzie, autorstwa Maksymiliana Wołoszyna, osoby z zainteresowaniem śledzącej rozwój antropozofii, męża antropozofki Maragry Sabasznikowej-Wołoszynej, która w roku 1926 namalowała portret Trapeznikowa. Tak Wo-

6 Albert Steffen (1884–1963) – malarz, eseista. Do Steinera zbliżył się w roku 1910, a po jego śmierci objął kierownictwo Powszechnego Towarzystwa Antropozoficznego. Zob. Matile, 2.

7 Белый (2000: 480). Tłumaczenie – D. O.

łoszyn pisał w liście do Aleksandry Pietrowej⁸: „26 stycznia 1914 roku. Koktebel: [...] Stüeckgolda znam dosyć dobrze. Był on moim koszmarem podczas ostatniej zimy w Paryżu. Mieszkał w domu obok. Nasza znajomość rozpoczęła się wówczas, kiedy zatrzymał mnie na ulicy o pierwszej w nocy (zupełnie nie wiedziałem, kim jest) i przetrzymywał przez trzy godziny na deszczu, dowodząc, że »kubizm« to rzecz niewłaściwie ujęta, potrzebny jest »elipsyzm«. Potem przychodził codziennie, aby malować mój portret. Miarką mierzył moją pierś, łokciami mierzył ścianę, zapisywał liczby na kartce, potem liczył i mamrotał pod nosem: »Muszę jedynie znaleźć objętość, twarz ukarze się sama«. Stüeckgold jest rosyjskim żydem (nazywaliśmy go »Węgier po żonie«⁹), nie jest młody, to pechowiec, prezentuje sposób bycia człowieka o nieuznanym talencie, sam zna dosłownie wszystkich. Gadatliwy do utraty przytomności, mówiąc coś, łączy różne języki i dialekty: rosyjski – niemiecki – polski – węgierski – francuski – żydowski. O sztuce mówi bez ustanku, a przy tym straszliwie chaotycznie. Nie jest złym człowiekiem jedynie bardzo męczącym i bezmyślnym”¹⁰.

Z przywołanych wypowiedzi wyłania się specyficzny obraz polskiego malarza i antropozofa jako osoby sympatycznej, lecz mało uporządkowanej i twórczo ograniczonej. Wydaje się, że taki osąd mógł wynikać z dwóch zasadniczych powodów. Jeden z nich sytuuje się w przestrzeni filozoficznej i objawia kategorię mitotwórczą, drugi natomiast wynika ze specyfiki estetyki antropozoficznej.

Należałoby stwierdzić, że pojęcie estetyki w przestrzeni antropozoficznej zostało poddane określonym modyfikacjom. Otóż kategoria twórcza legła u podstaw duchowych ćwiczeń, a nie sposobu rozumienia świata przez jego indywidualistyczne ujęcie. Sztuka antropozoficzna nie reprezentowała ontologii, nie zadawała również pytań o istotę samej siebie, przez co na poziomie relacji twórca–świat tworzyła głęboki dystans między sobą a prądami awangardowymi, a jednocześnie wpływała znacząco na poszczególnych twórców, poszukujących specyficznego wyjścia poza kategorię eksperymentu artystycznego. Antropozofia określała

samą siebie jako naukę o duchowym człowieku i proponowała trójstopniowy system wejrzenia do światów wyższych, nazywanych kolejno: imaginacją, inspiracją i intuicją. Poznanie imaginatywne to umiejętność postrzegania przez adepta obrazów duchowych (imago), bytujących na poziomie wyższej świadomości, znajdujących się poza obszarem wpływów doznania zmysłowego i będących swoistą projekcją jednocześnie obiektywnego świata duchowego i subiektywnego podmiotowego świata twórczego¹¹.

Poznanie inspiratywne daje kolejne możliwości wejrzenia w światy wyższe. „Inspiracja daje wrażenia, »ja« zaś tworzy pojęcia. Gdybyśmy chcieli porównać ten świat z czymś zmysłowym, to moglibyśmy przytoczyć jedynie świat dźwięków dostępny słuchowi. Nie mamy tu jednak do czynienia z dźwiękami takimi jak w muzyce dostępnej zmysłom, lecz z »dźwiękami czysto duchowymi«. Tu zaczynamy »słyszeć« to, co dzieje się we wnętrzu rzeczy” – mówi Steiner¹². Świat inspiracji przemawia od wewnątrz obrazu, tworząc tym samym pozawerbalną łączność z praktykującym.

Trzeci poziom wyższego poznania opiera się na intuicji. „Otóż życie rzeczy w duszy to intuicja”¹³. Postrzeganie rzeczy na tym poziomie odbywa się nie poprzez dźwięk, lecz poprzez umiejętność swoistego wniknięcia w istotę rzeczy. W tym obszarze doznań minimalizuje się wpływ „ja” oglądającego, co uwalnia proces postrzegania „ja” innego „otwierającego się” bytu. Opis słowny takich doświadczeń jest praktycznie niemożliwy. Nieco więcej możliwości daje obrazowanie, pojęte w kategoriach antropozoficznej aktywnej działalności twórczej.

Rezultatem takich ćwiczeń powinno było być, z jednej strony, szeroko pojęte dzieło sztuki, które nie tylko odzwierciedlałoby doświadczenia adepta, ale i aktywowało by podobną reakcję u odbiorcy. Z drugiej zaś strony samo dzieło sztuki w kreacji wybitnego artysty stawało się żywym organizmem, pozwalającym na obszerną ilość form interpretacyjnych oraz na specyficzny kształt całości znaczeniowej, utkanej z pojedynczych odrębnych konstrukcji, ujawniających zasadę idealnej formy. W taki sposób Ste-

8 Aleksandra Pietrowa (1871–1921) – córka pułkownika, naczelnika straży w Feodosji (Krym). Bliska znajoma i przyjaciółka Wołoszyna, którą pisarz zainteresował antropozofią.

9 Elisabeth von Veress pochodziła z Siedmiogrodu.

10 Купченко (1999). Tłumaczenie – D. O.

11 Steiner (1995: 10).

12 Steiner (1995: 11).

13 Steiner (1995: 12).

iner zaadaptował na gruncie estetyki antropozoficznej ideę metamorfozy Johanna Wolfganga Goethego. Wyrazem owej projekcji był budynek antropozoficznego centrum w Dornach – Goetheanum¹⁴.

W tak pojętej przestrzeni estetycznej indywidualność twórcza nie była wyznacznikiem kategorii dzieła sztuki, lecz formą ujęcia struktur wyższego rzędu. Wynikły z tego trzy zasadnicze podejścia, które podzieliły między sobą artystów antropozofów lub sympatyków antropozofii. Część z nich, tak jak Stückergold lub Franciszek Siedlecki¹⁵, nie przyjęła takiej formy korelacji między własnymi doświadczeniami a propozycjami antropozoficznymi. Inni, tak jak Karol Homolacs, Wassily Kandinsky czy Hilma af Klint, umiejętnie wpisali antropozoficzną koncepcję w strukturę dotychczasowej indywidualnej praktyki i dojrzałej przestrzeni światopoglądowej. Jeszcze inni, mniej utalentowani, również próbowali swoich sił, nie tworząc dzieł wybitnych, lecz wybitnie potrzebnych dla ich rozwoju duchowego. Jak widać, nieporozumienia wśród samych antropozofów na tym gruncie były nieuniknione.

Wydaje się, że dodatkowo ocenę Stückergolda przez rosyjskich twórców skomplikowała specyfika rosyjskiego symbolizmu, która w swych poszczególnych aspektach nie tylko doskonale wpisywała się w propozycję antropozoficzną, ale i potęgowała określone przestrzenie działania twórczego, co mogło następować w formie krytyki osób niesprzyjających konkretnemu światopoglądowi.

Czołową postacią w obszarze instytucjonalizacji doświadczenia twórczego, jako dominującej formy przejawu boskiej kategorii w człowieku, był „ojciec” symbolizmu rosyjskiego, jego odmiany mistycznej¹⁶, Włodzimierz Sołowjow. Jako przedstawiciel rosyjskiej filozofii religijnej kontynuował on rozważania filozoficzne nad myślą Ojców Kościoła prawosławnego, wpisując w istniejącą przestrzeń własne doświadczenia wizyjne – trzykrotne objawienie się Sofii – mądrości Bożej.

14 Wiśniewska-Paź (2002); Соколина (2010).

15 Leyko (2012).

16 Młodszych symbolistów rosyjskich przyjęto nazywać mistykami ze względu na ich osobiste doświadczenia wizyjne, opowiedziane lub potwierdzone przez nich samych. Jednak w świetle nowych badań termin ów wydaje się zbyt wąski. Warto tu rozgraniczyć np. doświadczenia mistyczne od imaginacyjnych. Por. Oboleńska (2014).

Ideę przeobstwienia człowieka, a przez niego i natury (просветление), myśliciel widział m.in. w procesie twórczym: „Najwyraźniej więź estetyczna pomiędzy sztuką i naturą jest głębsza i poważniejsza. Właściwie jej istotą nie jest powtórzenie, lecz kontynuacja tego twórczego procesu, który rozpoczęła natura, jest przyszłościowym i bardziej głębokim rozwiązaniem tego samego zadania estetycznego”¹⁷.

Zadanie owo nie wymagało od twórcy wyrzeczenia się przestrzeni ontologicznej, zamknięcia się w samotni i umartwiania swego ciała, co bywało istotnym warunkiem przy określeniu twórczości religijnej. Wręcz odwrotnie, materialność tego świata wskazywała i pomagała osiągnąć właściwy rezultat starań duchowych, a co za tym idzie i twórczych. Było to stanowisko zbieżne z propozycją antropozoficzną, również uwzględniającą ontologię. W obu przypadkach człowiek okazywał się jedyną jednostką zdolną do duchowej transformacji siebie i świata, co dawało mu wyjątkową pozycję, a w przypadku przestrzeni twórczej określało jego status łącznika między tym, co duchowe a materialne: „Rezultatem procesu naturalnego (przyrodniczego) jest człowiek w podwójnym znaczeniu: po pierwsze, jako istota najpiękniejsza, po drugie, jako naturalna istota świadoma. Przy tym ostatnim określeniu zaznaczmy, że człowiek przeistacza się z wyniku procesu w istotę tworzącą proces powstawania świata i właśnie dlatego staje się idealnym elementem przeznaczenia pojętego jako całkowite obustronne przenikanie się i solidaryzowanie się duchowych i realnych, subiektywnych i obiektywnych, czynników i elementów wszechświata”¹⁸.

Stwarzając obraz materialnej lub duchowej rzeczywistości, twórca aktualizuje świat, wprowadza nową formę dla określonego znaczenia, czym urzeczywistnia, ontologizuje nowe istnienie. Obraz – odbicie projektuje aktualne znaczenie i jednocześnie znaczenie dalsze, wyższe, ujawniane przez jego symbolizowane przedstawienie. Zabieg podwójnej reprezentacji otwiera interpretacyjne pole wyższej rzeczywistości dla odbiorcy. Złączenie tego,

17 Соловьев (1994: 246). Tłumaczenie tego i innych fragmentów traktatu W. Sołowjowa – D. O.

18 Соловьев (1994: 247).

co duchowe, z tym, co materialne, daje pełnię istnienia, umożliwiając kolejne etapy transformacji. „To wszystko nie posiada kształtów (nie tworzy obrazu), co dopuszcza dominację jednej części składowej nad drugą, co nie posiada jedności i ciągłości, w czym nie sposób dopatrzeć się swobodnej różnorodności”¹⁹. Istotę Sołowjowskiego bogocztowieczeństwa niejednokrotnie wyróżniał Steiner, co bez wątpienia ułatwiało adaptację antropozofii na gruncie rosyjskim.

Myśl o twórczej sile człowieka kontynuował Nikołaj Bierdiajew, wprowadzając za Sołowjowem pojęcie twórczości teurgicznej²⁰, łączącej to, co Boskie, z tym, co ludzkie: „Cel aktu twórczego jest celem teurgicznym”²¹. Bierdiajew, baczny obserwator antropozofii²², wyraźnie podkreślał ontologiczne znaczenie aktu twórczego: „Twórczość artystyczna ma naturę ontologiczną, a nie psychologiczną”²³. W takim ujęciu twórczości i twórcy na tym ostatnim spoczywała odpowiedzialność nie tylko za dalszy rozwój świata, ale i jego właściwą perspektywę. Nie wszyscy mogli czy chcieli wpisać się w taką projekcję. Był to kolejny powód do krytyki ze strony tych twórców, którzy przyjęli propozycję symbolizmu, a przez niego, jak widać, i antropozofii.

W takim ujęciu perspektywy twórczej działalność antropozoficzna stanowiła logiczną kontynuację dla twórców nią zafascynowanych. Tych, którzy się wahali lub otwarcie nie przyjmowali całości systemu antropozoficznego, sami antropozofowie bacznie obserwowali i nieraz oceniali krytycznie. Stan napięcia nerwowego, przygnębienie i w końcu wyjazd Stücgolda musiały wywołać zatem dezaprobatę. Z drugiej jednak strony każda notatka, wzmianka, pozostawiony zapis – zawsze będą świadczą o ważno-

ści wspomnianej jednostki, wydarzenia czy przedmiotu w danym czasie i przestrzeni. Dzięki krótszym i dłuższym zapiskom współczesnych Stücgoldowi osób możemy dziś stworzyć bardziej zrozumiałe i namacalny niemal portret tego malarza.

Bibliografia

- Белый 2000 = Белый Андрей, *Воспоминания о Штейнере*, Москва 2000.
- Бердяев 2010 = Бердяев Николай, *Смысл творчества*, Москва 2010.
- Carlson 1993 = Carlson Maria, *„No Religion Higher than Truth”: A History of the Theosophical Movement in Russia 1875–1922*, Princeton 1993.
- Głuchowska 2013 = Głuchowska Lidia, *Artyści polscy w orbicie „Der Sturm”. Historia i historyzacje*, „Quart” 2013, nr 3.
- Купченко 1999 = Купченко Владимир (red.), *Письма М. А. Волошина к А. М. Петровой 1911–1921 гг.*, Санкт-Петербург 1999, http://az.lib.ru/w/woloshin_m_a/text_1921_pisma_k_petrovoy.shtml, dostęp 5.02.2018.
- Leyko 2012 = Leyko Małgorzata, *Teatr w krainie utopii. Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*, Gdańsk 2012.
- Malinowski 2004 = Malinowski Jerzy, *Warszawskie środowisko artystyczne początku XX wieku (w stulecie założenia Szkoły/Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie)*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2004, nr 1.
- Malinowski 2015 = Malinowski Jerzy, *U źródeł polskiej awangardy. Przypomnienie Stanisława Stücgolda*, [w:] *Sztuka Europy Wschodniej. Polscy i rosyjscy artyści i architekci w koloniach artystycznych za granicą i na emigracji politycznej 1815–1990*, t. III, red. Jerzy Malinowski, Irina Gavrash, Dominik Ziarkowski, Warszawa–Toruń 2015.
- Matile, 1 = Matile Angela, *Stanislas Stücgold*, <http://biographien.kulturimpuls.org>, dostęp 05.02.2018.
- Matile, 2 = Matile Angela, *Elisabeth Steffen-Stücgold-von Veress*, <http://biographien.kulturimpuls.org>, dostęp 5.02.2018.
- Oboleńska 2014 = Oboleńska Diana, *De Imaginatione. O эзотерической имажинации в русской культуре начала XX века*, Gdańsk 2014.
- Соколина 2010 = Соколина Анна (red.), *Архитектура и антропософия*, Москва 2010.
- Steiner 1995 = Steiner Rudolf, *Stopnie wyzszego poznania*, przeł. Tomasz Mazurkiewicz, Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1995.

19 Соловьев (1994: 252).

20 „Teurgię» rozumie on jako »twórczość wszechludzka«, w której ludzkość realizuje swoje najwyższe ideały w rzeczywistości materialnej, w naturze. Zatem »teurgię« Sołowjow pojmuję jako »sztukę« w jej najwyższym znaczeniu, odpowiadającą wysokim ideałom i problemom, dalekim od codzienności, gołego praktycyzmu i prozy życia” – Виноградова, tłumaczenie – D. O.

21 Бердяев (2010: 279). Tłumaczenie tego i innych fragmentów traktatu N. Bierdiajewa – D. O.

22 N. Bierdiajew nie był antropozofem, lecz żywo interesował się tym systemem, nierazdo polemizując z nim w swoich tekstach teoretycznych. Zob. N. Бердяев, *Теософия и антропософия в России*.

23 Бердяев (2010: 278).

Соловьев 1994 = Соловьев Владимир, *Чтения о Богочеловечестве; Статьи; Стихотворения и поэма; Из „Трех разговоров“: Краткая повесть об Антихристе*, red. А. Б. Муратов, Санкт-Петербург 1994.

Виноградова = Виноградова Евгения, *Теургическая эстетика Вл. Соловьева*, <http://econf.rae.ru/article/7943>, dostęp 5.02.2018.

Wiśniewska-Paź 2002 = Wiśniewska-Paź Barbara, *Spoleczny wymiar obiektu Goetheanum w Dornach i jego sensy edukacyjne*, Wrocław 2002.

Жемчужникова 1992 = Жемчужникова Мария, *Воспоминания о Московском Антропософском обществе (1917–23 гг.)*, „Минувшее” 1992, nr 6.

Anthroposophic Period of Stanisław Stücgold (summary)

The paper recalls two statements of Russian artists: symbolist and anthroposophist Andrei Bely and Maximilian Voloshin, symbolist and well-wisher of the anthroposophy, about the Polish painter Stanisław Stücgold. The specific tone and ambiguity in the evaluation of Stücgold's creative activities that emerge from these memories encourage us to ask about the historical perspective, about the time in which they were spoken. Well, Stücgold's period of anthroposophic activity is still little explored, the reason for which is primarily the very small amount of materials left from this period. Therefore, every memory and every mention supplement this gap. This paper also serves this purpose giving new details from Stücgold's anthroposophic path.