

SZABÓ ZSÓFIA¹

A Bauhaus színpadi műhelye

Jelen tanulmány A Bauhaus pedagógiai programja és a Z-generáció című projekthez kapcsolódó kutatásokat és célkitűzéseket mutatja be; a kutatási programot az EFOP-3.6.1-16-2016-00007-es azonosítószámú Intelligens szakosodási program a Kaposvári Egyetemen keretrendszerre támogatja. A projekt célja, hogy a Bauhaus oktatási gyakorlatát alapul véve a kortárs művészeti nevelést és oktatási rendszert az innováció, a kreativitás és az együttműködés jegyében gondolja újra. Az itt tárgyalt téma a teljes kutatási tervezet egy részterületét, a Bauhaus színpadi műhelyét érinti, amely az iskolát alapító Walter Gropius szándéka szerint elsősorban a mesterek és a tanítványok közti kapcsolat elmélyítését segítette.

Bevezető

Az 1919-ben alapított Bauhaus a művészeti oktatás szemléletét forradalmasító, példaértékű módszertant dolgozott ki, hogy a diákok kreativitásának és tehetségének kibontását segítse, így az iskola pedagógiai eszköztárának vizsgálata a jelenkor számára is tanulságokkal szolgálhat. A közelgő centenárium alkalmából kollégáimmal arra vállalkozunk, hogy a Bauhaus szellemi örökségét – amit számos magyar alkotó ugyancsak gyarapított – a művészeti képzés 21. századi terepén, a Kaposvári Egyetem Rippl-Rónai Művészeti Karán a gyakorlatban is kipróbáljuk. Célunk a kutatási projekt három ciklusa során a Bauhaus pedagógiai metódusainak vizsgálata, amit egy, a Z-generáció számára adaptálható módszertan kidolgozása, illetve mindezek gyakorlatba való átültetése követ majd a tervezettek szerint. Tanulmányomban néhány olyan, a Bauhaus színpadi műhelyét és performatív eseményeit jellemző inspirációs forrást, kiindulópontot ismertetek röviden, amelyek működtethető modelleket szolgáltatnak a projekt célkitűzéseinek eléréséhez.

A Bauhaus színpadi bemutatói, a költészet, a zene, a jelmezes vigasságok és a táncmulatások a szakirányú tanulmányok mellett elsősorban a közösségi élmény erősítését szolgálták az iskola egykori növendékei és mesterei számára. A diákok a kikapcsolódást jelentő táncmulatásokat tréfás rögtönzésekkel, pantomimes magánszámokkal szakították meg, a feltöltődéshez,

¹ művészettörténész, adjunktus; Kaposvári Egyetem Rippl-Rónai Művészeti Kar, Művészetelméleti és Művelődéstudományi Intézet; szabo.zsafia@ke.hu

valamint a mesterek és tanítványok kapcsolatának ápolásához nagymértékben hozzájárultak ezek a – teatralitást nem nélkülöző – események (Körner, 2008).

A szűkebb értelemben vett színházi előadások, táncbemutatók nem a színházművészet tradicionális műfajaiból merítettek, hanem olyan, főként szórakoztató műtípusokból (bohózat, farce, cirkuszi és vásári mutatványok, paródia) inspirálódtak, amelyek Thália papjainak szentélyeiben ritkán fordultak elő. Miként a Bauhaus előkészítő tanfolyamain és az egyes műhelyekben, a teatralitásban is a kísérletezés volt a legfőbb elem; a színre vitt előadások, táncok elsősorban a képzőművészetből és az építészetből indultak ki.

A színházi műhely a weimari időszakban jobbra papíron létezett, a közös munka csupán az iskola Dessauga költözése után vált szervezettebbé, intenzívebbé. Az első, Lothar Schreyer nevéhez köthető színpadi kísérletek az expresszionizmus jegyében fogantak, de 1923-tól a színpadi műhely tevékenységét már az a konstruktív szerkezetességéből kiinduló látásmód jellemezte, ami elsősorban a műhelymunkát irányító új vezető, Oskar Schlemmer egyéni koncepcióját tükrözte. Schlemmer úgy tartotta, a színházi munka lehetőséget nyújt a növendékek számára, hogy a tér, a forma és szín viszonyrendszerével saját mozgásuk révén kerüljenek valódi, gyakorlati kapcsolatba. „*A Bauhaus tantervében belül ennek a műhelynek nagyobb hatáskört biztosított, mert valamennyi osztály és műhely diákjait magához vonzotta. Lenyűgözte őket a mester-mágus teremtő szelleme.*” – írja az iskolaalapító Gropius (Schlemmer–Moholy–Molnár, 1978, p. 87.). Ez az aktív periódus Schlemmer 1929-es távozásával ért véget, a műhely bezárássra került.

Schlemmer: ember – bábu – tér

Oskar Schlemmer színpadi műveiben az alap gondolat leggyakrabban az ember és bábu, valamint az ember és a tér koncepciója körül forgott; e témakörben született elképzeléseit *Ember és műfigura* című írásában vázolta fel (Schlemmer–Moholy–Molnár, 1978). Koreográfiáiban a mechanikus mozgást imitáló, bábuvá stilizált emberalakokkal folytatott kísérleteit követhetjük nyomon, mivel meggyőződése szerint a valóság imitációjához ragaszkodó színház nem tesz mást, csupán önnön sírját ássa (Koss, 2003). Ez az irányvonal határozta meg *Triadikus balett* című előadását, vagy később az ún. *Bauhaus-táncokat*.

Schlemmer egyik legismertebb műve, a *Triadikus balett* keletkezési idejét tekintve valójában túlmutat a Bauhaus színpadi műhelyének virágkorán: az előadáshoz ugyanis már az iskola megalapítása előtt, az 1910-es évek közepén megszülettek az első tervek, bár a bemutatóra csak 1922-ben, Stuttgartban került sor. A pantomimszerű tánc a hármas szám köré szerveződött, a

mozgástételek három színhez (sárga, rózsaszín, fekete) kapcsolódtak. Az előadásban szereplő három táncos az egyes részekben és tételekben más-más jelmezt viselt. A bábuszerű mozgás érvényre jutását ezek a „*térplasztikai kosztümök*” (Haulisch, 1982), azaz a „*részben vattázott textilanyagból, részben merev és kasírozott, színesen vagy fémesen kezelt formákból*” (Schlemmer–Moholy–Molnár, 1978, p. 22.) álló jelmezek és a stilizált mozdulatsorok egyaránt segítettek. Schlemmer a tervezési folyamat során a képszerűségből indult ki: először a jelmezterveket készítette el, majd ezek alapformáiból vezette le a táncosok mozgáskombinációit (Simhandl, 1998).

A *Triadikus balettel* ellentétben a színpadi műhely legaktívabb periódusához kötődtek azok a táncművek, melyeket gyűjtőnéven *Bauhaus-táncok*ként találunk meg a szakirodalomban, de egyedi címeik – mint *Formatánc*, *Tértánc*, *Gesztustánc*, *Bottánc*, *Fémtánc*, *Karikatánc* stb. – beszédesen jellemzik Schlemmer vizsgálódásainak újabb állomásait. T. Lux Feininger, aki 1926–29 között vett részt a színpadi műhely munkájában, lelkesen számol be a látottakról:

„*Figyeltem a »gesztusok táncát« és a »formák táncát«, amelyet fémmaszkokba, kipárnázott plasztikus ruhákba öltözött táncosok jártak. A színpad, mélyfekete háttérrel és kulisszákkal, mágikusan megvilágított, geometrikus tárgyakat fogadott magába: egy kockát, egy fehér gömböt, lépcsőfokokat; a színészek léptek, ödöngtek, kúsztak, ügettek, száguldottak, megálltak, lassan és méltóságteljesen forogtak; tarka kesztyűs kar köszönő mozdulatra emelkedett; a réz- és arany- és ezüstgombok összebújtak, széjjelrepültek; a csendet csapkodás törte meg, amely egyetlen rövid ütéssel végződött. Dübörgő hangok crescendója szörnyű robajban tetőződik, vészterhes és döbbenetes csend követi. A tánc másik fázisa egy macskakórus zord és csalogató szenvedélyességével zajlik, beleértve a nyávogást és a mély dorombolást, amelyet rezonáló maszkfejek nagyszabásúan hangsúlyoznak. Lépés és mozdulat, figura és tárgy, szín és hang, mind az elemi forma sajátosságával rendelkeztek és ismételten szemléltették, hogy Schlemmer szerint mi az a probléma, amelynek elemzése a színház feladata: ember a térben*” (Schlemmer–Moholy–Molnár, 1978, p. 88.).

Ezeknek a táncoknak egy részét 1982-ben és 1984-ben Debra McCall rekonstruálta New Yorkban², aki nemcsak a német archívumokban végzett alapos kutatómunkára támaszkodott, hanem az egykori Bauhaus-tagok, mint Ise Gropius, T. Lux Feininger, s főként a magyar Weininger Andor emlékezetét is segítségül hívta a rekonstrukcióhoz (Körner, 2008, Moynihan–Odom,

² Részletek Debra McCall rekonstrukcióiból. Bauhaus Dances [online] <http://bauhausdances.org/video-excerpts.html> [2018. június 12.]

1984). A rekonstrukciók nyomán született beszámolók egyöntetűen kiemelték a táncok festői látásmóddal komponált vizualitását és térbeli viszonylatokkal folytatott párbeszédét (Kisselgoff, 1982, Anderson, 1982), azaz Schlemmer egykori elképzeléseinek alappilléreit.

A Bauhaus-táncok fókuszpontjában az emberalak(ok) pantomimszerű mozgáskombinációi és a különböző kellékekkel (pl. testhez rögzített botok, karikák, vagy a térbe helyezett kubusok, gömbök, pálcák stb.) létrejött interakciói álltak, amelyek révén különböző kompozíció-sorozatok jöttek létre. A táncosok egyneműsített, kissé kipárnázott kosztümöket és maszkot viseltek, mozdulataikkal pedig pillanatról pillanatra újraírták az adott térkonstrukciót.

Itt jegyezzük meg, hogy Schlemmer és tanítványai a térrel folytatott kísérletek során végül eljutottak odáig, hogy kilépjenek a táncoknál használt zárt térstruktúrából, és a Bauhaus egész épületét, a lapostetőt, az erkélyeket, teraszokat vegyék birtokba, és használják színpad gyanánt (Körner, 2008).

A tanítványok: nonfigurativitás és gépesített színpad

Ahogy a fenti művek érzékeltetik, Schlemmer mindig az emberalaktól indult ki és/vagy ahhoz tért vissza, egyes tanítványai azonban nálánál jobban érdeklődtek a nonfigurativitás iránt. 1923-ban a jénai Stadttheaterben megrendezett Bauhaus-esten *Mechanikus balett* címmel mutatták be három diák, Kurt Schmidt, Friedrich Wilhelm Bogler és Georg Teltscher közös művét, amelyben – elszakadva a schlemmeri műfigura gondolatától – a táncosok tisztán geometriai síkformák mögé rejtőzve mozogtak a színen, mintha egy megmozgatott konstruktivista kép látványát, vagy egymást követő absztrakt képek sorozatát közvetítenék. Kurt Schmidt így ír a közös alkotói szándékról:

„Nem az emberi testből levezetett formák fokozásán, kiemelésén volt a hangsúly, ellenkezőleg: az emberi testnek erősen háttérbe kellett vonulnia, hogy a tiszta formák színes, tarka játéka érvényesüljön. [...] A Mechanikus balettben a »jelmezes« ember nem szerepalakítóként, hanem absztrakt formaképek közvetítőjeként lépett fel. A táncosok által hozott formák mozgásának ritmusában szaggatottság, lökészerűség dominált, úgy, ahogy a gépek mozgásában» (Forgács, 2010, p. 149.).

A mechanikus színház gondolata természetesen Schlemmert is foglalkoztatta, ezt példázza *Figurális kabinet* című műve, ami az „ember vagy műfigura” kérdésének egy korai válaszkísérlete volt. A kabinet fő alakjait stilizált ember- és állatalakokat ábrázoló sík figurák alkották, amiket részint mechanikusan, részint a színpad mögött rejtőző segítőik révén mozgattak. A kabinet

1922-es első bemutatóján Schlemmer maga – később Weininger Andor – testesítette meg a „csaló” professzort, aki a közönséget a kabinet figuráiról kreált történetekkel szórakoztatta (Forgács, 2010, Körner, 2008). Schlemmer azonban, bármennyire is foglalkoztatta a mechanizált ember, a tisztán gépesített színpad gondolatával kapcsolatban szkeptikus maradt:

„Elképzelhetőek olyan játékok is, amelyek történése csupán formák, színek és fények mozgásából áll. Ha a mozgás mechanikusan, az ember teljes kikapcsolásával történik, akkor olyan műszaki berendezésre van szükség, amelynek teljesítménye egy nagyszabású precíziós automatáéval vetekszik. A mai technika rendelkezik ilyen apparátussal; az egész részben csak pénzkérdés, részben pedig azon múlik, hogy mennyire felel meg az apparátus mozgósítása a kívánt hatásnak, vagyis hogy a forgás és száguldás játéka, a formák, színek és fények valamennyi variációját is beleértve, meddig képesek fenntartani az érdeklődést” (Simhandl, 1998, p. 434.).

Weininger Andor *Gépesített színpadi revü* címmel ismert tervsorozata ugyancsak a mechanizáltság és a nonfigurativitás irányába tett egy lépést; a tervek kiérlelésén 1923–1927 között kisebb megszakításokkal dolgozott, bár az alkotás kivitelezésére végül nem került sor. Weininger ötlete elsősorban abban jelentett változást Schlemmer kabinetjéhez képest, hogy a zárt, színpadszerű térben főként mozgó téglalapokat, azaz a konstruktivitás jegyében konkrét formák egyre sűrűsödő dinamikáját képzelte el, amit zöreij-zene aláfestés és változó fényhatások kísértek volna. Terveinek egyik-másik változatán azonban forgó, futószalagon mozgatható bábukat is elhelyezett, amiket a konstruktív képalkotás szigorúságát oldó játékos, humoros kiegészítőknek szánt (Körner, 2008). Úgy tűnik, Weininger Andor – Schlemmer nézeteivel összhangban – nem kívánt eljutni a színház teljes absztrahálásáig, vagy csupán igyekezett megőrizni a Bauhausbühnét jellemző kettősséget, az egyszerre emelkedett, metafizikus tartalmak és a népszerű szórakoztató műfajok játékos egybefonódásának igényét.

A Bauhaus-ünnepek

A közösség összekovácsolódását, ahogy a bevezetőben említettem, a színpadi műhely előadásai mellett számos teátrális színezetű, performatív esemény segítette. Ezek sorában említhetjük a Bauhaus-zenekar különböző országok népdalait és tánczenéit elegyítő unikális repertoárját – a zenekar lelke és motorja szintén az a Weininger Andor volt, akit nemcsak Schlemmer előadásainak humoros konferansziéjaként ismertek, de született zongoristaként is dicsérték pályatársai. A Bauhaus-zenekar eleinte spontán szerveződött, s az „*elképzelhető legnagyobb zajgyár*”

(Schawinsky, 1971. p. 35.) született meg általa, hiszen tagjai bátran használatba vettek bármilyen tárgy – legyen az szék, revolver vagy preparált zongora –, amit valamiféle hang, illetve zaj keltésére alkalmasnak találtak (Jewitt, 2000).

A mesterek és diákok együttműködését a Bauhaus-ünnepek szintén erősítették: ezen alkalomok során a teremdekorációt, a jelmezeket, meghívókat, jegyeket közösen készítették el az iskola tagjai (Helkin, 2011). Az egyes ünnepek különféle tematika köré szerveződtek, ami lehetett szín (Fehér ünnep) vagy anyag (Fém ünnep), de rendeztek lampion- és sárkányünnepet is, a Bauhaus-zenekar pedig az ünnepek tematikáihoz igazította improvizációit (Schawinsky, 1971). A weimari időszakban a mulatságok még spontán szerveződtek, ahogy arról Molnár Farkas szavai tanúskodnak:

„Aki nem ismeri a Bauhaus ünnepeit, annak idegen a Bauhaus-produkció is. Ezek az ünnepek hirtelen jönnek a legkülönbözőbb ürügyek alatt. Például a nagy szél. Erre rettenetesen nagy jelvényt járatnak körül a faluban: A légi játékok ünnepe. 200 különböző színű és formájú repülőgép száll vékony pórázon a levegőbe. Nincs szebb ennél. [...] A legtöbb energiát a kosztümös estéken fejtik ki. Lényeges különbség Párizs, Berlin, Moszkva művészei és a Bauhaus rendezte kosztümbálok között, hogy itt tényleg újak a kosztümök. Mindenki maga csinálja. [...] Néha emeletes monstrumok mozognak, színes mechanikus figurák, melyekben nem is sejtjük, merre a fej. Aranyos kis lányok piros kockában. Jön a csiga és felhúzzák őket a levegőbe, illatokat és fénysugarakat fecskendeznek. Most egy-két intimítást a nagyágyúkról. Kandinszkij mint antenna szeret megjelenni, Itten mint amorfszörny, Feininger mint két derékszögös háromszög, Moholy-Nagy mint keresztel átszúrt szegmens, Gropius mint Le Corbusier, Muche mint mazdaznan apostol, Klee mint a kék fa éneke” (Forgács, 2010, pp. 111–112.).

Bár Dessauban már tervezettebb kulturális rendezvényekké nőttek ki magukat, mindvégig motiválta és áthatotta ezeket az eseményeket az a felszabadult játékosság, amit Schlemmer a kreativitás fejlesztésének egy fontos, indirekt módjaként rendkívül hatékonyan használt.³

³ Life at the Bauhaus. Bauhaus Archiv [online] https://www.bauhaus.de/en/das_bauhaus/46_leben_am_bauhaus/ [2018. június 12.]

A Bauhaus és a jelen

A Bauhaus színpadi műhelyének 21. századi megidézésével a Kaposvári Egyetem Rippl-Rónai Művészeti Karán egy olyan performatív eseménysorozat megvalósítása a cél, amely a közöseteremtő élményen túl a csoport- és projektmunka erősítésének is szolgálatába szegődhet. Ehhez a célkitűzéshez a fentiekben felsorakoztatott művek, elképzelések, koncepciók jelenthetik a főbb kiindulópontokat.

Úgy vélem, az eseménysorozat kidolgozásához termékeny alapot jelentenek Oskar Schlemmer térkonstrukciós kísérletei, valamint az ember és gép/technológia aktuális kapcsolatának vizsgálata. A kortárs színházi tendenciákkal egybecsengően érdemes foglalkozni az alternatív térhasználattal és a hagyományos színházi műfajokon kívüli inspirációkkal, illetve a Bauhaus tevékenységén túl az iskola hatását befogadó, szellemiségét továbbörökítő magyar és nemzetközi irányzatokkal (mozgásművészet, Mejerhold, Kassák, képek színháza stb.).

A hazai kutatás kiemelt feladatának tartom a magyar származású művészek munkásságának tanulmányozását: jelen projektben Weininger Andor *Gépesített színpadi revüjének* kortárs újragondolásával létrejöhet egy olyan összművészeti produktum, amely a képiséget a teatralitással játékos és interaktív formában kapcsolja össze. Ugyancsak feldolgozásra érdemesek Moholy-Nagy László színpadtervezői tevékenységének a fény játékára alapozott megoldásai (Jákfalvi, 2006), illetve olyan magyar vonatkozású művek, mint Bartók Béla *A fából faragott királyfi* című darabjához készített színpadkép vizsgálata, amit Oskar Schlemmer a magdeburgi városi színház számára tervezett 1926-ban (Haulisch, 1982).

A program alapvető célja, hogy az egyes események, alkotások más-más szakterületen jártas mestertanárok és hallgatók bevonásával valósuljanak meg, amelyben az alkotóközösség tagjainak eltérő szemlélete, médiumismerete, ötletei mentén alakul és gazdagodik az összkép: ehhez pedig katalizátorként szolgálhat a Bauhaus-ünnepek újjáélesztése, a közösség élményalapú ösztönzése gondolkodásra, alkotásra, játékra – együtt.

BIBLIOGRÁFIA

- Anderson, J. (1984). *Dance: Bauhaus Design by Oskar Schlemmer*. New York Times, 1984. január 22. [online] <https://www.nytimes.com/1984/01/22/arts/dance-bauhaus-design-by-oskar-schlemmer.html> [2018. június 12.]
- Bauhaus Dances* [online] <http://bauhausdances.org/video-excerpts.html> [2018. június 12.]
- Forgács, É.(2010). *Bauhaus*. Pécs: Jelenkor Kiadó.
- Haulisch, L. (1982). *Oskar Schlemmer*. Budapest: Corvina Kiadó.

- Helkin, S. (2011). *Parties at the Bauhaus. Testimony of the Joy of Life* [online] <https://www.bauhaus100.de/en/present/cultivation-of-friendly-interactions/index.html> [2018. június 12.]
- Jákfalvi, M. (2006). *Avantgárd – színház – politika*. Budapest: Balassi Kiadó.
- Jewitt, C. (2000). Music at the Bauhaus, 1919–1933. *Tempo*, New Series, July, no. 213, pp. 5–11. DOI: [10.1017/S0040298200007804](https://doi.org/10.1017/S0040298200007804)
- Kisselgoff, A. (1982). *The Dance: 6 Works Based on Schlemmer's Art*. New York Times, 1982. november 1. [online] <https://www.nytimes.com/1982/11/01/arts/the-dance-6-works-based-on-schlemmer-s-art.html> [2018. június 12.]
- Körner, A. (2008): *Weininger Andor színpadai a Bauhaustól New Yorkig*. Budapest: 2B Kulturális és Művészeti Alapítvány.
- Koss, J. (2003). Bauhaus Theater of Human Dolls. *The Art Bulletin*, vol. 85, no. 4, pp. 724–745. DOI: [10.2307/3177367](https://doi.org/10.2307/3177367)
- Life at the Bauhaus*. Bauhaus Archiv [online] https://www.bauhaus.de/en/das_bauhaus/46_leben_am_bauhaus/ [2018. június 12.]
- Moynihan, D. S.–Odom, L. G. (1984). Oskar Schlemmer's „Bauhaus Dances”: Debra McCall's Reconstructions. *The Drama Review*, vol. 28, no. 3, pp. 46–58. DOI: [10.2307/1145625](https://doi.org/10.2307/1145625)
- Schawinsky, X. (1971). From the Bauhaus to Black Mountain. *The Drama Review*, vol. 15, no. 3, pp. 30–44. DOI: [10.2307/1144679](https://doi.org/10.2307/1144679)
- Schlemmer, O. – Moholy-Nagy, L. – Molnár, F. (1978): *A Bauhaus színháza*. Walter Gropius utószavával a magyar utószót Kocsis Rózsa írta. Budapest: Corvina Kiadó.
- Simhandl, Peter (1998): *Színháztörténet*. Budapest: Helikon Kiadó.

SZABÓ, ZSÓFIA
THE BAUHAUS STAGE WORKSHOP

Focusing on the performances created by the Bauhaus Stage Workshop this paper examines the pedagogical methods and experiments of the legendary German art school. This study is part of the project “The Bauhaus Pedagogical Program and the Generation Z” supported by Smart Specialisation Programme at the University of Kaposvár (EFOP-3.6.1-16-2016-00007). The project aims to rethink contemporary art education and school curriculum in terms of innovation, creativity and cooperation modelled on Bauhaus training practice. According to the school founder Walter Gropius the Stage Workshop maintained a close relationship between masters and students.