

Galács Judit

LE A DOBOZSZÍNPADDAL!

AZ 1924-ES BÉCSI SZÍNHÁZTECHNIKAI KIÁLLÍTÁS ÉS MAGYAR VISSZHANGJA

A zene és a színház kiemelkedő szerepe Bécsben mára már szinte közhelyessé vált. Ezt példázza az is, hogy a köznyelv a zene városa címet adományozta az osztrák fővárosnak. Bármennyi ellenérzés is van bennünk az ilyen elnevezésekkel szemben, vitathatatlan, hogy ezeknek a művészeti ágaknak valóban nagy múltjuk és kultúrájuk van Bécsben. Az 1924-ben megrendezett Bécsi Zenei- és Színházünnep (*Musik-und Theaterfest der Stadt Wien*) ennek az örökségnek és folyamatos jelenlétének bemutatását tűzte ki célul. Az eseménysorozat szeptembertől októberig tartott, aminek keretében a város számos pontján színházi és opera-előadások bemutatója várta a közönséget, valamint olyan színházi és képzőművészeti tárlatok nyíltak, amelyek nemcsak az elmúlt évszázadok művészetét mutatták be az érdeklődő látogatóknak, hanem az aktuális tendenciákról is beszámoltak. Ezek egyike volt a Konzerthausban megrendezett Nemzetközi Színháztechnikai Kiállítás (*Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik*). Az esemény jelentős szerepet töltött be a korai avantgárd színház történetében, ugyanis az első alkalom volt a régióban (és talán az egész kontinensen is), hogy együtt lehetett látni az avantgárd művészek legfontosabb színházi alkotásait, és ezeken keresztül bemutatásra kerülhettek az aktuális újító jellegű törekvések.

A széles körű nemzetközi válogatásban nyolcvanhét művész alkotása volt megtekinthető, közöttük színház- és színpadtervek, makettek és modellek, rajzok, akvarellek, fényképek, szöveggönyvek, filmtérvek és kották is szerepeltek.¹ A tárlat szervezőbizottságának tagja volt többek között Hans Tietze művészettörténész, a kiállítást szervező Gesellschaft zur Förderung Moderner Kunst (*Modern művészetet támogató társaság*) képviselője, és Frederick (Friedrich) Kiesler, aki nemcsak a katalógus szerkesztőjeként vállalt fontos szerepet a rendezvény megvalósításában, de a korszak progresszív tervezőinek társaságában is bemutatkozott. Bár a kiállítók között csak olyan magyar művészeket találunk, akik a Bauhausban dolgoztak, így munkáik is az ottani kontextusban jelentek meg, a magyar avantgárd művészeti kapcsolatok nem álltak meg ennél a pontnál.

Már évek óta Bécsben tartózkodott Kassák Lajos és a MA-kör számos művésze, a MA folyóiratot is itt adták ki. Kassák már a MA-t megelőző *Tett* indulásától kezdve nagyon fontosnak tartotta a színházat. Felismerte annak közösségformáló erejét és a tömegekre tett hatását. Az új színházat mozgósító erőnek tartotta, ami az individuumokat tömegekké kapcsolhatja össze, akik így együtt léphetnek fel a közös

¹ Darida Veronika: *Színház-utópiák*. Budapest, 2010. 236.

jövőért. A *MA* budapesti időszakában színjátszó iskolát is alapítottak, színházi esteket tartottak, színházi kérdésekre specializálódott írójuk, Mácza János pedig rendszeresen publikált a lapban kritikákat, dramaturgiai szövegeket és színházelméleti tanulmányokat. Nem meglepő tehát, hogy amikor Bécsben megnyílt a Színháztechnikai Kiállítás, Kassák úgy érezte, látványosabb formában kell a véleményét megfogalmaznia ebben a témában. Így megjelentette a *MA* különszámát, a *Musik- und Theaternummert*.²

A *Musik- und Theaternummer* jelentőségét mindig is elismerték a *MA* és a magyar avantgárd történetével kapcsolatban, azonban kevés olyan publikáció született, ami önállóan ezt vizsgálta volna. A legjobb áttekintést Nemes Rita 2006-os tanulmánya adja.³ Emellett feltétlenül meg kell említenünk Passuth Krisztina tanulmányát, amely sajnálatos módon nem került kiadásra, csupán személyes beszélgetések során említett belőle részleteket.

Mielőtt a *MA* különszámának és a kiállításnak az összevetését elvégeznénk, röviden szólni kell a Kiesler-féle tárlat műveiről. A rekonstrukció során viszonylag szerencsés helyzetben vagyunk, ugyanis a kiállítás katalógusa mellett Kiesler munkásságát is feldolgozta egy tárlat 2012-ben. Ezen kiemelt helyet foglal el az 1924-es bemutató, emellett több tanulmány is foglalkozik az itt szereplő művek jelentőségével és a kiállítás koncepciójával.

Mindenekelőtt a legfontosabb forrással, a tárlat katalógusával kell kezdenünk. Ez felsorolja az összes kiállított művet, számos alkotásról fényképes illusztrációt is közöl.⁴ A kiadványban a művekkel kapcsolatos elméleti szövegek is megtalálhatók, amelyek érzékeltetik az új művészeti ideákra koncentrálnak és azt megismertetni vágyó elképzeléseket.

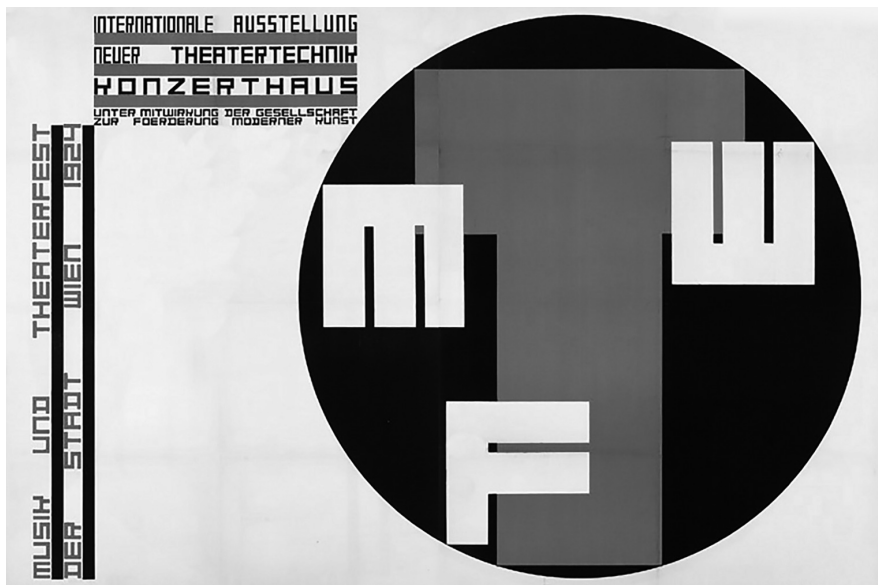
Vizsgálatunk során fontos kiindulópont lehet egy 2012-ben, az Österreichische Theatermuseumban megrendezett tárlat is, amely a színházi alkotásait a középpontba helyezve mutatta be Friedrich Kiesler munkásságát.⁵ A kiállítás első terme a művész korai munkáit tartalmazta, ennek keretében részben az 1924-es, a Konzerthausban megrendezett tárlat is bemutatásra került. A kurátorok döntése, miszerint ezt a művész munkásságának kiemelt részeként kezelték, nagyon is indokolt, hiszen magára a tárlatra is tekinthetünk úgy, mint a művész egyik alkotására. A katalógus szerkesztésén túl ugyanis fontos szerepet vállalt a kiállítás koncepciójának kialakításában, a művészek és

² *MA. Musik- und Theater Nummer*, 9. 1924. no. 8/9.

³ Rita Nemes: *Raumstationen 1924–2004. Vor 80 Jahren erschien das Musik- und Theater-Sonderheft der Wiener Zeitschrift MA. Mitteleuropäische Avantgarden. Internationalität im 20. Jahrhundert*. Hrsg. Pál Deréky, Zoltán Kékési, Pál Kelemen. Frankfurt am Main, 2006. 87–100.

⁴ *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik*. Unter Mitwirkung der Gesellschaft zur Förderung Moderner Kunst in Wien. Im Rahmen des Musik- und Theaterfestes der Stadt Wien. Hrsg. Frederick Kiesler. Wien, Konzerthaus, 1924.

⁵ *Die Kulisse explodiert*. Frederick Kiesler – Architekt und Theatervisionär. Österreichisches Theatermuseum, Bécs. 2012. október 25. – 2013. február 25. A kiállítás két másik helyszínen, Münchenben és Madridban is látható volt 2013-ban.



1. Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik. Konzerthaus. 1924. A kiállítás katalógusának címlapja. Az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Táranak gyűjteményéből. © Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára, Budapest.

alkotásaik kiválogatásában is.⁶ A kiállítótér korlátozott adottságai miatt a rekonstrukció nem lehetett teljes, csupán néhány művész alkotása jelent meg, valamint a katalógus címlapjának eredeti, színezett litográfiaváltozata, ami egyben a kiállítás plakátja is volt (1. kép), mellette a bécsi Színházi Ünnepek plakátja és a Kiesler megalkotta *Térszínpad* makettje, amely a múzeum gyűjteményének megbecsült darabja.⁷ A makett beemelése és így a *Térszínpad* jelentőségének aláhúzása azért is fontos, hiszen ez az alkotás egymagában is kifejezte az avantgárd színházi törekvések alapvetését, miszerint ahhoz, hogy megújítsuk a színpad művészetét, meg kell szabadulni a kötöttségekkel teli dobozszínpadtól és a klasszikus felépítésű színházi előadásoktól. Ezzel is indokolható, hogy ez a mű vált az 1924-es kiállítás szimbólumává.

Ott a térszínpad önálló művészeti konstrukcióként jelent meg. Felépítése Tatlin „III. Internacionálé emlékművére” emlékeztetett, két, egymásba hatoló spirál alkotta. A spirálok egymással ellentétes iránya egy felfelé emelkedő rámpát, és egy középső kiemelkedő pódiumszínpadot alkotott. A rámpán egy oldalszínpadot is kialakítottak, amely elvált a felső pódiumszínpadtól, és egy lépcsősoron volt meg-

⁶ A szervezők magát a kiállítást is művészeti alkotásnak tekintették. Kiesler munkássága esetében indokolt a döntés, mivel a következő két évben két hasonló kiállítás megrendezésével is megbízták Párizsban és New Yorkban.

⁷ Az eredeti *Térszínpad* 1926-ban, a New Yorkban megrendezett színházi kiállításon még ki volt állítva, ezt követően feltehetően megsemmisült.

közelíthető.⁸ Ez a megoldás azt is lehetővé tette, hogy akár egy időben zajló szimultán előadásokat is meg tudjanak valósítani rajta.⁹ A tervek szerint a tárlat ideje alatt számos előadás bemutatására került volna sor a színpadon, ám részben egy kirobbanó botrány következtében ez nem valósulhatott meg.¹⁰ A sajtó beharangozója szerint Ivan Goll „*Matuzsálem, avagy az örök polgár*” című darabjának próbái kezdődtek el, az előadás viszont már elmaradt. A kiállítás ideje alatt egyetlen, mára elfeledett darabot (Paul Frischauer: „*Homályban*” című művét) vittek színre, ezenkívül számos táncelőadást tartottak, továbbá Fernand Léger is itt mondta el a kiállítást megnyitó szövegét.

A tárlaton szereplő többi alkotó között voltak, akik – Kieslerhez hasonlóan – a hagyományos színpadi teret vagy a színház egész épületét újragondoló művet állítottak ki. A teljesség igénye nélkül csak a legérdekesebb műveket említem. Hans Fritz német építész kockákból és négyzetekből alkotott egy *Kockaszínpadnak* elnevezett, erősen architektúrális hangsúlyú teret. Oscar Strnad az úgynevezett *gyűrűszínházat* állította ki, amelyben a nézőtér középen helyezkedett el, és ezt gyűrű formában vette körül a színpad. Az utókor számára sokkal jelentősebbé vált Kurt Schwitters alkotása, a Merz-színpad. Ez a konstrukció, hasonlóan a művész korábban kialakított Merz-építményeihez, különféle anyagokból összeállított térbeli alkotás volt. A katalógusban a Schwitters és Franz Rolan nevével jegyzett MERZ című dramaturgikus szöveget is közölték, amelyben egy Schwitters és a közönség között lezajló dialógusban magyarázzák el a mű jelentőségét.¹¹

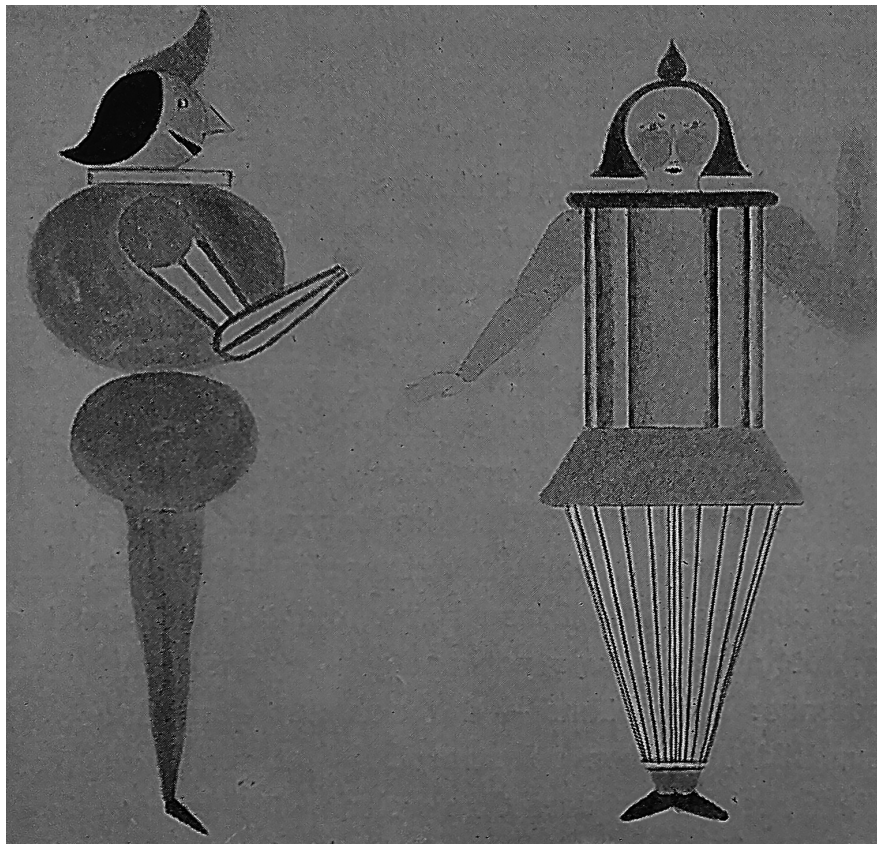
Olyan alkotások is szerepeltek, amelyek nem a színpad terének vagy formájának lebontását és egy újfajta architektúra felépítését tűzték ki célul, hanem a meglévő doboztérben megjelenő előadás újfajta szemléletű és új technikai eszközökkel történő megvalósítását kívánták elérni. A kiállított anyagban az ilyen alkotások száma a legnagyobb, hiszen az akkori színházi gyakorlatban leginkább ilyen formában voltak megvalósíthatóak a progresszív szemléletű bemutatók. Ezeket színpadi makettek, tervek, színpadképekről készült akvarelleken, valamint fényképeken prezentálták. Ugyancsak ide számíthatjuk még a megvalósult előadásokhoz készült jelmezterveket és a szereplőket ábrázoló rajzokat. Láthatóak voltak Fernand Léger jelenetképei a „*Világ teremtése*” című műhöz, Enrico Prampolini színpadképei a „*A szellem újjá-*

⁸ Frederick Kiesler. *Theatervisionär - Architekt - Künstler*. Hrsg. Barbara Lesák, Thomas Trabitsch. Wien, Österreichische Theatermuseum, 2012. 35-39.

⁹ Nem ez volt a művész első munkája, ahol a spirális forma feltűnik. Darida Veronika emlékeztet arra, hogy Kiesler az első világháborút követően kezdett el színházi tervezéssel foglalkozni, és már ekkor felvázolt egy tervet, aminek a „végtelen színház” nevet adta. Ebben az utópisztikus elgondolásban spirál alakú, mozgatható és alakítható játékterek kötik össze a központi színpadot a másik két színpaddal, és a nézői széksorok is szabadon mozgathatók. A spirális színpadi hidak keltik a „végtelen” érzetét. (Darida, 2010. i. m. 232.). A terve egész életén keresztül foglalkoztatta Kieslert, több változata is ismert.

¹⁰ A megnyitón Jakob Levy Moreno, a pszichodráma terápiás csoportmódszerének megalkotója megvádolta Kieslert, hogy saját, önálló találmányaként mutatta be a *térszínpadot*, állítása szerint azonban közösen kifejlesztett ötletük volt a mű.

¹¹ Kiesler 1924. i. m. 28-32.



2. Oscar Schlemmer: Két figura terve a *Triadikus balett* előadásához, 1922. Akvarell. Részlet a katalógusból.

születése” című mechanikus balettelőadáshoz, ami kiegészült a katalógusban szereplő, a művész által írt „*A futurista színpadi atmoszféra*” című szöveggel is.¹² Megemlíthetjük a Vlatislav Hofman cseh díszlettervező készíttette műveket és Georges Braque kubista színpadképeit és jelmezterveit.

Az itt felsorolt művek közül ki kell emelnünk Kiesler egy munkáját, ami több olyan összetevőt is magában hordoz, amelyeket más avantgárd színházi alkotások is tematizálnak. Kiesler 1922-ben Berlinben Karel Čapek „*R.U.R*” című darabjához készítette első színpadi díszlettervét, amelyet a Theater am Kurfürstendammban mutattak be.¹³ Az előadás díszletei a konstruktivista művészet hatását mutatják, az összetevők egy komplett elektromechanikus rendszert alkottak, a háttérben pedig

¹² Uo., 67.

¹³ A történet egy feltalálóról szól, aki gépembereket alkot, tulajdonképpen egy robotokról szóló science fiction. A cím feloldása is Rossumovi Univerzální Roboti, Rossum Univerzálnis Robotjai.

filmvetítést alkalmazott. A húszas évekre a művészek igen ambicionálták, hogy műveikbe befoglalják a korszakban tapasztalt technikai fejlődés eredményeit. A színpad kialakításában, valamint a színész szerepének kérdésében is a mechanikus mű megalkotásának lehetőségein gondolkodtak. Mindazonáltal a színész mint a színpadon tudatos tevékenység nélkül létező bábu gondolata, ami Čapek darabjában a robotok szerepeltetésén keresztül vetődött fel, ekkor már évtizedek óta meghatározó idea volt a színházművészetet megújítani akaró művészek alkotásaiban és szövegeiben. A kiállítás összeállítói is tudatában lehettek annak, hogy milyen kiemelt jelentősége van ennek a kérdéskörnek. Ennek köszönhetően nagy számban vonták be azokat a művészeket az esemény programjába, akik ezt a kérdést helyezték munkáik fókuszába.¹⁴

Az ezzel a gondolattal foglalkozó művek közül elsősorban a Bauhaus művészeinek alkotásait kell kiemelni, amelyek közül a legfontosabbak Oskar Schlemmer „*Triadikus balett*” (2. kép) és „*Figurális kabinet*” című műveihez alkotott mechanikus figurái és a jelmezekbe öltözött színészek képei, továbbá Moholy-Nagy László alkotása, a „*Partitúravázlat egy mechanikus-excentrikus játékhoz*”, valamint Huszár Vilmos marionettjei.¹⁵

Az eddig említett művészi és színházi elvek, technikák színpadi alkalmazásában az orosz-szovjet színház képviselői vállaltak úttörő szerepet. Megvalósult előadásaik és elméleti felvetéseik az előadás összetevőinek szintézisére törekedtek, amely – amint azt Kassák véleményén keresztül látni fogjuk – főként a színpadi térrel kapcsolatos elképzelések újdonságában manifesztálódtak. Forradalmi gondolkodásuk óriási hatással volt a kor művészetére, és ez indokolta, hogy mind a kiállításon, mind pedig a *MA* különszámában kiemelt helyen foglalkozzanak az orosz művészekkel és alkotásaikkal. Ezzel összefüggésben arra is emlékeztetnünk kell, hogy ezekben az években az orosz avantgárd művészet nem csupán egy rétegérdeklődésre számító jelenségnek számított, hanem meghatározó szereplő volt a kulturális diskurzusban. A húszas években Nyugat-Európában több kiállításon is megjelentek az alkotók és műveik. A legjelentősebb ezek közül az 1922-ben megrendezésre került *Első Orosz Művészeti Kiállítás* a berlini Galerie von Diemenben, aminek egyik szervezője a Bécsben is kiállító El Liszickij volt. Hans Tietze jóvoltából 1924-ben, Bécsben ennek a kiállításnak egy kisebb változatát láthatta a közönség a Neue Galerie kiállítótermeiben. A *Színháztechnikai kiállítás* anyagába már egy speciális, az orosz művészek színházi elképzeléseit bemutató válogatás került be.

¹⁴ Edward Gordon Craig volt az első kiemelkedő huszadik századi színházi gondolkodó, akinek életművében a színész mint marionettképzés kiemelt jelentőséggel bírt. *The Actor and the Über-Marionette* című esszéje 1908 áprilisában jelent meg a *The Mask* című, általa írt és szerkesztett folyóiratban (3–15. p.). (Magyarul: Szántó Judit fordításában: *Színház*, 27, 1994, 9. 34–45.) Oskar Schlemmer elméleti szövege ugyanebben a témában a *Bauhausbücher* sorozat 4. darabjaként, 1924-ben megjelent a *Die Bühne im Bauhaus* című kötetben látott napvilágot *Mensch und Kunstfigur* címen. (Magyarul Kemény István fordításában: *A Bauhaus színháza*. Budapest, 1978.) A cím és a benne foglalt művészeti gondolatok sok rokonságot mutatnak a Craig által kidolgozott ideákkal, annak ellenére, hogy a szerző más művészeti alapvetésekből indult ki.

¹⁵ Kiesler 1924. i. m. 54., 64.

Az orosz művészet kiemelkedő jelentőségét a katalógusban megjelent hosszú szöveg is érzékelteti, amelyben ismertetik a legfontosabb irányokat és a meghatározó művészeket. A szövegben és a kiállításon a Meyerhold, Tairov, Vahtangov és Foregger által rendezett előadások és az azokban dolgozó tervezők munkái szerepeltek kiemelt jelentőséggel, ezenkívül láthatóak voltak Alekszandra Exter kosztümtervei is.¹⁶

A *MA Musik- und Theaternummerje* szűkös lehetőségei arra készítették az összeállítót, hogy egy jól átgondolt koncepció mentén válogassa ki a bemutatott anyagot. Ennek köszönhetően úgy is értékelhetjük a kiadványt, mint állásfoglalást arról, hogy mely alkotókat, műveket és gondolatokat tartotta Kassák fontosnak a modern színházzal kapcsolatban.

Kassák ugyan már a bevezetőben is említi a térszínpad (*Raumbühne*) kifejezést, és a tér átalakításának lehetőségeit, de a lapban nincs megemlítve Kiesler maga. Ennek az oka valószínűleg abban keresendő, hogy Kassák nem kedvelte Kieslert, bár az osztrák művész sok olyan elemet képviselt színpadi munkásságában, ami Kassák színházról alkotott fogalmainak is megfelelt. Darida Veronika szerint a megnyitón kialakult botrányban, amelyben Jacob Levy Moreno volt az állítólagos sértett fél, Kassák Kiesler ellen foglalt állást, és ez lehetett oka a kimaradásnak. Ezt nem tudhatjuk biztosan, mivel sehol sem említi ezt, bár egy későbbi *MA*-számban publikálta Levy Moreno egy írását.¹⁷ Passuth Krisztina megjegyzése szerint Kiesler és Kassák között korábban sem volt jó kapcsolat, ugyanis riválisként tekintettek egymásra, sőt még perben is álltak egymással.

A lap deklaráltan is internacionális különszám volt. A *MA* gyakorlatában ez nem számított egyedinek, de itt különösen fontos volt, hogy az avantgárd színház vívmányaival és ideáival foglalkozó írásokat a nemzetközi diskurzus részeként publikálják. Már a címlapon is három nyelven, magyarul, franciául és németül jelennek meg a feliratok a belül szereplő művészek nevének felsorolása fölött. (3. kép)

Kassák bevezetője Gáspár Endre német fordításában *Über neue Theaterkunst (Az új színházművészetről)* címen jelent meg, és összefoglalta benne a színpaddal kapcsolatos elképzeléseit, az új színházzal szemben támasztott követeléseit.¹⁸ A szövegben a *MA* színpadi programjában már korábban is felfedezhető alapvető motívumokat olvashatjuk, amelyeknek a legfontosabb eleme a szintézisre való törekvés a színpadi alkotás során. A korábbi szövegekhez képest abban van a legérzékeltetőbb különbség, hogy teljesen elutasítja a nyugat-európai mozgalmak törekvéseit, véleménye szerint ezek csak a látszateltést szolgálják. A korábbi írásokban, amelyeknek szerzője döntően Mácza János volt, nem fedezhető fel ez az éles elutasítás.

Kocsis Rózsa, az avantgárd színjáték kutatója megállapítja, hogy a *MA* színpadi programjában a dráma műfaj alakulásának problémája és a teatralizmus kérdése

¹⁶ Kiesler 1924. i. m. 68-80.

¹⁷ M. Levy: Rögönző színház – Théâtre Immediat. *MA*, 10. 1925. jubileumi szám, 3.

¹⁸ Ludwig Kassák: Über neue Theaterkunst. *MA. Musik- und Theater Nummer*, 9. 1924. no. 8/9. 1. A szöveg egy rövidebb, magyar nyelvű változata az 1926-ban megjelent *Tisztaság könyvében* is publikálásra került. Kassák Lajos: *Tisztaság könyve*. Budapest, 1926. 57-60.

MA **MUSIK UND THEATER NUMMER** **KÜLÖN SZÁM**

MUSIQUE ET THEATRE



N. Altman A. Vesnin

N. ALTMAN — A. VESNIN — L. KASSÁK — STEPANOVA — F. T. MARINETTI — STEPANOVA — KAMARDIONKO — H. WALDEN — K. SCHWITTERS — G. CADEN — F. LÉGER — EL. LISSITZKY — EL. LISSITZKY — EL. LISSITZKY — A. TAIROFF — F. LÉGER — F. LÉGER — H. SUSCHNY — MOHOLY NAGY — CO-OP — CO-OP — CO-OP — G. GROSZ — M. CHAGALL — E. PRAMPOLINI — P. PICASSO — STUCKEN. SCHMIDT — G. TELTSCHER — JOSEF NÁDASS — G. TELTSCHER — GÜNTER HIRSCHEL-PROTSCH — JOSEF M. HAUER — E. PRAMPOLINI — JOSEF M. HAUER

3. MA. Musik- und Theaternummer, IX. évfolyam, 8. szám. 1924. Szerk. Kassák Lajos. Címoldal Natan Altman és Alexander Vesnin orosz tervezők alkotásaival.

egyaránt rendkívüli fontossággal bírt. A színházi elméletek közül azokat helyezték előtérbe, amelyek ennek a két szempontnak az egyensúlyán alapuló szintézist valósították meg.¹⁹ Mácza legfontosabb elméleti szövege 1919-ben, majd átdolgozott formában 1921-ben „Teljes színpad” címen jelent meg a MA-ban.²⁰ Az expresszionista színházat tekinti alapvető ideának, ezenbelül a kollektivitás és a tömegproblémák érdekelték. Ezeken a részterületeken belül fordult a tömegszínpadok és a teatralista szempontok felé is, és jutott el Meyerhold és Tairov munkásságának méltatásáig. Meyerhold esetében az lesz számára igazán fontos, hogy ő a színpad fő törvényévé a mozgást tette, és a színjáték tömegakcióvá tételére törekedett. Tairoff, aki szintén

¹⁹ Kocsis Rózsa: *Igen és nem. Az avantgárd színjáték története.* Budapest, 1973. 185.

²⁰ Mácza János: A teljes színpad (Dramaturgia első része). MA, 4, 1919, 4. 54-56. A teljes színpad. Dramaturgia második része. MA, 4, 1919, 5. 103-106. Teljes színpad. Dramaturgia harmadik része. MA, 4, 1919, 6. 136-139.; Mácza János: Részlet a „Teljes színpad” dramaturgiából. Színpad és kollektív életöröm. MA, 5, 1920, 1/2. 12-14. Mácza János: Teljes színpad. MA, 6, 1921, 5.

hasonló kérdésekkel foglalkozott, sokkal nagyobb mértékben koncentrált a színészek mozgására, egészen stilizálttá alakítva azt, ennek köszönhetően jutott el a háromdimenziós színpaddal történő kísérletekig, ami Kassák számára is különösen izgalmassá tette a munkásságát.

Ebből a komplex gondolati rendszerből, amelyet Mácza teremtett, Kassák számára 1924-ben már csak a tér és a mozgás színpadi megteremtésének lehetőségei maradtak igazán fontosak, és ugyancsak ezek határozták meg a színházi számban szereplő művek kiválogatását. Úgy is fogalmazhatunk, amint azt Nemes Rita megállapította, hogy Kassák a Musik- und Theaternummer megjelenésének idejében már kizárólag formaproblémaként tekintett a színházművészet kérdéseire.²¹ Ki is jelenti, hogy „a színpad nem több és nem kevesebb, mint egy egyetlen pontból összefogott konstruktív játék (életmozgás).”²² Így kerülnek előtérbe a szintén szintézisre törekvő, de már konstruktivista szellemiségben fogant formai ideák és az orosz művészek, akik a színpadi alkotást térbeli problémaként fogalmazzák meg. Emellett az expresszionista színpadi tendenciákat képviselő művek mellékszereplővé váltak. Ilyen volt a lapban egy rövid szöveggel megjelenő Herwarth Walden (*Das Theater als künstlerisches Phänomen*) vagy az expresszionista karaktereket felcilliantó dramatikusan írás Hans Suschny-tól (*Bühnenkomposition: 2*). A főszerepet pedig átvette Meyerhold, Tairov, El Liszickij és Prampolini.

Kassák a Meyerhold rendezéseiben megjelent színpadképeket csak illusztrációk formájában közli, ezzel szemben Tairov elképzeléseiről a bevezetőben is ír. Úgy találja, hogy túlságosan sokat foglalkozik a színész szerepével, és helytelenül a színészt teszi egyeduralkodóvá. Így nem jutott el a színházművészet szintéziséig, az egységes organizációig. Ez alapján úgy tűnik, hogy Tairovvá is elégedetlen, így felmerül a kérdés, hogy melyik irány vagy gondolat állhat közelebb az „egységes organizációhoz”. Kocsis szerint egyértelműen a képzőművészeti jellegű, az expresszionista és konstruktivista elveket egyesítő Bauhaus állt legközelebb a MA által megfogalmazott elvekhez.²³ Ezzel szemben zavarba ejtő lehet, hogy a színházi számban a Bauhaus elveit megjelenítő művész alkotásaként csak Moholy-Nagy László egyik műve, a „*Filmváz. Egy nagyváros dinamikája*” szerepel. Könnyű lenne ezt csupán a két művész közötti kapcsolattal magyarázni, ám ezzel semmiképpen nem elégedhetünk meg, hiszen itt jól átgondolt elvek szerint összeállított nyomdai alkotásról beszélünk. A megjelent szövegek közül több is a mechanikus színpadi alkotás problémáival foglalkozik. Ezek közül a legfontosabb El Lissitzky *Die elektro-mechanische Schau (Az elektro-mechanikus szemlélet)* című írása, ami ugyanazokat a gondolatokat tükrözi vissza, mint Oscar Schlemmer *Triadikus balettje*, amely a dinamikus mozgás színpadi megvalósításának lehetőségeivel kísérletezik. A színteret architektonikus alkatrészek, formák és színek játéktérének tekinti. Ezt egészítik ki Georg Teltchner bábtervei, amelyek a színészt mint mechanikus báb problematikáját emelik be az értelmezésbe.

²¹ Nemes 2006. i. m. 94.

²² Kassák 1924. i. m. 1.

²³ Kocsis 1973. i. m. 188.

Ez utóbbi kérdéskört kerekítik ki a futurista művészekről kiválasztott szövegek is. Prampolini (*Scène Dynamique Futuriste*) egy pantomimen alapuló színházat képzel el, amelyben a dinamikus, ritmikus mozgás teremti meg a mozdulat, a szín, a zene és a vonalak harmonikus szintézisét. Marinetti pedig színházi kiáltványában a szintetikus színház égisze alatt egyszerűen eltörli a dráma műfaj minden addigi formáját. A dinamizmus költői kifejezése Moholy-Nagy szövege is, Kurt Schwitters Merz-Bühne című irodalmi alkotása pedig a tér megvalósításának alternatív értelmezése.

Az elemzés alapján jól látható, hogy Kiesler és Kassák nagyon hasonló munkát végzett a kiállítás és a folyóirat különszámának kialakításakor. Mindketten megalakították a saját véleményüket arról, hogy mik a korszak avantgárd színházának legfontosabb törekvései és kiemelkedő művészeti produktumai. Bár az anyagi és szervezeti háttér Kiesler esetében jóval előnyösebb volt, ami lehetőséget adott számára egy nagyobb volumenű esemény megszervezésére, Kassák is olyan művet alkotott, amelynek a művészettörténeti és színháztörténeti jelentősége megkérdőjelezhetetlen.