

PÉCS, BUDAPEST, WEIMAR, DESSAU, BERLIN

A magyarok szerepe a Bauhaus színházi munkájában

A színház fogalma és a különböző nyelvekben azt jelölő szó eleve többértelmű. Jelenti egyrészt a művészeti cselekvés egy sajátosan összetett, eredetét tekintve irodalom előtti, és mint látni fogjuk, a modernitás korában időnként azon túli formáját, másrészt a különböző aktorok és a közönség/közösség kapcsolatának keretet biztosító, lehatárolt fizikai teret. E határok minemiségének függvényében beszélhetünk zárt vagy a természeti, illetve társadalmi környezetre kinyíló építményekről. A színház mindkét minőségében, mint épület és mint benne, rajta zajló produkció, műalkotás. Többnyire kollektív alkotás, amelynek közösségi mivolta nemcsak individuumok és tömegek viszonyában, hanem különböző művészeti ágak és műfajok együtthatásában is megnyilvánul. Épp ezek a sajátosságok tették a színházat az összművészeti eszményt megvalósítani kívánó Bauhaus számára megkülönböztetett fontosságúvá, alkalmasint annál is többé, jelképpé.

Igy volt ez az éppen száz éve alapított intézmény – Staatliches Bauhaus, Hochschule für Gestaltung – első, weimari, majd 1925-től 1932-ig tartó második, dessau-i korszakában is. (A színházi részleget ott 1929-ben bezárták.) A színház-alkotás ugyanis mind ideális, mind praktikus formájában tökéletes modellje és kísérleti terepe lehetett az iskola programját megfogalmazó első igazgató, Walter Gropius víziójának: „Teremtsük meg közösen a jövő új épületét...”. Meg tudott felelni ugyanakkor az 1923-ban módosított programban („Művészet és technika: új egység”, vagy ahogyan a színházi műhely frissen megbízott új vezetője, Oskar Schlemmer kommentálta maliciózan: „Katedrális helyett lakógép”) foglalt technicizálási törekvéseknek, az időszakra általánosan jellemző gépkultusz tendenciájának is. A színház a Bauhausban mindemellett lehetővé, mi több, szükségszerűvé tette a különböző művészeti ágak és műhelyek együttműködését, áthidalta az autonóm képzőművészet és az alkalmazott, kézmű- vagy épp ipari jellegű művességek képviselői között mutatkozó szakadékot. Ez a tágan értelmezett színház ugyanis nem egy volt a művészeti ágak közül, hanem a Bauhausban folyó tevékenységek közötti kapocs szerepét töltötte be. „Ilyen színház kialakításán dolgozik a Bauhaus. Feladata a színház összekuszált problémáinak világos újrafogalmazása. Kutatjuk a tér, test, mozgás, forma, fény, szín és tónus egyes problémáit, az organikus, illetve az emberi test mozgását, formáljuk a beszédhangot és a zenei hangot, s színpadi teret és színpadi figurát alkotunk. A Bauhaus-színpad megpróbál olyan új lehetőségeket találni, amelyek ezt a metafizikai vágyat táplálni és kiegészíteni képesek. Alkotó munkánkkal nem csupán esztétikai élvezetet, hanem valamennyi érzékünkhöz szóló elementáris örömet kívánunk nyújtani” – írta Gropius 1922-ben, az intézményben folyó képzést bemutató írásában. A Bauhaus tágan értelmezett színházfogalma tökéletes keretet tudott biztosítani játék, ünnep, munka Johannes Itten által hirdetett hármasságának is.

Az itt következő szöveg háttér tanulmányának készült egy külföldi vándorkiállításához. Ennél fogva szaktudományos publikációnak nem minősül. Műfaji sajátosságainak megfelelően mellőzi a jegyzetapparátust, de feltünteteti a felhasznált irodalmat.

Mindezekén túl a Bauhaus külső helyszíneken is többször bemutatkozó színháza az iskola egyik leghatékonyabb reklámjaként, hírvivőjeként működött Németország-szerte, képviselve és propagálva az intézmény egyedülálló specialitását. Az ország művészeti iskoláiban és akadémiáin ugyanis nem folyt ekkor színházi képzés.

A színházi munka 1921-től kezdődött meg a Bauhausban. Első irányítója a berlini Sturm köréből meghívott Lothar Schreyer, az expresszionista színház elkötelezett művelője volt. A színház céljáról vallott felfogása nem volt idegen a Bauhaus kezdeti időszakára is jellemző tendenciától, a miszticizmussal érintkező expresszionizmus hatásának általános érvényesülésétől.

Ugyanebben az évben iratkozott be az iskolába a Pécsről érkező művészek egy csoportja, akik közül Molnár Farkasnak (Wolfgang Molnár) és Weininger Andornak később rendkívül fontos szerepe lesz a Bauhausban folyó színházi munkában. Ekkor már Weimarban volt a szintén pécsi Forbát Alfréd (Fred Forbat) és Breuer Marcell (Marcel Breuer). Mindketten építészek, előbbi Molnárral együtt Gropius magán építészirodájának munkatársa, utóbbi pedig a Bútorműhely későbbi vezetőjeként az intézmény arculatának egyik legfőbb meghatározója. Mindketten terveztek színházépületet, Breuer még egy produkció tervét is összeállította 1923-ban a Bauhaus-növendékek jénei előadására.

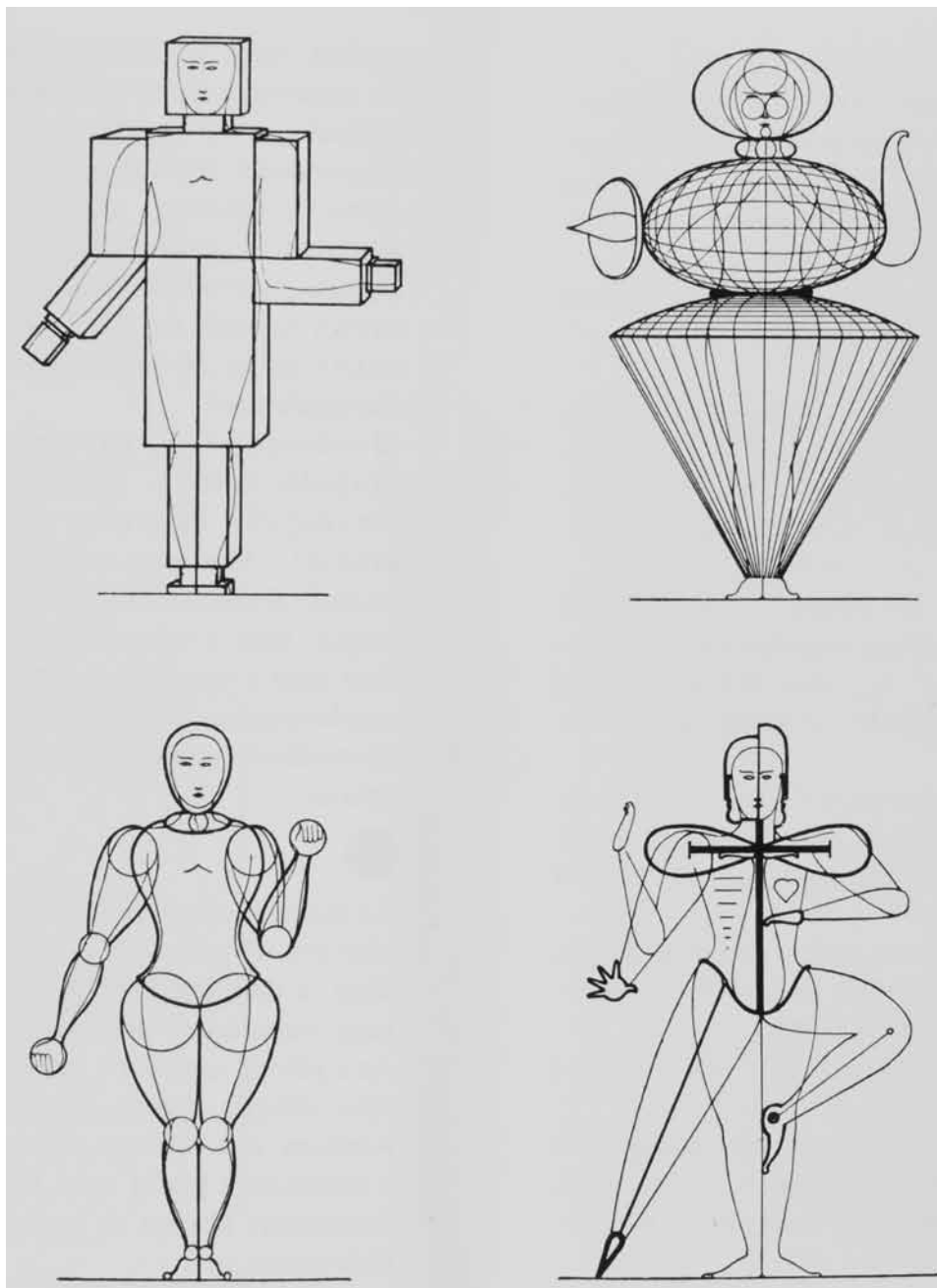
Schreyer pozíciói két év múltán érezhetően meggyengültek. Korszerű scenikai megoldásokat mutató, ám elvont szimbólumokkal operáló színháza nem talált kedvező fogadtatásra sem az intézményen belül, sem azon kívül. Összefüggött ez az expresszionizmus csillagának leáldozásával, az egymással vetélkedő, de végül egymásra találó dadaizmus és konstruktivizmus fokozatos térhódításával. Az összképet tovább árnyalta a holland neoplaszticizmus, konkrétan a De Stijl és Theo van Doesburg weimari megjelenése 1922-ben. Doesburg személyében tekintélyes konkurens és befolyásos bírálója támadt a Bauhausnak. Az iskola növendékei közül – Gropius engedélyével – többen látogatták a weimarban szervezett Stijl-kurzust. Weininger demonstrátori szerepet is vállalt a tanfolyamon, ahol oly mértékig a Stijl gondolati és művészeti befolyása alá került, hogy az egész festői pályáján markáns nyomot hagyott, és meghatározónak bizonyult színpadi-scenikai működésének vizuális nyelvére is. A Stijl elvei és stílusa ugyancsak hatottak Forbát és Molnár munkásságára.

Van azonban az expresszionizmustól érintett Bauhaust, benne Itten misztikus irányvonalát élesen támadó rivális központ (tulajdonképpen Doesburg) befolyásának másik, az előbbieknél talán fontosabb magyar szála is. A Doesburg szószólójaként fellépő, De Stijl-alapító Huszár Vilmos ugyanis ebben az időben (1917–1921 között) olyan színpadi kísérleteket folytatott, amelyekben a Bauhaus színházára jellemző megoldások (absztrakt környezetben mechanikusan mozgatott bábuk táncjátéka) előzményeire, párhuzamaira ismerhetünk. A „*Formaalkotó Színháték*” (Gestaltende Schauspiel) színpadi terve megjelent a *De Stijl* 1921. augusztusi számában. Hatása egyértelműen kimutatható a Bauhaus-színház második, Oskar Schlemmer vezetése alatti korszakának törekvéseiben, leginkább Weininger Andor „*Mechanikus színpad – absztrakt revü*”-jében (1923-tól).

Az expresszionizmus általános visszaszorulása, a belső szövetségesekre találó külső támadások, a dada- és konstruktivizmus megerősödése (konstruktivisták és dadaisták kongresszusa Weimarban 1922-ben), valamint Gropius józan stratégiai megfontolásai együttesen vezettek Schreyer és kiszáradtva a vele szövetséges, az intézményben kulcspozíciókat betöltő Itten távozásához 1923-ban.

Ekkor hagyta el a Bauhaust egy másik, Itten köréhez tartozó magyar növendék, a főként a Fém-műhelyben tevékenykedő Pap Gyula is, akinek egyetlen fönnymaradt színpadképterve (1923 első feléből) jól reprezentálja a weimari Bauhaus mechanikusan mozgatott bábukat szerepeltető, a dadától és a Stijltől is befolyásolt színházi/színpadi nyelvet.

Ennek a színházi felfogásnak fokozatos átalakulása leírható az expresszionista színház



Illusztrációk Oskar Schlemmer saját cikkéhez a *Die Bühne im Bauhaus* kötetben.
Weimar, 1925. 16-17.

(például *Szélszellemtánc*, *Holdjáték*) képviselőjeként kudarcot valló Schreyer és a műhely vezetését 1923-tól átvevő Schlemmer közötti váltással. Ám nem feledhetjük el, hogy a Bauhausban annak minden kivételessége ellenére nem autochton „nyelvújítási” folyamat zajlottak. A Bauhaus színpadát érdemben alakító személyek többsége kívülről érkezett, színházi múlttal rendelkezett, s a színházi kísérletek valamelyik irányát, hagyományát képviselte. (Ez alól kivételt képeznek az ugyan idegenből jövő, de színházi múlttal nem rendelkező magyar építészek.)

Ugyancsak az 1921–1923 közé tehető első korszak fejleménye volt az absztrakt képzőművészet egyik, megkérdőjelezhetetlen jelentőségű kulcsfigurájának, Vaszilij Kandinszkijnek a belépése az iskola tanári karába 1922-ben. Kandinszkij egyrészt igen korai avantgárd színházi kísérletek (*Sárga hangzat* című darabja 1912-ben a *Der Blaue Reiter* almanachban is megjelent) tapasztalatával érkezett, másrészt – jöllehet, nem kapcsolódott be a Színházi műhely munkájába – később is tervezett díszletet és jelmezeket, s 1923-ban tanulmányt jelentett meg *Absztrakt színpadi szintézis* címmel. Kandinszkijnek mint festőnek és mint színpadtervezőnek is nagy tisztelője volt Weininger Andor. A figyelem kölcsönös volt, kettőjük színpadképi elgondolásai között nem csak egyirányú kapcsolat vehető észre.

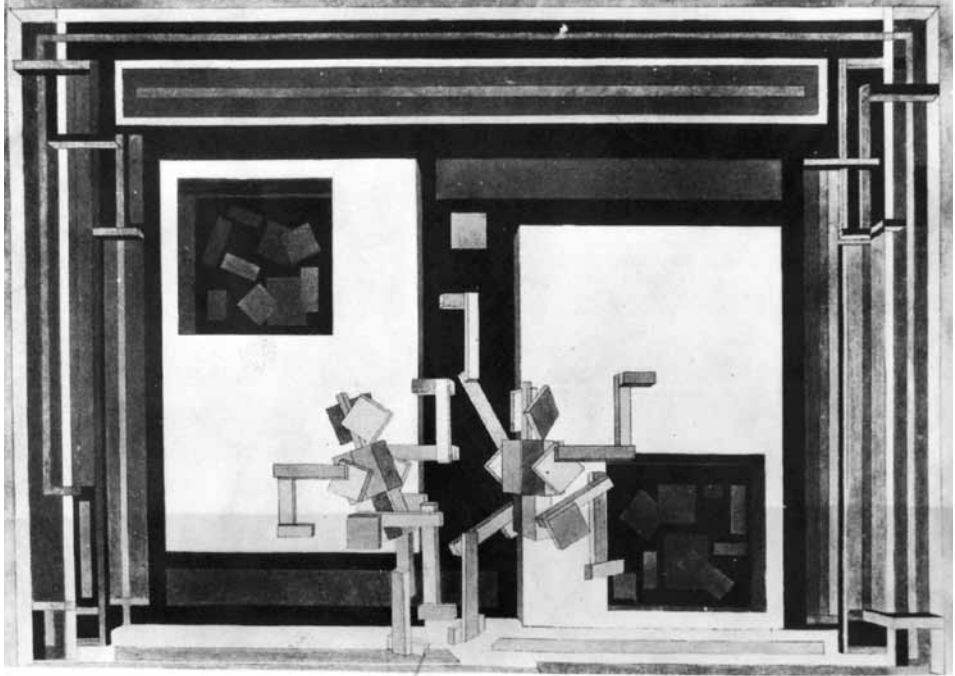
Ugyanebben az időben az intézmény életét, jövőjét alakító, sorsdöntő későbbi (1923. évi) változások egyik főszereplője, az eltávoított Johannes Itten helyébe lépő magyar konstruktivista művész, Moholy-Nagy László Berlinben szintén színházi próbálkozásokba fog. Már 1920-ban díszletterveket készít Erwin Piscator Proletár-színháza számára, s ebből az évből maradtak fenn Walter Hasenclever *Emberek* című darabjához készített díszlettervei is. Néhány évvel később, 1922–23-ban készülnek és jelennek meg például a *Sturmban* és a *Zenitben* a képarcitektúra speciális válfajának tekinthető „üvegarchitektúrái” is, amelyeknek optikai látványvilágában már az 1930-ban befejezett szintetizáló mű, a kinetikus szoborként és elektronikus fényszínpadit tartozékként is felfogható úgynevezett *Fény-tér-modulátor* szerkezeti-formai megoldásainak kezdeményeire ismerhetünk.

A Bauhaus az európai modern szellemű művészeti főiskolák között különlegesnek számító helyzete, egyedi tanrendi struktúrája és képzési modellje ellenére nem valószínűsítették működött. Nemzetközi tanári és hallgatói gárdája, műhelyei egyaránt nyitottak voltak az európai avantgárd művészet különböző központjaiból érkező impulzusok befogadására, közvetítésére és a húszas évek Németországa ösztársadalmi igényeinek – a szórakoztatástól a tárgyakon át a lakóépületekig – magas szintű kielégítésére. Ez volt jellemző a Bauhausban folyó színházi munkára is. Schreyer színházát s még inkább Schlemmerét és munkatársait kimutathatóan befolyásolták az avantgárd színház és szcenika olyan korai, 1910-es évekbeli kezdeményei, amelyek jórészt képzőművészi, festői életművekhez, művészeti csoportokhoz kapcsolhatók, az orosz avantgárdtól (Kandinszkijtól Kazimir Malevicsen át a kubofuturista Mihail Larionovig és Alexandra Exterig) az olasz futurizmus (Fortunato Depero és Enrico Prampolini) bábszínházzal is foglalkozó képviselőiig. Ugyancsak a bábszínházi eszközöket részesítette előnyben a tízes évek végén – a Bauhaus színházára egyértelmű hatást gyakorló – berlini dada (George Grosz, Raoul Hausmann) is.

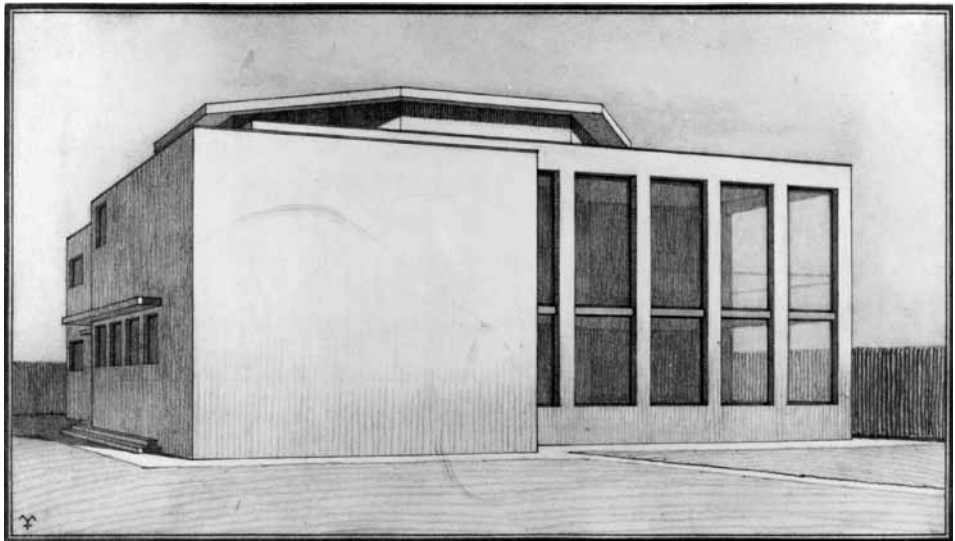
A kezdeteket a festészetben használt formák színpadra adaptálása, az absztrakt festmény kompozíciójának, látványelemeinek *térbe helyezése* és *mozgatója* jellemezte. Ezt a megoldást egyes alkotók, mint például Weininger a *Mechanikus revüben*, hosszú évek múltán is következetesen alkalmazták.

A Bauhaus színháza leegyszerűsítő megjelölés, hiszen ez a szóösszetétel eleve több, egymással kapcsolatba kerülő művészeti ágat és önálló törekvést foglal magába. Ráadásul a Bauhaus színháza nem egyenlő az ott született produkciókkal, hiszen azoktól elválaszthatatlanok a Bauhauslerek másutt, az intézményen kívül és máskor, a műhely 1921 és 1929 közötti működését megelőzően vagy azt követően megvalósított színházi munkái.

A Bauhaus színházának, amennyiben azon a színpadi tevékenységeket és azok tartó



Huszár Vilmos: Formaalkotó színjáték színpadterve a *De Stijl* 1921. augusztusi számából



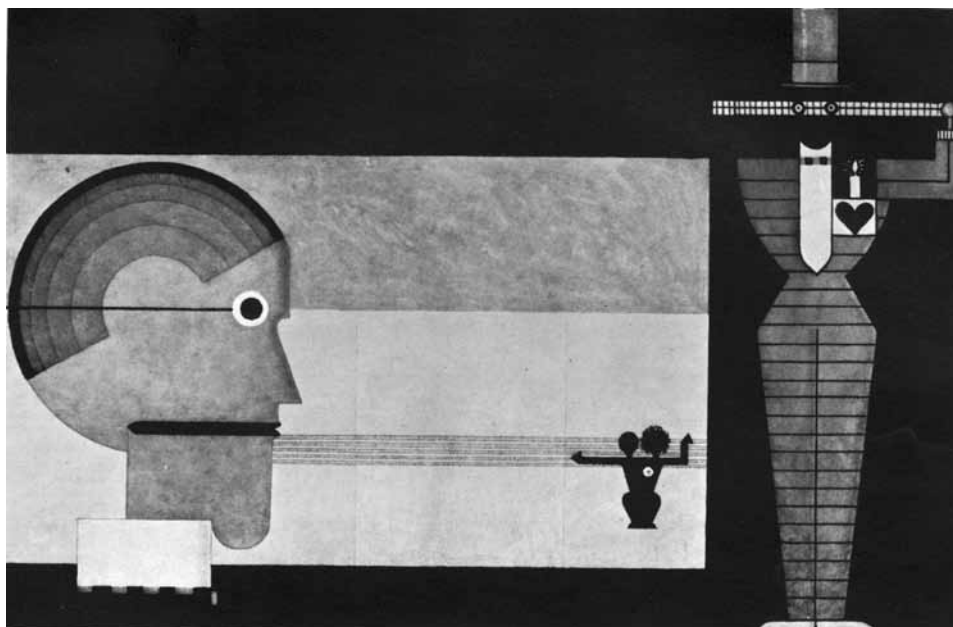
Forbát Alfréd: Fényjáték-színház terve Hirschfeld-Mack részére, 1923.

zékait értjük, ugyanakkor minden külső beágyazottság ellenére megvoltak a mindvégig érvényes saját karakterjegyei. Ezek egyrészt új műformákat, darabokat és hozzájuk rendelt, fokozatosan fejlesztett színpadtechnikai megoldásokat eredményeztek, másrészt produkció és közönség viszonyának olyan új értelmezését, ami a „teljes színház” (Moholy-Nagy), a „totális színház” (Gropius, Moholy-Nagy és mások) elképzelésében és a hagyományos tárgyi, művi kereteket tagadó, meghaladó műfaji határesetekben nyilvánult meg.

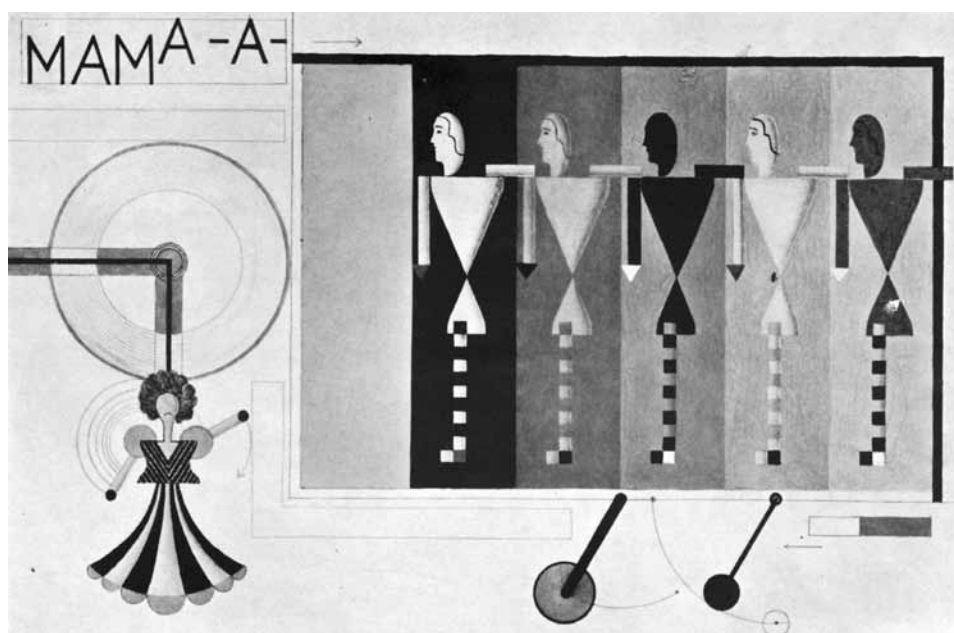
Ez a színház új preferenciákat érvényesít: a látványvilágba beemelt absztrakt vizuális nyelvet és a mindenhatónak tételezett gép, a mechanikus irányítás uralkodó szerepét. Mindezzel háttérbe szorítja, időlegesen ki is iktatja a színészt, a biológiai embert, akinél technikai értelemben többre képes a schlemmeri „műfigura”, a bábu és a gépember. A szöveg (és ezáltal gyakran a cselekmény) rovására abszolutizálja a zene, a tánc, az olykor hozzájuk kapcsolódó fényjáték szerepét, tagadja az „irodalmi”, a „drámai” színházat. Ennek a tagadásnak egyik következménye a műfaji skála szinte végtelen tágitása a „magas” művészet és a populáris művészet közötti átjárhatóság jegyében. Így lesz a Bauhaus színházértelmezésének szerves, sőt domináns részévé a cirkusz, a kabaré, a varieté, a játék, egészen a karancsi (ma Karanac, Horvátország) sváb kántor fiából világpolgárrá lett Weininger Andor vezette Bauhaus-zenekarig. Érzékelhető, hogy ezek a törekvések egyszerre hatnak az elvont vizualitás és a zsigeri közvetlenség irányába. Vizuálisan provokatívak, műfaji értelemben népszerűek és kapcsolatteremtők (bábszínház, cirkusz, kabaré, balett stb.). A Bauhaus színházának sajátosságai ekképpen egyaránt utalnak a *commedia dell'arte* és a szovjet-orosz avantgárd Meyerhold-féle tömegszínháza, a városléptékű „szabadtéri tömegjáték” hagyományaira. Utóbbiak politikai tartalma és „proletkultos” küldetéstudata azonban mindvégig távol állt attól a Bauhaustól, amelyet az 1928-ig regnáló igazgató, Walter Gropius egész hivatali ideje alatt konzekvensen törekedett politika-mentesnek megőrizni.

A Bauhaus „színházi forradalma” a benne résztvevők között is legautentikusabbnak számító Schlemmer szerint inkább csak „forradalmacska”. Ez a fölöttébb visszafogott minősítés a Bauhaus színpadain, Weimarban és Dessauban bemutatott produkciókra helyelközzel igaz is lehet, de semmiképpen sem érvényes arra az expanzióra, ami egyaránt érvényesült a fizikai és a gondolati tér határtalan tágítását célzó elképzelésekben. Ezek között voltak megvalósíthatók is, mint például a desszau Bauhaus-telep más funkciójú épületeit színpadi térként és kulisszaként használó, Schlemmer-féle „külső” produkciók, és voltak olyan, végletesen utópisztikusak is, mint Moholy-Nagynak a húszas évek elejétől fejlesztett *Kinetikus-konstruktív rendszere*, illetve a bécsi MÁ-ban, majd módosítva a Bauhausbücher sorozat 1925-ben kiadott *Die Bühne im Bauhaus* című kötetében közölt *Mechanikus-excentrikus játéka*, illetőleg annak partitúravázlata. Ezek a megvalósíthatóság technikai korlátaival nem számoló „kísérleti” tervek a Bauhaus színházfelfogásában és az ott született színházépület-tervekben mind dominánsabbá váló „totális színház” eszme gondolati modelljeként is felfoghatók. Nem pusztán a különböző művészeti ágak és érzékelésformák egyesítéséről van itt szó, nem is csak a színház fogalmának radikális megújításáról, hanem a *művészet* funkciójának gyökeresen új értelmezéséről. Ez a művészet önfelszámolását és az élet minden szegmensére való praktikus kiterjesztését egyidejűleg hirdető, s így egymást kizáró avantgárd eszmék közegében valóban forradalmi fordulatot jelent.

A megvalósult elképzeléseket és megvalósítható terveket ismertető, de az utópisztikus víziók bemutatására is vállalkozó, a Bauhaus színházi gyakorlatának és elméletének szentelt könyv (*Die Bühne im Bauhaus*, a Bauhausbücher sorozatban 1925-ben megjelent negyedik kötet) címe tudatosan kerüli a *színház* (Theater) elnevezést, helyette az ugyancsak pontatlan *színpad* (Bühne) fogalmat használja. Kétségtelen ugyanakkor, hogy a könyvben közölt színházépület-tervek mindegyike a színpadból indul ki, annak új, a „néződobozt” elutasító pozíciója köré szervezi az épületet. A kötet szerzői, az általuk képvi-



Breuer Marcell: Az ABC-Hippodrom előadás tervei, 1923.
In: *Die Bühne im Bauhaus*, 1925.



Breuer Marcell: Az ABC-Hippodrom előadás tervei, 1923.
In: *Die Bühne im Bauhaus*, 1925.

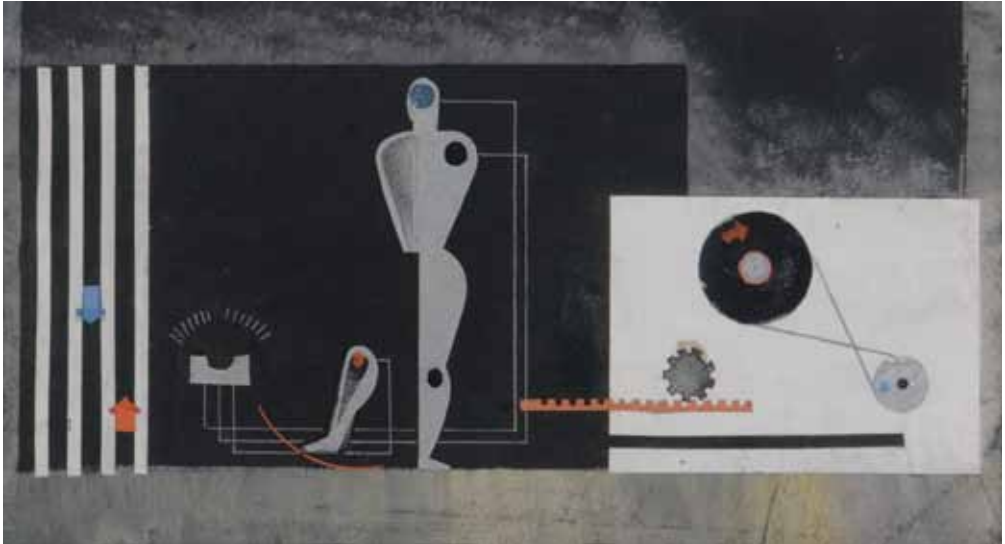
selt „kompetenciák” voltaképpen jól reprezentálják azt a gondolkodást és munkamegosztást, ami a Bauhaus színházát meghatározta. A könyvet három szerző jegyzi. A színházi műhely vezetőjének, Oskar Schlemmernek *Ember és műfigura* című hosszabb tanulmánya logikusan felépített és gazdagon illusztrált traktátusa a Bauhausban zajló színpadi nyelvújításnak. Kiindulópontja az, hogy „a színház története az ember alakváltozásainak története”. Kora „jelének” az absztrakciót, a gépesítést, valamint a technika és a találmányok által nyújtott új lehetőségeket tartja, amelyek meghatározzák az ő színházát is. A „Színpad” tágan értelmezett elméleti terét a vallásos kultusz és a naiv népi mulatság közötti mezőben jelöli ki. Gondolatmenetét saját figura-, maszk-, jelmez- és színpadterveivel kíséri, de a kötetben bemutatja követőinek, munkatársainak, Kurt Schmidtnek, Ferdinand Boglernek, Georg Teltschernek ember–gép–bábu viszonyát taglaló „mechanikus balett”-jeit, „mechanikus színpadi játék”-ait és marionettjáték-terveit is.

Ezek között reprodukálja a könyv a színpadi területre elkalandozó Breuer Marcellnek a jénai bemutatkozó estre szánt, ám meg nem valósult *ABC-hippodrom* terveit. A színpadi „nyelv” és felfogás hasonlósága, már-már azonossága szembeötlő. A Bauhaus Schlemmerféle színpadának – ellentétben Schreyerével – elidegeníthetetlen része volt a humor és az irónia. A szerzők (Breuer kiváltképp) képesek voltak saját teremtet világukat derűs öni-róniával szemlélni. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az ilmschlösscheni táncos mulatságokhoz készített Breuer-plakáton látható, az absztrakt konstruktivizmus sík- és térgeometriai elemeiből összeállított, ám mozgása közben egyensúlyát és kohézióját is elveszítő komikus bábfigura. A nyilvánvalóan színpadi alak, önálló életre kelt marionettbáb a *Personnage mécanique* című táblaképen is feltűnik a festőnek indult Breuer oeuvre-jében. Az 1923–24 körüli Bauhaus-színház kétarcú voltát, a konstruktivista és dadaista elemek együttes jelenlétét mutatja Molnár Farkas Bauhaus Bühne plakátja is.

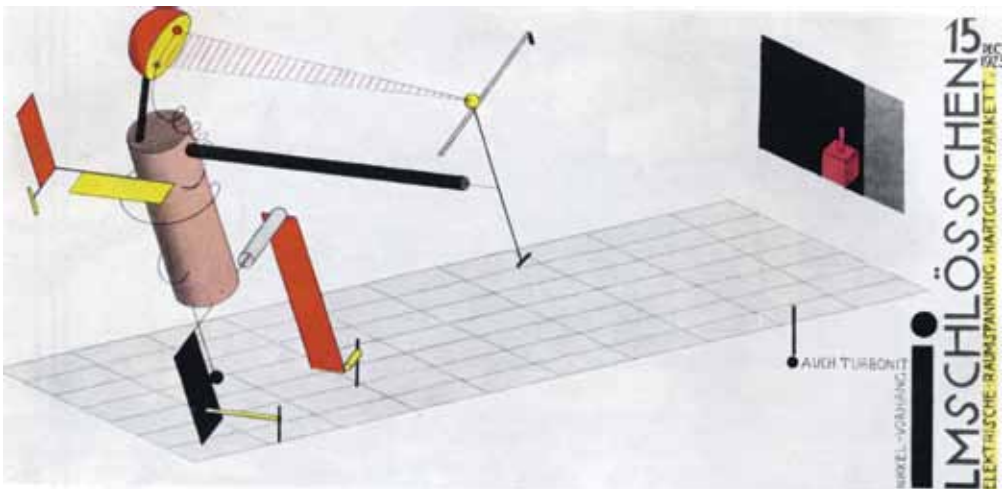
Az ilmschlösscheni plakátot, néhány dokumentumfotót és Schlemmer egyszerre önreflexívnek és demonstratívnak szánt színpadképtervét a felszabadult komédiázáson, az „alakoskodáson”, a hagyományos dramaturgia kifigurázásán túl összeköti a „színpad” fogalmának az a tág értelmezése is, amelybe a cirkuszi porond, a „hartgummi” táncparkett és a jelmezes jazz-band pódiuma is beletartozik. Az utóbbit ábrázoló fotómontázs a bohócosztümös *Andreas* Weininger ül a zongoránál, s játszik az egyetlen nagy, kék pöttyből álló kottából (azaz improvizál). Weininger és együttese itt még láthatóan epizód-szereplő, ám megjelenítésük a szerkesztői koncepcióban fölöttébb sokatmondó.

Schlemmer jóbarátja, a Bauhaus „társasági” életében zenészként, koreográfusként, konferansziéként, majd zenebohócként és színészként is kulcsfigurának számító, valamint nemhivatalos „fun-department”-et irányító Weininger ugyanis semmiféle formális pozíciót nem töltött be az intézményben. Színpadi tervezőként viszont rendelkezett az iskolán kívül szerzett tapasztalatokkal, és már 1923-tól foglalkozott a Bauhaus színpadára szánt, a De Stijl-től is inspirált *Mechanikus színpad – absztrakt revü* terveivel, melyeknek végső kidolgozása 1927-ig eltartott. A végleges változat az 1927 májusában megnyílt magdeburgi német színházi kiállításra készült el. Ezt megelőzően, 1923-ban Weininger már Hamburgban a *Die Jungfrau* kabaré munkatársaként is színpadra lépett. Ugyanitt készültek színpadképei az *Antonio és Ninetta* című darabhoz, valamint *A kék madár* (*Der Blaue Vogel*) berlini orosz kabarét parodizáló, *Hotschik* című előadáshoz. 1922–23-ban számos vázlatot készített színes, perspektivikus idomokból és ferde síkokból álló terek (részben) absztrakt színpadi figurákkal történő benépesítésére. Jól látható, hogy a színpadi háttér, illetve kulissza mint térben mozgatható képzőművészeti kompozíció valójában jóval fontosabb látványelem, mint a benne „közlekedő” parányi figurák. A szituáció némileg emlékeztet a staffázsfigurákat alkalmazó klasszikus tájképfestészet hierarchikus viszonyaira.

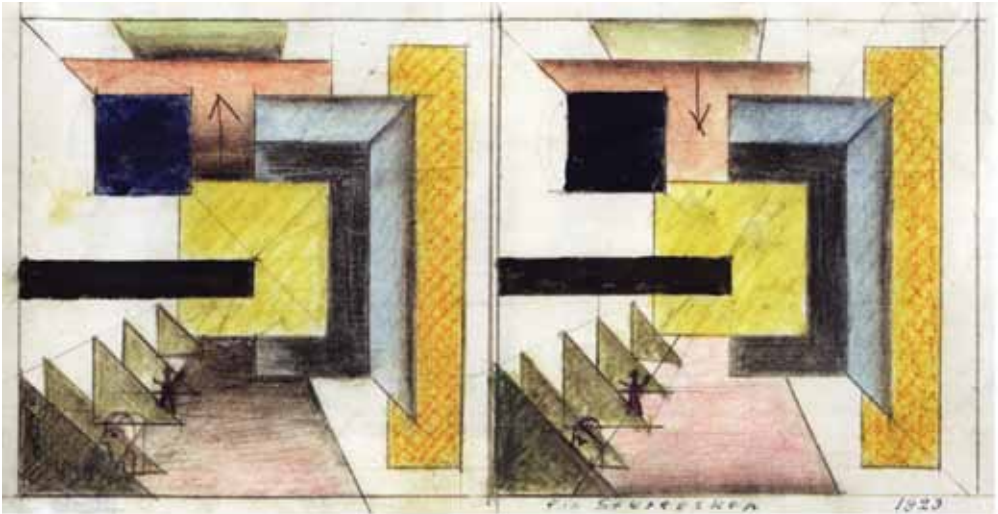
A *Mechanikus színpad – absztrakt revü* vízszintes-függőleges pályán mozgó kinetizmusát Weininger egy tervezett sztereoszkopikus színpadra is átültette volna, de a kísérlet techni-



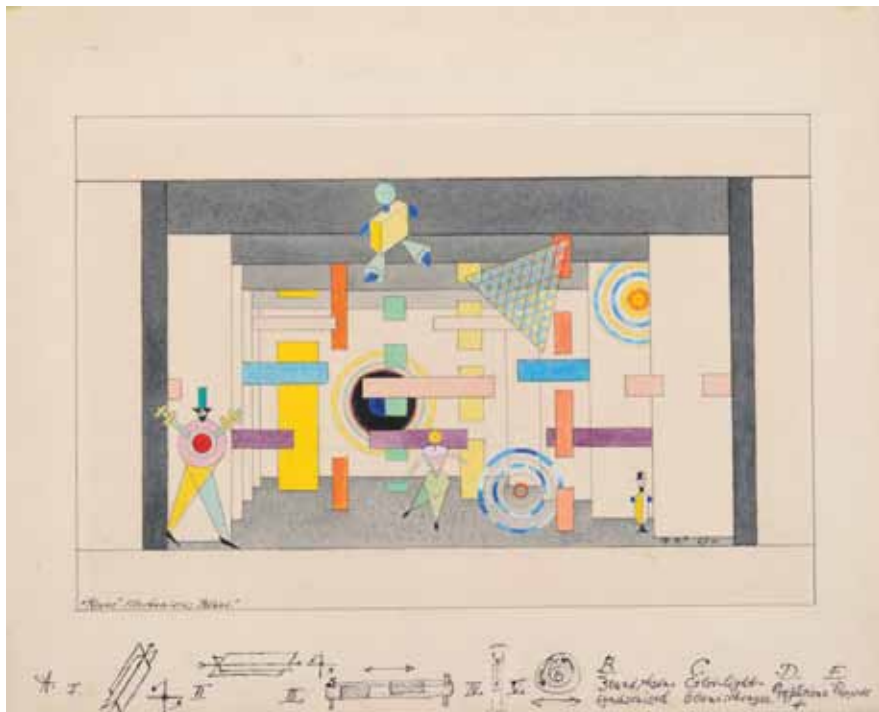
Pap Gyula: Színpadterv, 1923. Janus Pannonius Múzeum, Pécs



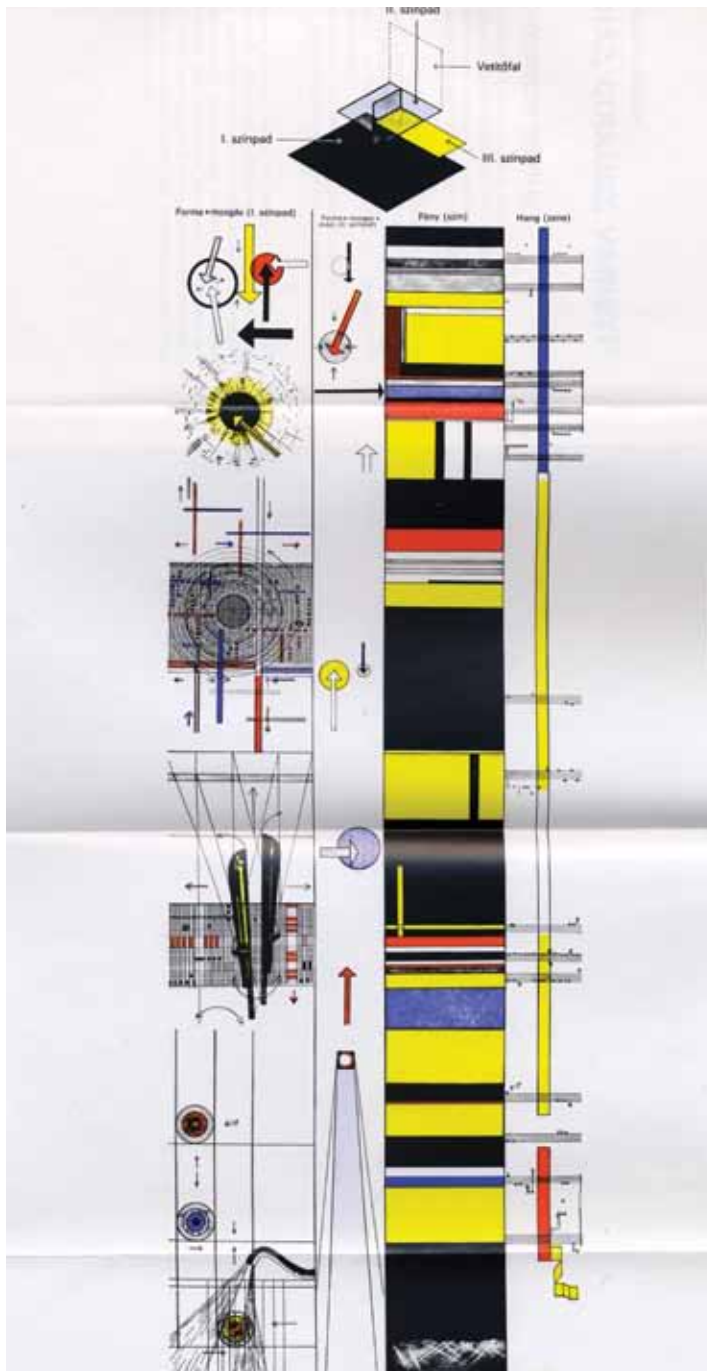
Breuer Marcell: Ilmschlösschen plakát, 1923. In: Die Bühne im Bauhaus, 1925.



Weinger Andor: Absztrakt színpad terve sztereoszkóphoz, 1923. Magántulajdon, New York



Weinger Andor: Mechanikus színpad – absztrakt revü, 1923 után.
Szépművészeti Múzeum, Magyar Nemzeti Galéria



Moholy-Nagy László: Partitúravázlat egy mechanikus excentrikus játékhoz, 1924 k.
 In: *Die Bühne im Bauhaus*, 1925.



Molnár Farkas: A Bauhaus Bühne plakátja, 1923/24. In: Forgó Pál: Új építészet, Bp., 1928.



Bortnyik Sándor: A Zöld szamár színház plakátja, 1925. Petőfi Irodalmi Múzeum, Kassák Múzeum, Budapest

kai okok miatt nem valósulhatott meg sem 1923-ban, sem később. Fennmaradtak viszont az *Absztrakt színpad*hoz készített, térgeometriai testekből összeállított, az emberi alak schlemmeri metamorfózisaira rímelő, aprólékosan kidolgozott figuratervek. A képzőművészeti konstruktivizmus, neoplaszticizmus és a bábszínház populáris világa talált itt egymásra. Ahogyan egymásra talált a növendék Weininger és a műhelyvezető Schlemmer is.

Schlemmert a *Triadikus balett* ötlete már 1915-től foglalkoztatta. Az első bemutatóra még a Bauhausba való belépés előtt, Stuttgartban került sor 1922-ben. A darab szerepelt a weimari Bauhaus-hét programjában is 1923-ban, csakúgy, mint Schlemmer másik, „kívülről hozott” produkciója, a *Figurális kabinet* első változata. Ezen a bemutatón a „Mester” szerepében Weininger Andor lépett színpadra. Ez a színpad a figurák, a díszletek és a technikai megoldások minden újdonsága, az általános mechanizálás ellenére még hagyományos térszínpad volt, a „néződobozt” a közönségtől elválasztó, nyitó-záró rivaldával. Ennek az elrendezésnek felelt meg Weininger absztrakt színpada is.

Ám ekkor már formálódtak a Bauhason belül a közönség és színpad viszonyának, ezzel összefüggésben a színpad és a nézőtér épületen belüli elhelyezésének és funkciójának radikális megújítását célzó elképzelések.

A kísérleti építmények egyik korai, az alaprajzi hagyománnyal még nem szakító, de a fényjáték új műformájának építészeti keretet biztosító példája a Gropiusszal társtervezői viszonyba kerülő Forbát Alfréd ideálterve 1923-ból. A Kurt Schwerdtfeger és Ludwig Hirschfeld-Mack fényjátékai (fényel-árnyékkal történő, részben a mozgófilm eszközeit is hasznosító absztrakt kísérletek) által inspirált épületterv hagyományos tér- és tömegelrendezése ellenére nem számíthatott a megvalósulásra.

Nem számoltak a közeli megépítés perspektívájával Molnár Farkasnak az említett *Die Bühne im Bauhaus* kötetben publikált, a „totális színház” Moholy-Nagy és Gropius által is képviselt ideáját megközelítő tervei sem. Az U-színház rajzaiban Molnár amfiteátrum-szerű nézőtérrel fogja közre U alakban azt a többosztatú (három plusz egy elkülönülő részre tagolt) színpadi traktust, amely megteremteni hivatott a színház felszabadításának (a hazugságra építő „polgári” színház tagadásának) műszaki feltételeit. Ez az elgondolás egy lépéssel tovább vitte a Kurt Schmidt és Georg Teltscher-féle, beszéd- és tonális zene nélküli „mechanikus színház” fő céljának, a nézők tér-, szín- és mozgásélményben részesítésének építészeti és technikai lehetőségeit. A színpad és a nézőtér egyaránt multifunkcionális mozgástérre változott, lebegő hidak és az egyes szintek közötti felvonók alkalmazásával. Jóval többet kell látnunk ebben a műszaki értelemben még kidolgozatlan színpadfelfogásban, mint a „gépkorszak” adta lehetőségek kihasználását. A cirkusz és a technikai forradalom adottságainak egyesítése új színházi víziót eredményez, aminek végső következtetéseit majd a két másik magyar, Moholy-Nagy László és Weininger Andor vonja le a Bauhaus Weimar utáni korszakában.

Weiningeret ugyanis nemcsak színészként, színpadi szerzőként, színpadkép- és jelmeztervezőként foglalkoztatta a színház, hanem nagyszabású víziókban gondolkodó építészként is. A korábban Budapesten építészeti tanulmányokat folytató polihisztor az iskola dessau-i időszakába is átmentette sokoldalú működését. 1925-ben Gropius személyes levélben hívta vissza a rövid időre Pécsre hazatért művészt, aki azután a húszas évek második felében Schlemmer megváltozott felfogású színházának nélkülözhetetlen szereplője lett. A változás lényege abban állt, hogy az absztrakt, geometrikus jelmezeket alkalmazó „típuszínpad” után a semleges jelmezbe öltöztetett emberi figura és annak mozgása került újra előtérbe. Weininger 1926–28 között többször feltűnik a Bauhausban zenebohócként, a Schlemmer tervezte kosztümben, látható az iskola épületét mintegy szabadtéri színpadként felhasználó produkciókban 1927-ben, a *Lépcsőházi vicc* című produkcióban, de szerepel a *Színpadi elemek bemutatójának* „Egyensúly-mutatvány” jelenetében is.

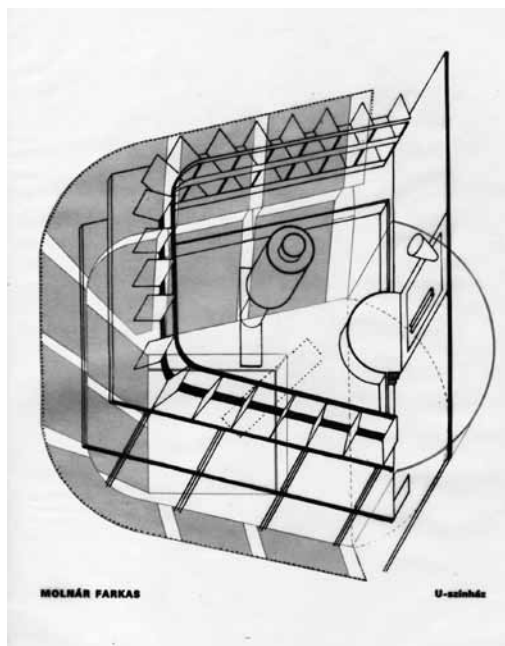
A Dessauban átmenetileg a weimarinál jobb pénzügyi kondíciók közé kerülő, új épületekkel gazdagodó iskola a színházi működés számára önálló teret kívánt biztosítani. A dessaudi Bauhaus-színház elképzelése viták között formálódott. Joost Schmidtnek a dessaudi épületbe szánt mechanikus színpad tervét Schlemmer nem támogatta, ugyanígy nem valósulhattak meg Weininger ugyanerre a célra készített építészeti és ahhoz elképzelt színpadi tervei sem.

Talán épp a funkcionális tervek megvalósításának kilátástalansága vezetett a legnagyobb szabású, formájában emblematis, méreteiben monumentális színházi vízió, a Gömbszínház ideáltervének kidolgozásához. Ebbe a vázlatok során át érlelt elképzelésbe a falusi gyermek vándorcirkusz-élményétől az antik görög színház építészeti archetípusáig számos impulzus belejátszott, csakúgy, mint a „tökéletes” geometrikus formákban abszolutizált világmodellnek a Bauhausra kiváltképp jellemző eszméje. A Gömbszínház 1926–27-ben véglegesített, a Bauhaus folyóiratában is közölt terve egyrészt nyilvánvaló történeti előzményekre támaszkodik Shakespeare Globe-színházától Étienne-Louis Boullée XVIII. század végi Newton-kenotáfium tervéig, másrészt felhasználja és továbbfejleszti a pécsi kolléga, Molnár Farkas U-színháza 1924-ből származó színpadi reformelképzelésének elemeit. A színpad itt már nem lehatárolt tér, hanem az 50 méter átmérőjű és 5000 (!) néző befogadására tervezett gömbforma függőleges forgástengelyeként egy, az egész teret uráló, annak minden pontjáról látható, mozgó instrumentum, a gömbhéj belső felületén elhelyezett széksorokból pedig megvalósul a szerkezet – Molnár által még U-formában elgondolt – térbeli körbevétele, így a színházi érzékelés teljes komplexitása. A gömbforma belsejének teljes panorámája vissza is hatott a színtérrel mint poronddal, pódiummal számoló elképzelésekre. Ennek jegyében született Xanti Schawinsky körbe komponált térszínpad-konstrukciójának terve is.

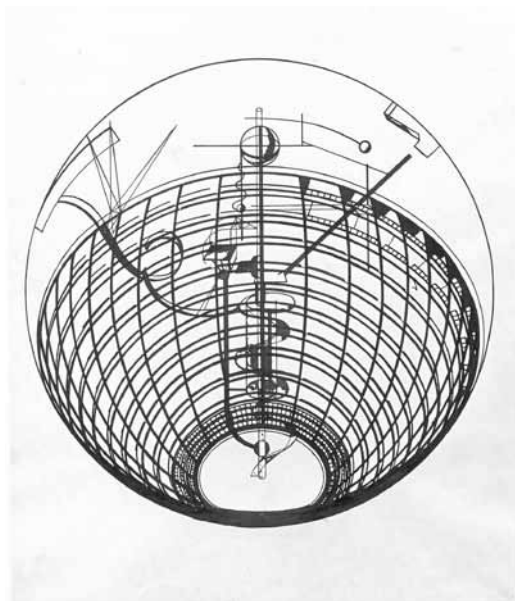
A Dessauban Schlemmer irányítása alatt működő kísérleti színpad szereplőiről és az ott folyó munka hangulatáról jó képet ad a Schawinsky készítette humoros, az önironia elemeit sem nélkülöző fotókollázs 1928-ból. Szekecs, karnevál, vándorcirkusz és klasszikus kuliszszák együtt, de tudható, hogy az itt erejüket vagy bájaikat fitogtató mutatványosok képzeletben és rajzasztalan világmegváltó, utópisztikus ideáltervek körvonalazódnak.

A műfaji és téri értelemben vett kiterjesztést, a fizikai és egyben gondolati tér expanzióját az a Moholy-Nagy László vitte végig a legkövetkezetesebben és legmersebben, aki a Bauhausban jelmez nem öltött (annál inkább demonstratív mérnök-munkaruhát), színpadra nem lépett (bár Molnár visszaemlékezései szerint a csárdást ő járta a legnagyobb virtussal), mindazonáltal a minden lehető hatáselemet kihasználó komédiázás nem állt távol tőle.

Konkrét megrendelésre készített díszlet- és jelmeztervei 1920-ban és a Bauhausból való távozása (1928) után a berlini Krolloperben (*Hoffmann meséi*, *Pillangókisasszony*), valamint Piscator Politikai Színházánál (*A berlini kalmár*) általában a hagyományos színház körülményeihez igazodnak, jóllehet a „műember”, a „gépbútor” utóbbiakban való alkalmazásakor az orosz avantgárd színház és Schlemmer bábjainak világa is a szemé előtt lebegett. Általánosságban kijelenthető, hogy Moholy-Nagy számára a konkrét tervezési feladatknál megjelenő színpad – csakúgy, mint az orosz konstruktivistáknál, Popovánál, Tatlinnál – mindennekelőtt funkcionális szerkezet, konstrukció. Ez érvényes a Moholy-Nagy-féle szín-játék felfogásnak azokra a korai, a realitásokkal nem számoló megnyilvánulásaira is, mint például az 1922-ben kidolgozott *Kinetikus-konstruktív rendszer*, (A totál-színház fénygépezetének terve), valamint annak 1922–1928 között továbbfejlesztett változata, a *Kinetikus-konstruktív rendszer. Játékra és közlekedésre szolgáló mozgáspálya*. A fantázia szárnyalását itt már (vagy még?) nem béklyózzák anyagi, technikai, „üzemeltetési” kötöttségek. Joggal vetődik fel a kérdés: színházról beszélhetünk-e itt egyáltalán? Moholy-Nagy „színháza” ugyanis nem épület, nem is értelmezhető külön a színpad és az azt befogadó nagyobb tér. Ezek a rendszerek mindkettőt jelentik, utópisztikus képzetek megfo-



Molnár Farkas: U-színház terve: izometrikus ábrázolás, 1924.
In: *Die Bühne im Bauhaus*, 1925.



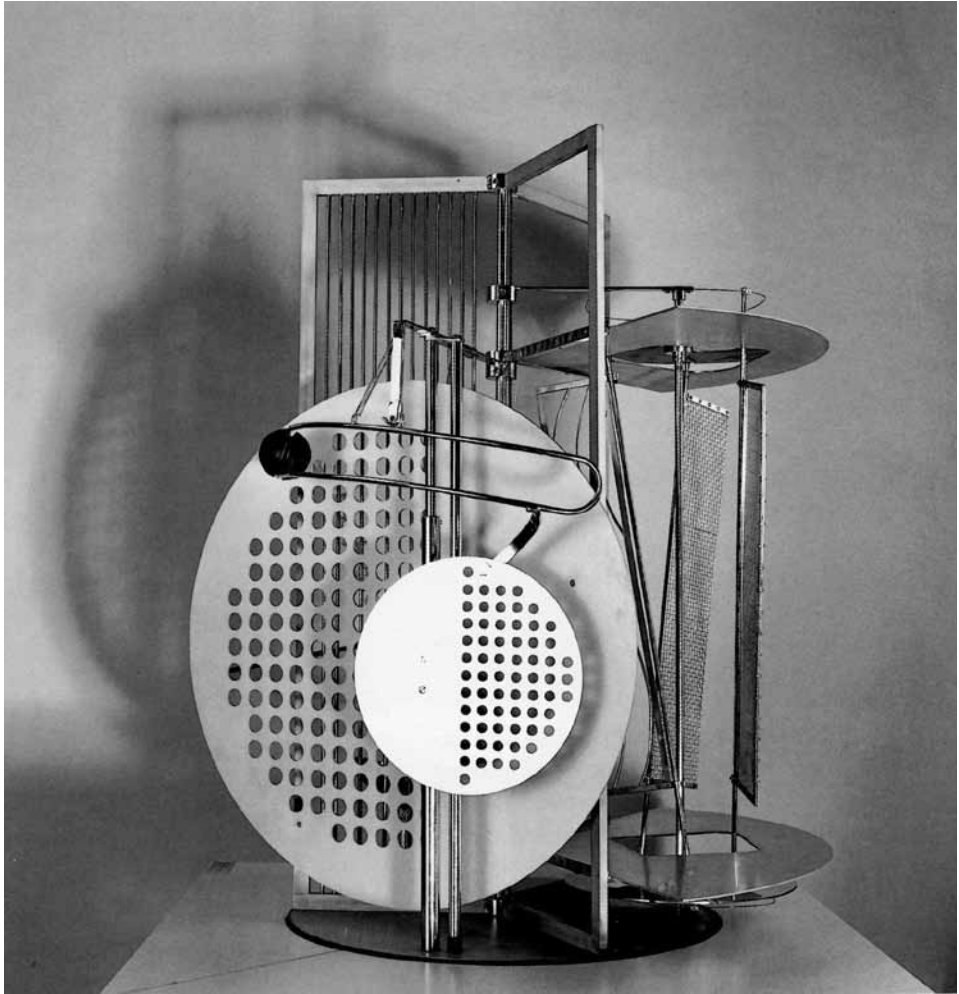
Weininger Andor: Gömbszínház, 1926/27.

galmazásai a vizuális manifesztumok nyelvén. Ám nem elvontak, mint a képarchitektúra vagy annak téri megfelelői, hanem élettél, emberi alakokkal benépesítettek. Lényegükhöz tartozik az a természetes összművészeti gondolkodás, ami nem ismeri a művészeti ágak közötti válaszfalakat, mai kifejezéssel élve multimediális. Nem véletlen, hogy a mérnök-művész ideálját megtestesítő Moholy-Nagy vázlatai, töredékei, forgatókönyvei, „partitúrái” a XXI. század alkotói számára is újra meg újra muníciót adnak, értelmezésre sarkallnak, rekonstrukciókat, „átiratokat” animációkat generálnak.

Ez a Bauhausban és Németországban több szálon (építészeknél és színpadi szerzőknél) is felbukkanó „totális színház” elképzelések „tartalmának” egyik lehetséges ága. Tartalmon itt természetesen mindenekelőtt látványt kell értenünk. Olyan látványt, aminek a mozgófilm, a fotográfia, a képzőművészeti forma és építészeti szerkezet egyaránt organikus része. Elemeiket átjárja a hang és a Moholy-Nagy életműben mindvégig kulcs szerepet játszó, optikai értelemben vett fény. Jellemző, hogy azok a fölvetések és konkrét példák, amiket Moholy-Nagy a *Die Bühne im Bauhaus* kötetben publikál, mennyire elválaszthatatlanok azoktól, amelyekkel az ugyancsak 1925-ben kiadott *Festészet, fényképészet, film* című könyvében foglalkozik. Itt közli a már a bécsi MA 1924. évi zenei, színházi külföldi kiadványában is publikált *Nagyváros dinamikája (Dynamik der Gross-Stadt)* című „filmvázát”, ami a kor filmnyelvi és -technikai kísérleteinek, a szimultán- vagy polifilmnek tágas perspektíváját nyitja meg. A „filmváz” részlegessége, töredékessége, befejezetlensége sorsszerűen cseng össze a montázs-elv alkalmazásával, ami a művész munkásságában sok ponton kimutatható: a konstruktív tárgykollázsoktól a fotogramokon és a montírozott fényképrészleteken át az úgynevezett fotoplasztikákig, amelyeknek komponálása és „dramaturgiája” oly egyértelműen színházi indíttatású, hogy azok a Bauhaus színházát bemutató kötet illusztrációinak sorában is feltűnnek. Világosan látható, hogy Moholy-Nagy a filmet mint technikai és képi vívmányt *alkalmazza* a konstrukcióban, ahogyan azt a fenti kötetben bemutatott *Mechanikus excentrikus játékok* (tulajdonképpen egy szimultán varieté) tervéből, „partitúravázlatából” is kiderül. Később, az 1930-ban megvalósított *Fekete – fehér – szürke* című filmben pedig a konstrukciót alkalmazza a film tárgyaként, hiszen a kinetikus műtárgy vizuális lehetőségei a film nyelvén bonthatók ki, rögzíthetők, s válnak egyúttal új, szuverén esztétikai minőséggé.

Moholy-Nagy a *Mechanikus excentrikus játékok* a színpadi cselekvés sűrítésének tiszta formájaként interpretálja a kötetben közölt esszéiben, ahol sorra veszi a totális színház megvalósításához vezető lépéseket és eszközöket. Ebben rehabilitálja (fotomontázsain megjeleníti) az *embert* mint a cirkusz, operett, varieté és bohóctréfák előadóját és mint az „egészséges” tömeg-szükségletek letéteményesét. Kinyilvánítja az eddig domináns vízszintes térbeli mozgásszervezés helyett a függőleges mozgásirányok elsőbbségét. Erre tökéletesen rímelenek Molnár Farkas U-színházának és Weininger Gömbszínházának működési vázlatai, színpadtechnikai szerkezetei. Ez a forgó mozgással kombinált vertikális jellemzi a „totális színház fénygépezetének terveként” (Passuth Krisztina) is értelmezhető *Kinetikus konstruktív rendszert* és annak 1928-ig továbbfejlesztett, részleteiben kidolgozott változatait.

Moholy-Nagy 1922-től 1930-ig foglalkozott konstruktív összművészeti eszménye leg-tisztabb, kompromisszumoktól mentes kifejtésének, az úgynevezett *Fény-tér-modulátor*nak tervezésével és megvalósításával. Sokat mond, hogy a végül a szintén magyar építész, Sebők István mérnöki- és Otto Ball technikai közreműködésével realizált és működésbe hozott (!) szerkezet eredeti elnevezése *Lichtrequisit für eine elektrische Bühne* (Elektromos színpad fénykelléke) egyértelműen a színházhoz kapcsolja a konstruktív kinetikus művészet e korai példáját. A Fény-tér-modulátor többretegű mű: a forgó mozgásokat végző szerkezet áttört, absztrakt elemeinek transzparenciája, permutációja a vetített fény által létrehozott mozgó árnyékok filmszerű látványával interferál. Reális és virtuális formaelemek játszanak egymásba. Az emberi közreműködés nélkül mozgó „szép gép” és az azt



Moholy-Nagy László: Fény-tér-modulátor, 1930.

körülvevő, tulajdonképpen színpadként felfogható tér membránfalain létrejövő mozgókép működik együtt, korábban elképzelhetetlen komplexitásban, miközben mindkét látvány önálló műként is egzisztál. A sokirányú, „műfajközi” avantgárd kísérletek szintéziseként létrejött műben a konstruktivizmus *anyaghoz* kötött és a szuprematizmus *érzetet* abszolutizáló szemlélete ötvöződik. Az elkészült műről és működéséről Moholy-Nagy két filmet is készített. A *Fekete-fehér-szürke fényjátékot* a Lichtrequisit színpadra adaptált és 1930-ban Párizsban, a német Werkbund kiállítási anyagában bemutatott változatához készítette el. Az 1928-ban írott forgatókönyvet 1931-ben magyarul is publikálta a kolozsvári *Korunk* folyóiratban. Az utópia tehát megvalósult, s ezzel megszűnt utópia lenni.

Moholy-Nagy és a magyar Bauhäuslerék számára ekkorra már megszűnőben volt egy másik utópia is: a kézművességtől a tömegtermelés, a művészettől a technika, a katedrálisól a lakógép felé tartó „boldog sziget”-é és annak szociális modelljéé, a Bauhausé. Ahogy már láttuk, a „totáliszínház” elméleti programalkotójából és kísérleti makettjének megszerkesztőjéből 1928, a dessau Bauhausból történt távozása után „alkalmazott” színházi ember, díszlettervező és filmkészítő lesz.

1927-ben már elkezdődik a végjáték, de eközben a Bauhausban évek óta formálódó totális színház elképzelések konkrét formát öltenek. A Moholy-Naggal annak berlini munkáiban is együttműködő Sebők, aki Drezdában szerzett építész diplomát, 1927-től Gropius tervezőirodájának munkatársa. Közös dolgoznak Erwin Piscator berlini Totális Színházának tervein. A piscatori vízió – tömegrendezvények befogadására is alkalmas politikai színház – megváltozott térformákat követel. A már 1924-ből ismerős elveket (gépesített színház, ahol a színpad és a nézőtér nincs elválasztva) a gyakorlatba átültetve kívánnak megfelelni a Meyerhold által is szorgalmazott színházépítészeti forradalomnak. Ám a konkrét megrendelésre született konkrét tervek (Breuer is készít egyet Piscator számára) a húszas évek végének gazdasági és politikai viszonyai között mégis utópisztikusnak bizonyulnak. Nemcsak Németországban, hanem a Szovjetunióban is, ahova szintén készít pályatervet az 1928-ban már lemondott Gropiusszal együtt távozó Sebők és Breuer is. Mindketten Berlinben dolgoznak, Breuer saját irodájában, Sebők Gropiuséban. A harkovi Ukrán Nemzeti Színház tervpályázatára készült terveken a totális színház helyett az „aktív színház” víziójának tér- és tömegviszonyai körvonalazódnak. Világosan tagolt funkcionális terek, a nézőtér dominanciájával. A nézőtér nem a színpaddal, hanem az előcsarnok optikai felnyitása révén inkább az utcával, a külső térrel igyekszik egységet alkotni. Sebők a színészek számára kialakított spirális közlekedő pálya Berlinben kidolgozott ötletét itt is hasznosítja. Ebben az időben Magyarországra is pályázik. A győri színházhoz készít a harkovi megoldásokra sokban emlékeztető s azokhoz hasonlóan papíron maradt tervet.

A Gropius-éra megszűnésével az intézmény életében meghatározó szerepet játszó magyarok, Moholy-Nagy, Breuer, Weinger, távoznak a Bauhausból. A Gropius-iroda munkatársa, a *Die Bühne im Bauhaus* kötetben U-színház terveit publikáló Molnár Farkas már a könyv megjelenése előtt, 1924 őszén visszatért Magyarországra barátjával, az 1922-től Weimarban tartózkodó Bortnyik Sándorral együtt. Bortnyik ott festett képe, a *Zöld szemár* lett névadója a kettejük és Palasovszky Ödön együttműködésével létrehozott, a weimari színpadi élményeket is felelevenítő, dadaista Zöld Szemár Színháznak. (A Zöld Szemár a már Weinger által is parodizált *A két madár* kabaréra való nyílt utalás.) A *Zöld Szemár Pantomim* bemutatóján a fején számármaszkkal megjelenő színigazgatót Molnár Farkas játszotta, aki Weingerhez hasonlóan kedvét lelta a bohóckodásban. A dadaista gesztusok és forradalmi utópiák ideje azonban Magyarországon is hamarosan lejárt. Az 1926. évi általános amnesztiát követően a magyar avantgárd emigráns képviselőinek egy része hazatért. A Bauhaus magyarjainak egy másik csoportja pedig (Moholy-Nagy, Breuer, Weinger) rövidebb-hosszabb kitérők után az Egyesült Államok felé vette az irányt.

Felhasznált irodalom

- Bajkay Éva: *Az utópia bővületében. Weininger Andor*, Pannonia Könyvek, Pécs, 2006.
- Bestgen, Ulrike: *Unser Spiel – unser Fest – unsere Arbeit. Bühne, Fest und Spiel am frühen Bauhaus*, in: *Das Bauhaus kommt aus Weimar*, kiáll. kat., Klassik Stiftung Weimar, 2009., 145–179.
- Botár Olivér: *Természet és technika. Az újraértelmezett Moholy-Nagy 1916–1923*, Janus Pannonius Múzeum–Vince Kiadó, Pécs–Budapest, 2007.
- Droste, Magdalena: *Bauhaus 1919–1933*, Bauhaus-Archiv, Taschen/Vince, 2003.
- Ernyey Gyula (vál., szerk.): *Breuer Marcell/Marcel Breuer*, Pannonia Könyvek, Pécs, 2008.
- Ferkai András: *Molnár Farkas*, TERC Kiadó, Budapest, 2011.
- Forgács Éva: *Bauhaus*, Jelenkor, Pécs, 1991.
- Körner András: *Weininger Andor színpadai a Bauhaustól New Yorkig*, 2B Kulturális és Művészeti Alapítvány, Budapest, 2008.
- Mendöl Zsuzsanna: *Forbát Alfréd (1897–1972)*, Pannonia Könyvek, Pécs, 2008.
- Passuth Krisztina: *Moholy-Nagy László*, Corvina, Budapest, 1982.
- Scheper, Dirk: *Die Bauhausbühne*, in: *Experiment Bauhaus*, kiáll. kat., Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin (West), 1988, 250–285.
- Schlemmer, Oskar, Moholy-Nagy László, Molnár Farkas: *A Bauhaus színháza*, Corvina, Budapest, 1978.
- Szeredi Merse Pál: *Weininger Andor. A Bauhaustól New Yorkig*, kiáll. kat., Virág Judit Galéria (Mű-Terem Galéria Kft.), Budapest, 2019.
- Tokai Gábor: *Magyar kísérletek a Bauhaus színházi műhelyében*, in: *A művésztől az életig. Magyarok a Bauhausban*, kiáll. kat., Baranya megyei Múzeumok Igazgatósága, Pécs, 2010, 278–295.
- Tokai Gábor: *Absztrakt revü*, Artmagazin, 2011/6, 42–47.
- Valdivieso, Mercedes: *Ünnepek és hétköznapok – művészet és élet*, in: *A művésztől az életig. Magyarok a Bauhausban*, kiáll. kat., Baranya megyei Múzeumok Igazgatósága, Pécs, 2010, 300–315.
- Vogelsang, Bernd: *Lothar Schreyer und das Scheitern der Weimarer Bauhausbühne*, in: *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*, kiáll. kat., Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1994, 321–363.
- Wilhelm, Karin: *Utópisztikus színháztervek*, in: *A művésztől az életig. Magyarok a Bauhausban*, kiáll. kat., Baranya megyei Múzeumok Igazgatósága, Pécs, 2010, 266–277.