

Ember és tér: a Bauhaus színháza

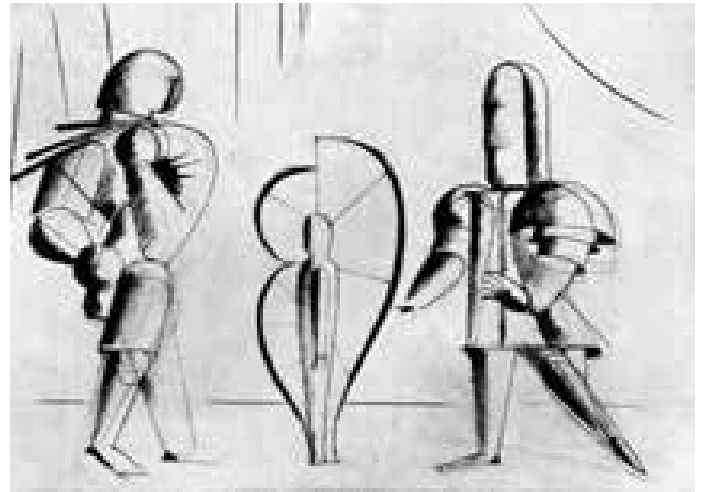
Száz éve született a modern művészet legnagyobb hatású mozgalma, az utolsó nagy európai ösztönművészeti műhely, a Bauhaus. Maga az iskola csupán 14 évig működött – ráadásul a rövid időszakot is több törésvonal szabdalta szét –, és vállalt küldetésének csak töredékét tudta megvalósítani. Ennek ellenére a látásmódjából,

minden, ami az építészet, a képzőművészet, a tárgytervezés és a színházművészet új nyelvét a 20. század elejétől kezdve egészen máig folyamatosan alakítja. Nem sokáig működhetett: a náci Németország nem tűrte el a Bauhaus manifeszt baloldaliságát, és az 1933-as hatalomátvétel másnapján bezárták az iskolát. A mag

és mozgási szabadságát a természeti határok fölé emelje, az organizmust a mechanikus műfígurával helyettesítette: az automatával és a marionettel.” A Bauhausban a gépkorszak embere először fogalmazta meg azt a szakadékat, ami az addig tartó történetétől elválasztja. Ember és tér viszonyának elemzésével, a tér problémakörének



► A Bauhaus színházi műhelye, 1928



► Oskar Schlemmer színpadkép-rajza



► Úrtánc a Bauhausban, 1925. Fotó: Erich Consemüller



► A Triadikus balett a Bauhausban

a művészetesztétikában megfogalmazott alapelveiből máig táplálkozik egy sor művészeti ág – köztük a Bauhausban kiemelt szerepet kapott színház, amelyik ösztönművészeti jellegéből adódóan a legjobban meg tudta valósítani a mozgalm integrációra épített művészeteszményét. A centenárium jó alkalmat kínál arra, hogy áttekintsük, mit köszönhet a kortárs színházművészet a Bauhausnak, ahogy azt is, hogy a mai technológiák révén hogyan folytatható mindaz, amit az iskola egy évszázaddal korábban megkezdett.

1919-ben Walter Gropius kapott megbízást a Weimarban már korábban is sikeresen működő iparművészeti, illetve képzőművészeti főiskolák összevont intézményének vezetésére, és ezzel radikálisan új megközelítést hozott. Az itt létrehozott szellemi műhelyben gyökerezett szinte

azonban el lett vetve, a tanárok és tanítványok – akik közül sokan Amerikában folytatták a pályájukat –, a kiadott könyvek és az iskola európai hírneve révén a Bauhaus öröksége fennmaradt. Az egyes művészeti ágak közül talán az építészet és a fotográfia számára nyújtotta a legszilárdabb talajt, de a kortárs színházművészetben is jól érzékelhetően jelen van.

Pedig a Bauhaus színházi elképzelései a mából visszatekintve magányos kísérletnek, bizonyos tekintetben zárványnak tűnnek. Ha beleolvasunk az iskola szcenikai műhelyét 1921-től vezető, a Bauhaus színházi előadásait tervező és rendező Oskar Schlemmer színházi írásaiába, olyan világot találunk, ami ma inkább elborzasztó víziónak tűnik, mint egy előremutató művészeti reform jelmondatának: „Az embernek az a törekvése, hogy megszabaduljon kötöttségétől,

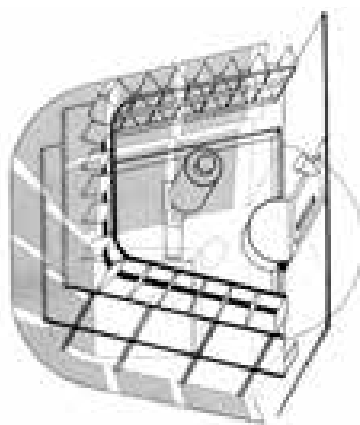
részletes áttekintésével kereste az ember helyét a világban, és a színpadon azt a teljes absztrakcióban találta meg. Ezen a színpadon az ember csak egyike volt az elemeknek, a fény, a formák, a színek, a mozgások lecsupaszított, absztrakt megnyilvánulásai között. A Bauhaus száműzte az irodalmi anyagra támaszkodó polgári színháztéket, és a helyére a világegyetem törvényeit állította; ember helyett kitömött jelmezbe öltöztetett figurákat vonultatott fel, akik matematikai arányokra épített mozgásukkal a komplex módon megkomponált fény-, szín- és formajátékok egyenrangú partnereként működtek. Nézzünk bele egy ilyen előadásba egy Bauhaus-tanítvány, T. Lux Feininger leírásán keresztül: „A színpad, mélyfekete háttérrel és kulisszákkal, mágikusan megvilágított, geometrikus, 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 összehűjtak, széjjelrepültek; a csendet csapkodás törté meg, amely egyetlen rövid ütéssel végződött. (...) Lépés és mozdulat, figura és tárgy, szín és hang, mind az elemi forma sajátosságával rendelkeztek és ismételtelen szemléltették, hogy Schlemmer szerint mi az a probléma, amelynek elemzése a színház feladata: az ember a térben.”

→ A folyamat azonban, amely elutasította a realista színjátszás és a realista színpadkép egyeduralmát, nem a Bauhausban kezdődött. Először Adolphe Appia szakított a festett, sík kulisszák hagyományával, és megtette az első lépéseket az ösztömvészet, a totális színház irányába. Nem sokkal később Gordon Craig vitte tovább a gondolatot, monumentális építészeti formákat állított a színpadra, és megfogalmazta az emberi megnyilvánulásoktól mentes „übermarionett” eszményét. Az olasz futuristák és az 1917 előtti orosz konstruktivisták radikális színpadi újításai már geometrikus formákat, mechanikus mozdulatokat állítottak a színpadra, de még nem teljesen elszakítva az irodalmi alapanyagától, a mítoszoktól, történetektől. A végső lépést aztán a Bauhaus tette meg, talán nem függetlenül attól, hogy az orosz avantgárd egyik központi figurája, Vlagyimir Kandinszkij 1922-től az iskola tagja lett: működése megerősíthette azt, amit Schlemmer és tanítványai már előtte megkezdtek.

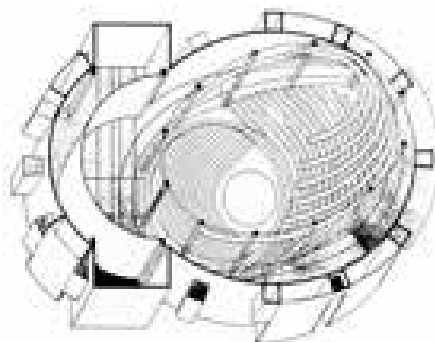
A Bauhaus színházi forradalma kapcsán szót kell ejteni a magyar szereplőkről, elsősorban Weininger Andorról, akinek idén, születése 120. évfordulójára önálló kiállítást szentelt a Nemzeti Galéria. Weininger a Bauhaus egyik legizgalmasabb alakja volt, eredeti, sok műfajban zseniális újító-kísérletező művész, ő alapította meg a Bauhaus zenekarát, amely végigtúrnézte egész Európát; feltalálta a konferanszié műfaját, színészként is fellépett. Emellett színpadképeket és jelmezeket tervezett, és rengeteg vázlatot készített az ún. Absztrakt revü ötletéhez, amelyben mozgó, geometrikus, absztrakt elemek játszották a főszerepet, a színpad mennyezete és padlója is ritmikusan mozgott. A terv csak 1986-ban valósult meg, egy kasseli kísérleti előadásban. Weininger egyik legnagyobb hatású ötlete a gömbszínház terve volt, amelyik újfajta optikai, akusztikai és pszichológiai kapcsolatot teremtene a nézők és a színpad között: a nézők a gömb belső felületén foglalnak helyet, hogy mindenki belássa a tér egészét.

A fényművészettel foglalkozó Moholy-Nagy László több színpadképet, színházi jelmezt készített, de a tökéletes színházi formával is kísérletezett. Ahogyan Weininger, ő is a színpadi cselekvés sűrítésének legtisztább megnyilvánulását kereste. A jövő színházát a totalitás színházaként képzelte el. Számára a fény, a szín, a hang, a mozgás, a vetítés, az építészet eszközein van a hangsúly, az ember ebben az irányítható, dinamikus összhangban esetleges tényező. Színpadán elengedhetetlen elem volt a vetítőfal, a fényszórók és a gépesített hangszerek.

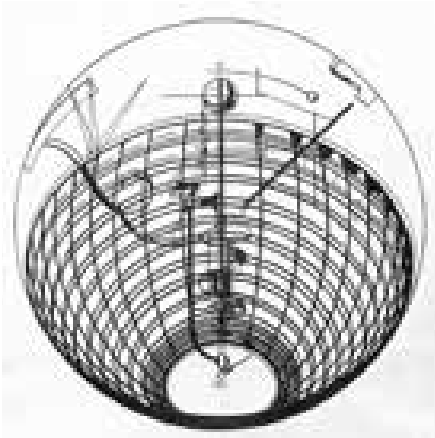
Molnár Farkas huszonévesen, diákként került a Bauhausba. 1925 telén vázolta fel saját elképzelését az ideális színpadi formáról, melynek arénaszerű nézőtere kettős patkó alakban



► Molnár Farkas: U színház terve



► Walter Gropius: Totális színház terve



► Weininger Andor: Gömbszínház terve

veszi körül a játékeret, felül páholsorokkal. A három részből álló színpad rugalmasan alakítható, és felül egy negyedik, befüggesztett színpad egészíti ki. A mennyezetre erősített, mozgatható henger és a színpad, illetve a nézőtér fölé függesztett hidak a színpadi elemek mozgását, illetve a felső gépezetet szolgálják ki. Kiforrotlan terv, de sok elemében előrevetíti a mai színpadi felsőgépezet működését.

Két évvel később az iskolaalapító Gropius is elkészítette a maga totálisszínház-tervét, a magyar Sebők István közreműködésével. A terv egy háromrészes színpadot mutat, amelyben aréna, proscenium és mélyszínpad együttesét veszi körbe a nézőtér; mindhárom a játék igényeinek megfelelően átalakítható. Az arénaszínpa-

dot vetítővásznak egészítik ki, ezek a nézőtér körüli oszlopokra vannak kifesztve, vagyis a közönség a vetített díszletben helyezkedik el, nem válik külön a színpadi cselekménytől. Sebők félköríves homlokzatot tervezett hozzá, és egy korábbi tervét továbbfejlesztve hálórendszerű, kupolás boltozatot helyezett a színház fölé, amitől a színház egy hatalmasra nagyított emberi szem alakját öltötte. Különlegessége volt még a tervnek, hogy magára a kupola belső boltozatára is vetíteni lehetett, ezáltal a tér egészét ki lehetett használni a kor új technikai lehetőségeivel.

Ma mindazt, amit a Bauhaus színházaként ismerünk, inkább performansznak tartanánk, és a vizuális művészetek körébe helyeznénk. Nem véletlen, hogy a gépesített „totális színház” ma a képzőművészetben, illetve a kortárs cirkusz műfajában teljesedik ki. A színpadi látványba a digitális forradalommal tért vissza a Moholy-Nagy, Weininger és Schlemmer által vizionált világ: a videomapping, a fényfestés, a hologram, a térbeli vetítés vagy a lézervetítés olyan technológiák, amelyek programozható színpadi élményt nyújtanak. Kevésbé köztudott, hogy Moholy-Nagy Lászlóban tisztelhetjük a modern színházi világítástechnika egyik megteremtőjét, aki a síkdíszletek megvilágítása helyett térbeli, dinamikus fényhatásokban gondolkodott. A Bauhaus színházi elméletirői és előadásainak tervezői még nem ismerhették a programozás fogalmát, ma azonban szinte az életünk középpontjába került. Amit száz éve sík kartonpapír díszletekkel, bonyolult mozgatógépezettel konstruáltak meg a színházi forradalom képviselői, azt ma a technológia könnyen elérhetővé teszi. A Bauhaus maszk- és marionettkísérletei a kortárs bábművészetet ihlették meg, a bravúros fényhatások bevonultak a koncertek és a látványos tömegrendezvények mindennapos eszköztárába. A Schlemmer műhelyében kidolgozott, Kurt Schmidt és Georg Teltscher által tervezett gépesített balettek, géptáncok öröksége a modern táncművészetben talált terepet.

Az ember azonban nem tűnt el a színpadról, főszereplője maradt az előadásnak. Schlemmer 1925-ben ezt a kérdést vetette föl: „Az ember-organizmus a színpad kubisztikus-absztrakt terében áll. Az ember és a tér csupa törvény. Melyikük törvénye érvényesüljön?” A válasz ma nyilvánvaló. A gépesítés, ami a 20. század elején még nagyszabású lehetőség volt, a 21. században már teherterellel is vált. Az új technológiával az ember tere hatalmasra tágult. A színházművészet pedig megmaradt az emberi témák, az emberiség nagy mítoszainak ábrázolásánál, ami azt mutatja, hogy erre a mindennapokban legalább akkora szükség van, mint a gépek általi kiteljesedésre.

GÖTZ ESZTER