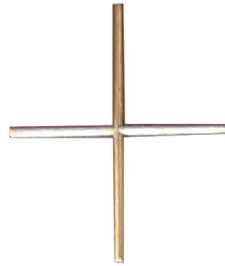




## Irma Kozina

Historyk sztuki, wykładowczyni Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach i Krakowie, autorka licznych publikacji z dziedziny historii sztuki i architektury XIX i XX w.



# Konstruktivistyczny teatr w Bauhausie jako dzieło totalne

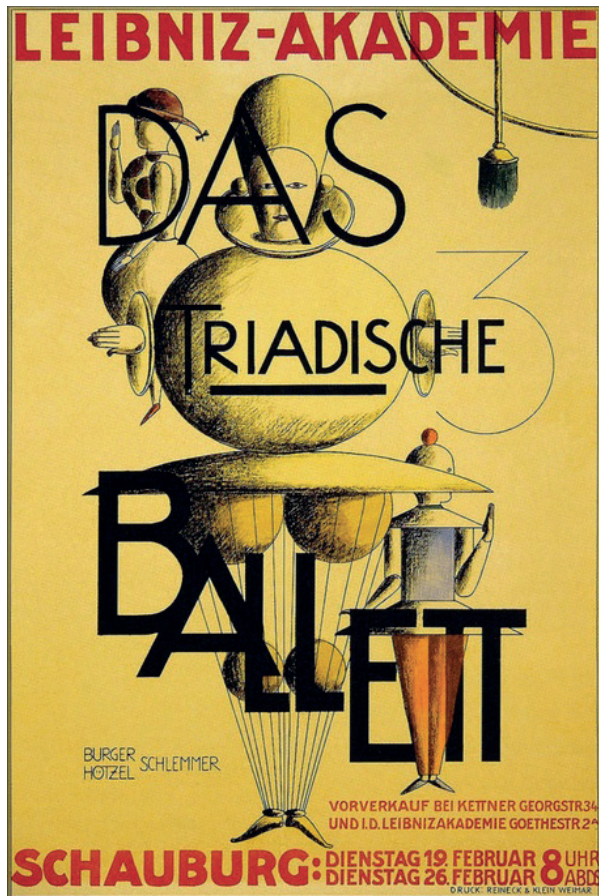
HISTORIA

Wkrótce po przeniesieniu szkoły założonej przez Waltera Gropiusa z Weimaru do Dessau, w 1925 roku ukazał się czwarty numer „Bauhausbücher”, który poświęcono w całości nowej koncepcji teatru [1]. W opublikowanym na jego łamach artykule *Theater, Zirkus, Varieté* postawiona została teza, że najnowsze czasy przyniosły zasadniczą zmianę w sposobie aranżowania teatralnego spektaklu [2]. Augustowi Strammowi przypisano wprowadzenie innowacji polegającej na uwolnieniu przedstawienia od funkcji propagandowej związanej z dotychczasowym podporządkowywaniem sztuk teatralnych ideologiom państwowym lub religijnym, podkreślono też rolę Stramma w zakresie zainicjowania automatycznego odtwarzania tempa i akcji dramatu. Za zasługę futurystów, ekspresjonistów i dadaistów uznano przewyższenie w teatrze logiki przyczynowo-skutkowej charakterystycznej dla tradycyjnej literatury. László Moholy-Nagy z przekonaniem suponował:

„Tak jak w przypadku malarstwa przedmiotowego istotą nie była ani treść jako taka, ani też przedstawianie przedmiotów, lecz ustanowienie wzajemnych relacji pomiędzy poszczególnymi barwami, tak też w literaturze na pierwszy plan wystąpiło nie to, co logicznie pomyślane, lecz jedynie działanie wynikające z relacji pomiędzy brzmieniem pojedynczych wyrazów. U niektórych poetów

ujęcie to zostało do tego stopnia rozszerzone lub ograniczone, że związki wyrazowe przekształciły się wyłącznie w powiązania tonalne, co oznaczało całkowite rozmycie wyrazu w pozbawiony zasad logicznego myślenia zestaw spółgłosek i samogłosek. W ten sposób powstał dadaistyczny i futurystyczny „teatr niespodzianek”, który chciał definitywnie usunąć to, co logicznie pomyślane (literackie). Mimo to człowiek, który dotychczas był wyłącznym eksponentem działania przyczynowo-skutkowego i żywego myślenia, również tutaj okazywał się dominujący” [3].

Jego spostrzeżenia odnosiły się zapewne do eksperymentów futurystycznych Giacoma Balli i Fortunata Depero, którzy już w ogłoszonym w 1915 roku manifestie zatytułowanym *Ricostruzione futurista dell'universo* proponowali abstrakcyjne dzieła plastyczne oparte na prezentacji elementów rotujących z nieregularną prędkością, pojawiających się i znikających przy wtórze zmiennych dźwięków, a nawet w powiązaniu z adekwatnymi zapachami [4]. W 1918 roku Depero zaproponował jeszcze bardziej niekonwencjonalny eksperyment w postaci futurystycznego tańca zatytułowanego *Balli plastici*, w którym człowieka zastąpiły automatyczne marionetki [5]. Złożony z pięciu części spektakl odbył się w rzymskim Teatro dei Piccoli, gdzie skonstruowane przez artystę automatyczne lalki,



↑ Plakat do przedstawienia Baletu triadycznego, 1924

wprawiane w ruch za pomocą urządzeń mechanicznych, występowały na abstrakcyjnej scenie. Wykreowane przez włoskiego futurystę zgeometryzowane postacie wykonano z drewna malowanego w żywych kolorach. Prezentowane przez nie ruchy i transformacje nie tworzyły scenek o logicznie skonstruowanej narracji [6]. Depero był też znany jako twórca synestezyjnej sztuki *Colori* z 1916 roku, w której poruszane za pomocą niewidocznych sznurków figury o odpowiednio dobranych barwach przemieszczały się w obrębie wyznaczonego pola, a także jako reżyser baletowych etiud z udziałem tancerzy przebranych w stroje przekształcające aktorów w mechaniczne automaty (*Mimismagia* z 1916 roku, *Anihccam del 3000* z 1924 roku) [7].

Podejmowane przez futurystów eksperymenty wpłynęły na konstruktywistyczną koncepcję pantomimicznego spektaklu realizowanego w ramach teatru inscenizowanego na deskach uczelnianej sceny w Bauhausie. Jego sens wyjaśniał L. Moholy-Nagy, przyrównując teatralne widowisko do abstrakcyjnego obrazu:

„Niemożliwe jest dzisiaj pytanie o to, co znaczy lub co przedstawia człowiek (jako organizm), podobnie też niedopuszczalne jest stawianie takiego pytania w przypadku dzisiejszego obrazu bezprzedmiotowego, ponieważ jest on kompozycją, czyli również całkowicie skończonym, doskona-

łym organizmem. Dzisiejszy obraz przedstawia rozliczne barwy i powiązania płaszczyzn, które działają jako artystyczne kompozycje z jednej strony z uwagi na logicznie świadome postawienie problemu, z drugiej natomiast ze względu na ich nie poddające się analizie imponderabilia, wynikające z intuicji pierwiastka twórczego. Na tej samej zasadzie Teatr Totalny musi być artystyczną kompozycją, ORGANIZMEM z jego licznymi konglomeratami relacji konstruowanych za pomocą światła, przestrzeni, płaszczyzn, formy, ruchu, tonu i człowieka – z wszystkimi możliwościami wariacji i kombinacji ustanawianych pomiędzy tymi elementami” [8].

W myśl takiego ujęcia spektakl teatralny był w istocie rozgrywającym się w trójwymiarowej czasoprzestrzeni obrazem, rozumianym nie jako ilustracja treści religijnych bądź ideologicznych, lecz jako element kosmicznego uniwersum, objawiający potencję świata odbieranego wszystkimi zmysłami. Było to więc swoiste malarstwo gestu – tym różniące się od eksperymentów podejmowanych w obrębie *gesture paintings* tworzonych po 1945 roku, że nie wyrażało emocji tkwiących w pojedynczym człowieku, lecz było metaforycznym przedstawieniem cech Kosmosu – dostępnych poznaniu zmysłowemu.

Droga do tak sformułowanego totalnego dzieła sztuki wiodła nie tylko od zapożyczeń z idei rozwijanych przez futurystów. Równie ważne były w tym przypadku doświadczenia ekspresjonistyczne, które dominowały w Bauhausie zwłaszcza w początkowym okresie istnienia tej uczelni, jeszcze za czasów jej funkcjonowania w Weimarze. Zainteresowany wypracowaniem nowej koncepcji dzieła totalnego Walter Gropius zatrudnił tam pierwotnie znanego ze swoich scenicznych eksperymentów ekspresjonistę Lothara Schreyera (1886–1966). Jego poszukiwania twórcze spełniały oczekiwania formułowane wtedy przez Gropiusa w odniesieniu do reformy teatru, która zakładała wywoływanie doznań duchowych u widza i manifestowanie na scenie idei transcendentalnych [9]. Stopniowo jednak koncepcja ta zaczęła ewoluować w kierunku konstruktywizmu rozumianego jako uzewnętrznienie „czystej” abstrakcji. Na etapie komunikowania w teatrze treści metafizycznych wyznaczonym przez Gropiusa opiekunem warsztatów teatralnych był sprowadzony do Weimaru w 1921 roku Schreyer, sławny za sprawą przygotowanego przez niego w 1916 roku spektaklu bazującego na sztuce Stramma, w którym rolę Zuzanny zagrała jego wybitna uczennica Lavinia Schulz [10].

W 1923 roku Schreyer przygotował w Bauhausie widowisko teatralne zatytułowane *Mondspiel*, w którym główną postacią stała się przedstawiona w zgeometryzowanym kostiumie i masce Maria – jako Dziewica Apokaliptyczna. Ze względu na religijny wydźwięk spektaklu, nasycy-







↑ Oscar Schlemmer, mural w klatce schodowej budynku warsztatów Bauhausu w Weimarze, zdjęcie: I. Kozina

nego negowanymi przez studentów treściami religijnymi, Schreyer został druzgocąco skrytykowany, ponosząc jako pedagog całkowitą klęskę. Wkrótce po tym wydarzeniu musiał opuścić uczelnię, a jego miejsce zajął Oskar Schlemmer [11].

Zrealizowany przez Schlemmera spektakl *Balet triadyczny*, który po raz pierwszy wystawiono w Stuttgarcie w 1922 roku, lepiej odpowiadał programowi Bauhausu, wypracowanemu stopniowo w pierwszych latach istnienia tej awangardowej szkoły. Czynnym przede wszystkim jako malarz Schlemmer postrzegał współczesny sobie teatr jako obszar realizacji trzech artystycznych postaw. W pierwszej z nich artysta stawał się scenografem podporządkowującym swoje działania intencjom poetów i literatów. Druga miała polegać na większej swobodzie, w której zastosowanie baletu, pantomimy i sztuczek optycznych służyło kreacji przedstawienia wykorzystującego formy w ruchu, barwy i grę figur w dużej niezależności od poczyznań dramaturgów. Najbardziej preferowana była sytuacja, w której artysta aranżował spektakle w izolacji od realnego świata – jako utopie prezentowane jedynie na papierze oraz w postaci modeli. W ten sposób można było wyznaczyć kierunek przyszłości, w której utopia, dzięki wewnętrznej przemianie widzów, mogła się przekształcić w rzeczywistość [12].

Schlemmer nie starał się wyjaśniać publiczności sensu swoich twórczych działań i nie narzucał ich jednoznacznej interpretacji. Nie oznacza to jednak, że należy

rezygnować z wszelkich prób dekodowania znaczenia jego dzieł. Do takich działań prowokuje między innymi zespół dekoracji naściennych w formie reliefów i malowideł, powstały w związku z wystawą z 1923 roku w Weimarze, w skrzydle Bauhausu zwanym warsztatami, wybudowanym jeszcze za czasów Henriego van de Velde. Przy jego wykonywaniu Schlemmera wspierali studenci a także absolwent Bauhausu Joost Schmidt. Dekoracje te zniszczono w latach 30. XX wieku, lecz po wojnie częściowo je zrekonstruowano na bazie zachowanych projektów i fotografii [13]. Ogromne wrażenie wywiera dziś zwłaszcza barwny mural wyobrażający malowane płasko, wielobarwne postacie o zgeometryzowanych kształtach, które wydają się podążać w stronę umieszczonego na szczycie klatki schodowej świetlika. Wprawdzie nie są one ruchome, jednak oglądający wychodzą na górę po schodach i choćby w tym sensie ma się tutaj do czynienia z kompozycją quasi-kinetyczną. Z formalnego punktu widzenia figury te są potraktowane minimalistycznie. Oparto je na prostych, zgeometryzowanych formach, tworzących płasko zarysowane ludzkie sylwety. Miejsce ulokowania malowideł oraz ich styl wywołują skojarzenia metafizyczne. Figury te można odczytać jako symbol duchowego „ja”, pierwiastka niematerialnego w człowieku, który wznosi się ku światłu. Ów pęd ku górze był łatwiejszy wówczas, gdy było się częścią większej całości, społeczności odbywającej edukację w uczelni artystycznej, która zjednoczyła profesorów i uczniów w dążeniu do wspólnego celu.

W przypadku reliefów zdobiących ostrołukowe nisze korytarza przy wejściu, odczytanie znaczeń wydaje się trudniejsze. Wyobrażone tam metalicznie lśniące postacie kojarzyć się mogą ze średniowieczną zbroją albo też z automatami przyszłości – ze świata zdominowanego przez twory mechaniczne. Ambivalencja sytuująca te przedstawienia pomiędzy zamierzczłą przeszłością i niewyobrażalną przyszłością wynika z faktu, że Schlemmer wykreślał często swoje figury, wykorzystując schematy geometryczne zapożyczone z pochodzącego z XIII wieku szkicownika Villarda de Honnecourt. Jeden z omawianych reliefów jest statyczny – z figurami orientowanymi wertykalnie i horyzontalnie, drugi natomiast dynamiczny – strukturalizujący powierzchnię obrazu z wykorzystaniem diagonali. Być może ten pierwszy powinno się odnieść do kosmologicznych i fizycznych narodzin człowieka, a drugi oznaczałby ludzkie działanie, związane z wznoszeniem się ku górze oraz opadaniem zwieńczonym fizyczną śmiercią. Takie odczytanie ma jednak charakter czysto subiektywny, nie zachowały się bowiem żadne komentarze, które pozwalałyby na jednoznaczną eksplikację treści symbolicznych zawartych w tych dziełach. W tej sytuacji zmuszeni jesteśmy przyjąć obowiązującą obecnie wykładnię, w myśl której reliefy te – podobnie jak układy choreograficzne w konstruktywistycznym teatrze Schlemmera – przedstawiają statyczne i dynamiczne tematy ruchowe (*Statische und dynamische Bewegungsthemen*). ■

## ABSTRACT

### CONSTRUCTIVIST THEATRE IN THE BAUHAUS AS A TOTAL WORK OF ART

The avant-garde art and crafts school founded by Walter Gropius in Weimar in 1919, originally known as Staatliches Bauhaus, developed over time an innovative form of theatre, transforming the performance into a spatial work of abstract art. This article presents the process of crystallization of this concept of Constructivist theatre, which culminated in the artistic activities of Oskar Schlemmer, a painter active in the Bauhaus.

## Przypisy

1. W stopce redakcyjnej podano informację, że zeszyt gotowy był do druku już na wiosnę 1924 roku, jednak trudności techniczne spowodowały opóźnienie publikacji. Wyjaśniano przy tej okazji, że państwowa uczelnia Bauhaus zakończyła działanie w Weimarze, przekształcając się w szkołę o nazwie Bauhaus w Dessau, zob. *Die Bühne im Bauhaus*, „Bauhausbücher”, red. W. Gropius, L. Moholy-Nagy, nr 4, 1925, s. 4.
2. L. Moholy-Nagy, *Theater, Zirkus, Varieté*, [w:] *Die Bühne ...*, dz. cyt., s. 45–46.
3. Tamże, s. 47.
4. G. Balla, F. Depero, *Futurist Reconstruction of the Universe*, [w:] *Futurism: An Anthology*, red. L. Rainey, Ch. Poggi i L. Whitman, New Haven 2009, s. 209–215.
5. N. Andrew, *Fortunato Depero and Avant-Garde Dance*, „Italian Modern Art”, nr 1/2019, <https://www.italianmodernart.org/journal/articles/fortunato-depero-and-avant-garde-dance/> [dostęp: 28.06.2019].
6. Por. *Fortunato Depero*, [w:] *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, <https://wepa.unima.org/en/fortunato-depero/> [dostęp: 28.06.2019].
7. Tamże.
8. L. Moholy-Nagy, *Theater, Zirkus, Varieté*, [w:] *Die Bühne ...*, dz. cyt., s. 50.
9. W pochodzącym z 1922 roku tekście opisującym założenia programowe bauhausowskiego teatru Gropius wyjaśniał: „W swoich początkach scena wywodzi się z żarliwej potrzeby ludzkiej duszy (teatr = spektakl dla bogów). Tym samym służy on do manifestowania transcendentnej idei”, W. Gropius, *Die Arbeit der Bauhausbühne*, cyt. za: A. Kanae, *Consideration of the theatrical concepts at the Bauhaus: Schreyer, Gropius and Schlemmer*, „Aesthetics. The Japanese Society for Aesthetics”, nr 13: 2009, s. 168.
10. L. Schreyer, *Theateraufsätze*, mit einer Einleitung von Brian Keth-Smith, Lewiston-Queenston-Lampeter 2001, s. 34.
11. A. Kanae, *Consideration of the theatrical concepts ...*, dz. cyt., s. 172.
12. O. Schlemmer, *Mensch und Kunstfigur*, [w:] *Die Bühne ...*, dz. cyt., s. 20.
13. Malowidła i reliefy zostały zrekonstruowane w latach 1979–1980 przez Huberta Schiefelbeina, <http://www.schoene-restaurator.de/web/referenzen.php?pageid=114&artikelidtemp=177> [dostęp: 29.06.2019].

## Bibliografia

- *Die Bühne im Bauhaus*, „Bauhausbücher”, red. W. Gropius, L. Moholy-Nagy, nr 4, 1925.
- *Futurism: An Anthology*, red. L. Rainey, Ch. Poggi i L. Whitman, New Haven 2009.
- N. Andrew, *Fortunato Depero and Avant-Garde Dance*, „Italian Modern Art”, nr 1/2019, <https://www.italianmodernart.org/journal/articles/fortunato-depero-and-avant-garde-dance/> [dostęp: 28.06.2019].
- A. Kanae, *Consideration of the theatrical concepts at the Bauhaus: Schreyer, Gropius and Schlemmer*, Aesthetics. „The Japanese Society for Aesthetics”, nr 13, 2009.
- L. Schreyer, *Theateraufsätze*, mit einer Einleitung von Brian Keth-Smith, Lewiston-Queenston-Lampeter 2001.

