

Виолета Дечева

Театърът на Баухаус*

Влиянието на развитите в Баухаус театрални идеи и практики върху театъра през ХХ век съвсем не е съизмеримо с влиянието, което прочутото училище, основано от Гропиус през 1919 г. във Ваймар, оказва върху архитектурата, дизайна или приложните изкуства. Но е също много изследвано. Особено през тази юбилейна 2019 г. излязоха множество нови изследвания. Част от тях преосмислят, други демитологизират значението на Баухаус за изкуствата и в частност за театъра. По-голямата част от тях просто задълбочават погледа към натрупаните вече изследвания, откривайки по-малко известни и изследвани страни от дейността на пионерите в Баухаус с принос към театъра. Това са Валтер Гропиус, Лотар Шрайер, Оскар Шлемер, Василий Кандински, Ласло Мохоли-Над¹ и др.

Тук ще се опитам да покажа, че онова, което наричаме „театъра на Баухаус“, съвсем не е някаква стройна система от разбирания за театър, която всички в Баухаус споделят и която впоследствие получава реализация. Напротив, те са и вътрешно противоречиви, и често откровено конфликтующи помежду си. Освен това да се говори за оригинални идеи за театър, които се появяват и развиват в прочутото училище, е също лишено от основания. Можем да говорим обаче за концепции, които благодарение на Баухаус намират среда за своето развитие и които, особено след брандирането му през втората половина на ХХ в. в Америка², оказват влияние върху съвременния танц, изкуство, музика, театър.

Тук ще стане дума съвсем накратко за две от тях: за *тоталния театър* на Валтер Гропиус и за *триадичния балет* на Оскар Шлемер. Избрала съм точно тях, за да

* Част от настоящия текст е представена на конференцията *Векът на Баухаус. Юбилейна международна конференция - 100 години Баухаус, 10 години програма „Архитектура“ в НБУ*, 11 ноември 2019 г., НБУ. Докладът в пълен обем ще бъде публикуван в сборник от конференцията, който се подготвя за печат през 2020 г.

¹ Преводът на името Laszlo Moholy Nagy би трябвало да следва фонетичния принцип за превод на собствени имена в българската книжовна традиция, тоест да се изписва, както се произнася на унгарски. Затова приемам изписването му като Над, макар поради дългогодишното му произнасяне на английски, особено след дейността на Мохоли в Чикаго и при рецепцията на дейността на School of Design, един от чийто директори е той, да се е наложило произнасянето му по-скоро като Мохоли-Надж.

² През 1937 г. в Чикаго някои от основателите на Баухаус, които се събират там, основават New Bauhaus. Негов директор е Мохоли-Над. През 1938 г. е преименуван на School of Design.

Виолета Дечева е професор по театрознание в НБУ, изследовател, историк и критик, доктор по изкуствознание. Създателка на Конкурс за нов пиеса към НБУ. Завършила е българска филология в СУ „Св. Кл. Охридски“ и театрознание в НАТФИЗ „Кр. Сарафов“, специализира във Freie Universität-Berlin, гост-лектор в Германия, Полша, Чехия и др. Многократен стипендиант на DAAD. Стипендиант на RSS (CEU), CAS-Sofia, Landis & Gyr Stiftung и др. Официален гост и жури на национални и международни театрални

фестивали в Полша, Германия, Австрия, Франция, Чехия и мн. др. Член на редколегии на специализирани издания за изкуства, култура и театър. Член на Международната федерация на театралните изследователи (IFTR), на Международната асоциация на театралните критици (IATC) и др. Сред книгите, които е издала, са: „Кризите на Народния театър“ (2016); „На фокус: Dimiter Gotscheff“ (2015); „Между идеологиите и хедонизма. Театърът в началото на новия век“ (2013/2014, в две части).

покажа как идеите им си противоречат, но как в своята цялост те все пак се вписват в концептуалните рамки на Баухаус – част изобщо от авангардисткия дискурс, който се оформя през този период.

Шлемер например се противопоставя на откровените политически цели в проекта на Гропиус, предназначен за експерименталния театър на Ервин Пискатор, който той създава в Десау. Този период от работата на училището е свързан със сериозни промени в състава на преподавателите като следствие изобщо от развитието на идеите в първия период на Баухаус във Ваймар (1919 – 1925). Оскар Шлемер заявява ясно своите несъгласия в Десау, където училището е принудено да се премести през 1925 г. Той вижда отклонение от първоначалните идеи на Баухаус и заявява, че Валтер Гропиус със своя проект за театър обслужва открито политическите идеи на Пискатор. А също така, че в повечето случаи на Баухаус вече му липсва оригиналност, а следва агитационния театър на руския авангард.

Факт е, че в Десау, където училището се ръководи от Ханес Майер (1928 – 1930), цялостната работа на Баухаус получава силен ляв политически отпечатък. Идеите на Валтер Гропиус от 1919 до 1925 г., с които той настоява за политически неангажирано изкуство и заради които част от студентите са изключени без право да се дипломират през 1924 г., получават нова посока. Йоханес Итън, който ръководи обучението по цвят, движение и форма, и който настоява за чисто, абстрактно изкуство, сам обсебен от доста езотерични идеи, напуска Баухаус.

Шлемер е привърженик на идеята за промяната на живота от изкуството и в този смисъл е убеден привърженик на чистото изкуство, разбирано като чиста естетическа форма. В Десау Оскар Шлемер остава ръководител на театралния отдел, продължавайки работата, която вече е започнал във Ваймар. Успехът, който има неговият *триадичен балет* на изложението на училището пред публичността през 1923 г. във Ваймар, му осигурява влияние и възможност да продължи работата си в тази посока. Въпреки това обаче той остава доста самотен в Баухаус през периода, за който става дума тук (1925 – 1930). А от 1933 г. до края на живота си е принуден да работи в пълна изолация и самота. След 1933 г. и обявяването на неговите идеи, работа и картини за упадъчно изкуство от нацистката идеология Шлемер напълно изпада в немилост. Продължава да развива идеите си за отношението между тялото и пространството, настоявайки за чисто, абстрактно изкуство, което да преобрази живота. Но това става в пълна изолация и забрава, подпомаган от семейството си и неколцина приятели.

Тоталният театър на Валтер Гропиус

Основната идея на Баухаус – човекът като център на пространството – е водеща и в представите на Гропиус за театъра. Какво означава това? От една страна, означава отместване от текста и респективно от идеите в него. Означава също отхвърляне на просвещенското разбиране за театъра като институт, възпитаващ чрез емоции в идеи. От друга страна, означава утвърждаване на разбирането за изкуството като живот. В Баухаус като цяло развитие получават идеите за *преобразяване и естетизация на живота*, които имат вече своите първи опити за реализация в т.нар. „художествени колонии“ преди Първата световна война – като тази в Дармщат или Монте Верита например. Не само архитектурата може да променя жизненото пространство, но и театърът. Театърът става фигура, метафора в работата на Баухаус, която не може да бъде напълно разбрана без нея. Идеята е, че животът в новия век се проявява като непрестанно преображение, лекота, игра на форми и материи. За Гропиус преображението е постижимо, ако се пресекат изкуството и занаятите, празникът и всекидневният ред. Затова той кани Лотар Шрайер в Баухаус да ги реализира в областта на театъра. Шрайер е член на групата на Херварт Валден „Дер Щурм“ (der Sturm), споделящ идеите на експресионистите и автор на т.нар. „сцена-буря“ (Die Sturmbühne). Скоро обаче Шрайер напуска Баухаус заради разминавания с Гропиус и групата на останалите преподаватели. На негово място през 1923 г. идва Оскар Шлемер. Заслужава внимание тази линия на сецесиона, с която се влиза в конфликт, и причината за това, както и един по-сериозен анализ на дискурса на авангарда от началото на века, в който ще се впише Баухаус. Но засега тук само отбелязвам накратко факта, за да се придобие представа в каква среда се появява проектът на Гропиус.

И така, каква е концепцията за театър на Гропиус? За него като архитект театралното пространство е основен елемент при реализация на функцията на театъра. Може да се каже, че основният театрален принос на Баухаус е именно в разбирането на театъра като пространствено изкуство. Пространството е форма, възплъщаваща функциите на театъра. Затова промяната във функцията на театъра води задължително до проекти на нови театрални пространства. За Гропиус сцената е обективация на една трансцендентна идея и архитектът трябва да създаде пространство, което да служи като клавиатура, на която режисьорът да свири³ и да импровизира върху тази идея. Той черпи вдъхновение от средновековното изкуство с типичните за него анонимност на автора и отдаденост на знака, алегорията, сетивното внушение. За Валтер Гропиус пространството като феномен е крайно ограничаване от безкрайното, свободно, природно пространство. То е подчинено на законите на движението на механичните и органичните тела, както и на трептенията на звуците и светлината в него. Затова е необходимо да се овладяват законите на статиката, механиката, оптиката и акустиката, за да може да се формира театралното пространство като функционално пространство. Каквито и да са разминаванията му с архитекта основател на „Де Стийл“ (De Stijl) и преподавател в Баухаус Тео ван Дуисбург (Theo Van Doesburg), в основното разбиране – „формата следва функцията“ – те са съмишленици. За Гропиус театърът е загубил характера си на „творческо дело на общността“. За да припомни неговия генезис, той обобщава пространствените му форми в една пространствена типология от три вида сцени: кръглата сцена-арена, класическия тип

³ Gropius, Walter & Wensinger, Arthur (Ed.). The Theatre of Bauhaus. Middletown Connecticut: Wesleyan University Press, 1961, p. 12.

сцена на гръцката античност и дълбоката сцена-кутия. Централната кръгла сцена е предшественица на арената от римската античност. Актьорът върху нея е свързан с публиката чрез концентрични кръгове. За Гропиус това е предшественицата на бойната арена. Копие на кръглата сцена е гладиаторската арена. В това пространство актьорът съответно е или жрец (духовен водач), или гладиатор (пленник). Класическият тип гръцка сцена, както той я нарича, е с авансцена и наредени в полукръг зрители, релефно стъпалообразно издигната от една равнина/повърхност във формата на полукръг. От гледна точка на пространството всяка крачка на актьора се отнася всъщност спрямо неподвижната стена, към която се спуска машината – *deus ex machina*. Той разглежда възникването на сцената-кутия през Ренесанса като вид „концентриране на пространството около неподвижната сцена“. С този акт обаче според него се разрушава пространството като възплъщение на идеята за съборно място, като духовно място на общността, и се създава съвсем нов тип пространство. За пръв път в Новото време сцената е отделена от зрителското пространство. Тоест пространството на играта е отделено от това на зрителя. Сцената-кутия става пространство на илюзията. Така активността на зрителя е отнета. Той може да достигне съучастие само чрез съзерцание, а чрез размисъл – да достигне до преживяване.

За Гропиус пространството на бъдещия театър се подчинява на една фигура, която го организира, и това е режисьорът. Той го нарича „диригент на пространството“. Режисьорът формира, създава спектакъла като пространствена организация и форма: „Завладяването на зрителя трябва да стане със средствата на пространството“⁴.

Пространството на сцената е исторически обусловено. Видовете исторически сцени са античният амфитеатър, сцената на Теренций от Късната римска античност, симултанната сцена, сцената на майстерзингерите, елизабетинската сцена и дворецовият театър. Те не трябва да се бъркат с трите пространствени типа организация на сценичното пространство, за които стана дума по-горе: кръглата, релефната и дълбоката сцена. Но те трябва непременно да се използват, твърди Гропиус, при конструирането на пространство, с което ще работи режисьорът. За него режисьорът е „архитектът“ на спектакъла. Той използва музиката, танца, спорта и филма, за да въздейства върху сетивата на зрителя.⁵ Този театър той нарича „тотален театър“⁶.

Какви са целите му?

В пространството на тоталния театър отпадат границите между „тук“ и „там“, между илюзия и реалност. Зрителните места са осигурени с добра видимост и чуваемост от всяка точка, защото сградата има за основа кръга. Трябва да има най-много един балкон, за да не се разединяват местата. Пространството за игра и за гледане се изгражда чрез създаване „на механични и светлинни силови полета“. Така режисьорът може да мести действието. Пространствата на играта пластически включват по този начин и зрителя в играта. Освен това е нужна система от прожекционни плоскости, която позволява на режисьора да използва повърхностите на тавана, стените и пода като прожекционни повърхности. Но това е само един от начините за създаване на илюзия.

⁴ Пак там, с. 12.

⁵ Пак там, с. 13.

⁶ Идеята за Gesamtkunstwerk като форма на живота е развита по съвсем различен начин от Ласло Мохоли-Над. Повече виж в: Artes, Circulo de Bellas (Hrsg.) László Moholy-Nagy: Kunst des Lichts. München Hirmer Verlag, 2010.

От гледна точка на смяната на сценографията той смята, че складовете трябва да са разположени близо до сцената, за да могат бързо да се пренасят декорите без помощта на механични съоръжения. В този смисъл архитектурата на театъра е демонстрация на всички постижения в областта на материалите и конструкциите: „Пространствен съд на всички действащи сили в драмата”⁷.

Всички правила на формирането, които лежат в основата на учението на Баухаус, Валтер Гропиус демонстрира при проектирането на театралната сграда на тоталния театър. Ето две от тях, отнасящи се до базовите възгледи за изкуство и демонстриращи отказ от идеята за мимезиса. Първо, абстракция вместо подражание на природата и второ, „желязо, стъкло, бетон, метали, използвани според законите на пропорциите, ритъма, цветовете и структурата на материалите”⁸. В основата на тази концепция за пространствената организация на театъра лежи идеята за функционализацията на изкуството, която е вариация върху идеята за естетизацията на живота.

Проектът на Гропиус за тотален театър е „нова форма на масовия театър”. Както бе казано по-горе, това е проект, който е предназначен за Ервин Пискатор.

Сградата има елипсовидна форма, нещо като яйце, разрязано наполовина. Има движещи се платформи за актьорите. Използват се възможностите на релефната, кръглата и дълбоката сцена. Гропиус включва дълбоката сцена на Хенри ван де Велде, която белгийският архитект проектира за новия театър в Кьолн през 1914 г. и която тогава е истинска реформа в театралната архитектура. Това е дълбока сцена от три части, за създаването на която се използва първообразът на античната сцена. И макар никога проектът на Гропиус да не е реализиран, той добре изразява идеята му за театъра като „чисто отношение между абстрактното и материалното пространство”.

Триадичният балет на Оскар Шлемер

Оскар Шлемер поема сцената в Баухаус през 1923 г. Той е поканен от Гропиус във Ваймар още през 1919 г., но пристига през 1921 г. и първо води стенопис, като заедно с това е част от екипа за обучението по форма. Едва след като Лотар Шрайер напуска Ваймар през 1923 г., Шлемер поема отдела по театър. Във Ваймар и после в Десау той всъщност не създава нови концепции, а доразвива и реализира концепциите от него още в Щутгарт *триадичен балет*.

Името на театралната форма „триадичен” идва от триадата *танц-костюм-музика*, която (макар да не е единствената триада, която има предвид Шлемер) може да се приеме за определяща в идеите му. Определението *балет* съвсем не трябва да се разбира буквално като вид танц, а като изразяващо появата на театъра, като духовно движение на душата, основано на култа и празника⁹. В Десау за разлика от Ваймар Оскар Шлемер разполага с една вече технически много добре обзаведена сцена. Това му позволява да работи много по-продуктивно върху реализирането на идеите си за отношението *човек – пространство*. Театралното представление за пръв път, както пише Манфред Браунек, става пространствен проблем¹⁰. Това означава, че то се мисли по подобие на сградата. Тоест като

⁷ Gropius, Walter. *Apollo in der Demokratie*. Mainz, Berlin: Kupferberg, 1967. S. 115-121.

⁸ Пак там, с. 120.

⁹ BAUHAUS Katalog-Buch 1919-1923, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/buehne_bauhaus1925/0001

¹⁰ Brauneck, Manfred, *Theater im 20. Jahrhundert*, Rowohlt TB, 2006, цитатите са по превода на части от книгата,

вид архитектурна организация на пространството в движение. Всички елементи, както при създаването на сграда, са подчинени на функцията ѝ. Това вече е съвсем нов възглед за XX век.

Шлемер излага идеите си по този въпрос в най-пълна форма в статията „Човек и художествена фигура“. Тя е публикувана в книжка 4 от поредицата на Баухаус „Сцената в Баухаус“¹¹. В нея той развива идеите, които ще го занимават до края на живота му. Основна сред тях е идеята за отношението между живата фигура на актьора и изкуственото (художествено създадено) пространство. Превръщането ѝ от органична, природна фигура в изкуствена, в художествена.

Балетът е триадичен и защото триадата *звук-движение-цвет* е основа на театралните му експерименти. Фигурата и движението в пространството се преобразуват в звук, светлина и цвят, за да постигнат сетивно въздействие. Това е вид театрална математика, както я нарича Браунек¹², чиято цел е да постигне тотално въздействие върху сетивата на зрителя. За разлика от живия актьор „изкуствената фигура позволява всякакво движение, всякакво положение, по всякакво време“¹³.

По този начин Шлемер иска да реши основното предизвикателство на сцената, което той вижда в изправянето на активния актьор срещу пасивния зрител. Стреми се към организация на пространството чрез преобразуването му в звук и цвят.

Представлението, което той показва през 1923 г. в театъра във Ваймар и се смята, че е театрална емблема на Баухаус, е в три цвята – жълт (цвета на играта), розов (на чувствата) и черен (на мистерията). В своята концепция Шлемер, както повечето автори на Баухаус, се връща към предмодерните форми на театър – играта, празника, култа, цирка. Неговата изкуствена, художествена фигура може да се види като продължение на идеите за театъра и марионетката на Хайнрих фон Клайст, както и на Адолф Апия за скулптурата и античната фигура като парадигма за модерния актьор. Затова централен елемент от триадата на новия театър за него е театралният костюм.

В *триадичния балет* театърът празнува *преобразуването* на тялото чрез формата на костюма. Сценичният костюм става символ на театралната форма. Самият той е третият от тримата танцьори в трите части на показания спектакъл. Фигурите представляват доста тежки пластически конструкции – гротесков танц в развитие. От актьора-танцьор се очаква вместо пре-въ-плъщение в образ, въ-плъщение на форма и образ. Представлението се играе по-късно в доста градове на Германия и Швейцария. През 1926 г. за Празниците в Донаушинген Хиндемит пише музиката за механичен орган към него. Творбата на Шлемер „Триадичен балет“ се запазва и показва до 1932 г. Първите реконструкции са направени през 1970 г., а последните през 2019 г. в Дармщат.

Ако човешката фигура в Баухаус е изучавана чрез точките на движение на човешкото тяло от Паул Клее, чрез ритъм и цвят от Йоханес Итън, то при Оскар Шлемер тя е представена чрез пропорциониране в пространството.

Отзвукът от неговите идеи за художествената фигура и нейното пропорциониране в пространството може да се види най-вече в театъра на Боб Уилсън.

публикувани в: *Гесмус* 1990/1-6, с. 245.

¹¹ Die Bühne in Bauhaus, 1925, 4 – https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/buehne_bauhaus1925/0001, S. 7-24.

¹² Brauneck, Manfred, Theater im 20, *Гесмус* 1990/1-6, с. 250.

¹³ Die Bühne in Bauhaus, 1925, 4, S. 8.