

Uloga glazbe i kazališta u obrazovanju na Bauhaus školi

Cigić, Karla

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:657527>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-16**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Diplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti; smjer: opći (dvopredmetni)



Zadar, 2022.

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Diplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti; smjer: opći (dvopredmetni)

Uloga glazbe i kazališta u obrazovanju na Bauhaus školi

Diplomski rad

Student/ica:

Karla Cigić

Mentor/ica:

doc.dr.sc. Antonija Mlikota

Zadar, 2022.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Karla Cigić**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Uloga glazbe i kazališta u obrazovanju na Bauhaus školi** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 4. srpnja 2022.

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Pregled historiografije.....	2
3. Ciljevi diplomskog rada.....	3
4. Glazba na Bauhausu.....	4
4.1 Teorija boja Johannesesa Ittena	4
4.2 Teorija harmonizacije Gertrud Grunow	8
4.3 Paul Klee i glazba	13
4.3.1 Glazba u slikarskom opusu Paula Kleea na Bauhausu.....	15
4.3.2 Glazba u predavanjima Paula Kleea.....	19
4.4 Vasilij Kandinski i glazba.....	26
4.4.1 Glazba u teoriji Vasilija Kandinskog	28
4.4.2 Glazba u slikarstvu Vasilija Kandinskog na Bauhausu.....	36
5. Između glazbe i kazališta: koncerti i zabave na Bauhausu	39
6. Kazališna radionica na Bauhausu	46
6.1 Scenske kompozicije Vasilija Kandinskog: od „Žutog zvuka“ do „Slika s izložbe“.....	47
6.2 Mistično kazalište Lothara Schreyera	53
6.3 Oskar Schlemmer	56
6.4 Kompozicije reflektirajuće svjetlosti	68
6.5 „Mehanička ekscentrika“ Lászla Moholyja-Nagyja.....	70
6.6 Utopijski projekti, politizacija i kraj kazališta	74
7. Zaključak.....	76
8. Popis literature	78
9. Prilozi.....	84

Uloga glazbe i kazališta u obrazovanju na Bauhaus školi

Sažetak

Od samog početka svoga djelovanja u Weimaru, Bauhaus škola bila je mjesto interakcije različitih umjetničkih disciplina. Premda je naglasak oduvijek bio na dizajnu i arhitekturi, izvedbene su umjetnosti u školi bile prisutne od samih početaka njezinog djelovanja. Glazba i kazalište smatrani su izvrsnim primjermom totalnog oblikovanja kojemu je škola težila te su imale važnu ulogu u obrazovanju, ali i društvenom životu profesora i studenata. Glazbeni koncepti snažno su prožimali teorijski i pedagoški rad ključnih osobnosti Bauhauusa poput Johanna Ittena, Gertrud Grunow, Paula Kleea i Vasilija Kandinskog, Ludwiga Hirschfelda-Macka i Kurta Schwedtfegera. Na društvenom polju, koncerti starije i suvremene glazbe, zabave i festivali te nastupi Bauhaus benda doprinosili su jačanju unutarnjeg zajedništva, ali i premošćivanju jaza između škole i javnosti. Naposljetku, kazališna radionica Bauhauusa bila je laboratorij mašte u kojemu se eksperimentiralo na svim područjima, od marionetskog i mehaničkog kazališta do minimalističkih studija pokreta, preko kinetičkih eksperimenata do utopijskih vizija kazališta budućnosti.

Ključne riječi: Bauhaus, glazba, kazalište, obrazovanje na Bauhausu

1. Uvod

Prilikom razmatranja Bauhausove uloge u povijesti europske kulture, o Bauhausu se obično govori kao o revolucionarnoj školi za dizajn, vizualne umjetnosti i arhitekturu. Međutim, Bauhaus je ujedno bio i više od umjetničke škole. Radilo se sveobuhvatnom projektu ponovne izgradnje društva nakon razaranja u Prvom svjetskom ratu čija je osnova bila korjenita reforma umjetničkog obrazovanja.

Cilj pedagoške djelatnosti Bauhauusa nije bio samo prenijeti teorijsko i zanatsko znanje, već oblikovati cjelokupnu osobnost novog čovjeka i osposobiti ga da u svojim radom odgovori na specifične potrebe suvremenog života. Težnja za ostvarivanjem totalnog oblikovanja bila je poticaj za izlazak iz okvira vizualnih umjetnosti i arhitekture u područje izvedbenih umjetnosti. Unatoč činjenici da se glazba i kazalište u istraživanjima djelatnosti Bauhauusa često spominju tek usput, njihova prisutnost bila je konstantna tijekom cijelog razdoblja djelovanja škole. Premda glazba, za razliku od kazališta, na Bauhausu nikada nije postala autonomno područje i nije se sustavno podučavala u smislu predavanja iz teorije glazbe, nastave instrumenta, pjevanja ili kompozicije, ona je u rad škole bila integrirana u vidu teorijskih razmatranja i diskusija između osoblja i studenata te organiziranih i spontanijih glazbenih izvedbi. Prema svjedočanstvu Hansa Heinza Stuckenschmidta u školi je vladala otvorenost prema svim vrstama suvremene i starije glazbe, od Mozarta i Bacha preko Stravinskog, Hindemitha, Antheila, Busonija do jazza i narodne glazbe.¹

Glazba i kazalište podjednako su prožimali pedagoški i kreativni rad najrazličitijih osobnosti, počevši od kolorističkih teorija Johanna Ittena, Gertrud Grunow te glazbom inspiriranih djela Kandinskog i Kleea preko sinestetičkih eksperimenata Hirschfelda-Macka do izvedbi Bauhaus benda, Schlemmerovog kazališta i multimedijalnih eksperimenata Lászlá Moholyjia-Nagyjia koji će biti pojedinačno obrađeni u okviru ovog rada.

¹ H. H. STUCKENSCHMIDT, 1978., 3.

2. Pregled historiografije

Utjecaj glazbe na djelatnost Bauhaus škole do sada nije bio osobito rasprostranjena tema u znanstvenoj literaturi. O tragovima njezine prisutnosti u radu i društvenom životu škole primarni su izvori školske publikacije, teorijski tekstovi, dnevnici i korespondencija profesora, studenata te prijatelja Bauhauusa. Prva monografija o Bauhausu „Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1933“ sadrži važne tekstove Gropiusa, Grunow, Kleea, Kandinskog i Schlemmera koji pružaju uvid u mjesto glazbe i kazališta u njihovom vlastitom stvaralaštvu te u školskom kurikulumu.² Radu Bauhaus scene bila je posvećeno posebno izdanje pod nazivom „Die Bühne im Bauhaus“ te njegova proširena verzija „The Theater of the Bauhaus“ koje obuhvaća članke Schlemmera, Moholyja-Nagyja i Farkaša Molnára. Njihovi pedagoški koncepti i teorije opširnije su obrađeni u monografiji „Teaching at the Bauhaus“ Rainera Wicka. Jedno od najvrjednijih svjedočanstava o glazbenom ukusu, prijateljstvima s važnim osobnostima iz svijeta glazbe i koncertima na Bauhausu svakako je esej H. H. Stuckenschmidta „Musik am Bauhaus“.³

Suvremena znanstvena literatura koja se bavi temom različitih uloga glazbe na Bauhausu uglavnom se svodi na pregledne članke ili poglavlja u monografijama koje pružaju presjek svih aspekata djelovanja škole. Među člancima koji sažeto, ali jezgrovito iznose povijest i prisutnost glazbe na Bauhausu ističu se „Music at the Bauhaus 1919-1933“ Clementa Jewitta⁴ i „Musikleben am Staatlichen Bauhaus in Weimar“ Marthe Ganter.⁵ Monografije Michaela Siebenbrodta i Lutz Schöbe⁶ te Jeannine Fiedler i Petera Feierabenda⁷ također sadrže zasebna poglavlja posvećena glazbi, kazalištu i zabavama na Bauhausu.

Od vizualnih izvora posebno su značajne fotografije Luxa Feiningera koji je dokumentirao nastupe Bauhaus benda i scenske produkcije kazališne radionice koje se čuvaju u različitim zbirkama i arhivima koji čuvaju građu vezanu uz Bauhaus školu. Izvorne zvučne snimke ili videozapisi izvedbi Bauhaus benda i scenske radionice nažalost nisu poznati, što dodatno podcrtava vrijednost fotografske dokumentacije.

² W. GROPIUS, 1923.

³ H. H. STUCKENSCHMIDT, 1978.

⁴ C. JEWITT, 2000.

⁵ M. GANTER, 2012.

⁶ M. SIEBENBRODT, L. SCHÖBE, 2009.

⁷ J. FIEDLER, P. FEIERABEND, 2006.

3. Ciljevi diplomskog rada

Cilj ovog diplomskog rada je sveobuhvatan prikaz svih aspekata glazbene i kazališne djelatnosti u Bauhaus školi za vrijeme njezinog djelovanja u Weimaru (1919 – 1925) i Dessau (1926 – 1931). Rad uključuje razmatranje uloge glazbenih koncepata u teorijama vizualnih umjetnosti i pedagoškom radu utjecajnih osobnosti škole poput Johanna Ittena, Gertrud Grunow, Paula Kleea i Vasilija Kandinskog. Poglavlja posvećena Paulu Kleeu i Vasiliju Kandinskom uključuju i osvrt na glazbene reference u odabranim primjerima iz njihovog slikarskog opusa nastalog za vrijeme djelovanja na Bauhausu.

Središnji dio rada fokusira se na ulogu glazbe u društvenom životu škole, u vidu profesionalnih izvedbi reprezentativnih djela barokne i avangardne glazbe 20. stoljeća s jedne strane, te spontanijih izvedbi članova Bauhaus benda na zabavama i festivalima s druge strane.

Nakon razmatranja o glazbi na Bauhausu, slijedi pregled rada kazališne radionice, počevši od scenskih produkcija Vasilija Kandinskog i Lothara Schreyera do eksperimentalnog rada studenata pod vodstvom Oskara Schlemmera te zasebnih istraživanja Lászlá Moholyja-Nagyja. U zaključku se podcrtava značaj izvedbenih umjetnosti u ostvarivanju pedagoških ciljeva Bauhaus škole.

4. Glazba na Bauhausu

4.1 Teorija boja Johannesesa Ittena

Jedna od najdominantnijih osobnosti na weimarskom Bauhausu svakako je bio švicarski slikar i pedagog Johannes Itten (1888 – 1957). Obrazovanje je započeo na École des Beaux-Arts u Ženevi, a nastavio na Umjetničkoj akademiji u Stuttgartu u klasi Adolfa Hölzela, čija je estetika uvelike utjecala na Ittena.⁸ Po završetku studija u Beču je 1916. godine osnovao privatnu umjetničku školu, a u listopadu 1919. Walter Gropius ga je na preporuku Alme Mahler pozvao u Weimar.⁹ Nešto kasnije Gropius je na Ittenov poticaj na Bauhaus pozvao i Paula Kleea, Gertrud Grunow, Gerharda Muchea te Oskara Schlemmera.¹⁰

U početku je Itten osim pripremnog tečaja vodio i brojne radionice da bi od 1921. preuzeo isključivo radionice metala, stakla i zidnog slikarstva. Zbog rastućih tenzija između njega i Gropiusa te promjene orijentacije škole od obrtničke prema industrijskoj proizvodnji, Itten 1923. napušta Bauhaus. Nakon kratkog boravka u Mazdanzan centru u Herrlibergu u Švicarskoj, 1926. godine otvara privatnu školu u Berlinu. U razdoblju od 1932. do 1938. djeluje kao ravnatelj Više škole za tekstil (Höhere Fachschule für Textile Flächenkunst) u Krefeldu. Ittenova djela našla su se na antimodernističkoj izložbi „Entartete Kunst“ koju je nacistička vlast upriličila 1937. u Münchenu, osudivši ga time kao „izopačenog umjetnika“. Ovaj je događaj rezultirao Ittenovom smjenom s pozicije ravnatelja tekstilne škole. Od 1953. godine Itten je boravio u Švicarskoj gdje je obnašao funkcije ravnatelja Škole primijenjenih umjetnosti (Kunstgewerbeschule), Škole za tekstil (Textilfachschule) te Muzeja primijenjenih umjetnosti (Kunstgewerbemuseum) u Zürichu. Na poziv Maxa Billa od 1955. počeo je predavati i u Školi za dizajn u Ulmu (Die Hochschule für Gestaltung Ulm). Umro je u Švicarskoj 1963. godine.¹¹

Ittenov doprinos radu Bauhauusa u Weimaru ponajprije se odnosi na organizaciju i vođenje pripremnog tečaja, čiji je cilj bio studente podučiti osnovama proučavanja forme i materijala. Važna komponenta vizualnog jezika čistih formi kojeg je Itten zagovarao bila je i boja. Ittenovu kolorističku teoriju moguće je promatrati u općem kontekstu proučavanja korespondencije između boje i tona koje je bilo rašireno među njegovim suvremenicima. Tijekom 20. stoljeća postupno dolazi do spoznaje da i boje podliježu sustavu gradacije bliskom onom kojem podliježu tonovi u glazbi. Time se javlja zahtjev za proučavanjem kolorističkih odnosa na način koji je oslobođen ovisnosti o lokalnom tonu, a blizak zakonitostima harmonije u glazbi. U

⁸ I. WÜNSCHE, 2015., 64.

⁹ Ibid.

¹⁰ C. WAGNER, 2003., 85.

¹¹ N. M. SCHMITZ, 2006a., 238.

prvom desetljeću 20. stoljeća spoznaja tonskog karaktera potaknula je na dubinsko proučavanje korespondencije između boje i tona, ne bi li se tim putem došlo do univerzalne teorije boje analogne teoriji harmonije u glazbi.¹² Jedan od začetnika ovakvih tendencija bio je Ittenov mentor Adolf Hölzel. Na Ittena je utjecala Hölzelova teorija o kolorističkim kontrastima koju je kasnije sistematizirao, proširio i uvrstio u program pripremnog tečaja na Bauhausu.¹³ Nadalje, Itten u uvodu svoje rasprave navodi da se njegova teorija nastavlja na promišljanja Goethea, Rungea, Bezolda, Chevreula.¹⁴

U središtu Ittenove teorije je razmatranje prirode međusobnih odnosa boja i njihovog karaktera. U svome djelu „Umjetnost boje: subjektivni doživljaj i objektivna spoznaja – dva puta umjetničkog stvaranja“ („Kunst der Farbe: Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst“) Itten je identificirao sedam vrsta kolorističkih kontrasta: kontrast boje prema boji, svjetlo-tamni kontrast, toplo-hladni kontrast komplementarni kontrast, simultani kontrast, kontrast kvalitete, kontrast kvantitete.¹⁵ U skladu s time razvio je krug kojeg čini dvanaest boja, odnosno tri primarne (crvena, žuta, plava), tri sekundarne (zelena, narančasta, ljubičasta) i šest tercijarnih boja (crveno-narančasta, žuto-narančasta, žuto-zelena, plavo-zelena, plavo-ljubičasta, crveno-ljubičasta). Navedene odnose boja Itten je grafički prikazao u obliku zvijezde. Središnja kružnica podijeljena je na šest koncentričnih krugova koji korespondiraju s površinom Rungeove sfere boja. Iz kružnice izlazi dvanaest jednakih krakova, čije linije nalikuju meridijanima. Svaki od njih prolazi središtem kružnice i izlazi na suprotnoj strani spektra, dok se na središnjoj „ekvatorskoj“ liniji nalazi prikaz dvanaest čistih boja. Ittenov traktat sadrži upute za čitanje sheme i njezinu primjenu u nastavi.

U knjizi „Umjetnost boja“ Itten je iznio osnovna načela svoje „ekspresivne teorije boja“ opisavši učinak svake pojedinačne boje te svakoj pripisao odgovarajuće apstraktne, geometrijske oblike. Vrste kontrasta koje je definirao utjecale su na oblikovanje u suvremenom dizajnu, umjetnosti i arhitekturi sve do danas. Prilikom tumačenja pojma „harmonija boja“ („die Harmonie der Farben“) usporedio je odnose između primarnih boja s odnosima tonova u akordu: „Žuto, crveno i plavo čine harmonični akord od tri tona.“¹⁶ Prema Ittenu te tri boje zajedno tvore jednakostranični trokut u kojemu svaka od njih dolazi do izražaja jer niti jedna ne sadrži nimalo od druge dvije boje. Ako se tom trokutu opiše kružnica te se njoj upiše šesterokut, dobivaju se sekundarne boje zelena, narančasta, ljubičasta koje nastaju međusobnim

¹² K. MAUR, 1999., 38.

¹³ A. SCHOON, 2006., 47.

¹⁴ J. ITTEN, 1970., 7.

¹⁵ Ibid., 33.

¹⁶ Ibid., 3.

miješanjem primarnih boja. Naposljetku, miješanjem boja prvog reda s bojama drugog nastaju boje trećeg reda (žuta i narančasta daju žuto-narančastu; crvena i narančasta crveno-narančastu; crvena i ljubičasta crveno-ljubičastu, plava i ljubičasta plavo-ljubičastu, plava i zelena plavo-zelenu, žuta i zelena žuto-zelenu).¹⁷ Takvim kombiniranjem boja nastaje dvanaestodijelni krug, pri čemu su boje koje se nalaze jedna nasuprot drugoj komplementarne. Itten smatra da svaki slikar uvijek pred očima mora imati krug boja „kao što glazbenih uvijek točno čuje svih dvanaest tonova glazbene ljestvice.“¹⁸

Obilno korištenje glazbenih termina i analogija u Ittenovoj teoriji boja moguće je objasniti njegovim bliskim prijateljstvom i suradnjom s austrijskim skladateljem Josefom Matthiasom Hauerom (1883 – 1959), jednim od začetnika dvanaesttonske tehnike.¹⁹ Itten i Hauer upoznali su se u svibnju 1919. na otvorenju Ittenove izložbe u prostoru umjetničke grupe „Freie Bewegung“ u Beču.²⁰ Nekoliko godina prije sudbonosnog susreta s Ittenom, Hauer je upao u duboku stvaralačku krizu te nakon poznatog „Opusa 12“ (1915.) nije skladao niti jednu novu kompoziciju te se bavio isključivo teorijskim promišljanjima o mogućnostima dvanaesttonske tehnike.²¹ Hauerova kriza ujedno je bila potaknuta i strahom da je, zalazeći u područje atonalitetne glazbe, iscrpio sve mogućnosti glazbenog izraza, došavši do granice iza koje se glazba pretvara u puku „bezvučnost“ („Geräuschlosigkeit“) i „besmisao“ („Unsinnlichkeit“).²² Hauerov blizak prijatelj, austrijski filozof i pedagog Ferdinand Ebner (1882-1931) u svom dnevniku opisuje susret slikara i glazbenika navodeći da su Hauer i Itten tom prilikom zapodjenuli razgovor o analogijama između boje i zvuka, a kasnije je Hauer pred Ittenom odsvirao svoje najnovije skladbe.²³ Ebner i kasnije u svome eseju o Hauerovoj skladbi „Apokaliptična fantazija“ („Apokalyptische Phantasie“) opširno opisuje podudarnosti između Ittenovih i Hauerovih nastojanja: „ (...) Nije slučajno da su dvoje ljudi, skladatelj i slikar, Josef Hauer i Johannes Itten, od prvog trenutka svog susreta, od prve razmijenjene riječi i prvog upoznavanja sa djelima onog drugog, tako dobro međusobno razumjeli da je slikar mogao reći da su ono što mu je Hauer svirao na klaviru njegove vlastite (slikarove) skladbe, koje bi on

¹⁷ J. ITTEN, 1970., 33-34.

¹⁸ Ibid., 34.

¹⁹ Dvanaesttonska tehnika ili dodekafonija je naziv za tehniku skladanja koju je utemeljio J. M. Hauer, a onda – na drugačijim načelima – A. Schönberg. Dvanaesttonska tehnika polazi od predsrednja građe artikulacijom četiriju oblika niza s dvanaest tonova kromatske ljestvice i njihovim transpozicijama. (N. GLIGO, 1996., 59.)

²⁰ <https://exhibitions.univie.ac.at/blog/dieter-bogner-a-decisive-moment-for-modernism> (datum pristupa: 6.1.2022.)

²¹ <https://exhibitions.univie.ac.at/blog/dieter-bogner-a-decisive-moment-for-modernism> (datum pristupa: 6.1.2022.)

²² Pismo J. M. Hauera Erwinu Hüttlu 15. prosinca 1919., Kolekcija Dietera i Gertraud Bogner, prema <https://exhibitions.univie.ac.at/blog/dieter-bogner-a-decisive-moment-for-modernism> (datum pristupa: 6.1.2022.)

²³ F. EBNER, 1963., 35.

skladao da nije slikar nego glazbenik. Također, Hauer za Ittenove slike tvrdi, da su ispunile sve što je oduvijek očekivao i priželjkivao od slikarstva.²⁴

Nakon Ittenovog preseljenja u Weimar, on i Hauer nastavili su održavati intenzivnu korespondenciju u kojoj su često raspravljali o slikarstvu i teoriji glazbe.²⁵ Zanimljivo je primijetiti da nedugo nakon susreta s Ittenom Hauer prvi put nakon dugo vremena ponovno aktivno sklada. Slikar i skladatelj planirali su i otvaranje glazbene akademije u Weimaru, čiji bi program bio zasnovan na suvremenim spoznajama na području teorije glazbe te bi blisko surađivala s Bauhausom. Međutim, zbog nedostatka sredstava ta ideja nikada nije zaživjela.²⁶ Tvrdnju da je Hauer planirao suradnju s Bauhausom potvrđuje i shema dvanaestodijelnog kruga boja koju je izradio u tom periodu, a koja je vjerojatno bila rezultat razgovora s Ittenom. Poput Ittenove kolorističke sheme iz 1921. Hauerov krug boja temelji se na teoriji o podjeli oktave na dvanaest polustepena. Nakon što je svakome tonu pridružio odgovarajuću boju, Hauer je opisao karakter svakog pojedinog tonaliteta, potkrepljujući svaku opasku primjerom iz glazbene literature, primjerom instrumenta koji najbolje dočarava njegov karakter, karakter njemu paralelnog tonaliteta te modusa. Uz opis obilježja svakog tona, odnosno tonaliteta kojemu je navedeni ton prvi stupanj, dodaje opis učinka njemu pridružene boje preuzet iz Goetheove „Farbenlehre“. Njegov sustav korespondencija između tonova i boja temelji se na principu da hladnim bojama odgovaraju tonaliteti kvintnog kruga, a toplim tonaliteti kvartnog kruga.²⁷ Skladatelj i glazbeni kritičar Hans Heinz Stuckenschmidt potvrđuje da se za njegovog posjeta Bauhausu u ljeto 1923. raspravljalo o Hauerovoj teoriji boja i dvanaesttonskoj tehnici te da je ondje izveo nekoliko Hauerovih klavirskih skladbi za koje su se najviše zanimali upravo Ittenovi pristaše.²⁸

Premda se Ittenovim i Hauerovim teorijama o vezi između glazbe i likovnim umjetnosti, donosno osobina tona i boje jednostavno može predbaciti subjektivnost i znanstvena neutemeljenost, neosporan je njihov utjecaj na djelovanje drugih protagonista weimarskog Bauhauusa poput Gertrud Grunow, Paula Kleea, Vasilija Kandinskog te Hirschfelda-Macka koji su u svome teorijskom i praktičnom radu istraživali povezanost oblika, boje, zvuka i pokreta.

²⁴ <http://wfe.sbg.ac.at/exist/apps/ebner-online/index.html> (datum pristupa: 15.1.2022.)

²⁵ M. SIEBENBRODT, 2011., 128.

²⁶ Ibid., 129.

²⁷ A. SCHOON, 2006., 49.

²⁸ H. H. STUCKENSCHMIDT, 1978., 6.

4.2 Teorija harmonizacije Gertrud Grunow

Jedna od ključnih ličnosti Bauhauusa u Weimaru svakako je bilaiskusna operna pjevačica i glazbena pedagoginja Gertrud Grunow (1870–1944). Glazbu je studirala u rodnom Berlinu gdje su joj profesori bili brojni poznati skladatelji, dirigenti i pijanisti poput Hansa Guida von Bülow te braće Philippa i Xavera Scharwenke.²⁹ Po završetku školovanja Grunow je predavala pjevanje u Berlinu, Remscheidu, a kasnije u Düsseldorfu i Hamburgu. Još 1914. godine počela je razvijati vlastitu teoriju o relacijama boje i tona koju je 1919. počela predavati u Berlinu u Jeni prije nego što je na preporuku Johannesesa Ittena došla na Bauhaus.³⁰

U razdoblju od jeseni 1919. do proljeća 1924. predavala na Bauhausu u Weimaru, gdje je do 1922. djelovala je kao izvanredna suradnica, a od 1923. kao majstor forme (*Formmeister*) držala predavanja iz harmonije (*Harmonisierungslehre*) u sklopu pripremnog tečaja (*Vorkurs*).³¹ Njezina su predavanja bila priprema studenata za rad u radionicama, a cilj im je bio postići ravnotežu između tijela i duha koja je prema Grunow bila preduvjet za kreativni rad.³² O važnosti predavanja Gertrud Grunow u nastavnom procesu na Bauhausu govori činjenica da su ona postala uvjet za nastavak školovanja u radionicama. U publikaciji „Staatliches Bauhaus Weimar 1919 – 1923“ učenju o harmonizaciji Gertrud Grunow pridodano je središnje značenje. Gropius je u svom uvodnom tekstu istaknuo metodu harmonizacije kao temelj definiranja prirode novog Bauhauusa: „Simetrija kompozicijskih elemenata nastaje kao logična posljedica nove nastavne metode o ravnoteži, koja beživotnu jednoličnost međusobno skladnih dijelova pretvara u asimetričnu, ali ritmičku ravnotežu.“³³

Nastava iz „Teorije harmonizacije“ temeljila se na teoriji o bojama koju je Grunow sažela u eseju „Stvaranje žive forme bojom, formom i zvukom“ („Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Form, Ton“) objavljenom u katalogu „Staatliches Bauhaus Weimar 1919 – 1923“. U njemu Grunow ističe da su vid i sluh najvažnija osjetila, te da je ljudsko tijelo instrument za opažanje kojeg se mora dovesti u stanje ravnoteže. Boje nisu samo optički fenomen, već „živa sila“ („lebendige Kraft“), a krug je najuniverzalniji i najosnovniji oblik.³⁴ Nadalje, svaka boja odgovara jednom tonu, a njihovo jedinstvo se očituje u pokretima i stanjima ljudskog tijela kao i u čovjekovom stvaranju.³⁵

²⁹ E. OTTO, RÖSSLER 2019., 35.

³⁰ Ibid.

³¹ L. BURCHERT, 2018., 12.

³² Ibid.

³³ „Die Symmetrie der Bauglieder, ihr Spiegelbild zu einer Mittelachse, schwindet in logischer Folge vor der neuen Gleichgewichtslehre, die die tote Gleichheit der sich entsprechenden Teile in eine unsymmetrische aber rhythmische Balance wandelt.“ (W. GROPIUS 1923., 15.)

³⁴ G. GRUNOW, 1923., 20.-21.

³⁵ Ibid., 21.

Na temelju iskustva koje je stekla kao glazbena pedagoginja, Gertrud Grunow je tijekom 1910-ih razvila shemu tzv. „kruga ravnoteže“ („Gleichgewichtskreis“), koji je poslužio kao osnova za niz vježbi. Tijekom izobrazbe za učiteljicu pjevanja, Grunow je primijetila da pjevači prilikom produciranja tona nesvjesno zauzimaju odgovarajuće položaje tijela. Na temelju tih saznanja razvila je analogije između zvuka i pokreta; kasnije je proširila sustav kako bi uključila boje i formalne ekvivalente.³⁶ Krug ravnoteže na prvoj razini čine dva međusobno povezana kruga, pri čemu se prvi sastoji od dvanaest tonova ljestvice od c do h. Svakom je tonu ljestvice pridružila određenu boju, čime je nastao drugi krug boja kojeg čine bijela, žuto-crvena, plava, crveno-ljubičasta, zeleno-plava, zelena, srebrna, crvena, siva, plavo-ljubičasta, smeđa i žuta.³⁷ Prema Grunow, drugu razinu čine još tri podređena kruga.

Grunow smatra da je svijest o povezanosti tonova i boja svojstvena svakom pojedincu te da ju je potrebno probuditi posebnim vježbama. Vježbama bi se trebala ponovno uspostaviti duhovna ravnoteža koja je narušena neurozama proizišlima iz užurbanog stila suvremenog društva. Duhovnu ravnotežu prema Grunow karakteriziraju visoka razina tjelesne, mentalne i duhovne relaksacije i pokretljivosti. Vježba se smatrala uspješnom ako bi student uspio isključiti razum i prodrijeti u područje podsvijesti te se pri tome senzibilizirati za vlastito tijelo, dušu i duh.³⁸ Grunow je ravnotežu između tijela i duha smatrala preduvjetom za kreativno stvaranje.³⁹ Njezinu je teoriju boje moguće promatrati kao produžetak teorije J. W. Goethea, no čini se da je izbor boja i s njima povezanih tonova potpuno originalan te baziran na subjektivnim dojmovima.⁴⁰

Izvori o statusu i recepciji pedagoškog pristupa Gerturd Grunow na Bauhausu te njezinim odnosima s ostalim majstorima i studentima vrlo su skromni. Lothar Schreyer, koji je djelovao kao voditelj kazališne radionice na Bauhausu od 1921. do 1923., u svojim autobiografskim spisima „Erinnerungen an Sturm und Bauhaus“ navodi da su studenti morali proći uvodni tečaj koji su vodili Itten i Grunow, nakon čega su mogli pristupiti radu u radionicama.⁴¹ Gunta Stölzl u svome dnevniku označava 1. studenog 1919. kao datum prvog sata kod Grunow.⁴² Međutim, struktura njezinih predavanja djelomično je poznata. Na svojim predavanjima Gertrud Grunow bi najprije na glasoviru odsvirala dvanaest uzastopnih tonova neke ljestvice ili bi studentima pokazala dvanaest boja koje odgovaraju tim tonovima. Studenti

³⁶ A. SCHOON, 2006., 45.

³⁷ L. BURCHERT, 2018., 17.

³⁸ Ibid., 17-18.

³⁹ A. SCHOON, 2006., 45.

⁴⁰ L. BURCHERT, 2019a., 54.

⁴¹ L. SCHREYER, 1956., 188.

⁴² L. BURCHERT, 2018., 34.

bi zatim internalizirali boje, te ih potom zamisliti kao unutarnje svjetlo bez optičkog podražaja. Time je studentima nastojala osvijestiti vezu između boje i tona, koja je zajedno s konceptom boje kao "žive sile" (*lebendige Kraft*), bila temelj teorije harmonizacije. Prema Grunow, svaki ton i svaka boja odgovaraju određenom položaju, a time i specifičnom pokretu tijela, što rezultira vježbama koje slijede određeni ritam pokreta, tj. izmjene stanja opuštenosti i napetosti, savijanja i ispravljanja, kao i različitim vrstama disanja. Nakon što bi Grunow odsvirala određeni ton na glasoviru, od studenata se tražilo da zauzmu položaj tijela koji odgovara tom tonu i njemu pridruženoj boji.⁴³ Položaji tijela varirali su od pogrbljenog držanja preko opuštenog uspravnog stava do stanja krajnje napetosti. Promjene položaja tijela pratile su i promjene disanja, npr. podizanje bilo je popraćeno dubokim uzdahom, a spuštanje izdahom.⁴⁴ Jasniji uvid u raspon različitih pokreta i s njima povezanih psiholoških stanja pružaju članci koje je Grunow objavljivala 1930-ih godina.⁴⁵

Sljedeći redoslijed nizanja boja od bijele do žute i tonova od c do h, moguće je primijetiti da su ravnopravno prisutna stanja opuštenosti i napetosti tijela, kao i s njima povezane pozitivne i negativne emocije. Tako npr. nakon sive (tuga) u krugu boja slijedi plavo-ljubičasta (osjećaj vjere, poniznosti i odanosti), a zatim smeđa (strah). Prema Linn Burchert (2018.) Grunow je nastojala potaknuti svoje studente da iskuse negativne emocije da bi ih naučili prevladati pretvorivši ih u pozitivna iskustva.⁴⁶ Tako bi studenti tijekom izvođenja vježbi doživjeli puni raspon emocija, što je bio preduvjet za ulazak u željeno stanje ravnoteže. Potom bi se vježbe ponovile obrnutim redoslijedom, od žute do bijele boje.⁴⁷

Premda su varijacije u redoslijedu izmjene boja bile moguće, postavlja se pitanje koji su principi utjecali na njihov odabir i slijed. Najizglednija bi bila izmjena po principu kontrasta svijetlo-tamno, no ni on nije u potpunosti primjenjiv. Pokreti tijela koji prate određene boje ponekad su karakterizirani fizičkim širenjem, ponekad sužavanjem. Srednje boje zeleno-plava i zelena, koje označavaju opuštenost tijela i psihičko-duhovno uzdizanje, čine pozitivan vrhunac.

U razdoblju od 1919. do 1924. godine predavanja Gertrud Grunow bila su obvezna za sve studente Bauhauusa na pripremnom tečaju. Koliko je njezina teorija harmonizacije bila utjecajna na weimarskom Bauhausu pokazuje Gropiusov uvodni tekst u katalogu izložbe iz 1923. u kojemu ističe: „Tijekom cijelog trajanja obrazovanja poučavat će se praktična teorija

⁴³ Ibid., 19.

⁴⁴ Ibid., 24.

⁴⁵ Ibid., 20-22.

⁴⁶ L. BURCHERT, 2018., 23.

⁴⁷ Ibid.

harmonizacije utemeljena na jedinstvenoj podlozi tona, boje i forme s ciljem uravnoteženja psihičkih i fizičkih osobina pojedinca.“⁴⁸ Osim što je pohađanje njezinih predavanja bilo obvezno, evaluacije duševnog i tjelesnog stanja koje je provodila za svakog studenta bile su jedan od uvjeta za nastavak njihovog školovanja.⁴⁹ Grunow je smatrala da su duševni i fizički impulsi potaknuti određenim tonom ili određenom bojom istovjetni kod svih ljudi, ali se najprije moraju stvoriti preduvjeti da bi se njihovo prisustvo osjetilo. Na temelju uspješnosti u izvođenju vježbi Grunow je prosuđivala osobne dispozicije svojih studenata. Ta joj je evaluacija služila kao temelj za rad na otklanjanju eventualnih tjelesnih i psihičkih smetnji kod studenata.⁵⁰ Studenti su pred Grunow dolazili s različitim predispozicijama, vještinama, problemima i smetnjama, a ona je s njima individualno radila na prevladavanju njihovih nedostataka.

Pravilno izvođenje vježbi, predviđala je Grunow, trebalo je dovesti osobu u stanje mentalne, fizičke i duhovne ravnoteže koja je nužna za kreativni rad. Raznolikost vježbi te skladno djelovanje duše, tijela i duha ogleda se u razlikovanju triju redova kruga.⁵¹ Ovisno o načinu percipiranja boja dijeli ih na „dušu“ („Seele“), „tijelo“ („Körper“) i „duh“ („Geist“). U prvom redu naglasak je na intuitivnom i emotivnom doživljaju boje. Potrebno je zatvoriti oči i vizualizirati boje i zvukove. Svakom zvuku ili boji odgovara određeni položaj tijela i mjesto u prostoriji, čime se stvara svojevrsni zamišljeni krug kojim se osoba kreće u smjeru kazaljke na satu. Pri tome se zamišljaju i kvalitativne osobine određene boje te s njom povezani materijali i oblici.⁵² Vježbe povezane s prvim redom kruga tako svjedoče o nastojanju da se studente osim na vizualno potakne i na taktilno doživljavanje boja. Vježbe povezane uz drugi red kruga za cilj imaju uspostavljanje veze između tona i boje, pri čemu je naglasak stavljen na vertikalni pokret tijela. Tako niz boja ima oblik ljudske kralježnice, zadržavajući isti redoslijed kao u prvom redu.⁵³ Pri izvođenju vježbi trećeg reda niz boja je potrebno zamisliti kao disk koji se sastoji od više koncentričnih krugova, pri čemu svaka boja zauzima jedan krug. Ove vježbe naglašavaju vezu između boje i pokreta. Tako se uz svaku boju veže specifična kretnja ili položaj tijela. Uz karakterističan pokret, svaka boja je povezana i s određenim načinom slušanja i gledanja, koje Grunow navodi u svome članku iz 1938. godine.⁵⁴ Ovdje se ne radi samo o zamišljanju boja i tonova, već o njihovom akustičnom i vizualnom percipiranju. Pri tome se nastoji pobuditi ne

⁴⁸ „Während der ganzen Dauer der Ausbildung wird auf der Einheitsgrundlage von Ton, Farbe und Form eine praktische Harmonisierungslehre erteilt mit dem Ziele, die physischen und psychischen Eigenschaften des Einzelnen zum Ausgleich zu bringen.“ (W.GROPIUS, 1923., 10.)

⁴⁹ L. BURCHERT, 2019b., 22.

⁵⁰ L. BURCHERT, 2018., 25.

⁵¹ Ibid.

⁵² L. BURCHERT, 2018., 27.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ G. GRUNOW, 1938., 149.

samo osjetila, već i duh. Vježbe trećeg reda tako potiču na eksternalizaciju unutarnjeg doživljaja boje, zvuka, oblika i materijala, što je ujedno i priprema za kreativni rad. Upravo u povezivanju tona, boje, forme i materijala očituje se relevantnost Grunowine metode za rad na Bauhausu.

Premještanjem težišta s duhovnog na tehnološko te odlaskom njezinog najvećeg saveznika Ittena, završava djelovanje Gertrud Grunow na Bauhausu. Vijeće majstora je donijelo odluku da neće produžiti njezin ugovor nakon proljeća 1924. godine. Grunow je svoju pedagošku djelatnost nastavila u Hamburgu Ujedinjenom Kraljevstvu i Švicarskoj prije nego što se odlučila trajno vratiti u Berlin. Zahvaljujući nekolicini sačuvanih publikacija Grunow i njezinih učenika moguće je djelomično rekonstruirati njezine teorije o tijelu, percepciji i kreativnosti koje su tako snažno utjecale na rani Bauhaus.⁵⁵

Koji su korijeni teorije harmonizacije i osebujnog pristupa u nastavi Gertrud Grunow do danas nije posve razjašnjeno. Premda su i Grunow i Itten pridavali veliku važnost postizanju sklada između duha i tijela te pri tome usko surađivali, njihovi pristupi imaju različita polazišta. Dok su Ittenovi interesi ostali isključivo na polju vizualnog, Grunowina teorija počiva na temeljima glazbene pedagogije. Prije dolaska na Bauhaus, Grunow je već iza sebe imala obilno pedagoško iskustvo stečeno radom u Düsseldorfu od kasnih 1890-ih godina. Ondje je došla u doticaj sa švicarskim pijanistom, skladateljem i glazbenim teoretičarom i pedagogom Émilom Jaquesom-Dalcrozeom (1865 – 1950) koji je razvio novu metodu u nastavi glazbe. Njegov sustav sastojao se od tri primarne komponente: euritmije, solfeggija i improvizacije. Najpoznatija euritmija zapravo je sustav vježbi za ritmični doživljaj glazbe, čiji je primarni cilj bio razviti muzikalnost kod učenika.⁵⁶ Dalcroze je smatrao da učenik najprije mora naučiti samostalno izražavati glazbu tijelom da bi to iskustvo kasnije mogao primijeniti na druge oblike glazbenog izražavanja poput pjevanja, sviranja instrumenta ili skladanja.⁵⁷ Neke od postavki euritmije izravno su se odrazile na Grunowinu teoriju harmonizacije. Poput Dalcrozea, Grunow je nastojala pomoći studentima da svoju percepciju glazbe, a kasnije i boje nauče izražavati pokretom te to iskustvo prenesu na polje likovnog izražavanja. Na Bauhausu, Grunow je svoju metodu proširila na proučavanje podudarnosti između boje i tona, forme i materijala, integrirajući tako bitne elemente prakse na Bauhausu u svoju nastavu.

Premda je Grunow Weimar napustila još u proljeće 1924., njezina teorija harmonizacije ostavila je duboki trag na mnoge profesore i studente. Lothar Schreyer koji je vodio kazališnu radionicu od 1921. do 1923. jedan je od rijetkih majstora koji su otvoreno govorili o utjecaju

⁵⁵ E. OTTO, P. RÖSSLER, 2019., 35.

⁵⁶ R. DESNICA, T. KOŠTA, 2013., 33.

⁵⁷ Ibid.

koji je Grunow imala u usmjerenju weimarskog Bauhauasa. Smatrao je da bez njezinog nastojanja da vježbama harmonizacije studente dovede u stanje tjelesne i duhove ravnoteže, Bauhaus ne bi mogao ostvariti svoju misiju.⁵⁸ Nadalje, Schreyer je istaknuo da su Gropius, Kandinsky i Itten također bili pod utjecajem učenja Gertrud Grunow. Osim interesa za sinesteziiju, korespondencije između njihovih pristupa moguće je vidjeti u dinamičnom konceptu „harmonije“. Studenti su u nastavi bili upućeni tražiti unutarnju ravnotežu u ritmičkim izmjenama položaja tijela. Takav način poimanja harmonije kao stanja fizičke i emocionalne mobilnosti svojstven je i Gropiusovom i u Kleeovom pedagoškom pristupu.⁵⁹ Kandinsky, koji je uvijek tražio dokaz o posebnom fizičkom i psihološkom učinku boje koji bi bio analogan onom koji potiče glazba, morao je pronaći osnovne impulse u radu Gertrud Grunow.⁶⁰

4.3 Paul Klee i glazba

Švicarski slikar Paul Klee (1879 – 1940) kroz cijeli se svoj opus inspirirao glazbom koja je u njegov život ušla vrlo rano. Njegov otac, Hans Klee bio je glazbeni pedagog, a majka Ida Marie Frick pjevačica. Veći dio svoga djetinjstva proveo je u Bernu, gdje je kasnije stekao osnovno i srednje obrazovanje te pohađao satove violine na konzervatoriju i svirao u orkestru.⁶¹ U rujnu 1898. Klee napušta Bern i odlazi u München sa željom da studira slikarstvo. Međutim, nije primljen na Akademiju pa je počeo pohađati privatne sate kod grafičara Heinricha Knirra. Godine 1899. upoznaje buduću suprugu, pijanisticu Lily Stumpf s kojom je često muzicirao.⁶² Godine 1900. primljen je u klasu akademskog slikara Franza von Stucka, čiji su studenti bili i Vasilij Kandinski, a kasnije i Josef Albers.⁶³ Budući da je Kleeu studij kod Stucka bio nezanimljiv te na sate prestao dolaziti već 1901., s Kandinskim se upoznao tek kasnije.⁶⁴ U jesen iste godine s kiparom Hermanom Hallerom otišao je na šestomjesečno putovanje Italijom. Posjetili su Genovu, Napulj, Rim i Firencu. Ondje je Klee bio posebno zadivljen ranokršćanskim mozaicima, renesansnom arhitekturom, te djelima Michelangela i Fra Angelika.⁶⁵ Susret s tim djelima potaknuo ga je na razmišljanje o vlastitim stajalištima i pravcu u umjetnosti. Po povratku iz Italije Klee odlazi u Bern, gdje radi na bakropisima te nastupa kao član Glazbenog društva Berna (Bernische Musikgesellschaft). U razdoblju od 1902. do 1906.

⁵⁸ L. SCHREYER, 1956., 187.

⁵⁹ L. BURCHERT, 2018., 45.

⁶⁰ Ibid., 56.

⁶¹ N. FOX WEBER, 2011., 160.

⁶² Ibid., 164.

⁶³ Ibid., 166.

⁶⁴ N. FOX WEBER, 2011., 166.

⁶⁵ Ibid., 170-171.

povremeno se vraća u München, gdje se upoznaje s grafičkim opusom Goye, Blakea, Beardsleya i Ensora. Krajem 1906. godine Klee se seli u München i sklapa brak s Lily Stumpf, a sljedeće godine na svijet je došao njihov sin Felix. U tom razdoblju učvršćuje se Kleeov interes za odnose linije, svjetla i sjene, o kojem svjedoči njegovih 25 ilustracija za Voltaireov „Candide“.⁶⁶ Krajem 1911. godine Klee je upoznao Augusta Mackea i Vasilija Kandinskog te ostale članove „Plavog jahača“, na čijoj je izložbi sudjelovao 1913 s ciklusom grafika pod nazivom „Schwarz-Wieß“.⁶⁷ Prilikom svog drugog posjeta Parizu 1912. susreo je Roberta Delaunaya koji je dijelio njegovu očaranost bojom, svjetlom i pokretom. Kleeova zaokupljenost bojom dobila je novi značaj za vrijeme posjeta Tunisu 1914. s Augustom Mackeom i Louisom Moilletom, gdje slika gotovo apstraktne akvarele snažnog kolorita pod utjecajem mediteranskog sunca.⁶⁸

Plodno razdoblje prekinuo je Prvi svjetski rat. Godine 1916., tjedan dana nakon pogibije Franza Marca u Bitci za Verdun, Klee je unovačen i poslan u zrakoplovstvo, gdje je bio zadužen za manje popravke na avionima. Premda je napravio nekoliko slika za vrijeme rata, slikarstvom se ozbiljnije počeo baviti tek od 1919. Naredne je godine sklopio ugovor trgovcem umjetnina Hansom Goltzom koji je u Münchenu upriličio njegovu prvu samostalnu izložbu koja je naišla na pozitivan prijem.⁶⁹

Za vrijeme odmora u Ticinu u Švicarskoj, Klee je u jesen 1920. primio telegram od Waltera Gropiusa u kojem mu nudi mjesto majstora forme u Bauhaus školi.⁷⁰ Nakon bezuspješnih pokušaja da se stekne mjesto profesora na Akademiji u Stuttgartu na preporuku Oskara Schlemmera, Klee je objeručke prihvatio Gropiusovu ponudu u nadi da će tako steći financijsku sigurnost. Tako se 25. studenog 1920. vlakom zaputio u Weimar.⁷¹ Po dolasku u Weimar, Paul Klee je najprije počeo raditi kao majstor forme u knjigovežnici da bi potom svoj doprinos dao u mnogim drugim radionicama. Premda nije moguće sigurno ustvrditi povod njegovog dolaska u Weimar, moguće je da je Gropius u prisutnosti već renomiranog Kleea vidio potencijal za povećavanja ugleda škole među galeristima, kolekcionarima, ravnateljima muzeja i kritičarima te drugim umjetnicima avangardnih tendencija.⁷²

Tijekom cijelog perioda djelovanja na Bauhausu, glazba je prožimala sve aspekte Kleeovog umjetničkog i pedagoškog djelovanja. Radi boljeg razumijevanja složenih formalnih

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid., 172.

⁶⁸ Ibid., 172-173.

⁶⁹ N. FOX WEBER, 2011., 176.

⁷⁰ P. KLEE, C. RÜMLEIN, 2016., 54.

⁷¹ P. KLEE, C. RÜMLEIN, 2016., 54.

⁷² R. WICK, 2000., 225.

analogija koje je otkrio između slikarstva i glazbe, najprije je potrebno razmotriti ulogu glazbe u Kleeovu slikarskom opusu.

4.3.1 *Glazba u slikarskom opusu Paula Kleea na Bauhausu*

Za razliku od mnogih drugih modernih umjetnika Klee se ne poziva na analogiju s glazbom isključivo u teorijskom smislu, već je ona često izravan poticaj za nastanak određenih djela. Tome je svakako pridonijelo aktivno muziciranje na violini, čime je obvezno započinjao svaki radni dan u Bauhaus školi. Klee je pokazivao posebnu sklonost Bachu i Mozartu, majstorima apsolutne glazbe, ali i suvremenim predstavnicima neoklasicizma Stravinskom i Hindemithu.⁷³ Prema svjedočanstvu njegovog sina Felixa, u kući Kleeovih redovito se zajednički muziciralo. Njegov otac redovito je svirao prvu violinu u raznolikim komornim sastavima u Münchenu, Weimaru i Dessau. Pri tome su na repertoaru najčešće bili Haydnovi, Mozartovi i Beethovenovi gudački kvarteti. Također je često izvodio Mozartove sonate za violinu i glasovir uz pratnju svoje supruge Lily. U takvim trenucima na vidjelo bi izišla Kleeova strast prema glazbi i živahan temperament.⁷⁴

U Kleeovim ranim djelima glazba se u početku pojavljivala uglavnom isključivo kao motiv u ilustrativnom obliku, a ponekad i kao gruba karikatura. Međutim, još za vrijeme školovanja kod Knirra te na minhenskoj Akademiji, Kleea počinju zaokupljati ideje o dubljoj, formalnoj povezanosti između likovne umjetnosti i glazbe. Ipak, njegova nastojanja u početku nisu dovodila do zadovoljavajućih rezultata. Polazna točka Kleeovog razmatranja bila je temporalnost u glazbi i likovnim umjetnostima. Međutim, važan iskorak dogodio se tek krajem drugog desetljeća 20. stoljeća. Radi se u kratkom periodu između 1918. i 1921. godine, odnosno razdoblju između kraja Prvog svjetskog rata i početka djelovanja na Bauhausu u Weimaru koje predstavlja prekretnicu u Kleeovom stvaralaštvu. U tome periodu Klee se napokon približio razumijevanju veze između dviju umjetnosti na teorijskoj razini, ali i u svojoj slikarskoj praksi. Možda razlog takvom ishodu treba potražiti u slikarevoj biografiji. Naime, tijekom rata Klee je u svome stvaralaštvu učinio važan iskorak koji mu je donio prvo javno priznanje u umjetničkim krugovima. Nakon toga su mu počele pristizati ponude da svoju dotadašnju praksu preispita na teorijskoj razini. Jedna od tema koja je izazivala poseban interes bila je Kleeova dvostruka uloga glazbenika i slikara, o čemu piše u eseju objavljen u zbirci „Schöpferische Konfession“ Kasimira Edschmida. Tako je javno priznanje koje je doživio indirektno utjecalo na intenziviranje Kleeovog odnosa prema glazbi. U svom eseju Klee ističe da je poveznicu između

⁷³ V. ŽMEGAČ, 2014., 130-131.

⁷⁴ F. KLEE, 1962., 54.

slikarstva i glazbe koncept trajanja. Odstupajući od tradicionalne Lessingove podjele vizualnih umjetnosti na dvodimenzionalne i trodimenzionalne, Klee tvrdi da u slikarstvu postoji i četvrta dimenzija, odnosno vrijeme.

Općenito govoreći, glazba se u Kleeovom slikarstvu realizira i u sadržaju i u formi. Nazivi njegovih slika često sadrže glazbenu terminologiju, npr. „Scherzo broj 13“ („Das Scherzo mit der Dreizehn“, 1922.) ili „Koncert na grani“ („Konzert auf dem Zweig“, 1921.). Nadalje, u njegovom opusu postoje i djela koja prikazuju čin muziciranja te se smatraju slikama glazbe *in actu* ili *musica activa*. Njima se nastoji predočiti nevidljivo, donosno naslikati zvuk. Takve slike često u naslovu sadrže glazbeni termin poput „polifonije“, „ritma“, „nokturna“ ili „fuge“. Poznati primjeri su „Fuga u crvenom“ („Fuge in Rot“, 1921.), „Scherzo broj 13“ („Das Scherzo mit der Dreizehn“, 1922.) i „Uvertira“ („Ouverture“, 1922.). Klee je naslikao mnogo tzv. „magičnih kvadrata“ te je tim slikama često davao naslove koji evociraju glazbu. Takve slike svojom kolorističkom strukturom također prizivaju serijalnu tehniku. Primjer je slika „Stari zvuk“ („Alter Klang“, 1925.) koja se sastoji od vertikalnih i horizontalnih nizova dvanaest tonova boja, što je moguća referenca na dvanaesttonsku tehniku Arnolda Schönberga.

Kleeove slike nerijetko skrivaju glazbene simbole. Jedan od najčešćih, koji je postao gotovo lajtmotiv Kleeovog vizualnog jezika je fermata koja u glazbenom kontekstu obično sugerira vremensku ekspanziju.⁷⁵ U „Crtežu s fermatom“ („Die Zeichnung mit der Fermate“, 1918.) prikazana je ptica koja cvrkuće, pri čemu je trajanje melodije sugerirano fermatom koja se nalazi iznad njezine glave. Osim toga, fermata se pojavljuje i u dvostrukoj konstelaciji sunca i mjeseca, čime ovaj glazbeni simbol postaje integralni dio krajolika. Nadalje, fermata se na Kleeovim slikama javlja ne samo kao apstraktni motiv izveden iz glazbene notacije, već poprima i gotovo figurativan karakter. U „Snažnom snu“ („Starker Traum“) nalazi se visoko na noćnom nebu kao znak mirnog trajanja, dok u „Krajoliku s akcentima“ („Landschaft mit Accenten“, 1934.) pojačava dojam beskrajnosti krajolika.

U akvarelu „U stilu Bacha“ („Im Bach'schen Stil“, 1919.) Klee je pokušao prevesti glazbu J.S. Bacha u vizualni medij. Pri tome se koristio linijama različitih oblika i smjerova, između kojih je umetao raznolike simbole, od kojih neki poput lukova ili fermate u gornjem lijevom kutu, nalikuju na glazbene oznake. Upravo je glazbena notacija, sa svojim različitim notnim vrijednostima, dinamičkim oznakama i uputama za način izvođenja, kasnije postala

⁷⁵ Fermata ili korona je grafički znak koji se upisuje iznad ili ispod note, pauze ili akorda, najčešće na kraju skladbe ili odlomka. Ona produljuje trajanje za pola označene note, a može biti postavljena i iznad taktne crte kao kratak prekid. Najčešće njeno produljenje ovisi o karakteru, tempu skladbe ili procjeni dirigenta (S. ŠAMANIĆ, 2011., 13.)

važan element u Kleeovom osobnom sustavu znakova. U slikama iz serije tzv. „ritmičkih krajolika“ Klee također eksperimentira s aluzijama na notaciju. Slika „Koral i pejzaž“ („Chorale und Landschaft“, 1921.) sastoji se od dva sloja: apstraktne mreže kvadrata i pravokutnika te figuralnih elemenata poput kuća i vegetacije koji izranjaju iz pozadine. Međutim, sam naziv slike sugerira da se ovdje ne radi isključivo o dualizmu apstrakcije i figuracije, već i suprotstavljanju slikarstva i glazbe. Pri tome svaki od elemenata zadržava svoju autonomiju, ali se svi međusobno isprepleću u svojevrsnoj „vizualnoj polifoniji“. Na slici „Deva u ritmičkom krajoliku sa stablima“ („Kamel in rhythmischer Baumlandschaft“, 1920.) drveće je raspoređeno unutar horizontalnih linija koje podsjećaju na notno crtovlje. Krošnje stabala reducirane su u krugove različitih boja i veličina, a debla na okomite ravne linije koje vizualno podsjećaju na vratove nota ili taktne crte. Horizontalna podjela kompozicije nalik notnom crtovlju, kao i različiti glazbeni simboli pojavljuju se uvijek iznova u novim varijacijama, česta su odlika Kleeovog slikarstva na Bauhausu.⁷⁶

Međutim, slike u čije je kompozicije integriran sustav notacije potencijalno se mogu smatrati prijelaznim tipom u Kleeovom promišljanju odnosa glazbe i slikarstva. Kako je već ranije istaknuto, Klee se nije zadovoljavao isključivo predočavanjem glazbenih sadržaja, već je formu svojih slika nastojao oblikovati po uzoru na metode glazbene kompozicije. Smatrao je da pravu poveznicu između glazbe i likovnih umjetnosti predstavlja koncept trajanja. U svome eseju „Kredo stvaratelja“ istaknuo je da je dimenzija vremena zajednička svakom procesu stvaranja, kako u prirodi tako i umjetnosti i glazbi. Pojam protoka vremena nadovezuje se na pojam ritma u glazbi i likovnim umjetnostima, koji u oba slučaja upućuje na pravilnu izmjenu ili ponavljanje elemenata. Ritam u glazbi teče slobodno tako da se notne vrijednosti različitog trajanja smjenjuju unutar pravilnog metričkog okvira. Pri tome se teze (naglašeni dijelovi takta) i arze (nenaglašeni dijelovi takta) izmjenjuju u različitim kombinacijama. Prilikom izvođenja orkestralne skladbe, dirigent pokretom ruke ili palice izvođačima između ostalog predočuje metrički tok, odnosno nastupanje teške dobe u taktu. Klee je usvojio navedene principe i primijenio ih da bi postigao ritmizaciju površine slike. U svojim kasnijim radovima geste dirigenta prevodio je u grafičke znakove u nizu marina, npr. u „Odlasku brodova“ („Abfahrt der Schiffe“, 1927.), „Četiri jedrilice“ („Vier Segelschiffe“, 1927.) i „Užurbanoj luci“ („Aktivität der Seestadt“, 1927.). Međutim, najilustrativniji primjer su slika „Odlazak brodova“ i crtež „Jedrenjaci u laganom pokretu“ („Segelschiffe, leicht bewegt“, 1927.), čija je ritmička organizacija nastala po uzoru na pokrete dirigentske palice prilikom dirigiranja četverodobne

⁷⁶ KATALOG, 2018., 22. (Christine Hopfengart, kat. jed. Paul Klee: Musik und Theater in Leben und Werk)

mjere. U četverodobnom taktu prvu dobu označava pokret ruke okomito prema dolje, na drugoj dobi ruka se odbija prema gore ulijevo, zatim na treću u velikom luku udesno, i konačno, na četvrtoj dobi ruka se odbija okomito prema gore. Što se tiče naglaska, najnaglašenija je prva doba, zatim treća, dok su druga i četvrta doba nenaglašene. Izgleda da se Klee u navedenim primjerima poslužio dirigentskom shemom u prikazu jedrenjaka.

Drugi način ritmiziranja slikarske površine koji Klee primjenjuje je organizacija prema načelima geometrijskog niza.⁷⁷ Ideja glazbi analogne metričke strukture slikarstva, koju Klee odražava u progresijama, vizualno se očituje u djelima iz grupe tzv. „egipatskih krajolika“ koji datiraju iz druge polovine 1920-ih godina. Naime, radi se o crtežima te akvarelima i uljima čija je površina raščlanjena na horizontalne ili vertikalne pruge. Jedan od najpoznatijih primjera je akvarel „Spomenik na granici plodne zemlje“ („Monument an der Grenze des Fruchtländes“, 1929.) koji je nastao nakon Kleeovog povratka iz Egipta. Površina je horizontalno podijeljena na pruge, od kojih su neke pruge podijeljene i vertikalno i horizontalno na kvadratna i pravokutna polja u jasno proporcionalnom nizu, uglavnom u omjeru 1:2 što odgovara principu podjele notnih vrijednosti (cijela nota u dvije polovinke, dvije polovinke u četiri četvrtinke, četiri četvrtinke u osam osminki i osam osminki u šesnaest šesnaestinki). Egipatski pejzaž ovdje je ogledalo strogo proporcionalnih odnosa koji vladaju u cijelom svemiru, te sukladno tome i u glazbi i slikarstvu. Prema tome, u Kleeovoj se slici ne radi isključivo o preslikavanju konfiguracije terena. Umjesto toga, Kleeova teorijska bilješka dokumentirala je da je on sliku shvaćao kao partituru u prenesenom smislu riječi, čiji sadržaj promatrač mora moći pročitati i razumjeti. Čini se da je i Klee, poput Goethea i Kandinskog također težio uspostavljanju „generalbasa slikarstva“. Tendencija modeliranja prema principima glazbene kompozicije ostat će izražena u njegovom opusu i nakon napuštanja Bauhauusa, a jedan od najboljih primjera je slika „Ad Parnassum“ iz 1932. godine.

⁷⁷ „U geometrijskom nizu uvijek isti broj množi se sa svakim slijedećim članom niza, što čini da se veličine između dva člana velikom brzinom povećavaju, npr.: 1, 2, 4, 8, 16, 32... (množenje s 2), ili: 1, 3, 9, 27, 81... (množenje s 3). Tako se, npr. pojedini dijelovi površine postupno dijele prema principu 1:2:4:8:16:32, itd.“ (M. ŠUVAKOVIĆ, 2014., 116.)

4.3.2 Glazba u predavanjima Paula Kleea

Kleeova promišljanja o glazbi i slikarstvu utjecala su i na njegova teorijska razmatranja, ali i na pedagoški rad na Bauhausu u razdoblju od 1921. do 1931. godine. Klee je na Bauhausu predavao teoriju forme (drugi i treći semestar predtečaja), slikarstvo, formu u radionici za staklo i tkalačkoj radionici, a surađivao je i u knjigovežnici i tiskarskoj radionici. Njegova predavanja sadržana su u nekoliko svezaka: „Moj doprinos osnovnim principima i teoriji forme“ (1921. – 1922.), „Doprinos teoriji vizualnih formi“ (1921. – 1922.); tijekom 1924. i 1925. radi na „Općem sustavu vizualnih znakova“ i „Spacijalnom sustavu“, a od 1925. počeo je pripremati „Vizualnu mehaniku“ i „Teoriju stila“. Napisao je i nekoliko kraćih tekstova koji svjedoče o njegovim promišljanjima o umjetnosti: „Načini proučavanja prirode“ (objavljen u publikaciji „Staatliches Bauhaus in Weimar 1919 – 1923“), „Egzaktan eksperiment u domeni umjetnosti“ (iz Bauhaus časopisa, 1928.), „O modernoj umjetnosti“ (predavanje povodom izložbe u Jeni, 1924.) i „Kredo stvaratelja“.⁷⁸

Proučavanjem Kleeovih predavanja na Bauhauusa moguće je definirati dva temeljna cilja njegovog pedagoškog rada: uspostavljanje univerzalne teorije oblikovanja pogodne za pripremu studenata na rad u radionicama te sistematizacija i razrada dotadašnjih slikarskih iskustava. Kleeova teorija prirode, koju je razvio pod utjecajem Goethea, direktno je utjecala na njegov pogled na slikarstvo, ali i na umjetnost općenito. On prirodu shvaća kao sveobuhvatnu silu i kao vječno kretanje. Na tim je pretpostavkama Klee utemeljio svoju teoriju forme koja se zasniva na dijalogu s prirodom, ali i činu vizualizacije nevidljivog. Na svojim predavanjima nastojao je studente potaknuti na uočavanje i razumijevanje osnovnih vizualnih fenomena: točke, linije, površine, tijela i oblika. Nadalje, Klee smatra da je pokret („Bewegung“) temeljni uvjet za oblikovanje („Gestaltung“). Tako je linija posljedica kretanja točke, površina posljedica kretanja linije, dok tijelo nastaje kao posljedica kretanja površina.⁷⁹

U zimskom semestru godine 1921/22. Klee je na pripremnom tečaju predavao „Osnove teorije oblikovanja“ („Elementare Gestaltungslehre“). „Doprinos teoriji vizualnih formi“ („Beiträge zur bildnerischen Formlehre“) sadrži bilješke s predavanja i vježbe koje je Klee držao u tom razdoblju.⁸⁰ Godine 1925. Klee je dio predavanja izdvojio i objavio u seriji izdanja Bauhauusa pod naslovom „Pedagoška bilježnica“ („Pädagogisches Skizzenbuch“). Upravo bilješke s predavanja iz tog razdoblja pružaju uvid u slikarevu pedagošku praksu te ulogu glazbe u tumačenju likovnih fenomena.

⁷⁸ M. ŠUVAKOVIĆ, 2014., 109.

⁷⁹ M. ŠUVAKOVIĆ, 2014., 115-116.

⁸⁰ KATALOG 2013., 39. (Fabienne Eggelhöfer, kat. jed. Paul Klee: Bauhaus Master)

Prva predavanja na Bauhausu Klee je posvetio liniji. Kao što je ranije spomenuto, za Kleea je linija rezultat kretanja jedne točke. Već je iz te definicije moguće izvesti poveznicu sa shvaćanjem melodije u suvremenoj teoriji glazbe. Naime, nekoliko godina prije nego što je Klee razvio svoju teoriju linije, glazbeni teoretičar Ernst Kurth (1886. – 1946.) razvio je svoju teoriju melodijske linije koju je objavio u Bernu pod nazivom „Osnove linearnog kontrapunkta“ („Grundlagen des linearen Kontrapunkts“, 1917.). Ondje Kurth ističe melodija ne predstavlja uzastopni niz različitih tonova, već nastaje kao rezultat kretanja jednog tona.⁸¹ Dakle, Kurth kao i Klee kretanje smatra početkom oblikovanja.

Nove paralele s glazbenim oblicima vidljive su u definiranju odnosa između linija na plohi. Naime, Klee govori o tzv. slobodnoj („freie Linie“) i pratećoj liniji („begleitende Linie“). Slobodnu liniju definira kao onu koja se nesputano kreće plohom, „kao u šetnji bez cilja“.⁸² Nadalje, Klee slobodnu liniju uspoređuje s formom narodne pjesme.⁸³ Za razliku od slobodne, prateće linije vrlo su tanke, isprepliću se glavnom linijom, a ponekad tvore i uzorke. Na ovom se mjestu po prvi puta u Kleeovim predavanjima pojavljuje glazbena notacija. Naime, opis odnosa između slobodne i prateće linije odgovara odnosu između glavne melodije i pratnje u glazbenom djelu.

Međutim, najizravnije referiranje na glazbu vidljivo je u predavanjima od 16. i 30. siječnja 1922., koja je Klee posvetio ritmu, tj. definiranju razlike između strukturnih i individualnih elemenata forme. Pri tome se poslužio analogijom s glazbom, odnosno uloži metra u sustavnom izlaganju glazbenih ideja, a čija je osnovna jedinica takt.⁸⁴ Slijedi tumačenje veze između metra u glazbi i progresije linije. „Strukturni“ element je za Kleea onaj kojeg karakterizira ritmičko ponavljanje bez varijacije, i on je djeljive prirode („dividuel“) jer se sastoji od niza jednakih komponenti. Nasuprot njemu, „individualni“ elementi su ritmički neovisni, variraju, nisu djeljivi, te se kao takvi vrlo jednostavno mogu kombinirati sa strukturnim elementima, a da pritom ne stvaraju kontrast.⁸⁵ U analogiji s glazbom, individualna linija ima ulogu melodije, a strukturna pratnje. Nakon što je pojasnio temeljne principe formiranja takta, Klee je predstavio mogućnosti njihove vizualizacije. Služeći se dirigiranjem

⁸¹ E. KURTH, 1922., 2.

⁸² P. KLEE, 1921., 9.

⁸³ Ibid., 18.

⁸⁴ P. KLEE, 1921., 49.

⁸⁵ „Ich greife in das musikalische Gebiet über. Grundlegende Struktur ist hier der Takt: Für das Ohr ist der Takt einigermassen latent, wird aber doch durchempfunden als structurales Netz, auf dem sich die Quantitäten und Qualitäten der musikalischen Ideen abspielen. Die Taktnormen sind zwei und dreiwertig.“ (P. KLEE, 1921., 55.)

kao analogijom, objasnio je principe ritmizacije linije i prevođenja ritmičke sekvence u progresiju linije.⁸⁶

Ne bi li studentima jasnije predočio gore navedene principe, Klee je za primjer uzeo početne taktove Adagia, četvrtog stavka iz Bachove „Sonate za violinu i čembalo u G-duru, br. 6“ (BWV 1019).⁸⁷ U vrlo opsežnoj analizi Bachove skladbe, Klee podcrtava razliku između tzv. „strukturnih“ („strukturell“) i „individualnih“ („individuell“) elemenata glazbene teksture.⁸⁸ Klee smatra da je ritmička struktura Bachovog djela zasnovana na fuziji tih dvaju komponenti koje su postale međusobno isprepletene u tolikoj mjeri, da ih više nije moguće odijeliti od cjeline. Upravo je ta međuovisnost kompozicijskih elemenata, problemi odnosa između dionica te njihove promjenjive funkcije u djelu kao cjelini, a ne sam vizualni sadržaj bila središte njegovog interesa.⁸⁹ Za razliku od više simboličke reprezentacije Bachove glazbe u akvarelu „U stilu Bacha“, ovdje Klee pribjegava vrlo preciznoj grafičkoj interpretaciji notnog zapisa. Na vrhu je skicirao prva dva takta Bachove partiture, ali je za razliku od izvornika sve tri dionice upisao u isto crtovlje, ne bi li jasnije ukazao na fenomene poput preklapanja i križanja glasova. Ispod notnog zapisa konstruirao je njegov dijagram, pritom precizno grafički bilježeći ne samo odgovarajuće notne vrijednosti, već i naglaske i dinamiku izvođenja. Tako vertikalne osi označavaju trajanje, a horizontalne visinu tonova. Također, na debljinu linija utječu dva čimbenika koja proizlaze iz Kleeovog poznavanja glazbe. Naime, debljinom i oblikom linija razlikuje između glavne melodije (individualnog) i pratnje (strukturnog). Tako valovite linije predstavljaju kretanje glavne melodije kroz glasove, dok debljina linije označava naglasak koji se pri izvođenju stavlja na pojedini glas u određeno vrijeme. U ovom primjeru iz Bachove sonate valovita linija predstavlja melodiju koja se najprije javlja u desnoj ruci čembala te njezinu imitaciju koja se potom javlja u dionici violine. Nasuprot tome, ravne linije predstavljaju prateće osminke. Transponiranjem notnog zapisa u crtež, Klee je uspio vizualizirati vremensku i prostornu dimenziju glazbe, te time nadišao ograničenja tradicionalne notacije. Tretirajući partituru kao crtež i crtež kao partituru, Klee je, zajedno s Kandinskim, Duchampom, Heinrichom Neugeborenem, Karlom Peterom Röhlom, talijanskim futuristima i mnogim drugima, jedan od prvih koji je razvio svojevrsnu „glazbenu grafiku“ vrlo blisku onome što se u glazbi naziva „grafičkom notacijom“.⁹⁰ Međutim, dok grafička notacija bilježi,

⁸⁶ P. KLEE, 1921., 49-55.

⁸⁷ Ibid., 55.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid., 53-45.

⁹⁰ „Grafička notacija je naziv za notaciju koja predstavlja potpunu emancipaciju notacije od zvučne realizacije. Ona je ustvari crtež na kojemu se zvučna zbivanja prikazuju simbolički. Grafičkom notacijom prikazuju se

premda ne sasvim precizno, niz zvukova koje se može pročitati i reproducirati, glazbene grafike Kandinskog i Kleea su transkripcije, odnosno transpozicije Beethovenovih i Bachovih melodija u likovni medij.

U nadolazećim predavanjima Klee nastavlja s istraživanjem polifone strukture. Na predavanju održanom 30. siječnja 1922. studentima je predstavio tri primjera odnosa između individualnih i strukturnih elemenata. Prvi primjer prikazuje individualni element. Klee je najprije komponirao kratki glazbeni primjer, nalik valceru pisanom za violinu, koji je potom transponirao u crtež. Pri tome je svakoj ritmičkoj figuri i njoj pripadajućoj liniji na crtežu dodijelio brojčanu oznaku, što omogućuje lakše snalaženje. Tako svaki pokret gudala prilikom sviranja ima svoj ekvivalent u liniji na grafičkom prikazu. Na primjer, zaobljena linija pod oznakom „F5“ predstavlja entuzijastičnu kretnju gudala na predtaktu. Poput individualiziranog glazbenog motiva kojeg čine note različite visine i trajanja, Kleeov crtež čine linije različitog oblika, smjera i debljine. Drugi primjer prikazuje međuodnos individualiziranog i strukturnog elementa. Za strukturni element Klee je odabrao kvalitativno nediferenciranu liniju (liniju jednake debljine) koja dijeli individualizirani motiv na manje dijelove. Pri tome je odnos između individualiziranog i strukturnog elementa crteža u glazbi usporediv s odnosom između glavne teme i pratnje. Za razliku od prethodnog primjera gdje u interakciji između dviju linija jedna ima izrazito dominantan karakter, u trećem primjeru Klee strukturnom elementu pridaje veću individualnost. Ovdje su prikazane dvije linije, pri čemu repetitivna strukturna linija ne varira samo u kvalitativnim obilježjima, nego se uzdiže iznad individualizirane linije. Ovakvo osamostaljivanje strukturne linije rezultiralo je svojevrsnim kontrapunktom.

Prva predavanja o boji Klee je održao u sklopu nastave iz teorije forme koja se odvijala u zimskom semestru 1922/23. Tijek nastave, koja je započela u studenom 1922., može se relativno precizno rekonstruirati zahvaljujući datiranim bilješkama iz „Doprinosu teoriji vizualnih formi“ („Beiträge zur bildnerischen Formlehre“) te djelomično datiranim bilješkama iz „Principielle Ordnung“ za razdoblje od studenog do prosinca 1922. te od siječnja od ožujka 1924. Već na prvom predavanju Klee izlaže metodologiju rada, ali i izvore na koje se oslanja: „Pokušat ću vam reći nekoliko korisnih stvari o bojama. Govorit ću o svojim stavovima, ali i o stavovima drugih koji su radili na ovom području. Spomenut ću neke od njih: Goethe, Philipp Otto Runge, čija je kugla boja objavljena 1810., Delacroix, Kandinski (O duhovnom u

zvučni procesi samo približno i zato ona nalazi svoju primjenu samo u muzici improvizacijskog karaktera.“ (N. GLIGO, 1996.,94.)

umjetnosti“.⁹¹ Klee smatra da su boje sveprisutne u prirodi, u svijetu biljaka, životinja, minerala te u krajoliku. Nadalje, navodi da će studentima tijekom predavanja predstaviti svojevrsnu idealnu kutiju boja („ideelle Malkasten“), u kojoj se boje nalaze u temeljnim odnosima zasnovanima na apstraktnom načelu koje je iznad svega drugog u prirodi, a realizira se kao duga.⁹² U idealnoj se kutiji boja tako nalazi sedam boja: tri primarne boje (crvena, žuta i plava), tri sekundarne (narančasta, zelena i ljubičasta), te dvije tercijarne (crveno- ljubičasta i plavo-ljubičasta). Ovih sedam boja Klee uspoređuje s osnovnim nizom od sedam tonova u glazbi.⁹³ Navedena podjela srodna je i postavkama koje je Isaac Newton izložio u svojoj „Optici“. Međutim, u nastavku se Klee kritički osvrće na ovakvu koncepciju, s posebnim naglaskom na podjelu na crveno-ljubičastu i plavo-ljubičastu jer smatra da je ovakvo stupnjevanje suviše ograničeno. Nadalje, dugu naziva nesavršenim prikazom boja koji ne pruža nikakav uvid u njihove međusobne odnose. Naime, Klee smatra da je idealan oblik za predstavljanje odnosa boja u prirodi krug, koji je ujedno i simbol beskonačnosti te da se problem nedovoljnog razlikovanja crveno-ljubičaste od plavo-ljubičaste rješava njihovim spajanjem u jedno. Time se spektar svodi na šest boja: tri primarne (crvenu, žutu i plavu) te tri sekundarne (narančastu, zelenu i ljubičastu).

Poput teorije linije, Kleeova teorija boje također je prožeta dinamizmom. Tako razlikuje između dijametralnog i perifernog kretanja boja. Boje koje se nalaze u dijametralno suprotnom položaju u krugu boja tvore komplementarni kontrast. Ovdje Klee navodi primjer odnosa crvene i zelene boje. Naime, ako se promatrač zagleda u crvenu površinu, te potom skrene pogled na bijelu podlogu, pred njegovim će se očima pojaviti privid zelene površine. Također, miješanjem ovih dviju boja dobiva se siva koja predstavlja točku mirovanja.⁹⁴ Osim komplementarnog kontrasta kojeg prirodno proizvodi oko, Klee navodi i tzv. kontrast „krivih“ parova („unechte Farbpaare“). Kao primjer krivih parova, Klee navodi zelenu i narančastu te ljubičastu i zelenu čijim miješanjem ne nastaje čista siva.⁹⁵ Premda naglašava da ovakvom kombiniranju boja nedostaje učinak totaliteta kojem se teži, smatra da je ono važan korak u prevladavanju nesavršenosti i naposljetku postizanju apsolutnog učinka do kojeg se može doći

⁹¹ „Ich will versuchen, Ihnen einiges Nützliche über die Farben zu sagen. Ich stütze mich dabei nicht allein auf mich selber, sondern übernehme, um Ihnen diese nützlichen Dinge zu übermitteln, ohne Gedanken von Leuten vom Fach und von anderen. Um einige wenige Namen herauszugreifen, nenne ich Göthe, Philipp Otto Runge, dessen Farbenkugel 1810 publiciert wurde, Delacroix und Kandinsky (das Geistige in der Kunst).“ (P. KLEE, 1921., 153.)

⁹² P. KLEE, 1921., 153.

⁹³ Ibid., 154.

⁹⁴ P. KLEE, 1921., 158.

⁹⁵ Ibid., 166-167.

isključivo postupno.⁹⁶ Za razliku od dijametralnog kretanja koje se zasniva na principu njihala, tzv. periferno kretanje boja koje se odvija na perimetru kruga beskonačno je. I ovdje se princip kretanja pokazao plodonosnim i doveo do kreativne ekspanzije klasičnih teorija, od Goetheove do one Kandinskog.

Međutim, Klee se nije bavio fizikalnim karakteristikama i psihološkim učinkom boja već je, počevši od primarnih, proučavao njihove međusobne odnose i tonski raspon te razvio tzv. „kanon totaliteta boja“. Klee smatra da svaka od tri primarne boje, djelomično se preklapajući, zauzima dvije trećine kruga, ostavljajući jednu trećinu slobodnom. Pri tome kao primjer navodi crvenu boju. U središtu odsječka je „kulminacija crvene“. Na mjestu gdje se crvena približava žutoj nalazi se „topli kraj crvene“, dok se „hladni kraj crvene“ nalazi na granici s plavom, a između kulminacija žute i plave nalazi se zona zelene.⁹⁷ Isto vrijedi i za stupnjevanje žute i plave pa Klee zaključuje: „Svaka boja započinje ništavilom, odnosno kulminacijom susjedne boje, isprva vrlo tiho i pojačava se do svoje kulminacije da bi odatle opet počela lagano blijedjeti u ništavilo, a to je kulminacija druge susjedne boje.“ Analogiju ovakvom kretanju boja Klee pronalazi u glazbenoj terminologiji u pojmovima „crescenda“ i „decrescenda“.⁹⁸ Nadalje, usporedivši kretanje boja s kretanjem dionica u kanonu navodi: „(...) boje u krugu ne zvuče unisono, kako se može činiti prilikom promatranja ovog niza, već u svojevrsnom troglasju. Ovaj objedinjeni prikaz omogućuje da se troglasno kretanje prepozna i lako prati. Kao u kanonu, glasovi nastupaju jedan za drugim. U svakoj od tri glavne točke jedan glas kulminira, drugi tiho nastupa, a treći nestaje.“⁹⁹ Osim jedne prema drugima, primarne boje mogu se kretati prema polovima crne i bijele, čime se razlažu u tonove. Dakle, u središtu Kleeovog interesa bila je prije svega interakcija boja vidljivog spektra i njihove gradacije. Umjesto da ih zamisli kao niz statičnih točki, nastojao je predočiti proces nastajanja sekundarnih boja te gradaciju primarnih kao kontinuirano kretanje.¹⁰⁰

Na samom kraju predavanja Klee nudi još jedan vid sistematičnog prikaza kretanja boja i njihovih odnosa u obliku jednakostraničnog trokuta. Vrhovi trokuta predstavljaju tri primarne boje u maksimalnoj čistoći koje one dosežu, dok stranice trokuta predstavljaju sekundarne boje (narančastu, zelenu i ljubičastu). Klee smatra da je ovakav prikaz prikladniji jer omogućuje

⁹⁶ Ibid., 170.

⁹⁷ Ibid., 174-175.

⁹⁸ Ibid., 179.

⁹⁹ „ (...) die Farben klingen auf dem Kreis nicht einstimmig, wie nach dieser Kette es scheinen könnte, sondern in einer Art von Dreistimmigkeit. Diese geeinte Darstellung lässt die Dreistimmige Bewegung wohl erkennen und leicht in ihrem Verlaufe verfolgen. Kanonartig setzen die Stimme hintereinander ein. Bei jedem der drei Hauptpunkte kulminiert eine Stimme, setzt eine andere Stimme leise ein und verklingt eine dritte Stimme.“ (P. KLEE, 1921., 179.)

¹⁰⁰ P. KLEE, 1921., 180.

jasno razlikovanje između primarnih i sekundarnih boja: primarne su smještene na istaknutim pozicijama, tj. na vrhovima trokuta, a zelena, narančasta i ljubičasta su im podređene.¹⁰¹ Premda su se krug i trokut pokazali primjerenima za ilustriranje odnosa komplementarnih i „krivih parova“, Klee smatra da su obje sheme ograničene jer ne omogućuju prikaz kontrasta svijetlo-tamno. Na posljednjim stranicama „Doprinos teoriji vizualnih formi“ Klee je proširio izvorni trokut dodavanjem bijele, čime je nastala peterokraka zvijezda, a zatim i trodimenzionalni poliedar, čime je prešao u područje topografije boja.¹⁰²

Kanon totaliteta boja bio je Kleeov pokušaj racionalizacije i sistematizacije dinamičke teorije boja, ne bi li olakšao njezinu sustavnu primjenu na istraživanje forme u sklopu nastave na Bauhausu, ali i u vlastitom slikarskom radu. Poput Schönberga i Hauera koji su atonalitetnu glazbu sistematizirali izumom dodekafonskih tehnika, Klee je nastojao sistematizirati vlastito slikarstvo. Tako je uspio razviti složene strukture, među čijim elementima vladaju logični odnosi, koji su pak u suprotnosti s konvencijama figuralnog prikazivanja. Nije htio svoj rad svesti na subjektivni doživljaj i slučajnost već otkriti zakonitosti dobrog oblikovanja.

Klee je cijelo vrijeme na Bauhausu ugrađivao glazbu u svoja teorijska razmišljanja. Ona mu je svojim strogim sustavom pravila ponudila strukture koje je nastojao prilagoditi i primijeniti u vizualnom mediju. Tijekom vremena didaktička striktnost njegovih prvih godina na Bauhausu ustupila je mjesto znatno širem pogledu na međuodnosa dviju disciplina. Klee je u istraživanju polifonije postigao najveću diferencijaciju. U istodobnom, sinkroniziranom zvučanju više autonomnih glasova prepoznao je univerzalni obrazac umjetničkog uređenja koji je nastojao primijeniti u vlastitoj praksi. Tijekom boravka u Dessau, Kleeov interes za pedagoški rad postupno je slabio. Potaknut željom da se više posveti vlastitom slikarstvu te izbjegne interne sukobe u školi, Klee je 1931. napustio Bauhaus i počeo predavati na Akademiji u Düsseldorfu gdje se od njega nije zahtijevalo da predaje teoriju.¹⁰³

¹⁰¹ Ibid., 182.

¹⁰² Ibid., 189-190.

¹⁰³ R. WICK, 2000., 236.

4.4 Vasilij Kandinski i glazba

Unatoč sve većoj orijentiranosti na industrijski dizajn, posebno u razdoblju nakon premještanja škole u Dessau, Kandinski je bio i ostao jedna od najutjecajnijih osobnosti među majstorima forme na Bauhausu. Slikar, grafičar i teoretičar ruskog podrijetla (Moskva, 4. 12. 1866. – Neuilly-sur-Seine, 13. 12. 1944.) relativno se kasno počeo profesionalno baviti slikarstvom.¹⁰⁴ Premda je u djetinjstvu pohađao školu slikanja u Odesi, po završetku gimnazijskog obrazovanja odlučio se za studij prava i ekonomije moskovskom sveučilištu. Međutim, Kandinski nije u potpunosti napustio svoje slikarske aspiracije te je slobodno vrijeme provodio slikajući vedute i interijere crkava žarkim bojama. Također se zanimao za suvremenu rusku književnost, Wagnerove opere, a divio se i Rembrandtovim slikama koje je vidio u Ermitažu.¹⁰⁵

No, prijelomni trenutak u njegovoj biografiji bio je posjet izložbi francuskih impresionista 1895. u Moskvi, gdje se, inspiriran Monetovim ciklusom stogova sijena, učvrstio u svojoj odluci da se u potpunosti posveti slikarstvu.¹⁰⁶ Sljedeće se godine preselio u München i počeo učiti slikarstvo najprije u privatnoj školi Antona Ažbea (1897. – 1899.), gdje je upoznao Alekseja Jawlenskog, a potom na Umjetničkoj akademiji u klasi Franza von Stucka na kojoj je studirao i Paul Klee. München se u to vrijeme razvija u važno središte suvremene umjetnosti pojavom minhenske secesije i Jugendstila. Kandinski se aktivno uključio u tamošnju likovnu scenu kada je s Rolfom Niczkyjem, Hermannom Obristom, Waldemarom Heckerom i Wilhelmom Hüsgenom osnovao umjetničku grupu Phalanx (1901. – 1904.) te počeo predavati na pripadajućoj Udruženoj slikarskoj školi („Schule für Malerei und Aktzeichnen“). Međutim, prve prave uspjehe postigao je kao član pokreta „Plavi jahač“ („Der Blaue Reiter“) kojeg je osnovao s Franzom Marcom 1911. Članovi grupe upriličili su dvije skupne izložbe i objavili istoimeni almanah 1912. Iste je godine Kandinski objavio svoju raspravu „O duhovnom u umjetnosti“ („Über das Geistige in der Kunst“), u kojoj je, između ostalog, ispitivao izražajne mogućnosti boje te vezu između glazbe i slikarstva, što je problematika kojom će se nastaviti baviti do kraja svoje karijere.

Početak Prvog svjetskog rata Kandinski je bio prisiljen vratiti se u Rusiju. Nakon Oktobarske revolucije 1917. pridružio se Odsjeku za likovne umjetnosti pri Narodnom komesarijatu za obrazovanje. Godine 1919. osnovao je Muzej za slikovnu kulturu, a naredne

¹⁰⁴ W. GROHMANN, 1958., 13.

¹⁰⁵ Ibid., 33.

¹⁰⁶ Ibid., 34.

godine postao je prvi predsjednik Instituta za umjetničku kulturu u tadašnjem Lenjingradu.¹⁰⁷ Cilj Instituta bio je doprinijeti razvoju likovne umjetnosti kao sustavne discipline, a Kandinski je predložio program baziran na izučavanju fizioloških i psiholoških učinaka linije, boje zvuka i pokreta. Međutim, unatoč iskazanom priznanju od strane revolucionarne vlasti, za Kandinskog likovna scena u Rusiji nije bila dovoljno stimulativna. Premda je upoznao Kazimira Maljeviča i Vladimira Tatlina, nije pokazao osobit interes za njihov rad. Tako je u tom periodu kao slikar ostao prilično izoliran.¹⁰⁸ Zato se 1921. vratio u Berlin, a potom se u ljeto 1922. na poziv Waltera Gropiusa preselio u Weimar i počeo predavati na Bauhausu.¹⁰⁹

Nakon odlaska Johannesesa Ittena, Gropius se nadao da će dolazak Kandinskog, koji se istaknuo ne samo kao jedan od predvodnika avangarde u Njemačkoj, već i kao značajan teoretičar i reformator umjetničkog obrazovanja u Rusiji, otvoriti novo poglavlje u radu škole.¹¹⁰ Štoviše, težnja Kandinskog prema sintezi svih umjetnosti podudarala se s Gropiusovom idejom totalnog umjetničkog djela (*Gesamtkunstwerk*) koju je izrazio u Manifestu Bauhauasa. Po povratku u Njemačku Kandinski se vrlo brzo reintegrirao na tamošnju likovnu scenu. Njegova su djela izlagana u Galeriji Goldschmidt-Wallerstein u Berlinu 1922., a sudjelovao je i na Prvoj internacionalnoj izložbi u Düsseldorfu iste godine te na Prvoj izložbi ruske umjetnosti u Galeriji Diemen. Promjene koje su se dogodile u njegovom slikarstvu, pri čemu je organičnost postupno ustupala mjesto geometrijskim formama već su bile vidljive. Tako je Ludwig Hilberseimer u svome osvrtu na izložbu u Galeriji Goldschmidt-Wallerstein istaknuo da su nazivi djela poput „Krugova na crnom“ (1921.) odraz slikareve težnje prema konstruktivizmu.¹¹¹

Kandinskom je u Weimaru najprije dodijeljeno mjesto majstora forme u radionici zidnog slikarstva (1922. – 1925.) koju su ranije vodili Johannes Itten i Oskar Schlemmer. Predavao je i na pripremnom tečaju s Paulom Kleeom te je razvio karakteristično učenje o formi i boji, a predavao je i „analitičko crtanje“. Kasnije je u Dessau s Kleeom podučavao „slobodno slikanje“ od 1927. godine. U svom pedagoškom radu na Bauhausu, Kandinski se poslužio iskustvom koje je stekao na Institutu za umjetničku kulturu na Moskvi. Njegov dobro razrađeni teorijski koncept podrazumijevao je napredovanje od analize pojedinačnih elemenata forme do razumijevanja njihovih suodnosa, tj. sinteze u konkretnom djelu.¹¹² Vođen Goetheovom mišlju

¹⁰⁷ N. M. SCHMITZ, 2006., 266.

¹⁰⁸ W. GROHMANN, 1958., 165.

¹⁰⁹ N. M. SCHMITZ, 2006., 257.

¹¹⁰ R. WICK, 2000., 194.

¹¹¹ KATALOG 1983., 300. (Thomas Messer, kat. jed. Kandinsky: Russian and Bauhaus years: 1915 – 1933)

¹¹² R. WICK, 2000., 197.

da slikarstvo mora dobiti svoj „generalbas“, Kandinski je nastojao definirati načela pomoću kojih bi slikarstvo moglo doseći ideal čiste kompozicije. Pri tome kao osnovna sredstva navodi boju i oblik.¹¹³ Da bi se uloga glazbe u teoriji oblikovanja koju je Kandinski poučavao na Bauhausu mogla do kraja razjasniti, potrebno je u razmatranje uključiti i tekstove nastale prije dolaska u Weimar, s posebnim naglaskom na poznatu raspravu „O duhovnom u umjetnosti“.

4.4.1 Glazba u teoriji Vasilija Kandinskog

Teorija umjetnosti Kandinskog temelji se na stavu da je preduvjet za umjetničko stvaranje osjećaj unutarnje nužnosti, o čemu govori u svojoj raspravi „O duhovnom u umjetnosti“ („Über das Geistige in der Kunst“, 1911.). Nadalje, smatra da kontakt s likovnim djelom izaziva treperenje duše promatrača, poput glazbenog instrument čiji zvuk pobuđuje odgovor, odnosno vibraciju drugog instrumenta. U svojim razmatranjima o slikarstvu, Kandinski obilno poseže za analogijama s glazbom i njezinom terminologijom. Pri tome glazbu smatra primjerom discipline koja se u najvećem stupnju oslobodila stega materijalnog svijeta i oponašanja prirode te kao takva ostvaruje neposredni kontakt s ljudskom dušom. Tako u „O duhovnom u umjetnosti“ Kandinski o glazbi navodi sljedeće: „S malim brojem izuzetaka i odstupanja glazba je već nekoliko stoljeća umjetnost koja ne upotrebljava svoja sredstva za prikazivanje prirodnih pojava već kao način izražavanja umjetnikovog duhovnog života i za stvaranje jedinstvenog života glazbenih tonova.“¹¹⁴

U uvodnom djelu svoje rasprave „O duhovnom u umjetnosti“ Kandinski duhovni hod čovječanstva prikazuje kao piramidu u čijim se odjeljcima nalaze različiti tipovi ljudi, od demokrata, socijalista i pozitivista preko znanstvenika do teozofa i umjetnika koji odbacuju materijalističke dogme te se svojim radom pokušavaju dovinuti do područja duhovnog i započeti preobrazbu svijeta. Na sam vrh Kandinski postavlja Beethovena, kao umjetnika – proroka, koji za života nije naišao na razumijevanje. Za Kandinskog on je jedan od onih koji je, prema riječima Roberta Schumanna uspio „poslati svjetlo u dubine ljudskog srca“.¹¹⁵ Ruski slikar također je iznimno cijenio Richarda Wagnera zbog njegove sposobnosti da protagoniste svojih opera okarakterizira čisto glazbenim sredstvom, tzv. lajtmotivom.¹¹⁶ U autobiografskim „Osvrtima“ („Rückblicke“) opisuje svoje rano sinestetičko iskustvo potaknuto izvedbom

¹¹³ V. KANDINSKY, 1912., 51.

¹¹⁴ „Mit wenigen Ausnahmen und Ablenkungen ist die Musik schon einige Jahrhunderte die Kunst, die ihre Mittel nicht zum Darstellen der Erscheinungen der Natur brauchte, sondern als Ausdrucksmittel des seelischen Lebens des Künstlers und zum Schaffen eines eigenartigen Lebens der musikalischen Töne.“ (V. Kandinsky, 1912.,37.)

¹¹⁵ Ibid., 7.

¹¹⁶ Ibid., 30.

Wagnerove opere Lohengrin u Moskvi.¹¹⁷ Među suvremenici ističe Debussyja koji, nalik slikarima impresionistima, svoje dojmove iz prirode pretvara kroz glazbu u duhovne slike.¹¹⁸ Usprkos srodnostima, Kandinski ipak smatra da je Debussyjeva glazba dosegla viši stupanj produhovljenosti jer se u većoj mjeri udaljila od materijalnog svijeta u odnosu na programnu glazbu 19. stoljeća ili slikarski impresionizam.¹¹⁹ Također se osvrnuo i na djelovanje tada mladog ruskog skladatelja Aleksandra Skrjabina. U „O duhovnom u umjetnosti“ ističe da Skrjabinovu glazbu, kao i Debussyjevu, karakterizira „unutrašnji zvuk“ te da su oba skladatelja sklona naglim i neočekivanim prijelazima iz područja „konvencionalne ljepote“ u područje „unutarnje ljepote“. Ta nova ljepota, koja proizlazi iz unutarnje nužnosti, slušatelju koji teži samo za izvanjskim često je nerazumljiva pa čak i uvredljiva.¹²⁰ No, premda glazbu uzvisuje kao najapstraktniju i najneposredniju umjetnost, Kandinski ne smatra da je ona pretpostavljena svim drugim umjetnostima. Naprotiv, svaka bi trebala upoznati vlastita sredstva i metode te ih upotrijebiti za stvaranje djela koja su rezultat unutarnje nužnosti.¹²¹ Zbližene zajedničkom težnjom različite će se umjetnosti, smatra Kandinski, s vremenom ujediniti, čime će nastati tzv. „monumentalna umjetnost“, srodna Wagnerovom poimanju *Gesamtkunstwerk*a, što predstavlja kulminaciju duhovnog obrata. Idealan produkt takve umjetnosti bilo bi scensko djelo, kojeg bi činio glazbeni, slikarski i plesni pokret.

Težnja Kandinskog da slikarstvo oslobodi opterećenosti sadržajem usporediva je s nastojanjima njegovog suvremenika Arnolda Schönberga, čije je djelo „Nauk o harmoniji“ („Harmonielehre“) objavljeno iste godine kao i rasprava Kandinskog. Njemu Kandinski u „O duhovnom u umjetnosti“ pripisuje potpuno odricanje od konvencionalne ljepote u korist izražavanja vlastite nutrine: „Schönbergova glazba uvodi nas u novo carstvo, u kome glazbeni doživljaji nisu akustični već čisto duševni. Ovdje počinje glazba budućnosti.“¹²² Koncert koji je Kandinski posjetio s Gabriele Münter, Franzom Marcom, Aleksejem von Jawlenskim i Marianne Werefkin 2. siječnja 1911. u Münchenu bio je njegov prvi kontakt sa Schönbergovom glazbom. Na programu su bili „Drugi gudački kvartet“ op. 10 i „Tri komada za klavir“ op. 11 koji su na Kandinskog ostavili snažan dojam. Odmah nakon toga oduševljeni je Kandinski inicirao prepisku sa Schönbergom koja je s prekidima trajala od 1911. do 1921. godine. U najintenzivnijem razdoblju njihovog prijateljstva često su surađivali. Schönbergov članak

¹¹⁷ V. KANDINSKI, 1955., 15.

¹¹⁸ V. KANDINSKY, 1912., 30.

¹¹⁹ Ibid., 30.

¹²⁰ Ibid., 31.

¹²¹ Ibid., 37.

¹²² „Schönbergsche Musik führt uns in ein neues Reich ein, wo die musikalischen Erlebnisse keine akustischen sind, sondern rein seelische. Hier beginnt die „Zukunftsmusik“. (V. KANDINSKY, 1912., 32.)

naslovljen „Das Verhältnis zum Text“ („Odnos prema tekstu“) objavljen je u Almanahu Plavog jahača (1912.) kojeg su uredili Kandinski i Franz Marc, a sudjelovao je i na prvoj zajedničkoj izložbi grupe koju je organizirao Kandinski. Teme njihove korespondencije u tom periodu bile su njihove teorije te slikarska i scenska djela. Obojica su težila za pronalaskom zajedničkog nazivnika likovne umjetnosti i glazbe koji bi omogućio stvaranje velike sinteze svih umjetnosti. Raspravljali su i o prirodi kreativnog procesa te prevlasti intuicije ili konstrukcije. Nakon prekida u komunikaciji koji je uslijedio početkom Prvog svjetskog rata i boravka u Rusiji, Kandinski se po dolasku na Bauhaus pismom obratio Schönbergu potičući ga da se prijavi na mjesto ravnatelja obližnje Weimarer Musikhochschule. Međutim, uslijed navodnih antisemitskih izjava Kandinskog 1923. godine su prekinuli komunikaciju da bi ponovno stupili u kontakt tek 1927. godine.¹²³ Iz mnogobrojnih pisama koje su razmijenili, vidljivo je da su Kandinski i Schönberg vjerovali da ih povezuju srodne estetske preokupacije. Dok je Kandinski stremio prema apstrakciji, Schönberg je postupno raskidao s tradicionalnom harmonijom i utirao put atonalitetnoj glazbi.

Premda su se u prošlosti razmatranja povezanosti između Schönbergove glazbe i slikarstva Kandinskog nerijetko ograničavala na ekspresionističku fazu, ona se na još konkretniji način očituje u Bauhaus periodu. Tako „Od točke i linije do površine: prilog analizi slikarskih elemenata“ (1926.), bez obzira na svoj strogo analitičan, manje poetičan stil, donosi mnogo konkretnije ideje o srodnim principima u slikarskoj i glazbenoj kompoziciji koju je moguće promatrati u kontekstu težnje Kandinskog prema apstrakciji kao „kozmičkoj umjetnosti“. U svome nastojanju da naslika kozmos, Kandinski se okrenuo drvenom konceptu tzv. „glazbe sfera“ („musica mundana“). Pojam je uveo Pitagora, a zasniva se na teoriji da je glazba ugrađena u temelje samog svemira te da su glazbeni intervali proporcionalni udaljenostima svakog od deset nebeskih tijela od centralne vatre. Visina tona ovisi o udaljenosti planeta od središta. Tako bliže sfere proizvode dublje, a udaljenije više tonove. Istovremenim zvučanjem svih tih tonova nastaje jedinstvena harmonija svemira.¹²⁴ Mnogi su skladatelji nastojali tu ideju pretočiti u svoja vlastita djela (neki od najpoznatijih primjera su Haydnov oratorij „Stvaranje svijeta“, Uvertira Mozartove „Čarobne frule“, prvi stavak Beethovenove Devete simfonije, „Simfonija tisuće“ Gustava Mahlera, Skrjabinov „Prometej – Poema vatre“). Poznato je i da se sam Schönberg zanimao za ovaj Pitagorin koncept.¹²⁵ U četvrtom stavku Schönbergovog Drugog gudačkog kvarteta u f-molu op. 10 prvi put dolazi do potpunog

¹²³ A. BALDASSARRE, 2004., 250.

¹²⁴ Z. ŠIKIĆ, 1999., 9.

¹²⁵ J. JAMES, 1995., 218.

raskidanja s tonalitetnim središtem te se, kako nagovještaju uglazbljeni stihovi Stefana Geoga, osjeća „zrak s drugog planeta“ („Ich fühle Luft von anderem Planeten“), odnosno nova atonalitetna struktura. Upravo je ta Schönbergova skladba Kandinskog potaknula da preispita ulogu kozmologije u vlastitom slikarstvu. Rezultat njegovih težnji da se približi „novom planetu“ je serija „apokaliptičnih krajolika“, poznatijih kao „kompozicije“, od kojih se posebno ističu „Kompozicija br. VI“ i „Kompozicija br. VII“. Međutim, najbolji putokaz bio mu je Schönbergov „Nauk o harmoniji“ u kojemu skladatelj govori o tzv. alikvotnim tonovima kao „jednoj od najčudesnijih osobina tona“. Upravo je koncept tona koji poput atoma u sebi sadrži cijeli niz manjih elemenata koji stvaraju unutarnju napetost utjecao na poimanje karakteristika točke kod Kandinskog. Poput tona čiji se potencijal za disonancu očituje u udaljenom alikvotnom tonu, Kandinski svoje djelo „Od točke i linije do površine“ započinje idejom da svaka točka u sebi sadrži potencijal za pokret.

Pedagoška teorija Kandinskog najveći je trag ostavila na pripremnom tečaju kojeg je vodio s Paulom Kleom. Sadržaj, metodologija i ciljevi predavanja sadržani su u nekoliko eseja, od „Osnovnih elemenata forme“ („Die Grundelemente der Form“), „Predavanja o boji i seminaru“ („Farbkurs und Seminar“, 1923.), „Vrijednosti teorijske nastave u slikarstvu“ („Der Wert des theoretischen Unterrichts in der Malerei“, 1926), „Umjetničke pedagogije“ („Kunstpädagogik“, 1928.) i „Analize osnovnih elemenata u slikarstvu“ („Analyse des elements premiers de la peinture“) do već spomenute knjige „Od točke i linije do površine: prilog analizi slikarskih elemenata“ („Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente“, 1926.), objavljene kao deveto izdanje Bauhauasa. Knjiga je nastala iz namjere Kandinskog da na temeljima analize stvori opću teorijsku znanost o umjetnosti te da iz nje izvede praktične postupke.

Uvodna predavanja o elementima forme Kandinski je redovito započinjao teorijom boje. Ovaj pedagoški postupak objasnio je time da je u analitičkoj studiji likovnih elemenata studentima početnicima fenomen boje daleko pristupačniji od primjerice problema oblika.¹²⁶ Problematika boje Kandinskog je zaokupljala u praktičnom, ali i teorijskom smislu. Svoja je promišljanja sistematizirao još u raspravi „O duhovnom u umjetnosti“, gdje poglavlje o slikarstvu započinje razmatranjem o fizičkom i psihičkom učinku boje na promatrača. Paralela s glazbom očituje se u sinestetičkom doživljaju boja, pri čemu Kandinski bojama pripisuje različite okuse, mirise i tekture, ali ih uspoređuje i sa zvukom glazbala, o čemu će riječi biti

¹²⁶ R. WICK, 2000., 82.

kasnije.¹²⁷ Naposljetku zaključuje da je boja, poput zvuka u glazbi, sredstvo kojim umjetnik može izravno utjecati na ljudsku dušu: „Boja je tipka. Oko je batić. Duša je klavir s mnogo žica. Umjetnik je ruka koja ljudsku dušu pritiskom na ovu ili onu tipku svrhovito dovodi do vibriranja.“ U daljnjem tekstu raspravlja o osobinama primarnih boja i njihovim međusobnim odnosima. Smatra da se harmonija boja u slikarstvu temelji na njihovim suprotnostima. Prema principu kontrasta toplo – hladno i svijetlo – tamno Kandinski razlikuje četiri glavna zvuka svake boje: 1. toplo i svijetlo, 2. toplo i tamno, 3. hladno i svijetlo, 4. hladno i tamno. Toplina ili hladnoća boje ovise o sklonosti prema žutom ili plavom. Ako se obje boje nalaze u horizontalnoj ravnini, žuta, za Kandinskog tipična zemaljska boja, kretat će se prema promatraču, dok će se nebeska plava udaljavati. Također, boje se mogu kretati i koncentrično. U tom slučaju žuto će prirodno zračiti prema vani, odnosno prema promatraču, dok će se plavo koncentrično povlačiti. Ove osobine toplih i hladnih boja dodatno će doći do izražaja ako se primjeni svijetlo-tamni kontrast. Žuto će dodavanjem bijelog posvijetliti, a plavo dodavanjem crnog potamniti. Nasuprot tome, miješanjem žutog i plavog dolazi do poništavanja njihovih suprotnosti, čime nastupa mirovanje, idealna ravnoteža zelenog. Nakon analize kolorističkih kontrasta Kandinski opisuje psihološke karakteristike žutog i plavog. Tako žuto povezuje s neobuzdanim ludilom, napadima bijesa te, oštrim oblicima te visokim tonovima trubli i fanfara koji uznemiruju promatrača. Nasuprot tome, plavo je nebeska boja, pobuđuje zamišljenost i melankoliju, a prelazeći u svijetlo plavo poprima ravnodušniji izraz. Zvuk svijetlo plavog Kandinski uspoređuje sa zvukom flaute, tamno plavo s violončelom i kontrabasom, dok plavo koje se približava crnom poprima svečani zvuk orgulja. Zelena boja za Kandinskog je pasivna, ograničena, ravnodušna i samozadovoljna te podsjeća na otegnute, srednje tonove violine. Nadalje, bijelo je šutnja puna mogućnosti, razdoblje prije rođenja, a u glazbi ju predstavlja stanka koja privremeno prekida frazu. Crno je naprotiv bezvučna boja, vječna šutnja koja je usporediva sa smrću; u glazbi je ona završna stanka nakon koje dolazi neka potpuno nova misao.¹²⁸

U „Točki i liniji na površini“ Kandinski je bijelo izjednačio s vertikalom koja predstavlja kretanje i život, a crnu s pasivnom, ležećom horizontalom. Siva je također bezvučna, nepokretna boja, koja za razliku od zelene u sebi ne sadrži potencijal za aktiviranje. Crvenu je Kandinski okarakterizirao kao boju iznimne energije i intenziteta, koja za razliku od

¹²⁷ „Die Farbe ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Seiten. Der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste zweckmäßig die menschliche Seele in Vibration bringt.“ (V. KANDINSKY, 1912., 43.)

¹²⁸ V, KANDINSKI, 1912., 43-46.

neobuzdane žute ima određenu muževnu zrelost. Ona je također podložna brojnim promjenama od kojih svaka ima svoj karakterističan zvuk. Tako toplo crveno (saturn) podsjeća na snažan, nametljiv zvuk fanfara, cinober na trubu ili bubanj, a hladno crveno (kraplak), ovisno o svjetlini, na duboke tonove violončelo ili visoke tonove violine. Narančasto Kandinski smatra zdravom bojom koja zrači samouvjerenošću i snagom. Njezin zvuk uspoređuje s crkvenim zvonom, snažnim altom ili zvukom viole. Njoj komplementarna ljubičasta boja je žalosti, čiji je zvuk usporediv sa zvukovima engleskom roga, oboe ili fagota.¹²⁹

Teorija boje koju je Kandinski izložio na Bauhausu, doživjela je određene modifikacije koje se, međutim, nisu u značajnoj mjeri odrazile u „Od točke i linije do površine“. U svom drugom najvažnijem teorijskom djelu posvećuje više prostora analizi oblika na koju se kratko osvrnuo u „O duhovnom u umjetnosti“. Međutim, u tekstu „Od točke i linije do površine“ donosi određene novosti u metodologiji istraživanja. Ovdje Kandinski po prvi put govori o materijalnim svojstvima boje, odnosno o pigmentu. Međutim, najveća je razlika u tome da se na predavanjima na Bauhausu nije bavio karakteristikama pojedinačnih boja i njihovim kontrastima, već isključivo odnosima između triju primarnih boja: žute, crvene i plave. U tom se smislu nazire poveznica s kolorističkim teorijama Adolfa Hölzela, Johannesesa Ittena i Thea van Doesburga.¹³⁰ Također, na Bauhausu se više posvećuje ispitivanju odnosa između oblika i boje.

Oblik je, kako navodi u „O duhovnom u umjetnosti“, također očitovanje unutarnjeg sadržaja. Oblici mogu biti materijalni ili apstraktni, premda ne apsolutno, pri čemu Kandinski daje prednost apstraktnima jer njihova primjena doprinosi udaljavanju besciljnog oponašanja prirode prema čistim slikarskim ciljevima.¹³¹ U „Od točke i linije do površine“, Kandinski proširuje i sistematizira svoju teoriju oblika analizom najjednostavnijih elemenata te geometrijskih likova koji iz njih nastaju. Pri tome mu je osnovno polazište geometrijska točka, koju je opisao kao nevidljiv, introvertiran, koncentričan i nematerijalan primordijalni element, koji u jeziku označava tišinu. Međutim, ta je tišina, kako kaže, toliko glasna da zaglušuje sve ostale zvukove.¹³² Premda je točku moguće definirati kao najmanjom od elementarnih formi, Kandinski smatra da je njezina veličina zapravo relativna te da se definira u odnosu na samu plohu i druge elemente na plohi. Povećavanjem točke pojačava se njezin unutarnji zvuk, a u donosu na površinu nastaje dvozvuk („Doppelklang“).¹³³ Prema tome, najjednostavnija se

¹²⁹ V. KANDINSKI, 1928., 57.

¹³⁰ R. WICK, 2000., 205.

¹³¹ V. KANDINSKI, 1912., 56-57.

¹³² V. KANDINSKI, 1928., 19.

¹³³ Ibid., 23.

kompozicija sastoji od točke smještene u središte kvadratne površine. U ovakvoj kompoziciji napetosti između točke i površine u potpunosti su uravnotežene, poput unisonog zvučanja dvaju dionica u glazbi.¹³⁴ Kandinski točku također opisuje kao statičnu te smatra da joj je koncept vremena potpuno stran. Nadalje, navodi da je točku moguće prepoznati u prirodnim pojavama, ali i u drugim oblicima umjetnosti poput arhitekture, plesa i glazbe. Oslanjajući se na principe stvaranja analogije s glazbalima iz „O duhovnom u umjetnosti“, unutarnji zvuk točke uspoređuje sa zvukom trianglera ili bubnja.¹³⁵ Osim toga, smatrao je da se notni zapis može prevesti u likovni jezik upotrebom točke i linije. U podložnoj napomeni navodi da je ta problematika okupirala i skladatelje, među ostalima i Antona Brucknera.¹³⁶ Tako u svojoj grafičkoj interpretaciji ulomaka iz Beethovenove „Pete simfonije“ Kandinski linijom označava melodijski tok, a točkom sugerira ritam. Pri tome se veličinom točaka izražavaju dva parametra: trajanje i jačina tona. Linija također predočava dva parametra: trajanje tona (horizontalno) i njegovu visinu (vertikalno). Međutim, ovakav prikaz zaostaje za konvencionalnom notacijom utoliko što točka i linija na plohi ne pripadaju istom vremenu. Premda je Kandinski konstruiranjem sjene stošca pokušao pomoći točki da dostigne vrijeme linije, razlika ipak nije poništena. Poglavlje o točki Kandinski završava opisima njezine primjene u različitim grafičkim tehnikama i utjecajem tih tehnika na promjenu „unutarnjeg zvuka“ točke. Pri tome zvuk točke uspoređuje sa zvukom violine koji može oponašati kukurikanje kokoši, škripu vrata i lavež psa.¹³⁷

Liniju Kandinski definira kao trag koji točka ostavlja pri svom kretanju. Ona je rezultat djelovanja sile na točku u mirovanju pri čemu se odvija prijelaz iz statike u dinamiku. Naime, poput tona iz kojeg se vremenom razvija melodija, širenjem točke na površini nastaje linija. Ovisno o broju sila koje djeluju na točku Kandinski razlikuje ravnu liniju (rezultat djelovanja jedne sile) te isprekidanu (naizmjenično djelovanje dvaju sila) i zaobljenu liniju (istovremeno djelovanje dvaju sila). Ravnu liniju dalje dijeli na horizontalnu, vertikalnu i dijagonalnu. Poput boja, svaka od linija ima svoju temperaturu na skali od hladne lirike do tople dramatičnosti.¹³⁸ Tako Kandinski ravnu horizontalnu liniju karakterizira kao najhladniju, vertikalnu kao najtopliju te dijagonalu, koja u jednakoj mjeri teži i prema horizontali i vertikali, kao toplo-hladnu. Između ova tri temeljna tipa nalazi se cijeli niz prijelaznih. Primjerice, postoji cijeli niz varijacija na dijagonalnu liniju kojima Kandinski pridodaje krovni naziv „slobodne linije“

¹³⁴ Ibid., 30-31.

¹³⁵ Ibid., 28.

¹³⁶ Ibid., 37.

¹³⁷ Ibid., 47.

¹³⁸ V. KANDINSKI, 1928., 53-61.

(„freie Gerade“) koje ne mogu postići ravnotežu između toplog i hladnog.¹³⁹ Nadalje, Kandinski svakoj liniji pridružuje odgovarajuću boju. Tako toplo-hladnoj dijagonali odgovara crvena boja koja posreduje između tople žute i hladne plave. Utvrdivši korespondencije između pojedinačnih linija ili kutova i bojama, Kandinski naposljetku izvodi korespondenciju između triju osnovnih geometrijskih likova i primarnih boja. Tako trokutu pridružuje žutu, kvadratu crvenu i krugu plavu.¹⁴⁰ Ovo načelo postaje temelj „generalbasa slikarstva“ kojemu je Kandinski težio. Svoju je teoriju potkrijepio i rezultatima ankete provedene među studentima Bauhauasa.¹⁴¹ Svoje razmatranje o vrstama linija Kandinski zaključuje tumačenjem tzv. „kombiniranih linija“ koje nastaju spajanjem osnovnih tipova. Ovdje se ponovno poslužio glazbenom terminologijom, nazvavši spomenute kombinacije „ritmovima“ koji nastaju ponavljanjem elemenata. Pri tome određeni ritmovi nastaju kvantitativnim pojačavanjem analognim zvuku jedne violine koji se pojačava pridruživanjem više violina. Kvalitativni ritam pak nastaje ponavljanjem elemenata u neravnomjernom razmaku ili uz variranje, što je analogno ponavljanju iste glazbene fraze uz promjenu dinamike.¹⁴² Kvantitativni i kvalitativni ritmovi mogu se pojaviti i istovremeno te tvoriti kompleksnije kombinacije. Naposljetku, Kandinski ističe da je linija kao element zastupljena u svim umjetnostima pa i u prirodi.¹⁴³ Linija se u glazbi očituje u tonskom rasponu pojedinih instrumenata, dinamičkom rasponu te u samom notnom pismu. Tako Kandinski orgulje smatra tipičnim linearnim instrumentom. Nadalje, visina tona različitih instrumenata može se prikazati debljinom linije; visokim tonovima violine, flaute i piccolo flaute odgovara vrlo tanka linija, klarinetu i violi nešto deblja, dok najdebljoj liniji odgovaraju duboki registri tube i kontrabasa. U kontekstu jačine tona, raspon od *pianissima* do *fortissima* može se predočiti postupnim zaoštavanjem linije. Konačno, Kandinski hvali sažetost jednostavnost kojom notno pismo uspijeva glazbeniku predočiti i najsloženije osobine tona. Upravo je to ono čemu, smatra Kandinski, teže i ostale umjetnosti, a takva se jasnoća i preciznost mogu postići isključivo pomnom analizom pojedinačnih elemenata koja će dovesti do stvaranja univerzalnog likovnog jezika.¹⁴⁴

U posljednjem poglavlju knjige naslovljenom „Ploha“ („Grundfläche“) Kandinski se bavio slikarskom površinom s aspekta njezinih unutarnjih napetosti te odnosa prema prethodno opisanim elementima. Slikarska ploha posjeduje vlastiti zvuk (temperaturu) koji se razlikuje

¹³⁹ Ibid., 52-55.

¹⁴⁰ Ibid., 76.

¹⁴¹ R. WICK, 2000., 212.

¹⁴² KANDINSKI 1928., 87-90.

¹⁴³ Ibid., 90-92.

¹⁴⁴ V. KANDINSKI, 1928., 92-93.

ovisno o formatu i obliku. Pojavom drugih elemenata, koji također imaju svoj unutarnji zvuk, na plohi, nastaju svojevrsno „višeglasje“, tj. harmonija oblika.¹⁴⁵ Ovisno o položaju elemenata na plohi, zvuk može biti naglašeno dramatičan (ako se elementi nalaze uz sam rub plohe) ili liričan (ako se nalaze u središtu plohe). Naposljetku, Kandinski pojašnjava primjenu svoje teorije na području grafike s obzirom na različite materijale i tehnike.¹⁴⁶

Postavke koje je Kandinski iznio u „Od točke i linije do površine“ našle su praktičnu primjenu u kolegiju „Analitičko crtanje“ u kojemu od studenata zahtjeva precizno promatranje i prikazivanje unutarnje konstrukcije predmeta. Nadalje, ovom se knjigom Kandinski dodatno približio cilju kojeg je uspostavio još u „O duhovnom u umjetnosti“, a to je formuliranje univerzalne teorije oblikovanja kojom bi se dokinula prevlast intuitivnog tumačenja i stvaranja umjetnosti. Osim toga, univerzalna teorija bi sustavnim istraživanjem omogućila stvaranje rječnika oblika kao temelja za „gramatiku“, a naposljetku i univerzalnu, transdisciplinarnu teoriju kompozicije.¹⁴⁷ U tom je pogledu njegove su težnje srodne Schönbergovim nastojanja da dvanaesttonskom tehnikom unese red u slobodni atonalitet. Vođen primjerom austrijskog skladatelja, Kandinski je iz teorije glazbe preuzeo ideju umjetnosti kao eksternalizacije unutarnje napetosti.

4.4.2 *Glazba u slikarstvu Vasilija Kandinskog na Bauhausu*

Slikarski opus Kandinskog na Bauhausu predstavlja nastavak težnji prema geometrijskoj apstrakciji, čiji su se prvi tragovi javili još u moskovskom periodu. Kompozicije se zasnivaju na strogo kontroliranom, uravnoteženom rasporedu geometrijskih formi u dinamičkim odnosima, pri čemu boja i oblik imaju jednako izražajnu ulogu. Prisutno je svojevrsno hlađenje palete u odnosu na raskošni kolorizam u Münchenu, a česte su i disharmonične kombinacije boja. Ovu fazu također karakterizira izrazita plošnost postignuta pretežito frontalnim prikazima geometrijskih likova i jednoličnom fakturom, a dinamizam se na slikama očituje u snažnim kontrastima između punog i praznog prostora.

Kulminaciju geometrijskog stila u ovom period predstavljaju slike „U crnom krugu“ („Im schwarzen Kreis“, 1923.), „Kompozicija br. VIII“ („Komposition VIII“, 1923.) i „Krugovi u krugu“ („Kreise im Kreis“, 1923.). Ova se djela odlikuju nešto jednostavnijom i jasnijom kompozicijom u odnosu na istovremeno nastale „Presijecajuće linije“ („Transverse Line“, 1923.). Površinom dominiraju jednostavniji oblici, ravne i zaobljene linije, čije crne konture u

¹⁴⁵ Ibid., 109-111.

¹⁴⁶ Ibid., 137.

¹⁴⁷ Ibid., 77.

odnosu na svijetlu pozadinu odaju dojam strogosti i shematizacije. Unatoč relativnoj plošnosti prikaza, dimenzije i transparentnost mnogih formi kao i njihova raspodjela na površini slikama daju monumentalnost i ekspresivnost. Premda pojedini motivi podsjećaju na one ruskih konstruktivista, vertikalno postavljeni trokuti i lebdeći krugovi te suptilna modulacija pozadine aludiraju na pejzaž. Unatoč svojevrsnoj racionalizaciji u odnosu na ranija razdoblja, kompozicije se i dalje odlikuju bogatstvom elemenata. U djelima nastalima u periodu od veljače do srpnja 1923. Kandinski je konsolidirao tendencije prema geometrizaciji te primjenjivao principe iz vlastitih predavanja. Jedan od primjera je već spomenuta slika „U crnom krugu“ („Im schwarzen Kreis“, 1923.) koja sadrži raznobojne nepravilne forme poznate iz ranijih razdoblja, ali kao novost uvodi središnji krug koji će postati svojevrsni lajtmotiv u djelima Bauhaus perioda. Međutim, atmosferska dubina koju sugerira crna pozadina u kasnijim će radovima ustupiti mjesto izrazitoj plošnosti. U tom je smislu važna tranzicijska slika „U sivom“ („Im Grau“, 1923.), čija je kompozicija jasnija i jednostavnija te sadrži više pravilnih geometrijskih oblika.

Krug se nadalje pojavljuje kao središnji motiv i u slikama „Ružičasti četverokut“ („Rosa Viereck“, 1924.) i „Dicht umgeben“ iz 1926. Kandinski mu nerijetko dodjeljuje ključnu ulogu u stvaranju planetarnih sustava. Krug za njega nije bio isključivo obični geometrijski lik, već primordijalni element koji aktivno sudjeluje u stvaranju svemira. Kao razloge vlastite opčinjenosti formom kruga Kandinski navodi njegovu duboku unutarnju podvojenost: nenametljiv je, ali beskompromisno asertivan; precizan, ali beskrajno varijabilan; istovremeno je stabilan i nestabilan, ekscentričan i koncentričan, tih i glasan; u sebi sadrži mnoge napetosti. Također od tri osnovna oblika krug najjasnije sugerira četvrtu dimenziju.¹⁴⁸ Nadalje, Kandinskog oduševljava koncentrična napetost kruga koja utjelovljuje njegovu ideju kompozicijske napetosti. On poput točke u sebi sadrži nepresušan potencijal za pokret. Preokupacija s idejom kruga predstavlja još jednu poveznicu između Schönberga i Kandinskog. U svojoj „Nauku o harmoniji“ Schönberg temeljni ton naziva „alfom i omegom“, aludirajući na princip prema kojemu iz njegovih alikvotnih tonova nastaje cijeli harmonijski niz, ali i tradicionalnu harmoniju zasnovanu na cirkularnom kretanju koje počinje i završava u tonici. Međutim, Schönberg nudi novo tumačenje cirkularne kompozicije kao one koja ne ostavlja dojam postojanja konačnog cilja, tj. očekivanog „razrješenja“ u tonici. Umjesto toga, njegovim neprestanim odgađanjem nastaje svojevrsna „beskonačna harmonija“¹⁴⁹ Ovakvo je

¹⁴⁸ W. GROHMANN, 1958., 187-188.

¹⁴⁹ A. SCHÖNBERG, 1922., 5.

promišljanje analogno proturječnostima o kojima govori Kandinski: krug je istovremeno cjelovit i zatvoren, ali i nestabilan i pun unutarnjih napetosti.

Nadalje, Kandinski je svojim „generalbasom slikarstva“ nastojao stvoriti dojam bestežinskog stanja elemenata koji „lebde“ površinom slike. Ova tendencija predstavlja još jednu poveznicu sa Schönbergom koji u svom „Drugom gudačkom kvartetu“ ostvaruje isti efekt u smislu raskida s čvrstim tonalitetnim središtem. Upravo se taj odlučujući iskorak u atonalitet u relevantnoj literaturi o skladatelju metaforički objašnjava kao stvaranje bestežinskog dojma. Ne bi li ostvario isti efekt u svojim apstraktnim slikama, Kandinski se najprije dao u proučavanje djelovanja gravitacijske sile na površini slike. Pri tome podijelivši površinu horizontalno i vertikalno razlikuje između asocijacija koje se vežu uz „gore“, „dolje“, „lijevo“ i „desno“ na slici. Gornji dio slike sugerira nebesku zonu, osjećaj lebdenja, lakoće i slobode čiji se intenzitet postupno pojačava udaljavanjem od središta. Nasuprot njemu, donji dio Kandinski poistovjećuje sa zemljom koju karakteriziraju zbijenost, težina i sputanost. Nadalje, lijevu polovinu slike smatra slobodnijom od desne.¹⁵⁰ Definiravši međusobno suprotstavljene sile koje vladaju plohom, Kandinski nastoji njihovim uravnoteživanjem postići efekt bestežinskog kretanja. Ne bi li ispitao učinkovitost svojih promišljanja eksperimentirao je s različitim položajima i dimenzijama kruga u kompoziciji. Jedan od poznatijih primjera je slika „Nekoliko krugova“ („Einige Kreise“, 1926.), jedna od mnogobrojnih u kojima Kandinski ispituje mogućnosti ovog oblika. Na crno-plavo moduliranoj pozadini ističu se krugovi različitih veličina, nalik planetima koji kruže jedni oko drugih i međusobno se preklapaju. U gornjoj polovini slike ističu se dva najveća kruga, manji crni i veći tamnoplavi, koji prelaze jedan preko drugoga. Plavi krug obavijen je svijetlim pojasom koji ga omeđuje poput aureole. Zbog položaja dvaju krugova slika se nerijetko tumači kao prikaz pomrčine, pri čemu tri nebeska tijela nakratko dolaze u savršenu ravnotežu. Smjestivši tako najveće i „najteže“ elemente u gornju polovinu slike koja je „najslobodnija“ i „najlakša“ Kandinski je ostvario željeni efekt lebdećih, bestežinskih oblika. Dojam kretanja dodatno naglašava upotreba boje, koja se s obzirom na svoju svjetlinu i temperaturu povlači ili približava promatraču stvarajući osjećaj gibanja površine koja se rasteže poput harmonike.¹⁵¹ Slični efekti prisutni su u još nekim slikama iz ovog perioda, npr. u „Osvrtu“ („Rückblick“, 1924.), mističnoj slici „Akcent u ružičastom“ („Akzent in Rosa“, 1926.), „Plošno-duboko“ („Flach-Tief“, 1929.) i „Mostovima“ („Brücke“, 1931.). Najpoznatije djelo iz razdoblja djelovanja na Bauhausu svakako je „Kompozicija br. VIII“ („Komposition VIII“, 1923.) koju je, prema riječima biografa Willa

¹⁵⁰ V. KANDINSKI, 1928., 110.

¹⁵¹ Ibid., 111.

Grohmana, sam Kandinski smatrao „vrhuncem svog poslijeratnog perioda“.¹⁵² Svojim monumentalnim dimenzijama i pomno isplaniranom kompozicijom, o čemu svjedoči nekoliko sačuvanih skica, slika ima sve odlike tipa „kompozicije“ koje je Kandinski opisao u „O duhovnom u umjetnosti“. Na ovoj slici interakcijom raznolikih geometrijskih likova na pulsirajućoj površini nastaje kontrapunkt statičnosti i dinamike, tišine i buke.

5. Između glazbe i kazališta: koncerti i zabave na Bauhausu

O ulozi koju je glazba imala na Bauhausu nije moguće govoriti bez osvrta na društvene događaje koje je škola redovito organizirala. Oni obuhvaćaju raspon od pomno organiziranih koncerata i predavanja, preko spontanih internih druženja, tematskih festivala do strogo orkestriranih maskenbala u Dessau.

Prema namjeni i karakteru društvene je događaje na Bauhausu moguće podijeliti na reprezentativne i interne koji su se temeljili na potpuno različitim pristupima, što se ogledalo i u različitom glazbenom repertoaru.¹⁵³ Reprezentativni događaji bile su glazbene izvedbe visokog profila, koje je Gropius u Weimaru organizirao posebno za simpatizere i prijatelje Bauhauusa. Svrha organiziranja ovakvih događaja bila je ponajprije promoviranje škole kao umjetničkog i kulturnog središta grada i njezino otvaranje prema javnosti. Osim toga, oni su predstavljali važan aspekt financijske potpore Bauhausu.

Na repertoaru reprezentativnih koncerata najzastupljenija je bila njemačka barokna glazba, s posebnim naglaskom na instrumentalna djela J. S. Bacha i G. F. Händela. Razlog odabira ovih skladatelja leži ponajprije u činjenici da su bili jednako omiljeni među majstorima, ali i weimarskom publikom. Naime, Bachova i Händelova glazba upravo je početkom 20. stoljeća u koncertnim dvoranama doživjela svojevrsnu renesansu zbog povezanosti s nacionalnim kulturnim identitetom, a zbog kraćeg trajanja pojedinih instrumentalnih djela smatrana je pogodnom za reprodukciju na gramofonu.¹⁵⁴

Bachov „Preludij i fuga u Es-duru“ našli su se na programu jutarnje proslave (*Morgenfeier*) koja se, kako svjedoči pozivnica sačuvana u Bauhaus Arhivu, trebala održati u Njemačkom nacionalnom kazalištu u Weimaru 21. ožujka 1920. godine u 11:30 sati.¹⁵⁵ Planiranje *Morgenfeier* odvijalo se u kontekstu ranijih javnih napada na Bauhaus školu koji su

¹⁵² W. GROHMANN, 1958., 191.

¹⁵³ M. GANTER 2012., 182-183.

¹⁵⁴ M. GANTER, 2012., 184.

¹⁵⁵ V. WAHL, 2010., 158.

počeli u prosincu 1919. skupom u organizaciji Slobodnog udruženja za interese grada (Freie Vereinigung für städtische Interessen) na temu „Nova umjetnost u Weimaru“ („Die neue Kunst in Weimar“), da bi se nastavili govorom Mathilde Freiin von Freytag-Loringhoven na sjednici općinskog vijeća 19. prosinca 1919., te člancima Leonharda Schrickela u Weimarische Landeszeitung Deutschland.¹⁵⁶ Dana 8. siječnja 1920. Savez umjetnika (Kunstlerkommission) tražio je od Ministarstva kulture ukidanje Bauhauasa i ponovno uspostavljanje stare Akademije likovnih umjetnosti. Ministarstvo kulture spor je zaključilo kompromisom, tj. ponovnim uspostavljanjem stare Akademije i prostornim odvajanjem dviju škola.¹⁵⁷ Cijeli događaj bio je popraćen peticijama, pismima i novinskim člancima, koji su nerijetko bili puni neistinitih informacija o Bauhaus školi.

Ovakva je situacija potaknula organizaciju javnog događaja na kojemu bi se Gropius mogao obratiti weimarskoj javnosti i osporiti izrečene neistine te iznijeti program škole. U pismu Hansu Poelzigu Gropius najavljuje da će u Njemačkom narodnom kazalištu biti upriličena nedjeljna matineja posvećena „jedinstvu svih umjetnosti“ kojoj će prisustvovati članovi gradskog vijeća i javnost.¹⁵⁸ Cjeloviti program matineje poznat je iz Gropiusova pisma intendantu Ernstu Hardtu: matineja je trebala započeti Gropiusovim predavanjem o jedinstvu svih umjetnosti popraćenim primjerima arhitektonskih, skulptorskih i slikarskih djela vidljivima na projekciji te citatima iz djela mislilaca kao što su Lao Tzu, Meister Eckhardt, Buda, Mechthild von Magdeburg, Goethe, Schiller. Predavanje je trebalo završiti izvedbom Bachovog „Koncerta za dvije violine u d-molu, BWV 1043“ ili nekim od njegovih fuga za orgulje.¹⁵⁹ Pripreme za taj događaj, koje su uključivale nabavku projektora tvrtke Carl Zeiss iz Jene te dogovor s gradskim orguljašem Friedrichom Martinom koji je za početak i kraj predavanja trebao odsvirati po jednu Bachovu fugu, završene su krajem veljače/početkom ožujka. Predavanje se trebalo održati 14. ožujka 1920. s početkom u 11:30 sati u Njemačkom nacionalnom kazalištu u Weimaru.¹⁶⁰ Odluka da se Gropiusu za ovu prigodu ustupi kazalište naišla je na burne reakcije profesora stare Akademije likovnih umjetnosti, među kojima je najglasniji bio Max Muth, koji se protivio odluci da se gradski hram kulture ustupi u „propagandne svrhe“.¹⁶¹

¹⁵⁶ Ibid.,160.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Ibid.,161.

¹⁵⁹ V. WAHL, 2010., 162.

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Ibid., 163.

Međutim, predavanje se nije održalo iz potpuno drugih razloga. U lokalnom listu je 10. ožujka 1920. objavljeno da se predavanje odgađa za nedjelju 21. ožujka.¹⁶² Premda javnosti nije bio poznat pravi razlog za odgodu, iz pisma koje je Gropius uputio gradskom orguljašu 10. ožujka 1920. saznaje se da je zbog epidemije gripe u Ministarstvu financija vlast zamolila Gropiusa da odgodi predavanje. Budući da je datum održavanja promijenjen, Adolf Meyer je dizajnirao i otisnuo nove pozivnice.¹⁶³ Nažalost, uslijed burnih političkih previranja, predavanje se nije održalo ni 21. ožujka. Naime, 13. ožujka vlast u Berlinu uzdrmao je Kapp-Lüttwitz puč te je u Weimaru brigada nove vlasti proglasila izvanredno stanje u trajanju od šesnaest dana. Stanovnici Weimara pokušavali su se oduprijeti prosvjedima, pri čemu je 15. ožujka ispred gradske vijećnice došlo do sukoba između prosvjednika i vojske u kojemu je poginulo devet civila. Nakon poraza pučista, žrtve sukoba su pokopane o trošku grada 18. ožujka 1920. godine uz svečani obred na kojemu je sudjelovao cijeli grad. Dvije godine kasnije, prema Gropiusovom modelu podignut je spomenik u spomen na žrtve puča. Nakon tragičnih zbivanja, vlada je ponovno proglasila izvanredno stanje koje je trajalo do 23. ožujka. Budući da kazalište u tom periodu bilo zatvoreno, matineja je ponovno morala biti odgođena.¹⁶⁴ Nije poznato zašto se predavanje nije održalo nakon što se stanje u zemlji smirilo. Izuzev govora u Skupštini Sachsen-Weimar-Eisenach u srpnju iste godine, Gropius se nije pojavljivao pred weimarskom javnošću do 15. veljače 1923. kada je u svratištu „Erholung“ održao javno predavanje pod nazivom „Djelovanje umjetnika na polju tehnike i gospodarstva“ („Die Mitarbeit des Künstlers in Technik und Wirtschaft“).¹⁶⁵

Premda se prethodni pokušaj organiziranja koncerta nije ostvario, on nije označio kraj nastojanjima da se na Bauhausu upriliče glazbene izvedbe. Međutim, nakon 1922. godine dolazi do promjena na planu repertoara, pri čemu barokna glazba ustupa mjesto suvremenoj. Svojevrsna je prekretnica bila izvedba melodrame „Pierrot Lunaire“ Arnolda Schönberga 27. listopada 1922. u dvorani Armbrust-Schützengesellschaft. Događaj je organizirao koncertni ured Brune Wollbrücker na poticaj Waltera Gropiusa, a prisustvovalo mu je čak četrdeset članova Bauhauusa.¹⁶⁶ Međutim, važnost suvremene glazbe na Bauhausu ponajbolje je došla do izražaja za vrijeme trajanja izložbe 1923. godine, kada su u sklopu programa *Bauhauswoche* od 15. do 19. kolovoza održana dva koncerta suvremene glazbe.¹⁶⁷ Dana 18. kolovoza 1923.

¹⁶² V. WAHL, 2010., 163.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Ibid., 163.-164.

¹⁶⁵ V. WAHL, 2010., 165.

¹⁶⁶ M. GANTER, 2012., 184.

¹⁶⁷ Ibid., 185.

upriličene su izvedbe ciklusa solo pjesama „Marijin život“ („Marienleben“) Paula Hindemitha u interpretaciji sopranistice Beatrice Lauer-Kotter te „Šest komada za klavir“ („Sechs Klavierstücke“) Ferruccio Busonija u izvedbi Egona Petrija. Nakon toga, 19. kolovoza organizirana je matineja u Njemačkom nacionalnom kazalištu u Weimaru. Tom je prilikom Hermann Scherchen dirigirao izvedbama „Concerta grossa op. 25 br. 2“ Ernsta Kreneka te „Priče o vojniku“ („Die Geschichte vom Soldaten“) Igora Stravinskog¹⁶⁸ Događaj koji je, gledajući retrospektivno, organiziran kako bi pružio uvid u rezultate četverogodišnjeg djelovanja Bauhauusa privukao je brojne glazbenike. Skladatelji i interpretatori različitih generacija koji su presudno utjecali na razvoj glazbe početkom 20. susreli su se u Weimaru. Igor Stravinski doputovao je iz Pariza da bi prisustvovao jednoj od prvih izvedbi svoje „Priče o vojnik“ u Njemačkoj. Skladatelj i profesor Ferruccio Busoni doputovao je u Weimar iz Berlina u pratnji svojih učenika Wladimira Vogela i Kurta Weilla. Dugogodišnji poznanik i suradnik Oskara Schlemmera Paul Hindemith također je tom prilikom posjetio Bauhaus i prisustvovao praizvedbi svoga djela. Tada mladi skladatelj Stefan Wolpe, koji je povremeno pohađao pripremni tečaj Johannesesa Ittena, također je bio prisutan. On je za vrijeme svoga boravka u školi, kako svjedoči Stuckenschmidt, skladao kompoziciju posvećenu svojoj prijateljici, darovitoj studentici Bauhauusa Friedl Dicker.¹⁶⁹

Zanimanje za dostignuća avangardne glazbe na Bauhausu ponajbolje ilustriraju sjećanja glazbenog kritičara i skladatelja Hansa Heinza Stuckenschmidta (1901. – 1988.) koji je u Weimar došao na poziv Moholyja-Nagyja 1923. godine. Premda vrlo mlad, Stuckenschmidt je već uživao ugled jednog od najvršnjih poznavatelja suvremene glazbe te je prisustvovao praizvedbama brojnih djela koja danas slove kao kanonska ostvarenja glazbe prošlog stoljeća. Stuckenschmidt je istaknuo da su ga na Bauhausu smatrali zanimljivim sugovornikom jer je osobno poznao brojne suvremene skladatelje i njihova djela. Zainteresiranim profesorima i studentima je govorio o djelima Erika Satiea, Jeana Cocteaua, Dariusza Milhauda i Francisa Poulenca, nastupima američkog pijanista Georgea Antheila, dvanaestttonske glazbi Schönberga i Hauera, ali i o jazzu i narodnoj glazbi.¹⁷⁰

Upravo se interes za dvije potonje vrste ogledao u glazbenom repertoaru internih događaja. Za razliku od reprezentativnih, čija je uloga bila jačati ugled škole, interni događaji organizirani su s ciljem osnaživanja kolektivnog duha i zajedništva svih članova Bauhauusa. Te privatne zabave i druženja, koja su bila dio svakodnevice škole, uglavnom su organizirali

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ T. SCHINKÖTH, 2006., 2.

¹⁷⁰ Ibid., 3.

studenti uz pomoć pojedinih profesora, među kojima je najaktivniji bio Oskar Schlemmer.¹⁷¹ Upravo je Schlemmer, oslanjajući se na promišljanja Friedricha Schillera, istaknuo još jednu važnu pedagošku komponentu ovih zabava, a to je bilo umjetničko stvaranje kroz igru. U ranim godinama u Weimaru je vladala bezbrižna atmosfera koja se, prema Schlemmerovim riječima, odražavala u izrazitoj sklonosti prema parodiji i satiri.¹⁷² Svakog vikenda organizirale su se male studentske zabave, a svaki mjesec kostimirana zabava na zadanu temu koja se održavala u gostionicama obližnjeg Oberweimara. Jednako važni bili su i tematski festivali koji su se organizirali četiri puta godišnje. Oni su uvijek uključivali procesije s lampionima i transparentima te drugim rekvizitima koje su profesori i studenti sami izrađivali.¹⁷³ Schlemmer je poticao studente da njeguju njemačku tradiciju procesija i festivala na otvorenom, dajući im izrazito bauhausovski „twist“ s mnogo humora i bezbrižnosti. Povodi za zabave bili su vrlo različiti, od proslava rođendana do uspjeha u radu, do rođenja djeteta. Jedan od najpoznatijih festivala organiziran u Weimaru bio je Festival svjetiljki („Lanternfest“) koji se održavao u 18. svibnja, na dan Gropiusovog rođendana. Tom bi prigodom svi studenti i profesori izradili svjetiljke koje bi noću nosili u povorci.¹⁷⁴ Za razliku od spontanijih proslava u Weimaru, kostimiranim zabavama u Dessau uglavnom su prethodile višetjedne pripreme tijekom kojih su studenti predvođeni Schlemmerom izrađivali kostime i koreografirali plesove. Prva zabava u Dessau organizirana je povodom otvaranja nove školske zgrade 20. ožujka 1926. i prozvana je „Bijelom zabavom“. ¹⁷⁵ Tom su se prilikom svi okupili na krovu škole odjeveni u bijelo ili bijelu odjeću s točkicama i prugama u nekoj od primarnih boja. U Dessau je 9. veljače 1929. održana i jedna od najreprezentativnijih zabava Bauhauusa uopće, tzv. „Metalna zabava“. U skladu s nazivom, cijela je dvorana taj dan bila ukrašena metalnim predmetima poput alatki i posuđa, a kostimi sudionika bili su izrađeni od metalnih folija i žice.¹⁷⁶ Premda se tradicija zabava i festivala nastavila i u Berlinu, radilo se o javnim svečanostima koje su bile namijenjene prikupljanju financijskih sredstava za školu.¹⁷⁷

Zabave koje su se odvijale u Weimaru i Dessau bile su poticaj za osnivanje Bauhaus benda (djelovao od 1924. do 1933.), jedinog izvornog glazbenog produkta škole. Prije osnutka benda, na zabavama su samostalno nastupali pojedini studenti Bauhauusa, uključujući Ludwiga Hirschfelda-Macka na harmonici, Andora Weiningera na glasoviru i Kurta Schmidta na violini.

¹⁷¹ M. GANTER, 2012., 186.

¹⁷² O. SCHLEMMER, 1961., 82.

¹⁷³ U. ACKERMANN, 2006., 127.

¹⁷⁴ U. ACKERMANN, 2006., 128.

¹⁷⁵ Ibid., 133.

¹⁷⁶ R. GOLDBERG, 1979., 65.

¹⁷⁷ U. ACKERMANN, 2006., 139.

Iz tih povremenih spontano nastalih glazbenih sastava postupno se profilirao bend koji je kasnije postao poznat diljem Njemačke.¹⁷⁸ Bauhaus bend službeno je osnovan u proljeće 1924. od strane studenta mađarskog podrijetla Andreasa (Andora) Weiningera.¹⁷⁹ Weininger je bio samouki glazbenik koji je improvizirao na glasoviru i pjevao, a postupno su mu se pridruživali Heinrich Koch na malom bubnju, Hans Hoffmann-Lederer na velikom bubnju te Rudolf Paris na tzv. *Teufelsgeige* (bumbassu).¹⁸⁰ Nakon formiranja prve postave benda, članovi su se obratili tajništvu škole ne bi li ishodili prostoriju za vježbanje i glasovir.¹⁸¹ Za najstariju poznatu fotografiju benda zaslužan poznati weimarski fotograf Louis Held, a potječe s nastupa u Ilmschlößchenu na ljetnom izdanju Bauhausfesta 1924.¹⁸² Sačuvan je plakat koji svjedoči o prvom javnom nastupu benda izvan škole u jednom od šatora na Poljoprivrednom sajmu u Weimaru iste godine. Na repertoaru su bili plesni standardi od uobičajenog foxtrota, preko onestepa, twostepa, ragtimea i Charlestona do Jave, a publika je na nastup reagirala s oduševljenjem.¹⁸³ Prema Luxu Feiningeru u proljeće 1925. sastav se proširio na još dva instrumenta: flex-a-ton i lotosovu flautu.¹⁸⁴ Kao osnivač benda, Weininger je postao vrlo važna ličnost među studentima Bauhauusa te ga je Gropius nastojao zadržati i nakon preseljenja u Dessau, ishodivši mu mjesečnu stipendiju u iznosu od 120 njemačkih maraka, potpunu slobodu rada bez obveze rada u radionicama i podršku u kazališnim ambicijama.¹⁸⁵

Instrumentarij Bauhaus benda konstantno se mijenjao. Prema Xantiju Schawinskom glazbu su često pratili zvukovi uporabnih predmeta poput žica, čavala, stolaca i revolverskih hitaca.¹⁸⁶ Početnom instrumentariju kojeg su u Weimaru činili glasovir, udaraljke (timpani, mali bubanj, činele i kravlja zvona, pedale za specijalne efekte, flex-a-ton u kombinaciji s tamburinom kao rezonantnim tijelom) povremeno su pridruživani puhački instrumenti (trombon, klarinet, saksofon). U vrijeme Xantija Schawinskog sastav benda su činili banjo, trombon, klarinet, sopran i alt saksofon, udaraljke, glasovir, bas.¹⁸⁷ Sam je Schawinsky naizmjenično svirao saksofon, flex-a-ton, „lotosovu frulu“ i „falsetto tenor“¹⁸⁸

Tijekom svoga djelovanja Bauhaus bend je promijenio više postava, a članovi su bili: Waldemar Alder (truba), Roman Clemens (banjo i bubanj), Edmund Collein (glasovir), Ernst

¹⁷⁸ C. JEWITT, 2000., 5.

¹⁷⁹ M. SIEBENBRODT, 2011., 122.

¹⁸⁰ A. SCHOON, 2006., 53.

¹⁸¹ M. SIEBENBRODT, 2011., 123-124.

¹⁸² Ibid., 122.

¹⁸³ M. SIEBENBRODT, 2011., 124.

¹⁸⁴ M. GANTER, 2012., 187.

¹⁸⁵ M. SIEBENBRODT, 2011., 124.

¹⁸⁶ M. GANTER, 2012., 187.

¹⁸⁷ C. JEWITT, 2000., 5.

¹⁸⁸ Ibid., 6.

Egeler (bubanj), Lux Feininger (banjo i klarinet), Lotte Gerson-Collein (saksofon), Werner Isaacsohn (bubanj), Fritz Kuhr (banjo i bumbass), Walter Matthiesen (trombon), Hermann Röseler (trombon, banjo), Xanti Schawinsky (alt i tenor saksofon, violončelo, flex-a-ton i lotus flauta), Friedrich-Wilhelm Strenger (glasovir), Josef Tokayer (saksofon i trombon).¹⁸⁹

Premda ih se nerijetko nazivalo jazz bendom, na repertoaru Bauhaus benda bile su i narodne pjesme iz svih krajeva iz kojih su dolazili studenti, od njemačkih, mađarskih, čehoslovačkih, balkanskih i ruskih do židovskih napjeva. Nazivi skladbi često su bili vrlo neobični te su ukazivali na podrijetlo („ruski“, „mađarski“), glazbenu vrstu („Bauhaus marš“, „valcer“, „tango“) ili dadaističke onomatopeje („Unika“, „Matuto“, „Bo-la-bo“).¹⁹⁰ Najpoznatiji komad bio je tzv. „Bauhaus-Pfiff“ („Bauhaus zvižduk“), poznat i kao „Poziv na ples“ („Aufforderung zum Tanz“) koji je postao svojevrsna himna škole, a počivao je na prvih sedam tonova pjesme mađarskih novaka.¹⁹¹ Bradford Robinson nastupe benda uspoređuje s izvođačkom praksom tzv. *Radaukapellen* koji sviraju glazbu sličnu jazzu unakazujući vilhelmske marševe i salonsku plesnu glazbu iznenadnim eksplozijama ili zvučnim efektima bubnjeva, policijskih sirena i hitaca iz pištolja.¹⁹² Alexander (Xanti) Schawinsky (1904. – 1979.) je nastupe benda opisao kao „fantastičnu, ritmičku i prodornu buku“ nakon koje bi naglo nastala tišina. Tada bi se svi skupili „sjedeci na podu ispred pozornice“ i čekali da se pojavi Andor Weininger. Njegovi nastupi uvijek su bili vrlo poseban događaj. „Andy“, kako su ga od milja zvali, toliko je dirnuo srca apstraktnim pjesmama i talentom za kabaret da su se u očima prisutnih često mogle vidjeti i suze.¹⁹³ Nakon toga bi nastupili članovi kazališne radionice sa svojim često još nedovršenim komadima i točkama. Izvodili su se ulomci iz „Trijadnog baleta“ i „Mehaničkog baleta“, Xanti Schawinsky bi nastupio sa svojom jazz i step-mašinom, itd.¹⁹⁴

Bend je ubrzo postao poznat i izvan Bauhauusa te počeo nastupati u Hannoveru, Berlinu i drugim gradovima.¹⁹⁵ Bauhaus bend može se smatrati tipičnim proizvodom škole po svome eksperimentalnom korištenju instrumenata, osebujnim interpretacijama repertoara i performativnom, idiosinkratičnom ponašanju svojih članova. Ujedno je bio i jedan od rijetkih proizvoda Bauhauusa koji je ostavio pozitivan dojam na širu zajednicu i stekao popularnost. Stoga se može ustvrditi da je, iako na Bauhausu nisu nastale povijesno značajne skladbe, škola izrodila format zabavnog sastava koji je bio prilično jedinstven za to vrijeme i koji nije imao

¹⁸⁹ M. SIEBENBRODT, 2011., 123.

¹⁹⁰ M. GANTER, 2012., 187.

¹⁹¹ A. SCHOON, 2006., 54.

¹⁹² C. JEWITT, 2000., 7.

¹⁹³ T. SCHINKÖTH, 2006., 5.

¹⁹⁴ Ibid., 5.

¹⁹⁵ M. GANTER, 2012., 188.

premca u Weimarskoj Republici u pogledu scenskog nastupa, instrumenata i repertoara. Međutim, Lux Feininger kasnije kritizira bend jer se nakon prelaska u Dessau okrenuo izvođenju popularne jazz i plesne glazbe. Smatrao je da je bend time izgubio svoj izvorni eksperimentalni karakter koji je proizlazio iz namjernog izostanka sviračke tehnike i pretvorio se u tipičan zabavni glazbeni sastav.¹⁹⁶

6. Kazališna radionica na Bauhausu

Organičko integriranje likovnih umjetnosti i arhitekture u cjelovito umjetničko djelo i usmjerenost na stvaranje funkcionalnog dizajna koje su bile glavne smjernice rada u svim radionicama na Bauhausu mogu se svesti na problem odnosa između čovjeka i prostora. U tom se kontekstu razvijala i kazališna radionica. Premda se scenske umjetnosti ne spominju u Manifestu Bauhauusa iz 1919., u svome osvrtu na rad škole u proširenom izdanju Bauhaus knjige o kazalištu Gropius je izjavio: „Bauhaus obuhvaća cijeli spektar vizualnih umjetnosti: arhitekturu, planiranje skulpturu, industrijski dizajn i scenski rad.“¹⁹⁷ Kazalište je bilo uključeno u shemu programa škole koju je izradio Paul Klee u čijem su se središnjem krugu nalazile „gradnja“ i „scena“ („Bau und Bühne“), što potvrđuje da je kazališna radionica zauzimala važno mjesto u djelovanju škole. Radionica je bila uporište novih razmišljanja o izvedbenim umjetnostima, svojevrsan laboratorij u kojemu se sustavno eksperimentiralo s pokretom tijela u prostoru, odnosom ljudskog tijela prema rekvizitu i scenografiji te apstraktnom igrom boja, svjetlosti i oblika. Nadalje, princip scenskog rada savršeno se uklapao u ideju stvaranja totalnog umjetničkog djela kroz sintezu svih umjetnosti u okvirima arhitekture, koja je još od osnutka bila Gropiusov glavni cilj. Scena je studentima i majstorima omogućavala da unatoč ograničenim sredstvima provedu radikalne ideje. Štoviše, činjenica da prvih godina u Weimaru nije bilo moguće steći diplomu iz kazališne radionice dodatno je poticala slobodu i progresivni duh, a u njezinom su radu sudjelovali studenti i majstori različitih usmjerenja.¹⁹⁸

Poput ostalih sastavnica Bauhauusa, kazališna je radionica (*Bühnenwerkstatt*) od svog osnutka 1921. do zatvaranja 1929. godine također bila podvrgnuta promjenama orijentacije. Istraživanja njezinih protagonista obuhvaćala su najrazličitije aspekte avangardnog kazališta, od mističnih ekspresionističkih drama Lothara Schreyera i Vasilija Kandinskog, spontanih zabava i festivala te šaljivih lutkarskih predstava studenata u Weimaru preko mehaničkog kazališta Oskara Schlemmera do kinetičkih eksperimenata i utopijskih vizija kazališta totaliteta.

¹⁹⁶ A. SCHOON, 2006., 54.

¹⁹⁷ W. GROPIUS, 1961., 7.

¹⁹⁸ L. MAGAŠ BILANDŽIĆ, 2015., 80.

Dok se u Weimaru, izuzev produkcija na programu za Bauhauswoche, uglavnom radilo o povremenim spontanim izvedbama, u Dessau su studenti pod Schlemmerovim vodstvom stjecali znanja iz scenske teorije koja su potom razrađivali i testirali na pozornici. Svojim produkcijama i teorijskim tekstovima majstori i studenti aktivno su sudjelovali u reformi izvedbenih umjetnosti te utrli put kazalištu budućnosti.

6.1 Scenske kompozicije Vasilija Kandinskog: od „Žutog zvuka“ do „Slika s izložbe“

Kandinski se za kazalište počeo zanimati još 1908. godine potaknut tada aktualnim polemikama o stanju scenskih umjetnosti, s posebnim naglaskom na odnos između riječi i slike.¹⁹⁹ Važan poticaj za scenski rad bilo mu je poznanstvo s ruskim skladateljem Thomasom von Hartmannom (1885. – 1956.) koji je iskustvo stekao u Carskom kazalištu u Petrogradu, gdje je skladao glazbu za balet „Alenkin cvijet“ („Alenkas Blume“, 1907.) koji je u koreografiji Michaela Fokina i izvedbi Ruskog baleta Sergeja Djagiljeva ostvario značajan uspjeh.

Prvi zajednički projekt Kandinskog i Hartmanna bio je balet „Paradiesgarten“ prema istoimenoj Andersenovoj bajci. Kandinski je osmislio scenografiju srednjovjekovnog grada te razradio pojedinačne scene za koje je Hartmann na licu mjesta improvizirao glasovirsku pratnju. Međutim, balet je ostao nedovršen te su sačuvane samo dvije stranice skica u rukopisu. Prema Hartmannu, razlog napuštanja projekta bili su nedostaci koje su on i Kandinski zajedno uočili u bajci kao predlošku te odlučili da ona zbog prevelike ovisnosti o sadržaju nije prikladna za postizanje njihovog cilja, tj. apstraktne scenske kompozicije. U to vrijeme Kandinskom i Hartmannu se pridružio mladi plesač Alexander Saharov (1886. – 1963.) koji im je prenio svoje ideje o modernom plesu inspiriranom antikom te je trojac zajednički pristupio novom scenskom projektu. Rezultat zajedničkih eksperimenata bila je scenska kompozicija „Divovi“ („Riesen“) prema antičkom romanu „Dafnis i Kloe“ koja je kasnije preimenovana u „Žuti zvuk“ („Der gelbe Klang“). Kandinski je u razdoblju od 1908. do 1909. uz „Žuti zvuk“ napisao još nekoliko scenskih djela: „Zeleni zvuk“ („Der grüne Klang“), „Scensku kompoziciju III: Crno i bijelo“ („Bühnenkomposition III: Schwarz und Weiß“) te „Scensku kompoziciju IV: Crna figura“ („Bühnenkomposition IV: Schwarze Figur“), a kasnije i „Ljubičasti zastor“ („Violetter Vorhang“, 1914.), te „Slike s izložbe“ („Bilder einer Ausstellung“, 1928.).²⁰⁰

Međutim, upravo je „Žutom zvuku“ posvetio najveću pozornost te je njegov tekst objavio u Almanahu Plavog jahača 1912. godine. Tekstu scenskog djela prethodi esej „O

¹⁹⁹ T. SCHOBBER, 1994., 130.

²⁰⁰ T. SCHOBBER, 1994., 131.

scenskoj kompoziciji“ („Über Bühnenkomposition“) u kojemu Kandinski sažima vlastita razmišljanja o scenskoj umjetnosti. Polazna točka njegovog razmatranja bila je kritika trenutnog stanja drame, opere i baleta koji su pod utjecajem materijalizma 19. stoljeća postale usko specijalizirane forme kojima nedostaje unutarnja povezanost elemenata.²⁰¹ Svako od scenskih vrsta Kandinski pronalazi specifične nedostatke: drami predbacuje orijentiranost isključivo na vanjska zbivanja pri čemu se zanemaruje „kozmički element“, a balet je, smatra, zaokupljen isključivo naivnim prikazima „bajkovite ljubavi“. ²⁰² Premda u operi vidi određeni napredak koji je potaknula Wagnerova reforma u vidu pokušaja organskog povezivanja drame, glazbe i pokreta u *Gesamtkunstwerk*, Kandinski smatra da se ipak radi samo o izvanjskim vezama. Naime, njihova se izvanjska priroda očituje, prema Kandinskom, u podređenosti glazbe dramskom tekstu, povezivanju glazbe i pokreta u konvencionalni, deskriptivni lajtmotiv te zanemarivanju uloge slikarstva, tj. scenske dekoracije.

Umjesto takvog pristupa Kandinski nudi vlastiti model scenske kompozicije koju karakterizira odsutnost vanjskog jedinstva utemeljenog na podređenosti svih elemenata dramskoj radnji te uspostavljanje unutarnjeg jedinstva sastavnica („innere Einheitlichkeit“). Kandinski smatra da scenska kompozicija mora ujediniti tri osnovna elementa: 1. glazbeni ton i njegovo kretanje, 2. tjelesno-duševni zvuk i njegovo kretanje izraženo pomoću ljudi i predmeta, te 3. ton boje i njegova kretanja.²⁰³ Radi se o glavnim elementima opere, baleta i slikarstva koji na pozornici potpuno ravnopravno sudjeluju u ostvarivanju zajedničkog cilja – pobuđivanju vibracija u duši gledatelja. Opisujući načine povezivanja različitih umjetnosti u jednu cjelinu, Kandinski ističe dva moguća pristupa. Prvi bi bio princip pozitivne adicije, tj. istodobnog djelovanja dviju jednako snažnih struktura (npr. snažnih emocija koje podcrtava *fortissimo* u glazbi). Kandinski ovaj pristup smatra produktom materijalizma 19. stoljeća čija primjena nerijetko daje slabe rezultate. Umjesto toga predlaže da se sastavnice dovedu u odnos nalik kontrapunktu, pri čemu se, kada je izražajna snaga jedne na vrhuncu, ostale sastavnice povlače u pozadinu. Kao primjer navodi kombiniranje rastućeg kretanja glazbe i ograničavanja plesnog pokreta, a konačni rezultat tog protupomaka je snažniji ukupni dojam. Tako se prividni nesklad i sraz suprotnosti prema principu „unutarnje nužnosti“ preobražavaju u unutarnji sklad.

Estetske norme koje je istaknuo u svome eseju Kandinski je pokušao primijeniti u praksi, u nacrtu za vlastitu scensku kompoziciju „Žuti zvuk“. Dramsku strukturu komada čine uvod (Einleitung), nakon kojeg slijedi šest prizora koje Kandinski naziva slikama (Bilder).

²⁰¹ V. KANDINSKI, 2009., 106-107

²⁰² Ibid., 107-110.

²⁰³ V. KANDINSKI, 2009., 108-112.

Likovi koji se pojavljuju komadu su: pet divova, nejasna bića, jedno dijete, jedan muškarac, ljudi u širokim haljinama, ljudi u trikoima te tenor i zbor koji se nalaze iza pozornice.²⁰⁴

Uvod nalikuje kratkoj uvertiri koja počinje s nekoliko neodređenih akorada u izvedbi orkestra. Zastor se otvara otkrivajući praznu pozornicu obasjanu tamnoplavim svjetlom čiji se intenzitet postupno pojačava. Istodobno se u sredini pojavljuje i tračak žute svjetlosti. Nakon stanke u orkestru slijedi nastup zbora koji otpjeva nekoliko stihova. Kandinski navodi da raspored zbora iza scene mora biti takav da se ne može odrediti jedinstven izvor zvuka. Glazba je okarakterizirana kao jednolična, bez temperamenta s istaknutim dubokim tonovima basova i izvodi se uz povremene prekide.²⁰⁵ Prizor završava tamnom pozornicom te duljom stankom u orkestru.

Prva slika započinje pojavljivanjem prostranog zelenog brežuljka ispred tamno plavog zastora. Cijela pozornica dobiva široki crni okvir te počinje nalikovati na sliku. Istovremeno se čuje orkestralna glazba, najprije u visokim, a potom u niskim registrima. Orkestru se pridružuje zbor, čiju pjesmu Kandinski opisuje kao bezosjećajnu i mehaničku. Potom se pozornica zamračuje i nastupa potpuna tišina. Nakon stanke na scenu izlazi pet velikih jarkožutih divova. Divovi se zaustavljaju na sredini pozornice te se redaju jedan pored drugoga i počinju pjevati *pianissimo* i bez riječi. Njihovi pokreti ograničeni su na sporo okretanje glave i jednostavne pokrete rukama.²⁰⁶ Divovi su likovi koji se najčešće pojavljuju u komadu, dok im se ostala lica povremeno pridružuju. U prvoj slici pored njih preko scene pretrče „neodređena crvena bića nalik pticama“, čiji se let, kako navodi Kandinski, odražava i u glazbi.

U drugoj slici na pozornici obasjanoj bijelim svjetlom pojavljuje se zeleni brežuljak na kojemu se veliki žuti cvijet njiše naprijed-natrag. Njegovo gibanje prati prodorna glazba s čestim ponavljanjem tonova *a* i *h*. Potom se pojavljuju ljudi u širokoj odjeći plave, zelene i crvene boje od kojih svaka osoba u ruci drži bijeli cvijet. Ponavljajući u glas stihove ekstatično trče po pozornici koja najprije uranja u crveno, a zatim u plavo svjetlo te u sivo svjetlo. Glasovi su različite visine, a tekst izgovaraju promjenjivom brzinom. Orkestralna pratnja također je nemirna, s oštrim dinamičkim kontrastima od *fortissima* do *pianissima*. Boja cvjetova se mijenja prelazeći iz bijele u žutu pa u crvenu. Naposljetku ljudi odbacuju cvjetove i međusobno se sve više udaljavajući usredotočuju pogled na brežuljak na kojem se pojavljuju i nestaju male zeleno-sive figure.²⁰⁷

²⁰⁴ Ibid., 115.

²⁰⁵ Ibid., 116-117.

²⁰⁶ Ibid., 119-120.

²⁰⁷ Ibid., 119-124.

U trećem prizoru divovi stoje na pozornici ispred crvenkasto-smeđih stijena na crnoj pozadini. Divovi šapuću međusobno, dok se u pozadini čuju nejasni krikovi tenora. Istodobno se po prvi put odvija složenija igra obojenog svjetla: sa svih strana naizmjenično upadaju zrake plave, crvene, ljubičaste i zelene boje. Nakon privremenog zatamnjenja cijela pozornica biva obasjana prodornom žutom svjetlošću. Jačanje svjetla prati glazba u dubokom registru, čiju progresiju Kandinski uspoređuje s „uvlačenjem puža u kućicu“. U trenutku kulminacije glazbe i svjetla na ogoljenoj se pozornici ponovno pojavljuju divovi koji nijemo gledaju pred sebe. Tišinu prekida prodoran krik tenora koji izgovara nerazumljive riječi nakon čeka nastaje tama.²⁰⁸

Četvrta slika započinje pojavljivanjem crvene kapelice s plavim zvonikom na sivoj pozadini. Okrenuto prema publici na tlu sjedi dijete u bijeloj košulji koje lagano povlači užu zvona. Potom se da pojavljuje krupan, u crno odjeven muškarac nejasnog bijelog lica. Široko razmaknutih nogu i podbočenih ruku glasno zapovijeda djetetu da prestane zvoniti. Dijete ispušta užu i pozornica se zamračuje. Peta slika najsloženija je i najduža. Pozornica je obasjana hladnim crvenim svjetlom koje postupno prelazi u žuto. U tom se trenutku na sceni pojavljuju žuti divovi koji se međusobno došaptavaju čineći jednostavne, suzdržane geste rukama. Njihovo šaptanje povremeno prekidaju prodorni krici tenora. Tijela divova počinju rasti i grčiti se. Uto na scenu izlaze ljudi odjeveni u crne, sive i šarane trikoe. Glumci su uredno raspoređeni po pozornici, a njihovi pokreti nalikuju kretnjama lutki. Glazbu odlikuju česte promjene tempa koje katkad prate pokret, a katkad dolazi do potpunog razilaženja. Vrhunac predstavlja ples „Bijelog čovjeka“ koji svi protagonisti pažljivo promatraju. Ples se naglo prekida. Ostali protagonisti stoje na pozornici dok ih naizmjenično obasjava svjetlost različitih boja. Ubrzo svi napuštaju svoje pozicije i počinje ekstatični ples. Nakon nekog vremena ples se naglo prekida, a likovi postupno nestaju u tami. U šestom prizoru na tamnoplavoj pozadini pojavljuje se samo jedan žuti div. Lice mu je bijelo i nejasno, a ističu se samo velike crne oči. Tijelo diva polagano raste sve dok ne dosegne punu visinu pozornice, a svjetlo na pozornici postaje sve slabije. U posljednjem trenutku, kada je scena već potpuno mračna, tijelo diva poprima oblik križa. Cijelo zbivanje popraćeno je izražajnom glazbom.²⁰⁹

Premda je sam Kandinski svoju scensku kompoziciju opisao kao skroman pokušaj, „Žuti zvuk“ u mnogo čemu predstavlja odmak od tradicionalne drame. Kao prvo, kompozicija nema fabulu, čime je izbjegnuta orijentiranost na sadržaj. Radio se o slijedu asocijativno povezanih sekvenci između kojih nema očitih uzročno-posljedičnih veza. Premda postoje

²⁰⁸ Ibid., 125.

²⁰⁹ V. KANDINSKI, 2009., 126-130.

likovi, oni nisu glavni nositelji zbivanja, već samo jedan od ravnopravnih elemenata kompozicije. Uglavnom nastupaju u skupinama, depersonalizirani su, a njihove rijetke međusobne interakcije pretežito se svode na pantomimu i izgovaranje publici nerazumljivog teksta. Tekst u „Žutom zvuku“ ima podređenu ulogu. Postoje tekstualni dijelovi, no ne radi se o dijalozima, već poetskim ulomcima u izvedbi kora koji doprinose stvaranju atmosfere na sceni. Glazba se pojavljuje u mnogim slikama u vidu instrumentala u izvedbi orkestra te vokalnih dionica za zbor i tenora solo. Oblikovanje svjetlom dominantan je element kojim se tumače odnosi između ostalih scenskih elemenata.

Predložak za „Žuti zvuk“ neravnomjerno je aproksimativan pa mnoge upute nisu do kraja shvatljive. Najkonkretnije su upute koje se odnose na scenografiju i osvjetljenje te one koje se odnose na kretanje osoba i predmeta na sceni. Premda su opisi glazbe najopsežniji, oni su često i najneodređeniji, a katkad i paradoksalni. Navedeno dovodi do zaključka da je glazbena dionica uvelike bila prepuštena Hartmannovoj improvizaciji, budući da je i skladateljeva partitura ostala samo u skicama.

Nedovršenost „Žutog zvuka“ može se objasniti činjenicom da djelo niti jednom nije izvedeno za slikareva života. Brojni pokušaji da se scenska kompozicija prikaže publici, među kojima i onaj osnivača züriškog kabareta „Dada“ Huga Balla, te Oskara Schlemmera nisu urodili plodom. Tako je „Žuti zvuk“ premijerno izveden tek 1974. na glazbenom festivalu u La Saint Baume uz glazbu Alfreda Schnittkea te u kasnijoj rekonstrukciji realiziranoj od strane Guggenheimovog muzeja u New Yorku 1982. koju je uglazbio Gunther Schuller. Premda djelo nije izvedeno na Bauhausu, ideja apstraktne scenske sinteze realizirane u „Žutom zvuku“ nastavila je zaokupljati Kandinskog i u Dessau.

Za vrijeme boravka u Dessau, Kandinskom se po prvi puta pružila prilika da svoju apstraktnu sintezu izvede u praksi. Godine 1928. prihvatio je ponudu dr. Georga Hartmanna, tadašnjeg intendanta Friedrich-Theatera da uprizori „Slike s izložbe“ („Bilder einer Ausstellung“, 1874.) Modesta Petroviča Musorgskog. Kompozicija je bila nadahnuta skladateljevim posjetom komemorativnoj izložbi djela svoga prijatelja, ruskog arhitekta i slikara Viktora Hartmanna (1834. – 1873.). „Slike s izložbe“ oblikovane su u formi klavirske suite od deset stavaka koji su formalno i sadržajno povezani temom promenade. Svaki od deset stavaka opisuje po jednu Hartmannovu sliku, dok tema promenade ilustrira kretanje promatrača od slike do slike. Premda se „Slike s izložbe“ smatraju paradigmatiskim primjerom programne glazbe 19. stoljeća, Kandinski u svome eseju nudi drugačiju interpretaciju suite. Naime, Kandinski smatra da skladba nije tek pokušaj doslovnog prenošenja slikarskog u glazbeni

medij, već odraz skladateljevog unutarnjeg doživljaja Hartmannovih slika.²¹⁰ Sukladno tome, Kandinski upotrebom boje, svjetla i oblika na pozornici realizira svoje subjektivne dojmove potaknute kompozicijom, stvarajući kazalište pokretnih slika. Deset stavaka suite Kandinski je pretočio u šesnaest prizora, tj. slika, pri čemu je svaki od četiri nastupa promenade koncipiran kao zasebna slika. Dvije godine nakon praizvedbe Kandinski je u svome eseju naveo osnovna sredstva scenskog oblikovanja, a to su: oblici sami po sebi; boja oblika, koju produbljuje svjetlo u boji, nezavisna igra svjetla i konstrukcije svake slike povezane s glazbom te ako je nužno dekonstrukcija iste.²¹¹

O izgledu scenografije ponajbolje svjedoče akvareli Kandinskog te bilješke asistenta produkcije Felixa Kleea. Scenografija se uglavnom sastojala od pomičnih dvodimenzionalnih elemenata uz tek rijetke iluzije dubine, najzastupljenije u pretposljednjoj slici „Velika vrata Kijeve“. Tijekom izvedbe na pozornici su se izmjenjivali viseći i pomični prospekti, od kojih su neki bili bojani, a drugi samo obasjani svjetlom u boji. U njihovom dizajnu dominiraju geometrijske forme, a posebno se često pojavljuje motiv kruga, karakterističan za slikarstvo Kandinskog na Bauhausu. Međutim, akvareli ne pružaju cjelovit dojam scenske izvedbe, budući da svaki od njih prikazuje tek završni prizor pojedinačne scene. Oni ne pružaju uvid u proces nastajanja i dekonstruiranja slike na pozornici koji je ključ inscenacije. Naime, Kandinski je u svome scenskom djelu nastojao ostvariti sklad između prostornog kretanja slike i vremenskog razvoja glazbe.²¹² Zahvaljujući bilješkama Felixa Kleea koje sadrže detaljne upute za korištenje rasvjete te pomicanje prospekata u skladu s temporalnom organizacijom Musorgskijeve partiture bile su moguće kasnije rekonstrukcije. Izuzevši dvije slike, „Samuel Goldenberg i Schmyle“ te „Tržnicu u Limogesu“ u kojima se na sceni pojavljuju dva plesača, ostale su u cijelosti zasnovane na igri apstraktnih elemenata.²¹³ Promatrajući skicu za kostim „Žene na tržnici u Limogesu“ sastavljen u potpunosti od geometrijskih formi, moguće je povući usporedbu s prostorno-plastičnim kostima za „Trijadni balet“ Oskara Schlemmera. Međutim, za razliku od ostalih sudionika kazališne radionice, Kandinski se u svom pristupu scenskom oblikovanju nije oslanjao na mehanicističke eksperimente. Štoviše, svi elementi scenografije, kako svjedoči Felix Klee, bili su neposredno u pokretu kao glavni nositelji zbivanja te se njima moralo upravljati manualno.²¹⁴

²¹⁰ Ibid., 109.

²¹¹ V. KANDINSKI, 2009., 110.

²¹² Ibid., 111.

²¹³ Ibid., 109.

²¹⁴ T. SCHÖBER, 1994., 171.

Kazališni eksperimenti Kandinskog ponajprije su odraz težnje za ostvarivanjem ideala „monumentalne umjetnosti“, velike sinteze autonomnih, ali srodnih disciplina glazbe, plesa i likovnih umjetnosti u jedinstveno scensko djelo. Još u „O duhovnom u umjetnosti“ slikar ističe pozornicu kao idealno mjesto za ostvarenje svoje zamisli. Polazeći od kritike Wagnerovog *Gesamtkunstwerka* Kandinski je u eseju „O scenskoj kompoziciji“ definirao nove estetske norme scenskog djela koje ne ovisi o fabuli, već se temelji na međudjelovanju boje, oblika, svjetlosti, pokreta i glazbe. Scenske kompozicije „Žuti zvuk“ (1912.) i „Slike s izložbe“ (1928.) najuspjeliji su primjeri te scenske sinteze.

6.2 Mistično kazalište Lothara Schreyera

Teorija kazališta koju je razvio Kandinski snažno je odjeknula u ekspresionističkim krugovima da bi se potom njezin utjecaj proširio i na weimarski Bauhaus. Godine 1921. Gropius je za voditelja kazališne radionice imenovao Lothara Schreyera (1886. – 1966.), suurednika časopisa *Der Sturm*, renomiranog dramaturga i suosnivača eksperimentalne *Sturmbühne* u Berlinu (1918. – 1919.) te *Kampfbühne* u Hamburgu (1919. – 1921.).²¹⁵ Schreyer je u Weimaru nastavio sa svojim eksperimentima na području mističnog ekspresionističkog kazališta. Njegove produkcije iz razdoblja na Bauhausu, koje obuhvaćaju kratke komade „Smrt djeteta“ („Kindersterben“) i „Čovjek“ („Mann“), nastale između 1921. i 1922. godine, te predstavu „Mjesečeva igra“ („Mondspiel“, 1923.) ogledni su primjeri tada iznimno rasprostranjenog tipa ekspresionističke drame.

Schreyer je scenu tretirao kao kultno mjesto, ekvivalent kozmičkog prostora u kojem se granice između glumaca i publike poništavaju te oni zajedno sudjeluju u mističnom ritualu rađanja „novog čovjeka“. Poput Kandinskog smatrao je da scensko djelo mora nastati iz unutarnje nužnosti koja se ostvaruje apstrahiranjem forme. Odbacivši tradicionalnu narativnu dramu i deskriptivnu scenografiju, Schreyer je scensko djelo zamišljao kao sintezu osnovnih geometrijskih oblika, boje, svjetla, pokreta i zvuka. Sukladno tome u svojoj knjizi „Expressionistisches Theater: Aus meinen Erinnerungen“ (1948.) navodi „Žuti zvuk“ Kandinskog kao idealni primjer takve sinteze.²¹⁶ Osim Kandinskog, na Schreyerovo poimanje kazališta utjecala je i teorija harmonizacije Gertrud Grunow. Naime, još 1917. godine u svome članku „Das Bühnenkunstwerk“ Schreyer je istaknuo da pojedine kretnje, tonovi i boje u

²¹⁵ T. SCHÖBER, 1994., 167.

²¹⁶ Ibid.

čovjeku mogu pobuditi kompleksne osjećaje.²¹⁷ Poput Grunow, Schreyer je studente kazališne radionice poticao da, usredotočivši se na pojedinačne riječi, boje i oblike, postignu unutarnji sklad, odnosno duhovnu ravnotežu neophodnu za izvedbu na sceni. Dramsku je radnju razložio na najjednostavnije elemente, a kretnje glumaca ograničavao maskama u žarkim bojama s različitim ezoteričnim i kršćanskim simbolima koje su prekrivale cijelo tijelo. Nadalje, Schreyer je smatrao da svi elementi poput gestike, mimike, pokreta, scenografije i zvuka moraju biti objedinjeni istim „unutarnjim ritmom“.²¹⁸ Sukladno tome osmislio je iznimno originalan sustav, svojevrsnu kazališnu partituru koju je nazvao *Spielgang*. Međutim, Schreyerova partitura razlikuje se od konvencionalne dramske skripte utoliko što ne sadrži isključivo tekst s didaskalijama, već i grafičke prikaze pojedinačnih prizora, te oznake za visinu i jačinu govornog tona prikazane u sustavu nalik notnom crtovlju.

Duboko uvjeren u važnost svoga izuma za budućnost avangardnog kazališta, Schreyer je u suradnji s članovima *Kampfbühne* odlučio objaviti svoj *Spielgang* za dramu „Kreuzigung“ („Raspeće“, 1921.). No, s obzorom da je svaki primjerak morao biti ručno izrađen u tehnici drvoreza s ilustracijama i simbolima u boji, *Spielgang* je naposljetku objavljen u svega petstotinjak primjeraka.²¹⁹ Premda je ovakva stroga organizacija dramskih elemenata rezultirala jasnijom zaokruženošću cjeline i većom preciznošću u izvedbi, istovremeno je Schreyerove drame učinila poprilično statičnima u usporedbi, primjerice, sa scenskim djelima Kandinskog.

U komornoj religioznoj drami „Mjesečeva igra“ na pozornici se pojavljuju samo dva lika: Marija na Mjesecu kao nepomični objekt čašćenja i plesač-adorant koji se oko nje kreće. Na sceni je prevladavala svečana atmosfera, a kretnje i geste glumaca bile su gotovo ritualne. Izgled kostima djelomično dočarava sačuvana litografija u boji koja prikazuje Mariju na Mjesecu, a čuva se u Bauhaus Arhivu u Berlinu. Radi se o interpretaciji tradicionalnog prikaza Djevice Marije u mandorli u strogom frontalnom stavu, čije je tijelo sastavljeno od jednostavnih geometrijskih oblika poput kruga, valjka i elipse, a na licu joj je na mjestu očiju, nosa i usta ucrtan znak križa. Paleta je ograničena na svega nekoliko boja uz dominaciju crvene, tamnoplave i zlatne te ružičastih i sivih tonova za detalje. Kombinacija geometrijske stilizacije i religioznih simbola prisutna na ovom kostimu srodna je principu oblikovanja kostima za dramu „Raspeće“.

Uz vizualnu komponentu, u Schreyerovim komadima značajnu ulogu ima i zvuk. Umjesto uobičajenog recitiranja dramskog teksta, Schreyer je govor organizirao kao glazbenu

²¹⁷ L. SCHREYER, 1917., 20.

²¹⁸ L. SCHREYER, 1917., 20-21.

²¹⁹ J. BUCKLEY, 2014., 421.

kategoriju uvevši tzv. *Sprechgesang*.²²⁰ Ovaj način produciranja dramskog teksta s naglašenom ritmizacijom bio je sveprisutan u praksi *Sturmbühne*, a Schreyer ga je primijenio i egzaktno zabilježio u *Spielgangu* za dramu „Raspeće“. Naime, Schreyer bi detaljne upute za izvođenje *Sprechgesanga* utvrdio eksperimentirajući s nestandardnim izgovorom i naglašavanjem pojedinih riječi u tekstu. Nakon izrade detaljnih uputa za izvođenje, otpočeo bi dugotrajan proces obučavanja glumaca koji su pomnim promišljanjem i rigoroznim vježbama morali pronaći i definirati vlastiti „temeljni ton“ („Grundton“), vokalni i duhovni ključ za uspješnu izvedbu. Svrha cijelog ovog procesa bila je, prema Schreyeru, transformacija čovjeka u univerzalno „umjetničko tijelo“ („Kunstkörper“) lišeno individualnosti te društveno uvjetovanih obrazaca ponašanja i govora.²²¹

Premda je poznato da su se Schreyerovi komadi izvodili uz glazbenu pratnju, o njezinom karakteru danas se malo zna. Čileanski skladatelj Juan Allende-Blin, koji se 1980-ih godina okušao u rekonstrukciji Schreyerovih kazališnih djela istaknuo je tendenciju korištenja udaraljki poput velikog bubnja ili marimbe solo ili u komornom sastavu. Nadalje, navodi da je za vrijeme izvedbe „Mjesečeve igre“ u pozadini svirala marijanska pjesma uz ritam afričkog ksilofona.²²² Navedeno dovodi do zaključka da Schreyer, kao i ostali protagonisti Bauhauusa, nije pridavao toliku važnost samoj glazbi koliko svojevrsnoj muzikalizaciji, odnosno ritmizaciji i objedinjavanju scenskih elemenata.

Unatoč ovoj dodirnoj crti, Schreyerove ekspresionističke drame nisu naišle na razumijevanje među osobljem i studentima Bauhauusa. Tijekom pokusa za „Mjesečevu igru“ koja je trebala biti izvedena u sklopu Bauhauswoche, često je dolazilo do sukoba između Schreyera i studenata koji su nerado sudjelovali u mističnim, gotovo ritualnim vježbama, a složena simbolika radnje i kostima nije im bila bliska. Napetosti su porasle do tolike mjere da je Schreyer naposljetku bio prisiljen napustiti školu u veljači 1923. godine.²²³ Premda je Schreyerov boravak na Bauhausu bio kratkotrajan, ostavio je utjecaj na kasniji rad kazališne radionice, koji je najočitiji u činjenici da je njegovu ideju maske koja prekriva cijelo tijelo izvođača (*Ganzmaske*) preuzeo sam Oskar Schlemmer.²²⁴

²²⁰ *Sprechgesang* (hr. govorni pjev) u glazbi je višeslojan pojam. Nikša Gligo definira *Sprechgesang* kao: „ritamski vezan, no po visinama tona ne čvrsto određen pjev“; „pjev koji slijedi melodiju govora kao vrstu vokalne deklamacije kojom se interpretira recitativ“; „tip vokalne deklamacije koji sjedinjuje elemente govora i pjevanja, a naziv je uveo Arnold Schönberg u svom melodramskom ciklusu „Pierrot Lunaire“ (1912.)“. (N. GLIGO, 1996., 93-94.)

²²¹ L. SCHREYER, 1918., 13.

²²² J. ALLENDE-BLIN, 1970., 508.

²²³ M. DROSTE, 1998., 101.

²²⁴ J. BUCKLEY, 2014., 411.

6.3 Oskar Schlemmer

Prije dolaska na Bauhaus Oskar Schlemmer (1888. – 1943.) djelovao je prvenstveno kao slikar. Nakon završene Škole primijenjenih umjetnosti upisao je studij slikarstva na Akademiji likovnih umjetnosti u rodnom Stuttgartu (1906. – 1910.), te čega se nastavio usavršavati pod mentorstvom Adolfa Hölzela.²²⁵ Pod njegovim utjecajem Schlemmer postupno napušta neoimpresionistički idiom i okreće se analitičkom kubizmu. Ova je odluka odredila smjer za daljnji razvoj njegovog opusa.²²⁶ Od 1915. središnja tema njegovog slikarstva postaje ljudska figura. Smatrao je da ona sadrži duhovnu supstancu koja se u modernoj umjetnosti izgubila uslijed eksperimenata s čistom apstraktnom formom. Nasuprot tome, Schlemmerovo slikarstvo predstavlja svojevrsnu sintezu geometrijske forme i ljudskog lika, tzv. „antropocentrični konstruktivizam“.²²⁷ Njegovo slikarstvo u razdoblju od 1915. do 1919. karakterizira izrazita plošnost i postupna redukcija ljudskog lika, pri čemu tijela figura često imaju oblik violončela s ovalnom glavom, a smještene su u svojevrsni koordinatni sustav kojim su čvrsto vezane za površinu. Ogledni primjeri su slike „Homo“ (1916.) i „Stehender, geteilt“ (1915/1918.). Principe apstrahiranja figure Schlemmer definira još 1915. u svome dnevniku.²²⁸ Nalik Kandinskom, Schlemmer je sistematičnim istraživanjem nastojao definirati „generalbas slikarstva“ te otkriti simbolička značenja i metaforički potencijal oblika. No, umjesto univerzalnog jezika apstraktnih formi Schlemmer je nastojao oblikovati univerzalan ljudski lik upotrebom geometrijskih oblika. Upravo zahvaljujući njegovoj težnji ka humanizaciji umjetnosti, Schlemmerova je prisutnost na Bauhausu predstavljala protutežu sve snažnijem konstruktivističkom usmjerenju.

Schlemmerov interes za kazalište i ples javio se mnogo prije njegovog dolaska u Weimar a može se sažeti, kako piše u svome dnevniku, na interes za „razvoj od starog plesa prema novom“.²²⁹ Naime, Schlemmer je još 1912. godine s poznatim plesnim parom Državnog kazališta Stuttgart Elsom Hötzel i Albertom Burgerom prisustvovao izvedbi melodrame „Pierrot Lunaire“ Arnolda Schönberga. Schlemmeru, koji je tragao za novim plesnim izrazom oslobođenim služenja naraciji, posebno se dojmio prizvuk kabareta te odsutnost „tradicionalnog plesnog ritma“, karakteristika djela koju je istaknuo i sam Schönberg. Poput Kandinskog, Schlemmer je u Schönbergovoj glazbi osjetio „zrak s novog planeta“. „Pierrot Lunaire“ na

²²⁵ R. WICK, 2000., 257-258.

²²⁶ Ibid.

²²⁷ Ibid., 259.

²²⁸ O. SCHLEMMER, 1972., 32.

²²⁹ Ibid., 6.

prijatelje je ostavilo toliko dubok dojam da su odlučili postaviti vlastiti balet za koji bi Oskar Schlemmer osmislio scenografiju i kostime.

Početakom 1913. Schlemmer i Burger su se pismom obratili Schönbergu s molbom da napiše glazbu za njihov balet, tj. prvu verziju poznatog „Trijadnog baleta“.²³⁰ Premda se ta suradnja nikada nije ostvarila, ona otkriva da je Schlemmer poput Kandinskog pokazivao interes i razumijevanje za avangardnu glazbu svoga vremena. Kasnije su se njihovi putovi ponovno ukrstili kada je Schlemmeru 1930. povjerena izrada scenografije za izvedbu Schönbergove „Sretne ruke“ („Die glückliche Hand“, 1913.). Nadalje, Schlemmer je kao scenograf surađivao s brojnim renomiranim skladateljima, koreografima i plesačima svoga vremena. Uz poznatu suradnju s Paulom Hindemithom, godine 1929. scenski je oblikovao tri opere Igora Stravinskog: „Svadbu“ („Les Noces“, 1923.), „Lisca“ („Renard“, 1922.) i „Slavuja“ („Le Rossignol“, 1914.) za Općinsko kazalište u Breslauu. Schlemmerova sklonost glazbenom kazalištu očituje se u njegovom interesu za sve aspekte scenske produkcije, uključujući i blisku suradnju s dirigentom pri prilagodbi glazbe.²³¹

6.3.1 „Trijadni balet“

„Trijadni balet“ („Das triadische Ballett“) prvo je Schlemmerovo autorsko kazališno ostvarenje koje se postupno razvijalo tijekom deset godina, od prvih zamisli iz 1912. ukorijenjenih u ekspresionizmu, do 1922. kada pod utjecajem konstruktivizma dolazi do preobrazbe početnih ideja o kazalištu. Prva verzija „Trijadnog baleta“ bila je rezultat Schlemmerove suradnje s poznatim plesnim parom Državnog kazališta u Stuttgartu Elsom Hötzel i Albertom Burgerom. Hötzel i Burger bili su uvelike pod utjecajem velikog reformatora kazališta Adolphe Appija koji je dokinuo iluzionističke kulise i uveo tzv. „pročišćenu scenu“, oblikovanu svjetlom, ali i euritmije glazbenog pedagoga Jacquesa Dalcrozea koja ističe povezanost između ljudskog pokreta i emotivnog doživljaja.²³² Svoje su ideje razmijenili sa Schlemmerom, koji je kao plesač amater također težio za odmakom od deskriptivnosti klasičnog baleta. Rezultat njihove suradnje bio je „moderni balet“ kojeg je Burger nazvao „Liebeswerben“ („Udvaranje“).²³³ Okvirna radnja baleta poznata je iz Schlemmerovog dnevnika, a bazira se na ljubavnom plesu mladog para čiju idilu prekida dolazak demona.²³⁴

²³⁰ Ibid., 8.

²³¹ O. SCHLEMMER, 1972., 211.

²³² M. TRIMINGHAM, 2012., 83-84.

²³³ T.SCHOBER, 1994., 335.

²³⁴ O.SCHLEMMER, 1972., 7.

Siže je popraćen opisima scenografije koja se temelji na subjektivnoj simbolici boja i geometrijskih oblika, što podsjeća na scenske kompozicije Kandinskog i Skrjabina.

Budući da je Arnold Schönberg odbio poziv na suradnju, Buger, Hötzel i Schlemmer su morali potražiti drugog skladatelja. Jaques-Dalcroze također je odbio ponudu, ali je preporučio svoga učenika, violinista i skladatelja Alberta Jeannereta, brata arhitekta Le Corbusiera. Unatoč intenzivnoj korespondenciji, pregovori s Jeanneretom nisu rezultirali suradnjom.²³⁵ Budući da potraga za originalnom glazbom za balet nije urodila plodom, Schlemmer je za praizvedbu predložio klavirske skladbe talijanskog skladatelja Maria Tarenghija (1870 – 1938) i Marca Enrica Bossija (1861 – 1925). Na osnovu opisa glazbe iz Schlemmerovog pisma iz 1912. Friederike Zimmermann smatra da se radi o sljedećim kompozicijama: prva sekvenca: „Sérénade burlesque“ op. 41, br. 10 Maria Tarenghija; druga sekvenca „Danse exotique“ op. 124, br. 8 Marca Enrica Bossija; treća sekvenca „Chanson joyeux“ op. 41, br. 9 Maria Tarenghija.²³⁶ Za vrijeme Schlemmerovog vojnog dopusta u prosincu 1916. godine balet je doživio svoju „djelomičnu praizvedbu“ u Stuttgartu, s Burgerom i Hötzel u ulozi ljubavnog para i Schlemmerom u ulozi demona pod pseudonimom Walter Schoppe.²³⁷ Detaljan opis kostima koje je Schlemmer dizajnirao za ovu izvedbu nije sačuvan.

U narednom razdoblju Schlemmer je postupno razrađivao svoju prvotnu koncepciju, pri čemu je potpuno dokinuo narativni aspekt, potpuno se posvetivši proučavanju odnosa tijela i prostora te studiji tijela u pokretu. Rezultat je bio balet u tri sekvence podijeljene na 12 prizora u kojima su se tri plesača izmjenjivala u različitim formacijama u ukupno 18 različitih kostima.²³⁸ Schlemmer je ostavio kratki opis sve tri sekvence: prva, žuta sekvenca je „vesela burleska“, druga ružičasta je „ceremonijalna i svečana“, a završnu crnu opisuje kao „mističnu fantaziju“. Štoviše, smatrao je da balet slijedi trodijelnu simfonijsku strukturu pa je prvu sekvencu okarakterizirao kao pitoreskni „scherzo“, a treću kao monumentalnu „eroicu“.²³⁹ Simboliku broja tri, koja je sadržana i u samom nazivu, Schlemmer je po prvi put obrazložio u svome dnevniku u rujnu 1922., gdje je „Trijadni balet“ okarakterizirao kao trojstvo oblika, boje i pokreta.²⁴⁰ Koreografija se zasniva na kretanju po osnovi geometrijskih likova i tijela, ravne linije, dijagonale, kruga, elipse i njihovih kombinacija. Nadalje, Schlemmer je u svom baletu

²³⁵ <https://theaterfuchs.de/musik-triadisches-ballett/> (datum pristupa: 5.4.2022.)

²³⁶ <https://theaterfuchs.de/musik-triadisches-ballett/> (datum pristupa: 5.4.2022.)

²³⁷ T. SCHOBER, 1994., 336.

²³⁸ O. SCHLEMMER, 1972., 196.

²³⁹ Ibid., 128.

²⁴⁰ Ibid., 127-129.

nastojao ostvariti balans između dionizijske emotivnosti i stroge apolonske forme te sintezu plesa, kostima i glazbe.²⁴¹

Premijera „Trijadnog baleta“ bila je upriličena 30. rujna 1922. u nekadašnjoj maloju dvorani Landestheatera u Stuttgartu. Sam se Schlemmer pojavio na pozornici plešući u ulozi Apstraktne forme. Izvedba se odvijala uz glasovirsku pratnju Schlemmerovog nećaka Otta Reicherta. Zahvaljujući istraživanjima teatrologa Dirka Schepera i muzikologinje Friederike Zimmermann moguće je gotovo u potpunosti rekonstruirati glazbu koju je Schlemmer odabrao. Za prvu sekvencu odabrao je: „Serenade burlesque“ Maria Tarenghija, „Pantomimu“, „Caresses“ i „Scherzino“ Marca Enrica Bossija te „Les Minstrels“ Claudea Debussyja; za drugu *Allegro assai* iz Sonate za klavir br. 9 Josepha Haydna, *Menuett* u Es-duru i *Alla turca* iz Sonate za klavir u A-duru W.A. Mozarta; a za treću *Largo sostenuto* iz Sonate za klavir br. 50 Josepha Haydna, „Toccato“ Domenica Paradiesa, Sonatu „Andantino Spirituoso“ Baldassarea Galuppija i *Passacagliu* iz Suite u g-molu G. F. Händela.²⁴² Izvedba je polučila različite reakcije. Mnogi su se kritičari osvrnuli na nesklad između apstrahiranih kostima i nekonvencionalne koreografije te „odviše tradicionalne“ glazbe.²⁴³ Sam je Schlemmer priznao da je odabir glazbe bio potaknut više praktičnim, a manje estetskim razlozima. Međutim, Schlemmerovo je scensko djelo svakako ostavilo snažan dojam na Gropiusa koji ga je nakon izvedbe pozivao na Bauhaus.²⁴⁴

Slijedeća izvedba baleta organizirana je 16. kolovoza 1923. u Weimarer Deutsches Nationaltheater u sklopu izložbe Bauhause. Za ovu prigodu Schlemmer je napokon uspio ostvariti namjeru da se prva i treća sekvenca baleta izvode uz pratnju orkestra Weimarische Staatskapelle. Međutim, uvođenje orkestra zahtijevalo je promjene u redosljedu sekvenci pa su se prva i treća sekvenca uz klavirsku pratnju izvodile prije druge sekvence koju je pratio orkestar. Ponovno je izmijenjen i glazbeni repertoar: izbačena je skladba Baldassarea Galuppija, a Mozartove i Haydnove kompozicije izvedene su novom aranžmanu za orkestar. „Trijadni balet“ je u Weimaru doživio značajan uspjeh te je iste godine upriličena izvedba u Leipzigu.

Promjenu paradigme od simboličkog izraza i emotivnih gesti do mehaničkih pokreta u matematičkom plesu pratila je i promjena Schlemmerovog donosa prema pratećoj glazbi. Potraga za odgovarajućom zvučnom dimenzijom koju bi uklopio u svoj novi koncept kazališta

²⁴¹ Ibid., 196.

²⁴² <https://theaterfuchs.de/musik-triadisches-ballett/> (datum pristupa: 5.4.2022.)

²⁴³ T. PATTESON, 2015., 44.

²⁴⁴ O. SCHLEMMER, 1972., 7.

obuhvatila je veći dio njegovog scenskog rada. U novoj glazbi koju je Schlemmer priželjkivao ritam, a ne harmonija, trebao je biti ključni element. Njegov interes za glazbenu formu bio je potaknut zanimanjem za formalne aspekte plesa te je u svome baletu nastojao ostvariti skladnu geometriju tijela u pokretu, kostima i glazbe.²⁴⁵

Schlemmer je smatrao da su se njegove težnje konačno ispunile u suradnji s najznačajnijim njemačkim skladateljem njegovog vremena Paulom Hindemithom (1895 – 1963). Hindemith i Schlemmer ranije su surađivali na scenskom oblikovanju Hindemithova opernog triptiha „Ubojstvo, nada žena“ („Mörder, Hoffnung der Frauen“, 1921., prema Kokoschki) te jednočinke „Das Nusch Nushi“ (1921.) u Stuttgartu.²⁴⁶ U pismima supruzi Tut Schlemmer je Hindemitha opisivao kao skladatelja „plesne, ali i orkestralne glazbe“ koji „radi poput demona“ i pristao je uglazbiti njegov balet. Skladatelj je preporučio Schlemmeru da postavi balet na festivalu Nove glazbe Donaueschinger Musiktage.²⁴⁷ U svojim razmatranjima o glazbi za balet, Schlemmer također spominje i namjeru da se tri plesne sekvence izvode uz skladbe triju različitih skladatelja (Hansa Heinza Stuckenschmidta, Ernsta Tocha i Paula Hindemitha), ne bi li ostao dosljedan simbolici broja tri.²⁴⁸ Međutim, naposljetku je glazbu prepustio isključivo Hindemithu.

Odabir Hindemithove glazbe za „Trijadni balet“ Schlemmer obrazlaže u svom dnevniku 1926. sljedećim riječima: „Zašto Hindemith? Jer ovdje je glazbenik koji stvara izravno iz mašte i mističnih dubina duše pronašao temu u kojoj se može kretati u rasponu od vesele groteske do potpunog patosa i dosegnuo je takvo majstorstvo u svome radu da svemu čega se dotakne daje duhovnu dimenziju.“²⁴⁹ Konačni rezultat suradnje bila je danas djelomično sačuvana Hindemithova skladba za automatske orgulje Welte-Philharmonie. Premda je izvorni notni zapis glazbe za Trijadni balet uništen tijekom Drugog svjetskog rata, dijelove partiture Hindemith je kasnije integrirao u „Suitu za mehaničke orgulje op. 42/2, br. 1“. Karakteristike sačuvanog ulomka poput polifone strukture, živahnog tempa i virtuozne figuracije opća su obilježja glazbe za mehaničke instrumente. Bilo je to jedno od prvih skladateljevih dijela za mehaničke instrumente koji su tijekom dvadesetih godina često bili predmet polemike u glazbenim krugovima.²⁵⁰ Schlemmer je smatrao da zvuk mehaničkih orgulja, koje nalikuju

²⁴⁵ Ibid., 82.

²⁴⁶ T. PATTESON, 2015., 45.

²⁴⁷ O. SCHLEMMER, 1972., 191.

²⁴⁸ O. SCHLEMMER, 1972., 192.

²⁴⁹ „Why Hindemith? Because here a musician who creates “directly from the imagination and mystic depths of our soul” has found a theme with which he can range from the cheerful grotesque to full pathos, and he has attained such mastery over his musical handiwork that he adds a spiritual dimension to everything he touches.“ (O. SCHLEMMER, 1972., 197.)

²⁵⁰ T. PATTESON, 2015., 18-22.

velikoj glazbenoj kutijici, savršeno odgovara geometrijskoj formi kostima i suzdržanoj preciznosti koreografije. Međutim, u kasnijem eseju tvrdi da određene sinestetičke korespondencije za kojima je težio, poput one između sjajnih površina metalnih kostima i zvuka trube, nije mogao postići zbog timbralnih ograničenja instrumenta.²⁵¹

Unatoč uspjehu u Stuttgartu i Weimaru, „Trijadni balet“ je za Schlemmerovog života izveden u svega nekoliko navrata, posljednji put 1932. godine na Međunarodnom plesnom kongresu u Parizu. Razlog tome su prije svega bile tehničke i financijske poteškoće, ali i podijeljene reakcije kritike i publike.²⁵² Međutim, mnoge aspekte kojima se bavio u svom prvom baletu, poput jedinstva plesa, pantomime, glazbe, scenografije i kostimografije, Schlemmer je nastavio razvijati u svom daljnjem radu u kazališnoj radionici na praktičnom, ali i teorijskom planu.

6.3.2 Schlemmer i kazališna radionica u Weimaru

Za vrijeme djelovanja na Bauhausu (1921. – 1929.) Oskar Schlemmer dao je svoj doprinos u mnogim područjima, od zidnog slikarstva preko skulpture, metala, drvorezbarstva do kazališne radionice, koja je pod njegovim vodstvom ostvarila najznačajnije rezultate. U svom pedagoškom radu bio je prvenstveno usmjeren na praktični rad, s naglaskom na ravnopravnu suradnju između majstora i studenata te je u svom dnevniku zapisao: „Predviđam da će studenti, koji imaju slobodu izabrati svoje profesore, raditi sa mnom na mojim projektima – mislim uglavnom na praktičnu, fleksibilnu suradnju, koja bi odmah trebala otkriti individualne interese i potrebe studenata.“²⁵³ Međutim, potrebno je naglasiti da su podaci o Schlemmerovim pedagoškim aktivnostima u radionicama za zidno slikarstvo i skulpturu vrlo oskudni te ne pružaju dublji uvid u njegovu metodologiju rada sa studentima.²⁵⁴ Svoj je najveći doprinos dao kao voditelj kazališne radionice, najprije u Weimaru, a posebno u Dessau. Ondje je njemu privlačna ideja *Gesamtkunstwerka*, formulirana u Manifestu Bauhauusa, mogla biti ostvarena u svojoj punini.

Premda je Schlemmer u Weimar stigao još 1921. godine, njegov rad u školi značajno je patio zbog scenskih angažmana u Stuttgartu, s naglaskom na zahtjevne pripreme za izvedbu „Trijadnog baleta“. Kazališna radionica u to je vrijeme bila tek u začecima, a njezin tadašnji

²⁵¹ O. SCHLEMMER, 1927., 523.

²⁵² J. FIEDLER, P.FEIERABEND, 2006., 536.

²⁵³ „I foresee that the students, who are free to choose their teachers, will work with me on my projects—I am thinking largely in terms of a practical, flexible cooperation, which should automatically reveal the particular interests and needs the students have.“ (O. SCHLEMMER, 1972., 135.)

²⁵⁴ R. WICK, 2000., 269.

voditelj bio je Lothar Schreyer.²⁵⁵ Iako nije sudjelovao u Schreyerovom radu, Schlemmer, koji je ples i komediju smatrao svojim područjem, nerijetko je surađivao sa studentima na satiričnim lutkarskim predstavama koje su se izvodile na subotnjim zabavama, mjesečnim maskenbalima i tematskim festivalima u školi. O stanju kazališne radionice u Weimaru Schlemmer je u svome dnevniku zapisao sljedeće: „Bauhaus postupno otvara vrata kazalištu. Schreyer je dao prvi poticaj – kao pjesnik i slikar, ali u domeni „sakralnoga“. Meni su preostali ples i komedija, koje rado i dobrovoljno prihvaćam kao svoje.“²⁵⁶

Nakon Schreyerovog odlaska, kazališna se radionica pod Schlemmerovim vodstvom postupno preobrazila u laboratorij mašte i počela zauzimati važno mjesto u profesionalnom i društvenom životu škole. Predstave koje su u Weimaru organizirali studenti i sam Schlemmer uvelike su se razlikovale od Schreyerovih službenih produkcija. U središtu njihovog zanimanja bili su formalni eksperimenti i istraživanje osnovnih scenskih tehnologija. Pri tome je u studentskim radovima, kako svjedoči Schlemmer, naglasak bio na „mehaničkim, grotesknim i formalnim aspektima“, a istraživale su se i nove mogućnosti lutkarstva i mehaničkih scenskih uređaja. Vrhunac weimarske faze svakako predstavljaju izvedbe na programu velike izložbe Bauhauusa. Tom je prilikom 17. kolovoza 1923. u Gradskom kazalištu u Jeni prikazan „Mehanički kabaret“ („Das mechanische Kabarett“) kojeg su činili „Figuralni kabinet“ („Das figurale Kabinet“) Oskara Schlemmera i „Mehanički balet“ („Das mechanische Ballett“) Kurta Schmidta.

Kurt Schmidt (1901. – 1991.), prvotno student zidnog slikarstva kod Kandinskog, a potom osnivač Grupe B, ubrzo je postao jedan od najproduktivnijih protagonista kazališta u Weimaru. U njegovom „Mehaničkom baletu“ („Das mechanische Ballett“) protagonisti su pet pojednostavljenih dvodimenzionalnih geometrijskih formi koje pokreću skriveni plesači. Radi se o kartonskim likovima sastavljenim od osnovnih geometrijskih oblika u primarnim bojama koji se pomoću kožnog remenja pričvršćuju za tijelo plesača ograničavajući mu kretanje. Schmidtov komad jedan je od primjera fascinacije mehanizacijom koja je bila sveprisutna na Bauhausu. Osim toga, odbacivanjem narativnih elemenata Schmidt nastoji stvoriti kazalište „pokretnih konstruktivističkih slika“. „Mehanički balet“ ujedno je jedno od rijetkih scenskih djela Bauhauusa čija je izvorna glazbena pratnja približno poznata. László Moholy-Nagy pozvao je skladatelja, muzikologa i glazbenog kritičara Hansa Heinza Stuckenschmidta da napiše

²⁵⁵ M. TRIMINGHAM, 2012., 8.

²⁵⁶ „By the way, the door is gradually being opened to the theatre in the Bauhaus. Schreyer was the push—as both poet and painter, but in the realm of the “sacred”. What is left for me are the dance and the comic, which I gladly and graciously confess to be my own.“ (O. SCHLEMMER, 1972., 56.)

glazbu za Schmidtov komad. Stuckenschmidt je naveo da je promatrajući apstraktni ples Schmidta i njegovih suradnika improvizirao glazbu za predstavu na starom, raštimanom glasoviru u ateljeu Moholyja-Nagyja.²⁵⁷ Premda ni Stuckenschmidtova partitura niti zvučni zapis nisu ostali sačuvani, dojam o općem karakteru skladbe moguće je steći iz skladateljevih opisa. Naime, radi se o „primitivnoj pratećoj glazbi“ improvizacijskog karaktera koja je odgovarala jednostavnosti geometrijskih oblika. Harmonijsku strukturu činili su ulančani trozvuci, melodija je sadržavala elemente folklora uz naglašeni ritam koračnice. Po uzoru na američkog pijanista Georgea Antheila, Stuckenschmidtovu su skladbu odlikovali snažni ritmički i dinamički kontrasti te bučna *glissanda* preko cijele klavijature.²⁵⁸ Stuckenschmidtov pregled suradnje sa Schmidtom značajan je jer pruža jedan od rijetkih uvida u multidisciplinarni rad na Bauhausu. Izvedba je upriličena za vrijeme trajanja izložbe Bauhauasa, 17. kolovoza 1923. u Gradskom kazalištu u Jeni u suradnji sa studentima Georgom Adamsom Teltscherom i Friedrichom Wilhelmom Boglerom.²⁵⁹

U kasnijim komadima koji nastaju 1924. godine Kurt Schmidt se dotaknuo marionetskog kazališta izradivši lutke koje preuzimaju ulogu glumca („Pustolovine malog grbavca“/„Die Abenteuer des kleinen Bucklingen“) te pobjede stroja nad čovjekom („Čovjek za upravljačkom pločom“/„Der Mann am Schaltbrett“). Osim Schmidta u kazališnoj radionici djelovali su i Marcel Breuer („ABC Hipodrom“/„ABC Hippodrom“, 1924.), Xanti Schawinsky („Cirkus“/„Circus“, 1924.) i Ilse Fehling (izumila rotirajuću pozornicu za marionete 1922.).²⁶⁰

Mnoge su produkcije weimarskog razdoblja bile prožete britkim humorom te su se oslanjale na popularne forme pučkog kazališta (sajamske lutkarske predstave). Jedan od takvih primjera bio je Schlemmerov „Figuralni kabinet“ („Das Figurale Kabinett“) koji je prvi put izveden u proljeće 1922. Predstava se temeljila na „ideji cirkusa ili sajamske predstave“, u kojoj su se kartonske figure vrtjele na žicama, kretale gore-dolje na pokretnoj traci u potrazi za svojim odvojenim glavama i udovima, a svime je poput dirigenta ravnao „majstor ceremonije“ kojeg je utjelovio Andor Weininger. Schlemmerova predstava bila je parodija težnje za mehanizacijom i tehnološkim napretkom koja završava u potpunom orkestriranom kaosu.²⁶¹

U komadu „Meta ili pantomima mjesta“ („Meta oder die Pantomime der Örter“) Schlemmer predstavlja osnovne elemente dramske strukture oslobođene svih dodataka i atributa. Tijek radnje određuje se na oskudno osvijetljenoj pozornici pojavljivanjem ploča s

²⁵⁷ H. H. STUCKENSCHMIDT, 1978., 6.

²⁵⁸ Ibid.

²⁵⁹ T. SCHOBBER, 1994., 30.

²⁶⁰ M. TRIMINGHAM, 2012., 31.

²⁶¹ Ibid., 41.

natpisima „ekspozicija“, „zaplet“, „prva, druga, treća prepreka“, „rađanje konflikta“, „vrhunac“, „rasplet“, itd. Nakon što bi se ploča pojavila na pozornici, glumci odjeveni u tamna odjela s bijelim maskama na licu i označeni po jednim slovom, bi izveli odgovarajući radnju pantomimom ili uz pomoć rekvizita poput stolica, ljestvi i sl.²⁶² Radnja komada sažeta je i u samom naslovu: riječ „meta“ označava kretanje glumaca između ploča s natpisima, dok su „mjesta“ zapravo sastavljena od riječi koje glumci vizualno interpretiraju svojom pantomimom i kretanjem na sceni. Tako se u „Meti ili pantomimi mjesta“ Schlemmer poigrava s konvencijama kazališta koje, podređujući radnju na sceni u potpunosti tradicionalnoj dramskoj strukturi, dovodi do apsurda. U tom smislu ovaj se komad može smatrati pretečom složenijih eksperimenata na sceni u Dessau.

6.3.3 *Schlemmer i eksperimentalna scena u Dessau*

Oskar Schlemmer se u kazališnoj radionici u Dessau (1925. – 1929.) podjednako bavio problemima scenske teorije i prakse polazeći od likovnih umjetnosti. Naime, on je slikarstvo smatrao teorijskim, intelektualnim aspektom svoga rada koji svoju praktičnu primjenu nalazi u kazalištu.²⁶³ Temelji za nastavu iz teorije scene bili su program rada radionice te Schlemmerovi eseji „Čovjek i umjetnička figura“ („Mensch und Kunstfigur“, 1925.) i „Scena“ („Theater (Bühne)“, 1927.) objavljeni u knjizi „Bauhaus scena“. Schlemmer je u okviru svoje radionice povezo teoriju i praktični rad poučavajući između ostalog crtanje kostima i scenografije, teoriju scenskog oblikovanja s naglaskom na osnovna sredstva poput linije, boje, svjetlosti, zvuka, prostora, rekvizita, ljudskog pokreta, pantomime, kostima te njihovu interakciju na sceni. Šuvaković navodi tri osnovna polazišta Schlemmerovog koncepta scenske umjetnosti: ekspresionističko kazalište njegovog prethodnika Schreyera, tradicija pučkog kazališta te ideja *Gesamtkunstwerka*.²⁶⁴

U svome eseju „Čovjek i umjetnička figura“ Schlemmer je po prvi puta precizno izložio svoju teoriju scene i probleme s kojima se na praktičnom planu suočio u Weimaru. U središte svoje koncepcije pozornice Schlemmer je postavio samog čovjeka. U skladu s time cijelu je povijest kazališta interpretirao kao povijest promjena u oblikovanju ljudskog lika. Nadalje, apstrakciju, mehanizaciju i razvoj tehnologije smatra ključnim odlikama svoga vremena koje se moraju odraziti i na scensku praksu. Schlemmer je suvremenu scenu zamislio kao apstraktni kubični prostor, čiju strukturu oblikuje nevidljiva mreža linija. U središtu tog prostora nalazi se

²⁶² M. TRIMINGHAM, 2012., 35-36.

²⁶³ O. SCHLEMMER, 1972., 50.

²⁶⁴ M. ŠUVAKOVIĆ, 2005., 109.

ljudska figura koja je s njime u interakciji. Ljudsko tijelo se prostoru treba prilagoditi transformacijom, odnosno redukcijom organskog pokreta u mehanički. Inspiriran prvenstveno esejom Heinricha von Kleista „O marionetskom kazalištu“ („Über das Marionettentheater“, 1810.) u kojemu protagonist Gospodin C... otkriva idealnu gracioznost pokreta marionete, Schlemmer razvija koncept mehaničke ljudske figure, tzv. „Kunstfigur“. U oblikovanju tog novog ideala ključnu ulogu imaju kostim i maska koji se trebaju osloboditi svoje funkcije karakteriziranja individualnog lika, već moraju postati apstraktni elementi.²⁶⁵ Kostim i maska trebali bi pomoći u transformaciji ljudskog lika u mehaničku figuru čiji pokreti ne slijede samo prirodne zakonitosti tijela, već i zakonitosti scenskog prostora. Ovisno o efektu koji se želi postići u interakciji tijela s prostorom, Schlemmer je ilustrirao nekoliko primjera kostima čiji se dizajn temelji na upotrebi geometrijskih oblika, a koji nalikuju kostimima koje je ranije izradio za „Trijadni balet“.²⁶⁶ U svome predavanju pred Društvom prijatelja Bauhausa 1927. godine Schlemmer je dodatno razjasnio odnose između osnovnih elemenata scene: scenskog prostora kao dijela arhitekture, dvodimenzionalne (površine) i trodimenzionalne (plastične) forme te boje i svjetla koji zajednički sudjeluju u preobrazbi prostora.²⁶⁷ Sva svoja zapažanja stečena teorijskim promišljanjem i praktičnim eksperimentima na pozornici Schlemmer je sintetizirao u kolegiju jednostavno nazvanom „Čovjek“ („Der Mensch“) kojeg je izvodio tijekom 1927. i 1928. godine. Cilj bio studentima pružiti sveobuhvatan uvid u prirodu čovjeka, uključujući evolucijske, biološke, filozofske i formalne aspekte te načine prikazivanja ljudskog lika u umjetnosti. Pri tome se služio prirodno-znanstvenim metodama.²⁶⁸

Uvjeti za rad kazališne radionice znatno su se popravili zahvaljujući činjenici da su studenti napokon dobili odgovarajući prostor za svoje eksperimente. Gropius je za novu zgradu u Dessau projektirao i malu kazališnu dvoranu smještenu u samo središte građevine pored kantine, što upućuje na važnu ulogu kazališta u profesionalnom i društvenom životu škole. Unatoč skromnim dimenzijama i opremi, Schlemmer je bio iznimno zadovoljan novom pozornicom koja mu je napokon omogućavala sustavnu provedbu teorijskih promišljanja.²⁶⁹

Premda se Schlemmer nastavio baviti problemima koji su ga zaokupljali u Weimaru, njegov rad u Dessau obilježili su strogi minimalizam i redukcija sredstava. Najuspješniji produkt te faze bili su tzv. „Bauhaus plesovi“ („Bauhaustänze“) na kojima je Schlemmer radio

²⁶⁵ O. SCHLEMMER, 1925., 6-13.

²⁶⁶ Ibid., 11.

²⁶⁷ O. SCHLEMMER, 1961., 81.

²⁶⁸ M. ŠUVAKOVIĆ, 2005., 109.

²⁶⁹ O. SCHLEMMER, 1961., 82.

u razdoblju između 1926. i 1929. godine.²⁷⁰ Bio je to ciklus kratkih scenskih komada, svojevrsnih plesnih etida, čiji je cilj bio istraživanje pokreta i dinamičnog odnosa između tijela i prostora te tijela i rekvizita.

Od svih scenskih vrsta Schlemmer je upravo u plesu vidio najveći potencijal za oslobađanje od narativne komponente i prelazak u područje čiste apstrakcije jer ples, za razliku od drame ili opere, nije bio ovisan o izgovorenoj, odnosno pjevanoj riječi. Međutim, u Schlemmerovoj koreografiji nije bilo ni traga tradicionalnim baletnim pozicijama koje su se povremeno pojavljivale u „Trijadnom baletu“. U „Bauhaus plesovima“ orijentirao se isključivo na jednostavne, ne-mimetičke pokrete poput podizanja ruke, okreta glave koračanja i njihove mehanizme.²⁷¹ Odnos između tijela i prostora u plesovima otkriva način na koji je Schlemmer apstraktnu formu preveo iz dvodimenzionalnog u trodimenzionalni medij. U „Plesu u prostoru“ („Raumtanz“, oko 1926.) na sceni se najprije iscrtava kvadrat ispresijecan ravnim linijama i dijagonalama. Geometrijska shema služi kao uputa za kretanje plesača koji prelazeći po linijama zauzimaju različite stavove tijela i izvode geste.²⁷² U drugom tipu plesova naglašava se interakcija između ljudskog tijela i rekvizita, što utječe na promjene u dinamici i artikulaciji prostora. Tako su izvođači na sceni izvodili različite pokrete pomoću obruča („Reifentanz“, 1928.), lopti („Formentanz“, 1926) i štapova („Stäbetanz“, 1927./1928.) te se kretali po stepenicama i skelama („Treppenwitz“, 1927.) te se skrivali iza paravana („Kulissentanz“, 1929.).²⁷³

Napustivši složenu geometriju kostima iz weimarskog perioda, Schlemmer je u Dessau kostimografiju reducirao na elastične crne trikoe i bijele maske. Time je individualizacija ustupila mjesto stvaranju univerzalnog tijela, odnosno ideala „Kunstfigur“. U pojedinim plesovima neutralnim je trikoima suprotstavljao čarape ili rukavice u boji, ističući tako pojedine dijelove tijela u pokretu.²⁷⁴ Materijal kostima također je imao važnu ulogu reguliranju pokreta izvođača te stvaranju zanimljivih vizualnih efekata u interakciji sa svjetlom, npr. u „Metalnom plesu“ („Metalltanz“) ili „Staklenom plesu“ („Glasstanz“).²⁷⁵

Premda je Schlemmer najveću pozornost pridavao vizualnom dojmu svojih komada, zvuk je također imao svoju ulogu u oblikovanju scenske akcije. Poput ostalih elemenata, glazba je također bila podvrgnuta redukciji, pri čemu se naglašava njezina uloga u ritmizaciji pokreta.

²⁷⁰ I. KALDRACK, 2011., 123.

²⁷¹ M. TRIMINGHAM, 2012., 76.

²⁷² I. KALDRACK 2011., 124.

²⁷³ Ibid., 123-128.

²⁷⁴ M. TRIMINGHAM, 2012., 136.

²⁷⁵ I. KALDRACK, 2011., 126.

Poznato je da je Schlemmer u suradnji sa studentom Alfredom Ehrhardtom skladao klavirsku pratnju za „Metalni ples“, „Gestualni ples“ i „Stakleni ples“ čije su partiture ostale sačuvane. Glazbom je nastojao podcrtati zvučne efekte koje su proizvodili kostimi pa je npr. u „Staklenom plesu“ primijenio klavir i triangl.²⁷⁶

Sa Schlemmerom su na scenskom oblikovanju plesova te njihovoj izvedbi surađivali studenti Xanti Schawinsky, Andor Weininger i Roman Clemens, ali i profesionalni plesači Werner Siedhoff, Manda von Kreibitz te poznata Margarethe Paluka. Članovi kazališne radionice izvodili su Bauhaus plesove u sklopu višemjesečne turneje u brojnim njemačkim i švicarskim gradovima, među kojima se posebno ističe uspješan nastup na Kazališnoj izložbi u Magdeburgu 1927. godine.²⁷⁷

Dolazak Hannesa Meyera na mjesto ravnatelja Bauhauusa donio je značajne promjene u obrazovnom programu škole. Za razliku od Gropiusa koji je promovirao ideje sinteze svih umjetnosti i funkcionalizma kao osnovne kriterije kvalitete, Meyer se zalagao za kolektivizam, socijalnu dimenziju arhitekture i industrijskog oblikovanja, odbacujući sve estetske probleme kao nevažne. Pored toga, Meyer i njegovi istomišljenici zahtijevali su uspostavu društveno angažiranog kazališta koje bi promoviralo ideje socijalizma. Ova promjena orijentacije bila je glavni razlog Schlemmerovog odlaska 1929. godine. Nakon njegove ostavke s mjesta voditelja, kazališna je radionica djelovala još vrlo kratko, da bi je Meyer naposljetku zatvorio iz ekonomskih razloga.²⁷⁸

Kao jedan od najaktivnijih i najsvestranijih članova Bauhauusa Oskar Schlemmer je za vrijeme svoga djelovanja u školi ostavio dubok trag u brojnim područjima u rasponu od skulpture, slikarstva, rada s metalom i drvetom, a na poseban način u kazalištu. Polazeći od tradicionalnih medija slikarstva i skulpture kao od teorije, Schlemmer je pozornicu tretirao kao laboratorij za ispitivanje različitih problema oblikovanja. Za razliku od ostalih protagonista kazališne radionice koji su se zanimali za duhovne i mistične sadržaje te mehanizaciju i automatizaciju pozornice, Schlemmer je ključnim problemom scene smatrao interakciju između čovjeka i prostora. Zalažući se za anti-mimetičko i anti-narativno kazalište, pozornicu je učinio mjestom interakcije boje, oblika, svjetla, zvuka i pokreta koja rezultira vizualnim senzacijama. Njegov univerzalni „kozmički“ čovjek na pozornici je oslobođen svake individualizacije i sveden na apstraktnu geometrijsku formu, a njegove kretnje proizlaze iz osjećaja za vlastito tijelo i prostor koji ga okružuje. Zahvaljujući Schlemmerovom vodstvu,

²⁷⁶ M. TRIMINGHAM, 2012., 143.

²⁷⁷ Ibid.

²⁷⁸ L. MAGAŠ BILANDŽIĆ, 2015., 94.

kazalište je postalo jedan od ključnih aspekata umjetničkog rada i mjesto objedinjavanja različitih disciplina u svrhu totalnog oblikovanja.

6.4 Kompozicije reflektirajuće svjetlosti

Problem prikazivanja svjetla, zvuka i pokreta u likovnom mediju zaokupljao je brojne članove Bauhauusa. Zagovornici sinestetičke umjetnosti, među kojima se ističu Johannes Itten, Gertrud Grunow, Vasilij Kandinski te Kurt Schmidt nastojali su zvuk i pokret učiniti sastavnim djelom vizualnog i prostornog oblikovanja. Među protagonistima kazališne radionice koji su apstraktnu igru svjetla, boje, zvuka i pokreta prenijeli na pozornicu posebno se ističu studenti Kurt Schwerdtfeger (1897. – 1966.) i Ludwig Hirschfeld-Mack (1893. – 1965.). Njihove „kompozicije reflektirajuće svjetlosti“ nastale su kao rezultat traganja za novom vizualnim medijem kojim bi se nadišla ograničenja tradicionalnog slikarstva.

U svome tekstu naslovljenom „Kompozicije reflektirajuće svjetlosti: Priroda – ciljevi – kritika“ („Farben Licht-Spiele: Wesen – Ziele – Kritiken“, 1925.) Hirschfeld-Mack iznosi kritiku suvremenog slikarstva koje više ne proizlazi iz prirodnih zakonitosti i općeljudskog iskustva te kao takvo ostaje nerazumljivo širim masama.²⁷⁹ Nadalje, preispituje mogućnosti slikarskog medija kao univerzalnog sredstva ekspresije te razmatra alternativne oblike vizualne reprezentacije suvremenog iskustva svijeta. Poput Kandinskog koji je iznio prijedlog za novu scensku kompoziciju, Hirschfeld-Mack predstavlja „kompozicije reflektirajuće svjetlosti“ kao novi vizualni medij. Smatrao je da ovaj novi žanr, za razliku od slikarstva, može evocirati temeljne tenzije proizišle iz simultanog doživljaja svjetlosti, boje, oblika i glazbe.

Unatoč teorijskoj podlozi koju je formulirao kasnije, nastanak prve kompozicije reflektirajuće svjetlosti Hirschfeld-Mack pripisuje slučaju. Naime, Kurt Schwerdtfeger i Joseph Hartwig su na Festivalu lanterni u ljeto 1922. planirali izvesti predstavu kazališta sjena naslovljenu „Schöpfungsgeschichte“. Za vrijeme jednog od pokusa kojemu je prisustvovao i Hirschfeld-Mack prilikom zamjene acetilenskog rasvjetnog tijela došlo je do slučajnog udvostručavanja sjene na platnu. Studenti su bili oduševljeni nastalim efektom te su odlučili primijeniti više rasvjetnih tijela u boji, usmjeriti ih na matrice s različitim geometrijskim oblicima koji bi se potom projicirali na platnu. Svoj su eksperiment prezentirali u kući Vasilija Kandinskog za vrijeme Festivala te u sklopu izložbe Bauhauusa u Gradskom kazalištu u Jeni 19. kolovoza 1923. godine.²⁸⁰ Za izvedbu u Jeni Hirschfeld-Mack je izradio poseban uređaj za projekciju. Uređaj je nalikovao na četvrtastu kutiju, čije su tri strane bile zatvorene drvenim

²⁷⁹ L. HIRSCHFELD-MACK, 1925., 128.

²⁸⁰ H. WAGNER, 2009., 157.

pregradama, a na četvrtu otvorenu bila su montirana dva žičana okvira. Na okvire su u pravilnim razmacima bile postavljene žarulje s raznobojnim žarnim nitima koje su kablovima bila spojene na kontrolnu ploču. Na kontrolnoj ploči nalazili su se prekidači koji su omogućavali manipulaciju intenzitetom i bojom svjetla. Nasuprot žaruljama, na strani okrenutoj publici, nalazio se drveni okvir s vodilicama po kojima su klizile ploče s matricama. Schwerdtfeger je izrađivao različite geometrijske, ali i figuralne matrice od kojih su dva primjera reproducirana u katalogu izložbe iz 1923. godine. Prolaskom svjetlosnih zraka kroz matrice na platno bi se projicirali raznobojni geometrijski likovi. Uređajem se upravljalo manualno, a bio je postavljen iza platna nasuprot gledateljima.²⁸¹

Nakon Schwerdtfegerovog odlaska iz Weimara dvojica studenata nastavila su sa samostalnim eksperimentima. Schwerdtfeger je u berlinskoj Galeriji „Sturm“ 1924. godine prikazao četiri vlastite kompozicije.²⁸² Tom je prilikom u časopisu grupe objavio pripadajući članak u kojemu je kompoziciju reflektirajuće svjetlosti opisao kao „sintezu pokreta, svjetlosti, boje i oblika“ te naveo ritam kao njezin ključni strukturni element.²⁸³ Kasnije je svoje kompozicije primjenjivao u pedagoškom radu u brojnim umjetničkim školama. Nakon probne izvedbe u Weimaru, Hirschfeld-Mack je nastavio prezentirati svoje kompozicije u brojnim gradovima diljem Njemačke. Jedna od najznačajnijih izvedbi bila je na filmskoj matineji Volksbühne u Berlinu u svibnju 1925.²⁸⁴

Premda Hirschfeld-Mack svoje kompozicije nije nazivao filmovima, u članku „Kompozicije reflektirajuće svjetlosti: Priroda – ciljevi – kritika“ ističe vlastiti interes za nijemi film i filmsku glazbu. Naime, igri boja i oblika na platnu pridružio je glazbu smatrajući da se vremenska sekvenca pokreta može potpunije doživjeti u kombinaciji s akustičnim, nego li u isključivo vizualnom mediju.²⁸⁵ Poput Schreyera i Kandinskog, Hirschfeld-Mack se pri izvedbama svojih kompozicija nije oslanjao na improvizaciju, već na pomno strukturiranu partituru.²⁸⁶ Poznato je da je za izvedbu svoje kompozicije „S-Tanz“ (1923.) u Weimaru skladao glasovirsku pratnju, čija je partitura tiskana u grafičkoj radionici Bauhauasa. Međutim, do danas je u cijelosti sačuvana samo skica partiture i upute za izvedbu njegove „Trodiyelne sonatine boja: ultramarin - zelena“ („Dreiteilige Farbsonatine: Ultramarin - Grün“) premijerno prikazane na filmskoj matineji 1925. godine.²⁸⁷ Skica sadrži samo prva tri takta koji

²⁸¹ Ibid., 156-161.

²⁸² K. SCHWERDTFEGER, 1924, 46.

²⁸³ Ibid.

²⁸⁴ H. WAGNER, 2009., 157.

²⁸⁵ L. HIRSCHFELD-MACK, 1925., 129.

²⁸⁶ Ibid., 130.

²⁸⁷ M. SIEBENBRODT, 2011., 126.

nagovješćuju način povezivanja i suprotstavljanja svjetla, boje, pokreta i glazbe prisutan tijekom cijele kompozicije. Partitura sadrži upute za upotrebu boje, notni zapis glazbene teme, upute za korištenje svjetla, matrica, te skice slike projicirane na platnu naznačene prema taktovima. Premda iz kratkog odlomka nije moguće rekonstruirati cjelokupni izgled izvedbe, on pokazuje težnju za ujedinjavanjem vizualnih, akustičnih medija i tehnologije kao ravnopravnih elemenata u jedno totalno umjetničko djelo. Za izvedbu su bile potrebne tri osobe: dvije koje bi rukovale uređajem za projekciju (svjetlo i okretanje matrica) i jedna koja bi ravnala glazbenom pratnjom.²⁸⁸

Na temelju praktičnog iskustva stečenog u radu na kompozicijama reflektirajuće svjetlosti Hirschfeld-Mack je strukturirao vlastiti seminar o boji koji je održavao u zimskom semestru 1922/1923. U njemu je služeći se projekcijama svjetla u boji tumačio principe miješanja primarnih boja i stvaranja kolorističkih kontrasta. Srodno promišljanjima Kandinskog izveo je univerzalnu analogiju boja i oblika, pri čemu je kvadrat povezo s crvenom, trokut sa žutom i krug s plavom bojom.²⁸⁹

6.5 „Mehanička ekscentrika“ Lászla Moholyja-Nagyja

Svestrani mađarski konstruktivist László Moholy-Nagy (1895. – 1946.) je po završetku studija prava u Budimpešti veći dio života proveo u inozemstvu. Od 1918. sudjelovao je u uređivanju mađarskog avangardnog časopisa „Ma“ i preorijentaciji pokreta pod utjecajem ruskog i njemačkog konstruktivizam. Prije dolaska na Bauhaus boravio je u Beču, a potom i u Berlinu (1920. – 1923.), gdje je u galeriji „Der Sturm“ upriličena njegova prva samostalna izložba.²⁹⁰ Moholy-Nagy je imao značajnu ulogu u transformaciji Bauhaus škole prema konstruktivizmu kao univerzalnom principu oblikovanja, što je odgovaralo Gropiusovu zahtjevu za ujedinjenjem umjetnosti i tehnologije. Nakon odlaska Johannesesa Ittena 1923. godine Moholy-Nagy je s Josefom Albersom preuzeo pripremni tečaj i oblikovao ga kao eksperimentalnu radionicu usmjerenu na proučavanje svojstava materijala te osnovnih principa oblikovanja. Njihova formalna istraživanja nisu bila vođena intuicijom i subjektivnim osjećajem, već utemeljena na znanstvenom i tehničkom specificiranju materijala i rješavanju problema oblikovanja. Albersu i Moholyiju-Nagyju bila je zajednička težnja za ekonomičnim oblikovanjem koje se temelji na racionalizaciji i redukciji sredstava. Formalna ekonomičnost

²⁸⁸ H. WAGNER, 2009., 155.

²⁸⁹ R. WICK, 2000., 120.

²⁹⁰ S. BROADHURST, 2019., 23.

bila je glavni funkcionalni i estetski kriterij kojemu je cilj bio učiniti proizvode Bauhauusa pristupačnijima široj populaciji. Navedene principe Moholy-Nagy je implementirao u rad radionice metala koja je pod njegovim vodstvom u razdoblju od 1926. do 1928. godine uspješno proizvodila različite uporabne predmete te namještaj od čelika i sintetskih materijala.²⁹¹

U opusu Moholyja-Nagyija primjetan je izrazit interes za istraživanje prirode novih medija u teorijskom, ali i praktičnom smislu. To potvrđuju brojni eksperimenti s fotogramima, apstraktnim filmom, fotomontažom (pri čemu kombinira fotograme, višestruko eksponiranje i druge optičke efekte) te kinetičkom skulpturom tijekom 20-ih i 30-ih godina. Pod njegovim utjecajem fotografija se postupno profilira kao važan medij na Bauhausu.²⁹² Teoriju fotografije i filma sustavno je izložio u knjizi „Slikarstvo, fotografija, film“ („Malerei, Fotografie, Film“, 1925.) polazeći od konstruktivističkih pretpostavki definiranja novog medija i njegove primjene u produkciji umjetnosti i grafičkom dizajnu. Raspravljajući o estetici fotografije istaknuo je manipulaciju svjetla kao ključni element u konstruiranju fotografske kompozicije. Svoje je tvrdnje testirao u praksi eksperimentirajući s fotogramima – fotografijama koje nastaju usmjeravanjem izvora svjetlosti na predmet postavljen na fotoosjetljivi papir bez korištenja fotografskog aparata.²⁹³

U nastojanju da u svoja pretežito optička istraživanja unese dimenziju vremena, odnosno kretanja, prelazi u područje kinetičke skulpture. Tijekom boravka na Bauhausu počeo je rad na svom „Svjetlosno-prostornom modulatoru“ („Licht-Raum Modulator“, 1922. – 1930.), velikoj trodimenzionalnoj strukturi od aluminijske i kromirane s ugrađenim elektromotorom koja je u tamnom prostoru mogla proizvoditi različite svjetlosne efekte.

Interes za zvuk i nove mogućnosti produkcije i reprodukcije glazbe pomoću gramofona, radija, mehaničkih instrumenata bio je prisutan kod mnogih skladatelja tijekom 20-ih godina poput H. H. Stuckenschmidta, Paula Hindemitha, Karlheinz Stockhausena, Georgea Antheila i Stefana Wolpea. Moholy-Nagy je svoje eksperimente s gramofonskim pločama započeo još za vrijeme boravka u Berlinu te nastavio po dolasku na Bauhaus 1923. u suradnji sa Stuckenschmidtom. Stuckenschmidt je njihova zajednička istraživanja opisao u svome eseju o glazbi na Bauhausu, navodeći da su reproducirali ploče u obrnutom smjeru i utiskivali brazde u voštani valjak iglom i nožem, što je rezultiralo isprekidanom melodijom, *glissandima*, šumovima i drugim zanimljivim zvučnim efektima.²⁹⁴ Gramofonska glazba koju su Moholy-

²⁹¹ R. WICK, 2000., 132-133.

²⁹² Ibid., 133-135.

²⁹³ M. ŠUVAKOVIĆ, 2005., 235.

²⁹⁴ H. H. STUCKENSCHMIDT, 1978., 6.

Nagy i Stuckenschmidt komponirali širi se izvan tonskih granica u područje šuma i buke, što je čini bliskom eksperimentima futurista Luigija Russola te kasnijim djelima predstavnika konkretne glazbe. Nadalje, Moholy-Nagy je nastojao gramofon izdvojiti iz konteksta reprodukcije glazbe i učiniti ga samostalnim glazbenim instrumentom. Svoja je promišljanja iznio u esejima „Produkcija – Reprodukcija“ („Produktion – Reproduktion“, 1922) te „Neoplasticizam u glazbi – mogućnosti gramofona“ („Neue Gestaltung in der Musik: Möglichkeiten des Gramophons“, 1923.). U njima predlaže nekonvencionalnu primjenu tehnologija za snimanje kojom bi se njihova isključivo reproduktivna funkcija preobrazila u eksperimentalnu, produktivnu primjenu. Jedan od postupaka koji bi tome doprinijeli je direktna intervencija na gramofonsku ploču iglom, čime se mogu dobiti zanimljivi zvučni efekti bez upotrebe instrumenata.²⁹⁵ Nadalje, zahtjeva pomno proučavanje veza između nastalih zvučnih efekata i vizualnih tragova na ploči te njihovu sistematizaciju u obliku novog notnog pisma. Za izvođenje takve glazbe trebalo bi, smatrao je, osmisliti i novi automatski instrument koji bi, lišen subjektivnosti svojstvene interpretacijama izvođača, bio u stanju egzaktno reproducirati zadanu partituru. Svojim zanimanjem za fizikalna svojstva zvuka i njegove mogućnosti kao nezavisnog medija Moholy-Nagy je anticipirao pojavu tzv. „scratch tehnike“ koju su primjenjivali disko džokeji 80-ih godina, čime je potpuno poništena razlika između instrumenata i uređaja za reprodukciju glazbe.²⁹⁶

Moholy-Nagy je svoje eksperimentalno djelovanje nastavio i kao jedan od protagonista kazališne radionice. U razdoblju između 1924. i 1925. godine izradio je skicu za utopijski scenski projekt „Mehanička ekscentrika“ („Die mechanische Exzentrik“) koja je objavljena u knjizi „Bauhaus Scena“ uz pripadajući članak „Kazalište, cirkus, varijetet“ („Theater, Zirkus, Varieté“).²⁹⁷ U članku razmatra prošlost, sadašnjost i budućnost kazališta, zalažući se za njegovu autonomiju i oslobađanje od ovisnosti o literarnom predlošku. Poput Waltera Gropiusa i Farkaša Molnára, Moholy-Nagy je budućnost vidio u kazalištu totaliteta („Totaltheater“) u kojemu scena postaje mjesto organskog prožimanja svjetla, prostora, površine, pokreta, zvuka, predmeta i glumca.²⁹⁸ Premda se radi o srodnom konceptu, Moholy-Nagy Wagnerov *Gesamtkunstwerk* odvodi korak dalje potpuno odbacujući siže te se ne zadovoljava isključivo sintezom svih scenskih elemenata, već traži da se svaki pojedinačni element tretira na inovativan način.

²⁹⁵ L. MOHOLY-NAGY, 1922.,

²⁹⁶ T. PATTESON, 2015., 65.

²⁹⁷ L. MOHOLY-NAGY, 1961., 44.

²⁹⁸ L. MOHOLY-NAGY, 1961., 45-46.

Za oblikovanje zvuka predviđa različite mehaničke i električne uređaje, među kojima zvučnike i pojačala razmještene na neočekivanim mjestima, npr. ispod sjedala u gledalištu ili same pozornice da bi se postigao faktor iznenađenja. Također predviđa upotrebu rasvjete u boji, filmskih projekcija te svjetlosnih efekata koji bi se pojavljivali na pozornici, ali i u gledalištu. Nadalje, Moholy-Nagy ističe i ulogu strojeva u dinamiziranju scenskog prostora te smatra da bi se u kazalištu sutrašnjice morali primjenjivati automobili, avioni i dizala.²⁹⁹ Važna promjena koju bi budućnost morala donijeti je premošćivanje jaza između izvođača na sceni i publike, koja bi trebala aktivno sudjelovati u scenskom spektaklu. Da bi se suradnja ostvarila potrebno odbaciti tradicionalnu pozornicu-kocku (*Gückkastenbühne*) te konstruirati otvorenu niveliranu pozornicu koja bi s gledalištem bila povezana pomičnim rampama. „Mehaničku ekscentriku“ Moholy-Nagy je zamislio kao „koncentraciju scenske akcije u njezinoj najčišćoj formi“ u potpunosti oslobođenu naracije čiji su jedini protagonisti scenski elementi. Svoju je koncepciju vidio kao logični nastavak dadaističkih i futurističkih eksperimenata orijentiranih na cirkus, kabaret i varijetet. Zamislio je trodijelnu pozornicu, pri čemu bi prva razina služila za „velike forme i pokrete“, druga bi bila opremljena staklenom pločom za filmske projekcije, a na trećoj, središnjoj razini bili bi smješteni mehanički automati za proizvodnju različitih zvukova od udaraljki, puhačkih instrumenata do šumova i buke. Zidovi pozornice trebali su biti prekriveni dvostrukim bijelim platnom namijenjenima za projiciranje svjetlosnih efekata. Ispod opisa idealne pozornice, Moholy-Nagy je predstavio partituru „Mehaničke ekscentrike“ sastavljenu od četiri stupca: u prva dva je zabilježio vrste oblika i njihovih kretanja, u trećem upute za oblikovanje svjetla s oznakama za odgovarajuće boje i trajanje projekcije, a u četvrtom skice za glazbu.³⁰⁰ Premda njegova koncepcija kazališta predviđa sudjelovanje glumca, njegova se uloga ne svodi utjelovljivanje individualnog lika, već na produktivno, samoinicijativno djelovanje u skladu s fizičkim i psihičkim sredstvima koja mu stoje na raspolaganju. Moholy-Nagy od glumca zahtjeva izvođenje univerzalno ljudskih gesti i pokreta koji su po važnosti ravnopravni djelovanju ostalih elemenata u scenskoj sintezi.

Moholy-Nagy je Bauhaus napustio 1928. godine u znaku solidarnosti s Gropiusom. Nakon rada u grafičkom uredu u Berlinu, 1934. je preko Amsterdama emigrirao u London, a 1937. u SAD, gdje je nastavio širiti ideje Bauhauusa u Chicagu.³⁰¹ Premda svoje ideje o novom kazalištu nikada nije uspio realizirati u praksi, eksperimenti najsvestranijeg umjetnika na Bauhausu predstavljali su važnu prekretnicu u promišljanju o budućnosti kazališta. Zajedno s

²⁹⁹ Ibid., 53-54.

³⁰⁰ L. MOHOLY-NAGY, 1961., 45-50.

³⁰¹ R. WICK, 2000., 157.

Walterom Gropiusom, Oskarom Schlemmerom, Andreasom Weiningerom i Farkašom Molnárom Moholy-Nagy je u knjizi „Bauhaus scena“ iznio nacrt za kazalište totaliteta, utopijsku viziju budućnosti koja daleko nadilazi stvarna dostignuća u Weimaru i Dessau, ali i šire. Njegova zamisao scene koja gledatelja uvlači u središte vrtloga kompleksnih dinamičkih odnosa boje, svjetla, zvuka i pokreta u suvremenoj praksi još uvijek predstavlja izazov.

6.6 Utopijski projekti, politizacija i kraj kazališta

Premda je knjiga „Bauhaus scena“ obuhvatila neke od najvažnijih dostignuća kazališne radionice, njezino objavljivanje nije označilo kraj utopijskim projektima njezinih protagonista. Premda se međusobno razlikuju, zajednički im je cilj bio prevladavanje ograničenja tradicionalne „Guckkastenbühne“ u korist potpuno otvorenog scenskog prostora koji traži interakciju s publikom.³⁰²

Pjevač, glumac, slikar, član grupe KURI i osnivač Bauhaus benda Andor Weininger (1899. – 1986.) bavio se istraživanjem različitih oblika scenskog rada od marionetskog kazališta do apstraktnih sinteza boja i oblika. Godine 1926. izradio je skicu za projekt „Revue: mechanische bühne“, čija je ideja bila prenošenje koncepcija De Stijla na kazališne daske. Pozornicu je zamislio kao mjesto horizontalnog i vertikalnog kretanja apstraktnih površina u pratnji svjetlosnih efekata i glazbe. Međutim, svoj komad je prvi put realizirao tek 1971. godine u Art Research Centru u Missouriju, nakon čega su uslijedile izvedbe u Kasselu, Düsseldorfu, Magdeburgu i Kölnu.³⁰³ Tijekom svog boravka u Dessau došao je na ideju izgradnje novog tipa kazališne arhitekture, tzv. „Kugeltheatera“ s kružnom scenom koja je potpuno okružena gledalištem, a cijeli bi prostor bio presvođen kupolom. Navodi da je dizajn inspiriran cirkuskim pozornicama koje publici pružaju cjelovito trodimenzionalno iskustvo scenskog spektakla. Premda projekt nikad nije realiziran, Weiningerovi su nacrti uspješno prezentirani na kazališnoj izložbi u Magdeburgu 1927. godine.³⁰⁴

Još jedan od studentskih projekata bio je i nacrt za „Raumbühne“ (1926. – 1927.) Xantija Schawinskog, člana Grupe B i Bauhaus benda. On je poput Moholyja-Nagyja zamislio niveliranu pozornicu između čijih su se razina nalazili poput otoka formirani dijelovi gledališta. Drugi projekti ove vrste bili su „U-Theater“ Farkasa Molnára, mehanička pozornica Joosta Schmidta, čiji je model kasnije realizirao Heinz Loew, a Gropius je na poticaj Erwina Piscatora

³⁰² M. TRIMINGHAM, 2012., 19.

³⁰³ M. VARGA, 1997., 259.

³⁰⁴ Ibid., 290.

izradio nacrt za „Totaltheater“. Međutim, dolazak Hannesa Mayera na mjesto ravnatelja škole dovodi do potpune promjene paradigme. Nakon što je zbog ekonomskih razloga smanjio budžet kazališnoj radionici, Meyer je krajem 1929. godine potpuno obustavio njezin rad.³⁰⁵

³⁰⁵ L. MAGAŠ BILANDŽIĆ, 2015., 93.

7. Zaključak

U razmatranjima o značaju Bauhauusa i njegovim dalekosežnim utjecajima na području arhitekture, dizajna i tehnologije, uloga kazališta, a posebno glazbe nerijetko zauzima tek marginalno mjesto. Međutim, dubljim proučavanjem povijesti Bauhauusa može se ustvrditi da su izvedbene umjetnosti ostavile duboki trag u svim sferama djelovanja škole, kako u umjetničkoj produkciji tako i u iznimno aktivnom društvenom životu. Za takvo stanje ponajprije su zaslužne mnoge istaknute osobnosti koje su na Bauhausu djelovale od njegovih ekspresionističkih početaka u Weimaru do uspostavljanja jedinstva umjetnosti i tehnologije u Dessau. Svaka od njih je u pedagoškom radu škole ostavila vlastiti pečat, ali unijela i vlastito poimanje glazbene i scenske umjetnosti u odnosu na vizualne medije.

Dok su pojedini članovi poput Paula Kleea i Lyonela Feiningera ideal vidjeli u apsolutnoj glazbi J. S. Bacha i W. A. Mozarta, drugi su poput Johannesena Ittena i Vasilija Kandinskog u glazbi svojih suvremenika Schönberga i Hauera prepoznali srodnosti s vlastitim nastojanjima na polju likovnosti. Kandinski je još u „O duhovnom u umjetnosti“ glazbu zbog njezine mogućnosti da izrazi „apsolutno“ postavio kao uzor likovnoj umjetnosti, tragajući za „generalbasom slikarstva“. Njegova teorija boja je zajedno s kolorističkim teorijama Ittena i teorijom harmonizacije Gertrud Grunow bila poticaj za multimedijalne eksperimente Hirschfelda-Macka i Kurta Schwerdtfegera. Analogije između glazbe i slikarstva prožimale su i pedagoški rad i slikarstvo Paula Kleea koji je proučavajući Bachove fuge formulirao principe vizualnog kontrapunkta.

Izuzev u pedagoškom radu, glazba je zauzimala važno mjesto i u bogatom društvenom životu škole koji je obuhvaćao koncerte, zabave i festivale. Cilj ovih aktivnosti bio je jačanje kolektivnog duha u školi, ali i afirmacija Bauhauusa kao kulturnog središta. Na reprezentativnim javnim koncertima glazba Bacha i Händela poput mosta je povezala progresivnu umjetničku školu i konzervativnu javnost. Izvedbe djela suvremenih skladatelja bile su pak odraz interesa studenata i profesora za dostignuća nove glazbe, a prisustvovali su im mnoge istaknute osobnosti poput Hindemitha, Stravinskog, Busonija, Kreneka, Stefana Wolpea i Wladimira Vogela. Školske zabave i festivali okupljali su sve članove Bauhauusa i bili su vid prevladavanja osobnih i profesionalnih razlika. Ovi su društveni događaji izrodili Bauhaus bend, potpuno originalan glazbeni proizvod škole, koji je svojim osebnim izvedbama narodnih pjesama i jazz standarda stekao veliku slavu. Njegove su turneje diljem weimarske Njemačke bile jedna od rijetkih manifestacija škole koje su naišle na pozitivan prijem.

Bauhaus scena bila je još jedan aspekt društvenog života škole. Prošavši evoluciju od mističnih ekspresionističkih drama Lothara Schreyera i scenskih kompozicija Kandinskog preko dadaističkih skečeva i parodija studenata u Weimaru do izvedbi mehaničkih baleta na *Bauhauswoche*, kazališna je radionica pod vodstvom Oskara Schlemmera u Dessau postala eksperimentalni laboratorij za ispitivanje svih aspekata avangardnog kazališta. Pri tome su se područja interesa kretala od marionetskog i mehaničkog kazališta do minimalističkih studija tijela u pokretu u Schlemmerovim „Bauhaus plesovima“, kinetičkih eksperimenata Moholyja-Nagyja te utopijskih vizija kazališne arhitekture. Scenska ostvarenja Bauhauusa općenito predstavljaju nov pogled na izvođače, studije pokreta i tijela u prostoru te igru boje, oblika i svjetlosti, čija interakcija i integracija na sceni i danas predstavlja izazov.

Naposljetku, izvedbene umjetnosti savršeno su se uklapale u pedagošku misiju Bauhauusa – osposobljavanje studenata da postanu cjelovite ličnosti, sposobne vlastitu viziju, znanja i vještine prilagoditi suvremenim potrebama i oblikovati totalni dizajn. Uloga glazbe i kazališta u ostvarivanju tog cilja bila je unaprijediti percepciju i senzibilizirati studenta za interakcije između čovjeka i prostora koji ga okružuje. Na Bauhausu je pozornica poput arhitekture promatrana kao mjesto sinteze najrazličitijih umjetnosti s ciljem stvaranju totalnog djela.

8. Popis literature

- U. ACKERMANN, 2006. – Ute Ackermann, Bauhaus Parties – Histrionics between Eccentric Dancing and Animal Drama, u: *Bauhaus*, (ur.) Jeannine Fiedler i Peter Feierabend, Köln, 2006., 126-139.
- J. ALLENDE-BLIN, 1970. – Juan Allende-Blin, Das musikalische Theater oder Lothar Schreyers unbemerkte Bühnenrevolution, u: *Melos, Zeitschrift für Musik*, 37, 1970., 508-509.
- S. BROADHURST, 2019. – Sue Broadhurst, László Moholy-Nagy's Theatre of Totality: A Precursor to Digital Performance, u: *Theatre and Performance Design*, 5/1, 2019., 22-42.
- J. BUCKLEY, 2014. – Jennifer Buckley, The Bühnenkunstwerk and the Book: Lothar Schreyer's Theater Notation, u: *Modernism/Modernity*, 21/2, 2014., 407-428.
- L. BURCHERT, 2018. – Linn Burchert, *Gertrud Grunow (1870 –1944): Leben, Werk und Wirken am Bauhaus und darüber hinaus*, 2018.
- L. BURCHERT, 2019a – Linn Burchert, The Spiritual Enhancement of the Body: Johannes Itten, Gertrud Grunow, and Mazdaznan at the Early Bauhaus, u: *Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, (ur.) Elisabeth Otto i Patrick Rössler, New York, 2019., 59-73.
- L. BURCHERT, 2019b – Linn Burchert, Gertrud Grunow's Theory of Harmonization- A Connection between European Reform Pedagogy and Asian Meditation?, online publikacija <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/3895/gertrud-grunow-s-theory-of-harmonization> (datum pristupa 13.12.2021.)
- R. DESNICA, T. KOŠTA, 2013. – Rea Desnica, Tomislav Košta, Utjecaj važnijih europskih glazbenih pedagoga na razvoj nastave glazbe u Hrvatskoj i Sloveniji u drugoj polovici 20. stoljeća, u: *Magistra Ladertina*, 8, 2013., 27-37.
- M. DROSTE, 1998. – Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933*, Berlin, 1998.
- F. EBNER, 1963. – Ferdinand Ebner, *Schriften*, 1963., svezak 3, München, 1963.
- J. FIEDLER, P. FEIERABEND, 2006. – Jeannine Fiedler, Peter Feierabend, *Bauhaus*, Köln, 2006.
- N. FOX WEBER, 2011. – Nicholas Fox Weber, *The Bauhaus Group: Six Masters of Modernism*, New Haven & London, 2011.
- M. GANTER, 2012. – Martha Ganter, Musikleben am Staatlichen Bauhaus in Weimar, u: *Weimar –Jena: Die große Stadt* 5, 2012., 182-190.
- N. GLIGO, 1996. – Nikša Gligo, *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća : s uputama za pravilnu uporabu pojmova*, Zagreb, 1996.

- R. GOLDBERG, 1979. – Roselee Goldberg, *Performance: Live Art From 1909 to the Present*, London, 1979.
- W. GROHMANN, 1958. – Will Grohmann, *Wassily Kandinsky: Life and Work*, New York, 1958.
- W. GROPIUS, 1923. – Walter Gropius, Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses, u: *Das Staatliche Bauhaus in Weimar 1919-1923*, (ur.) Walter Gropius, Weimar – München, 1923., 6-18.
- W. GROPIUS, 1961. – Walter Gropius, Introduction, u: *The Theater of the Bauhaus*, (ur.) Walter Gropius, Middletown, Connecticut, 1961., 7-17.
- G. GRUNOW, 1923. – Gertrud Grunow, Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Form, Ton, u: *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*, (ur.) Walter Gropius, Weimar-München, 1923., 20-23.
- G. GRUNOW, 1938. – Gertrud Grunow, Natürliche Formentwicklung, u: *Kunst Jugend*, Heft 7, Juli 1938, 139-140.
- J. ITTEN, 1970. – Johannes Itten, *The Elements of Color: A Treatise on the Color System of Johannes Itten Based on His Book the Art of Color*, (ur.) Faber Birren, New York, 1970.
- J. JAMES, 1995. – Jamie James, *The Music of the Spheres: Music, Science, and the Natural Order of the Universe*, London, 1995.
- C. JEWITT, 2000. – Clement Jewitt, Music at the Bauhaus, 1919-1933, u: *Tempo*, July 2000, 5-11.
- I. KALDRACK, 2011. – Irina Kaldrack, Die Bauhaustänze Oskar Schlemmers: Bewegungs-Apparatur, dynamisierter Raum und mathematische Erkenntnisform, u: *Maske und Kothurn* 57, 2011., 123-140.
- V. KANDINSKI, 1912. – Vasilij Kandinski, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, München, 1912.
- V. KANDINSKI, 1928. – Vasilij Kandinski, *Punkt und Linie zu Fläche: ein Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, München, 1928.
- V. KANDINSKI, 1955. – Vasilij Kandinski, *Rückblicke*, Baden-Baden, 1955.
- V. KANDINSKI, 2009. – Vasilij Kandinski, „O scenskoj kompoziciji“, u: *Plava konjica: almanah Plavi jahač i Projekt Plavi jahač Hrvatskoga glazbenog zavoda*, (ur.) Marcel Bačić i Eva Sedak, Zagreb, 2009.
- KATALOG, 1983. – *Kandinsky: Russian and Bauhaus Years : 1915-1933*, (ur.) Thomas Messer, New York, 1983.

- F. KLEE, 1962. – Felix Klee, *Paul Klee,: His Life and Work in Documents, Selected from Posthumous Writings and Unpublished Letters*, New York, 1962.
- P. KLEE, 1921. – Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, Weimar, 1921.
- P. KLEE, C. RÜMLEIN, 2016. – Paul Klee i Christian Rümlein, *Paul Klee*, München, 2016.
- E. KURTH, 1922. – Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen kontrapunkts: Bachs melodische polyphonie*, Bern, 1922.
- L. MAGAŠ BILANDŽIĆ, 2015. – Lovorka Magaš Bilandžić, Kazalište na Bauhausu: platforma za teorijsko i praktično promišljanje izvedbenih umjetnosti u Bauhausu, u: *Bauhaus: umrežavanje ideja i prakse*, (ur.) Jadranka Vinterhalter, Zagreb, 2015., 80-94.
- L. HIRSCHFELD-MACK, 1925. – Ludwig Hirschfeld-Mack, *Farbenlichtspiele: Wesen, Ziele, Kritiken*, 1925., 127-132.
- K. VON MAUR, 1999. – Karin von Maur, *Vom Klang der Bilder*, München, 1999.
- L. MOHOLY-NAGY, 1922. – László Moholy-Nagy, Produktion—Reproduktion u: *Stijl 5*, 1922., 98-100.
- L. MOHOLY-NAGY, 1961. – László Moholy-Nagy, Theater, circus, variety, u: *The Theater of the Bauhaus*, (ur.) Walter Gropius, Middletown, Connecticut, 1961., 49-73.
- T. PATTESON, 2015. – Thomas Patterson, *Instruments for New Music: Sound, Technology, and Modernism*, Oakland, 2015.
- T. SCHINKÖTH, 2006. – Thomas Schinköth, Vulkanisches Gelände im Meere des Spießbürgertums: Musik und Bühne am Bauhaus, u: *Musikstadt Dessau*, Altenburg, 2006., 348.
- O. SCHLEMMER, 1925. – Oskar Schlemmer, Mensch und Kunstfigur, u: *Die Bühne im Bauhaus*, (ur.) Walter Gropius, München, 1925., 7-26.
- O. SCHLEMMER, 1927. – Oskar Schlemmer, Ausblicke auf Bühne und Tanz, u: *Melos Zeitschrift für Musik*, 6/2, 1927., 520-524.
- O. SCHLEMMER, 1961. – Oskar Schlemmer, Theater (Bühne), u: *Theater of the Bauhaus*, (ur.) Walter Gropius i Arthur S. Wensinger, Middletown, Connecticut, 1961, 81-105.
- O. SCHLEMMER, 1972. – Oskar Schlemmer, *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*, Middletown, Connecticut, 1972.
- N. M. SCHMITZ, 2006a. – Norbert M. Schmitz, Johannes Itten, u: *Bauhaus*, (ur.) Peter Feierabend i Jeannine Fiedler, Köln, 2006., 232-241.
- N. M. SCHMITZ, 2006b. – Norbert M. Schmitz, Wassily Kandinsky, u: *Bauhaus*, (ur.) Peter Feierabend i Jeannine Fiedler, Köln, 2006., 256-266.

- T. SCHOBER, 1994. – Thomas Schober, *Das Theater der Maler: Studien zur Theatermoderne anhand dramatischer Werke von Kokoschka, Kandinsky, Barlach, Beckmann, Schwitters und Schlemmer*, Stuttgart, 1994.
- A. SCHÖNBERG, 1922. – Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Beč, 1922.
- A. SCHOON, 2006. – Andi Schoon, *Die Ordnung der Klänge: Das Wechselspiel der Künste vom Bauhaus zum Black Mountain College*, Bielefeld, 2006.
- L. SCHREYER, 1917. – Lothar Schreyer, Das Bühnenkunstwerk, u: *Sturm*, 8/2, 1917.,18-22.
- L. SCHREYER, 1918. – Lothar Schreyer, Das Wesen des Körperlichen, u: *Sturm-Bühne*, 5, September 1918,13.
- L. SCHREYER, 1956. – Lothar Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus: was ist des Menschen Bild*, München, 1956.
- K. SCHWERDTFEGER, 1924. – Kurt Schwerdtfeger, Reflektorisches Lichtspiel, u: *Sturm*, 15, März 1924, 46.
- M. SIEBENBRODT, 2011. – Michael Siebenbrodt, Jazzkapelle und Gesamtkunstwerk: Musik am Bauhaus in Weimar, u: *Übertönte Geschichten der Musik*, Weimar, 2011.,121-136.
- H. H. STUCKENSCHMIDT, 1978. – Hans Heinz Stuckenschmidt, *Musik am Bauhaus*, Berlin, 1978.
- S. ŠAMANIĆ, 2011. – Sanja Šamanić, *Glazbeni ključ: Metodički priručnik za glazbeni praktikum*, Rijeka, 2011.
- Z. ŠIKIĆ, 1999. – Zvonimir Šikić, *Matematika i muzika*, Zagreb, 1999.
- M. ŠUVAKOVIĆ, 2005. – Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, 2005.
- M. ŠUVAKOVIĆ, 2014. – Miško Šuvaković, Pedagoška teorija Paula Kleea, u: *Bauhaus: Ex-Yu recepcija Bauhauusa*, (ur.) Miško Šuvaković, Beograd, 2014, 108-119.
- M. TRIMINGHAM, 2012. – Melissa Tringham, *The Theatre of the Bauhaus: The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer*, New York, 2012.
- M. VARGA, 1997. – Maria Varga, O Weininger Andoru, umjetniku Bauhauusa iz Karanca, u: *Osječki Zbornik*, svezak 22-23, 287-292.
- C. WAGNER, 2003. – Christoph Wagner, Johannes Itten: Biografie in Bildern, u: *Johannes Itten: Alles in Einem – Alles im Sein*, (ur.) Ernest W. Uthemann, Ostfildern-Ruit, 2003., 81-96.
- H. WAGNER, 2009. – Hedwig Wagner, Bewegte Farbenlichtspiele und Migration: Ludwig Hirschfeld-Mack und die Moderne, u: *Kultur- und Medientheorie*, (ur.) Sonja Neef, Bielefeld, 2009., 153-176.
- V. WAHL, 2010. – Volker Wahl, Das Programm für eine nicht stattgefundene Morgenfeier des Staatlichen Bauhauses Weimar im März 1920, u: *Weimar –Jena Große Stadt*, 3/2, 158-166.

R. WICK, 2000. – Rainer Wick, *Teaching at the Bauhaus*, New York, 2000.

I. WÜNSCHE, 2015. – Isabel Wünsche, Od „pripremnog tečaja“ do „vertikalnih brigada“: izobrazba na polju likovnih umjetnosti na Bauhausu, u: *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*, (ur.) Jadranka Vinterhalter, Zagreb, 2015., 60-80.

V. ŽMEGAČ, 2014. – Viktor Žmegač, *Strast i konstruktivizam duha: Temeljni umjetnički pokreti 20. stoljeća*, Zagreb, 2014.

Internetski izvori:

<https://exhibitions.univie.ac.at/blog/dieter-bogner-a-decisive-moment-for-modernism>

(posljednji pristup: 6.1.2022.)

<http://wfe.sbg.ac.at/exist/apps/ebner-online/index.html> (posljednji pristup: 15.1.2022.)

<https://theaterfuchs.de/musik-triadisches-ballett/> (posljednji pristup: 5.4.2022.)

The Role of Music and Theatre in Education at the Bauhaus School

Summary

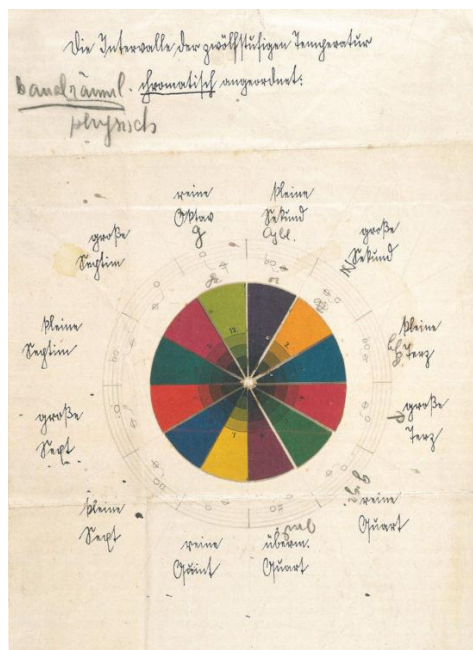
From the very beginning of its activities in Weimar, the Bauhaus School was a place of interaction of various artistic disciplines. Although the emphasis has always been on design and architecture, the performing arts have been present in the school since the very beginning of its activities. Music and theatre were considered an excellent example of the total design to which the school aspired and played an important role in education, but also in the social life of professors and students. Musical concepts strongly permeated the theoretical and pedagogical work of key Bauhaus personalities such as Johannes Itten, Gertrud Grunow, Paul Klee and Vasily Kandinsky, Ludwig Hirschfeld-Mack and Kurt Schwertfeger. In the social field, concerts of older and contemporary music, parties and festivals and performances of bauhaus bands contributed to strengthening the internal communion, but also to bridging the gap between the school and the public. Finally, the Bauhaus Theatre Workshop was a laboratory of imagination in which experimentation was experimented in all areas, from puppet and mechanical theater, minimalist studies of movement and kinetic experiments to utopian visions of the theater of that future.

Keywords: Bauhaus, Music, Theatre, Bauhaus education

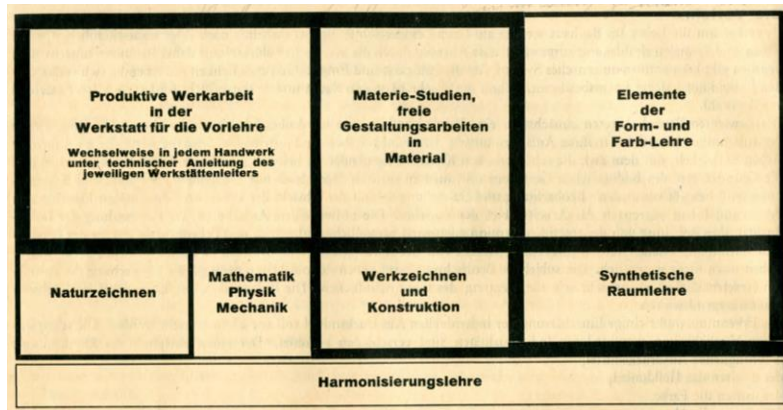
9. Prilozi



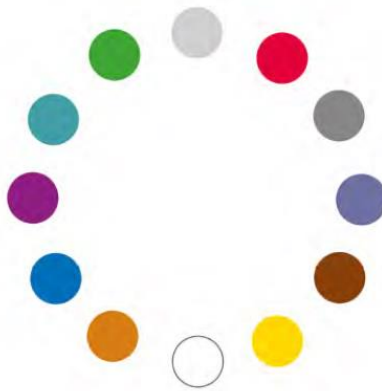
Slika 1. Johannes Itten, *Sfera boja sa 7 svjetlosnih vrijednosti i 12 tonova (Farbenkugel in 7 Lichtstufen und 12 Tönen)*, 1921., Utopia – Verlag, Weimar
(izvor: <https://www.moma.org/collection/works/143828>)



Slika 2. Josef Matthias Hauer, *Shema kruga ljestvica i njima odgovarajućih boja iz Goetheove „Farbenlehre“*, 1919., Josef Matthias Hauer Archiv, Beč (izvor: <http://sound-colour-space.zhdk.ch/diagrams/5106>)



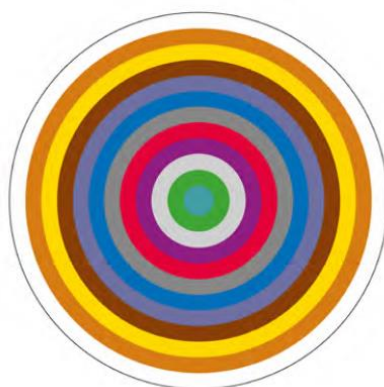
Slika 3. Shema reda predavanja na Bauhausu u Weimaru, 1923. (izvor: W. GROPIUS, 1923.,10.)



Slika 4. Krug boja prema Gertrud Grunow: prvi red (izvor: L. BUCHERT, 2018., 27.)



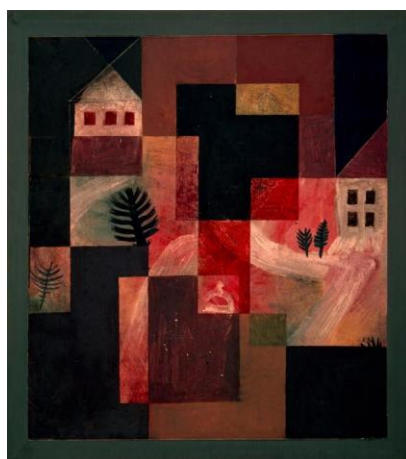
Slika 5. Krug boja prema Gertrud Grunow: drugi red (izvor: L. BUCHERT, 2018., 29.)



Slika 6. Krug boja prema Gertrud Grunow: treći red (izvor: L. BUCHERT, 2018., 30.)



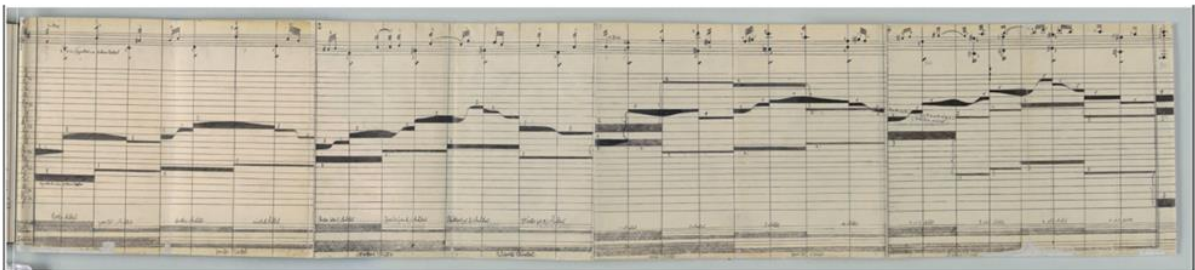
Slika 7. Paul Klee, *U stilu Bacha*, 1919., Kunstmuseum Den Haag (izvor: <https://www.kunstmuseum.nl/en/collection/compositon-stars-im-bachsen-stil?origin=gm>)



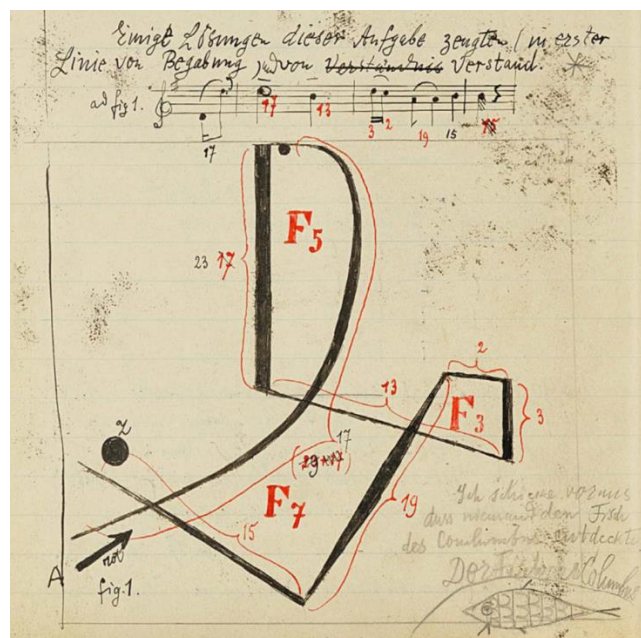
Slika 8. Paul Klee, *Koral i pejzaž*, 1921., privatna kolekcija, Švicarska (izvor: <https://i.pinimg.com/originals/fc/0f/ed/fc0fed6a2a22c4c32c269e48ac1f3bf5.jpg>)



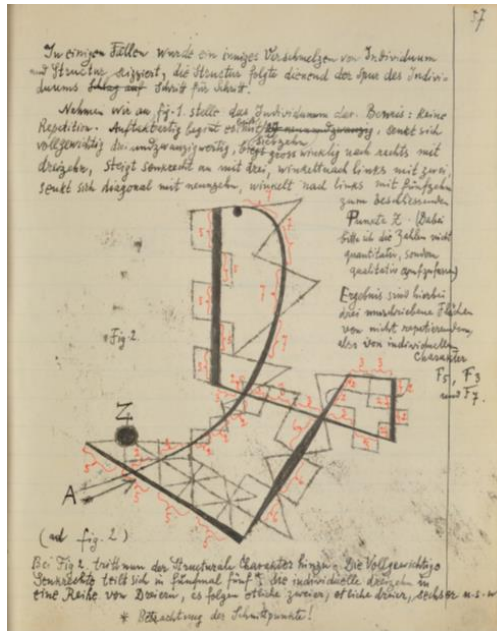
Slika 9. Paul Klee, *Odlazak brodova*, 1927., Neue Nationalgalerie, Berlin (izvor: <https://mappingklee.zpk.org/en/>)



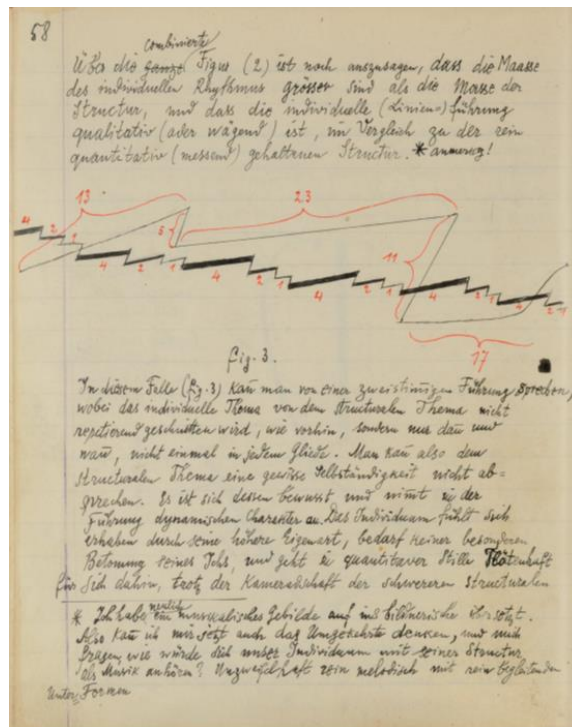
Slika 10. Paul Klee, *Grafčki prikaz Adagija iz Bachove Sonate za violinu i čembalo, BWV 1019*, (izvor: P. Klee, 1921., 61.)



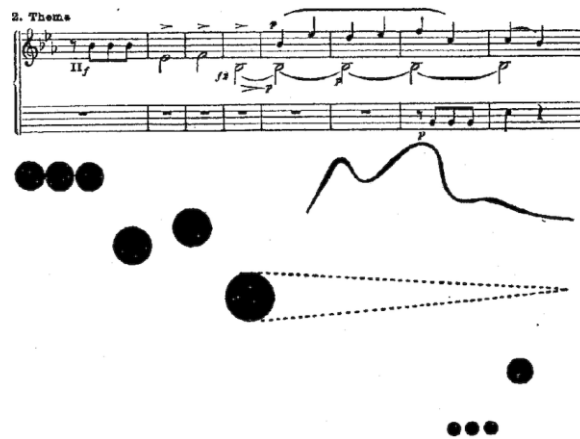
Slika 11. Paul Klee, *Grafčka notacija, primjer 1* (izvor: P. Klee, 1921., 56.)



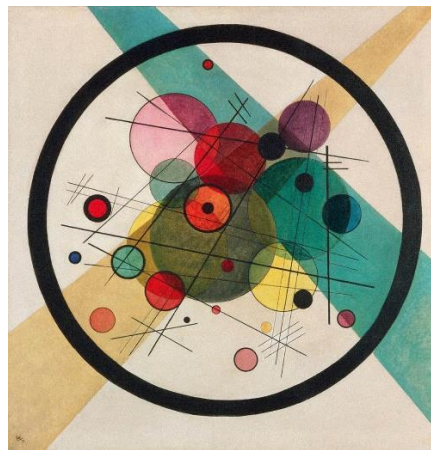
Slika 12. Paul Klee, *Grafická notacija, primjer 2* (izvor: P. Klee, 1921., 60.)



Slika 13. Paul Klee, *Grafická notacija, primjer 3* (izvor: P. Klee, 1921., 65.)



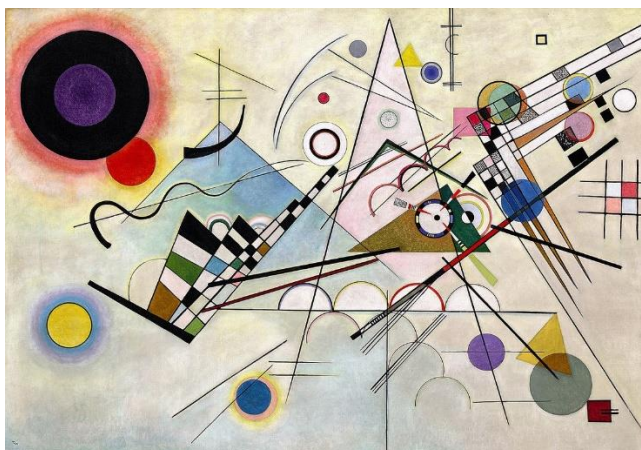
Slika 14. Vasilij Kandinski, *Grafički prikaz druge teme iz Beethovenove V. simfonije*, (izvor: V. Kandinski, 1928., 37.)



Slika 15. Vasilij Kandinski, *Krugovi u krugu*, 1923., Philadelphia Museum of Art (izvor: <https://www.kandinskywasily.de/werk-247.php>)



Slika 16. Vasilij Kandinski, *Nekoliko krugova*, 1926., Guggenheim Museum, New York (izvor: <https://www.guggenheim.org/artwork/1992>)



Slika 17. Vasilij Kandinski, *Kompozicija VIII*, 1923., Guggenheim Museum, New York
 (izvor: <https://www.guggenheim.org/collection-online>)



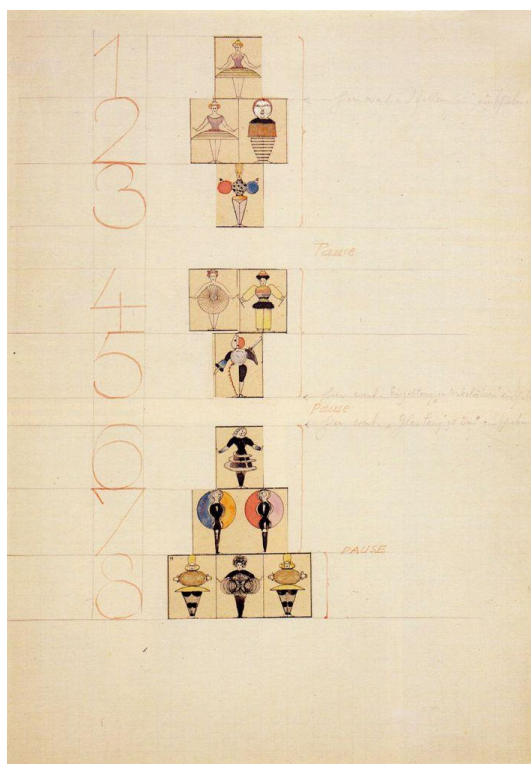
Slika 18. Louis Held, *Nastup Bauhaus benda na zabavi u Ilmschlösschenu u Weimaru*, 1924.
 (izvor: M. Siebenbrodt, 2011.,123.)



Slika 19. Vasilij Kandinski, *Skica za kostim Žene na tržnici u Limoges* iz „*Slika s izložbe*“, 1928., Biblioteque Kandinsky, Centre Pompidou, Pariz



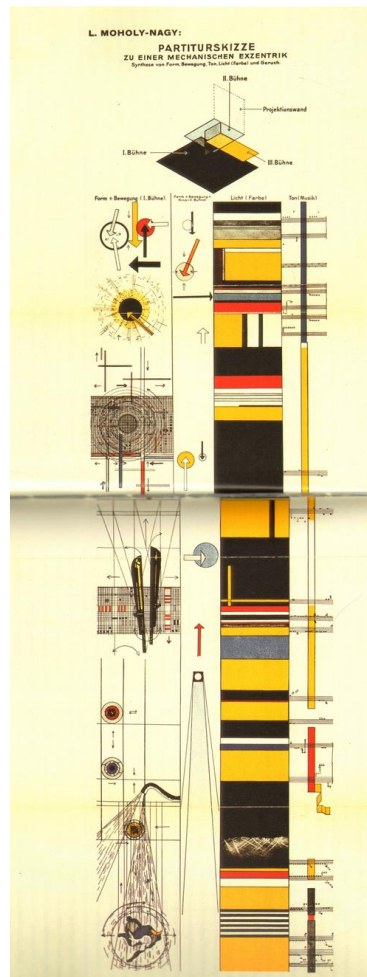
Slika 20. Lothar Schreyer, *Skica scenografije za „Mjesečevu igru“*, 1923., Bauhaus-Archiv/ Museum für Gestaltung, Berlin (izvor: http://www.artnet.com/artists/lothar-schreyer/maria-im-mond-figurine-für-mondspiel-p_WCsbZe3FeeZXMnJA-Ncw2)



Slika 21. Oskar Schlemmer, *Redoslijed nastupa figura u „Trijadnom baletu“*, 1927., Bauhaus-Archiv, Berlin



Slika 22. Kurt Schwerdtfeger, *Igre reflektirajuće svjetlosti*, 1922., rekonstrukcija iz 2016., Microscope Gallery, New York (izvor: <https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6211/on-the-reconstruction-of-kurt-schwerdtfeger-s-reflektorische-farblichtspiele-reflective-colored-light-plays-from-1922>)



Slika 23. László Moholy-Nagy, *Partitura za „Mehanički ekscentriku“*, 1924., Bauhaus-Archiv, Berlin (izvor: <https://modernism101.com>)