

BENKŐ KRISZTIÁN

Az olasz futurista bábszínház*

Az olasz futurizmus sokoldalú képviselője, Fortunato Depero művészete első korszakában nagy odaadással foglalkozott a játékszerekkel, bábokkal, meghatározó élmény alkotásaiban a mesék varázslatos világa, a gyermeki vidámság keresése. Ez a keresés jellemzi első megvalósult színpadi művét, az 1918-ban Rómában bemutatott *Plasztikus baletteket (Balli plastici)* előkészítő kísérleteket, vázlatokat, festményeket és kiáltványokat. Munkájára nyilvánvaló hatással volt mestere, Giacomo Balla, különösen *Nyomtatógép (Macchina tipografica)* című, mechanikus mozdulatokra épülő előadása 1914-ből, illetve Marinetti 1917-es kiáltványa, *A futurista tánc (La danza futurista)* – az irányzat képviselői közül azonban ő az első, akit elkezdett foglalkoztatni a marionettszínház. 1917-ben Gilbert Clavellel látta a Léonide Massine rendezte kiállítást a Teatro Costanzi előcsarnokában, amelyen többek között De Chirico, Picasso, Léger és Braque az emberi test mértani arányait újraértelmező képei szerepeltek.¹ A kutatók véleménye megoszlik arra vonatkozóan, hogy Gordon Craig übermarionett-elmélete közvetlen hatással volt-e Depero színházi elveire, vagy egyszerűen csak mindketten részesei voltak egy olyan szellemi áramlatnak, amely a korai avantgárd színházi kísérletek jelentős részét befolyásolta.² A hasonlóságok mellett alapvető különbségek is megfigyelhetők a két alkotó szemléletmódjában.

* Részletek *Az übermarionett-től a plasztikus balettig. Gordon Craig és az olasz futurista színház* című szövegből (Theatron 2008. tavasz-nyár, 111–129).

- 1 Depero, szerk. Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO – Nicoletta BOSCHIERO, Museo d'Arte Moderna (Trento-Rovereto) – Städtische Kunsthalle (Düsseldorf), Electa, Milano, 1988, 72.
- 2 Craig esszéje 1908-ban, Firenzében jelent meg, így – bár olasz fordításban először csak 1919-ben látott napvilágot – ismerhették az olasz futuristák (az első olasz fordítást – *L'attore e la supermarionetta* –, Paolo Emilio Giusti munkáját, a La Ronda folyóirat közölte); mind RoseLee Goldberg, mind Leonetta Bentivoglio, mind Giovanni Attolini alapvetőnek tekinti Craig hatását a futurizmus esztétikájában (lásd RoseLee GOLDBERG, *Performance art. From Futurism to the Present*, Thames&Hudson, London, 2001, 22; Leonetta BENTIVOGLIO, *Danza e futurismo in Italia (1913–1933) = La danza delle avanguardie. Dipinti, scene e costumi da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, szerk. Gabriella BELLÍ – Elisa GUZZO VACCARINO, Skira, Milano, 2005, 143; Giovanni ATTOLINI, *Gordon Craig*, Laterza, Roma-Bari, 1996, 94–99).

Deperónak – miközben Craighez hasonlóan elmélyedt az ember és a báb, az ember és a gép felcserélhetőségének kérdésében – éppen a felé a marionett felé fordult a figyelme, amelyet a Mask főszerkesztője mélységesen elítélt, amikor azt írta híres esszéjében:

Ha a bábót szóba hozzuk, a legtöbb férfiből és nőből vihogást csalunk elő. Azonnal a drótok jutnak eszükbe, a merev kezek, a hirtelen, szaggatott mozgás; „jópofa kis bábu” – mondják. De hadd mondjak nekik én is néhány szót ezekről a bábokról. Hadd ismétljem meg, hogy a Képek nagy és előkelő családjának leszármazottai ők, s ezeket a képeket valaha valóban „Isten képére” teremtették.³

Depero közeli barátja, az ezoterikus Gilbert Clavel, akivel Caprin közösen dolgoztak a *Plasztikus balettek* előkészítésén, maga is az antik egyiptomi mozgó szobrokban kereste a marionett őseit, Depero figyelme mégis a bohóctréfák felé fordult.⁴ Nem volt ez szöges ellentéte Gordon Craig übermarionettjének, hiszen Depero is vonzódott az elvont metafizikus jelentésekhez és a mágiához, de a hangsúly nála a játékra helyeződött. Az általa megálmodott „szerkezetek ártatlansága és játékossága biztosította, hogy inkább csodálatot, megdöbbenést, bűvöletet és örömet okozzanak, ne pedig félelmet és undort”.⁵ A fiatal művészre nagy hatást gyakorolt Nietzsche *Zarathustra*ja,⁶ melynek szellemiségét következetesebben képviseli Gordon Caignél – aki az übermarionett előtagját feltehetőleg maga is ebből a könyvből kölcsönözte⁷ –, a német bölcselő ugyanis így fogalmazott *Az írásról és az olvasásról* című töredékében: „Csakis olyan istenben hinnék, aki táncolni tudna. [...] Nem a düh gyilkol, hanem a nevetés. Rajta, gyilkoljuk hát meg végre a nehézkes szellemét!”⁸

Depero 1914-ben írta *Plasztikus összetettség – Futurista szabad játék – A mesterséges élőlény (Complessità plastica – Gioco libero futurista – L'essere vivente artificiale)* című kiáltványát, amelyben megfogalmazta: célja „plasztikus összesség”-et (*complesso plastico*) létrehozni, amely a „költészet + festészet + szobrászat + zene” egysége: mozgalmas és elvont, rendkívül színes, alakítható és zajos. Ezeknek a tárgyaknak a legváltozatosabb anyagokból kell készülniük: fémszálak pamutból, selyemfonalból, átlátszó színes papírból, mindenfajta színpompás üvegből, a legfinomabb posztókból, puha vattából, villamossági és zenei szerkezetekből. A „plasztikus összesség” és a „futurista szabad játék” erőszakosan szemben áll a múlt felé forduló (passatista) játékkal, amely

LAPOS ÉS GROTESZK IMITÁCIÓ, GYÁVASÁG ÉS HÜLYESÉG kisvonalak kisautók buta emberek kitömött marionettek, akik mint megalkotóik nevetségesek bármiféle zsenialitás nélkül [...] A FUTURISTA JÁTÉKSZER A LEGJELENTŐSEBB MŰVÉSZI KIFEJEZÉS LESZ [...]

3 Edward Gordon CRAIG, *A színész és az übermarionett*, ford. SZÁNTÓ Judit, Színház 1994/9., 44.

4 Vö. Paola CAMPANINI, *Il „mondo meccanico” di Fortunato Depero. Storia e utopia dei Balli Plastici*, Ariel 1993/2-3., 309.

5 Günter BERGHAUS, *Italian Futurist Theatre*, Clarendon Press, Oxford, 1998, 296.

6 Lásd Depero, 14.

7 JÁKFAI Magdolna, *Alak, figura, perszonázs*, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2001, 159.

8 Friedrich NIETZSCHE, *Így szólott Zarathustra*, ford. KURDI Imre, Osiris, Budapest, 2000, 51.



F. Depero: Színpadi jelmezek

A GYERMEKET A LEGNYÍLTABB KACAGÁSHOZ SZOKTATJA [...] A KÉPTELEN MESTERSÉGESSÉG CSODÁJA⁹

A „futurista szabad játék” végső célja tehát a „művi lény” megvalósítása, amely a „művészet + tudomány” egyesülése:

A „mesterséges lény”, amit Depero létre akart hozni, szívvel rendelkező robot volt, túlfeszített mechanikus játékszer, amely mind a gyerekeknek, mind azoknak a felnőtteknek elnyeri a tetszését, akik megőrizték természetes naivitásukat. [...] Depero érdeklődése az *élő automata* (*automato vivente*) és a *mesterséges élőlény* (*essere vivente artificiale*) iránt az emberi színeszék mechanikusságára és a gépszínészek emberi mivoltára összpontosította figyelmét. Ez egészen természetesen vezette el a tánchoz és a marionettszínházhoz.¹⁰

Az 1910-es évek kísérletei között találhatunk két színdarabot is, a *Színek* (*Colori*) és az *Öngyilkos és gyilkos akrobaták* (*Suicidi e omocidi acrobatici*) című szövegeket. Ezekben megfigyelhető az az átmenet, amely a képzőművész és a színházi művész Depero tevékenységét összeköti. Depero a színházban háromdimenziós festményt szeretett volna létrehozni, festményein megálmodott alakjait életre kelteni, fából készült, színpompás marionettjeit a színpadi tér „mágikus doboz”-ába helyezni. Az utóbbi színműben „bár a marionet-

9 Idézi CAMPANINI, I. m., 304. A kiáltvány kéziratban maradt; egy részlet belekerült Balla és Depero közös, 1915-ben megjelenő kiáltványába: *A világmindenség futurista újraalkotása* (*Ricostruzione futurista dell'universo*).

10 BERGHAUS, I. m., 297.



Enrico Pedrotti és F. Depero: Hegyi rét, 1938

tek és robotok hasonlítottak az emberre, stilizált mozdulataik és átalakulásaik messze túlléptek a természetes konvenciókon”.¹¹ Az új futurista marionetteknek meg kellett semmisíteniük az emberi részvétel természeti korlátait, erről önéletrajzában a következőket írta: „el kellene felejtetni az emberi alkotóelemet, és egy feltalált robottal [l'automa inventanto], vagyis új, arányaiban szabad marionettel [marionetta libera nelle proporzioni] helyettesíteni”.¹² Depero festői ikonográfiájában állandóan találkozunk a test megújításával: „elutasítja, mint például a groteszkekben; átalakítja, mint például a *Clavel a siklón* (*Clavel nella funicolare*) vagy az *Én és a feleségem* (*Io e mia moglie*) című képen, ahol Rosettát három kézzel ábrá-

¹¹ *Uo.*, 309.

¹² Idézi CAMPANINI, *I. m.*, 306.



E. P. és F.D.: Illusztráció az Enrosadira folyóirat 1939. nyári számához

zolja; [...] robottá változtatja, mint a *Ballerina + Idol*-on vagy a *Gép 3000 (Anihccam del 3000)* esetében; zsinóron mozgatott bábokká merevíti, mint a *Plasztikus balettekben*".¹³

A futurista színház kialakításában Depero nemcsak a festészetnek és a szobrászatnak, de a hangoknak és a zenének is fontos szerepet tulajdonított. Előadásaiba közös munka során vonta be a zeneszerzőket: a *Plasztikus balettek* megvalósításához mozgósította az olasz avantgárd zenészek jó részét, ez a munka számukra is kísérletezési lehetőséget biztosított. A *Balettek* egyikében Bartók Béla kompozíciójára¹⁴ mozgottak a „gépileg animált bálványok” (*simulacri animati meccanicamente*), míg Alfredo Casella 1915-ben készült *Pupazzetti* című kompozíciója – „öt zene kilenc hangszerre marionettek számára” (op. 27) – kifejezetten Depero megrendelésére készült.¹⁵ A művészeti ágakat egyesítő színház Gordon Craigtól sem idegen, de a „plasztikus színház” alapvetően a Gesamtkunstwerk wagneri hagyományát kívánta megvalósítani.

13 Nicoletta BOSCHIERO, *Depero, der Körper, die Schrift = Depero*, 221.

14 Nehéz megmondani, melyik Bartók-zenemű lehetett az, amelyik az *Ombre* nevű absztrakt részt kísérte, mert a feljegyzések mind csak azt említik meg, hogy a magyar zeneszerző Chemenow álnévvel jegyezte kompozícióját.

15 CAMPANINI, *I. m.*, 310–312.



E. P. és F.D.: Illusztráció az Enrosadira folyóirat 1939. nyári számához

Depero korai színházi kísérleteinek elméleti kérdésfeltevéseiben tehát kiemelkedik a bábok és a zene szerepe, így nem meglepő, hogy Vittorio Podrecca 1914-ben alapított bábszínházában valósította meg első rendezését. A római Teatro dei Piccoli – a Palazzo Odescalchi épületében – „a marionett- és zenés színház ötvözete volt [...] a bábok mechanikus mozdulataira Podrecca úgy tekintett, hogy azok egy zenekar mozdulatainak felelnek meg. Valójában számára a marionettek »hangszerek« és a bábosok »virtuóz játékosok«” voltak.¹⁶ A Gilbert Clavellel közösen végzett munka után, 1918 áprilisában mutatták be az öt részből álló futurista marionett-előadást, a *Plasztikus baletteket*. „A bábosokkal folytatott kísérletek csak április első napjaiban kezdődnek; ugyanezen hónap 15-én állítják színpadra a *Baletteket*, és 25-én az utolsó előadással végleg be is fejeződnek. Összesen tizenegy este.”¹⁷ A fennmaradt rajzok és fényképek alapján nem alkotunk pontos képet arról, hogyan működtek a marionettek a színházi gyakorlatban, de bizonyosan nem kinetikus szobrok módjára. „Ami Depero fejében járt, az végsősoron »automatikus szerkentyűk alkalmazásával megszerkesztett balett« volt.”¹⁸ A darabot hirdető plakát szerint négy balett követte egymást az

¹⁶ BERGHAUS, *I. m.*, 279–280.

¹⁷ CAMPANINI, *I. m.*, 313. Goldberg szerint tizennyolc előadás volt (GOLDBERG, *I. m.*, 22).

¹⁸ BERGHAUS, *I. m.*, 296.

előadásban: a bohócok (*i pagliacci*), a bajuszos férfi (*l'uomo dai baffi*), a kék medve (*l'orso azzurro*) és a vademberek (*i selvaggi*), valójában volt egy közbeékelts ötödik rész is, amely az árnyjátékok (*ombre*) nevet kapta. Figyelmet érdemel a marionettek közül a Nagy Vadasszony (*la grande selvaggia*), amelynek kinyitható hasában külön kis bábszínház rejtett, és ott egy ezüst színű csecsemő táncolt, majd kiugrott belőle. Cigarettaeső, egy majommal táncoló kék medve, csecsemőket felfaló óriáskígyó szerepelt a számos látványosság között, Leonetta Bentivoglio pedig az előadás szellemiségét a dadaizmussal rokonította.¹⁹

A lelkesedés és a tervek ellenére a *Plasztikus balettek* után Depero nem folytatta tovább a futurista marionettszínház tervezését, az ember és a „mesterséges élőlény” átmenetei iránti érdeklődése a húszas években inkább a gépek, a robotok felé fordult. Az 1922 októberében készült és a Noi 1923. májusi számában megjelent *Gépi művészet (L'arte meccanica)* című kiáltvány – amelyet Prampolini, Ivo Pannaggi és Vinicio Paladini jegyzett – már a *Baletteket* is a gép poétikájának példaként említette.²⁰ Ami fontos változás a művészi szemléletmódban, hogy a későbbi színházi munkákban a jelmez maszkirozza gépekké a színészeket. A jelmez már a tízes évek közepén, az orosz balett előadásához készített terveken is szerephez jutott, de éppen azért kiemelkedő a Teatro dei Piccoli előadása, mert ott ténylegesen bábok táncoltak színészek helyett: „a táncos személyes kifejezőkészsége először jelmezburokba kényszerül, aztán a *Plasztikus balettek*ben teljesen visszaszorul a marionettek használatára révén”.²¹ Később újra visszatért a jelmezekhez, a *Gép 3000* című darabban (Teatro Trianon, Milano, 1924) kályhacsőre emlékeztető karukat lóbálva lépegettek a henger alakú bádogemberek. „Depero gépiessége (*macchinismo*) a mágikus játékoság és a groteszk humor között lebegett. Míg az 1910-es években az emberi viselkedést szándékozott marionettek révén bemutatni, addig az 1920-as években olyan gépeket teremtett, amelyeknek emberi lelket adott.”²²

Depero és a *Plasztikus balettek* sikere ösztönzőleg hatott a futurizmus másik jelentős képviselőjére, Enrico Prampolinire, ennek is tulajdonítható, hogy maga is bekapcsolódott a Teatro dei Piccoli munkájába az 1919-ben bemutatott *Matoum és Tévíbar* jelmez- és látványtervezőjeként. Kiáltványai szerint a színészt gázzal és táncoló fényekkel akarta helyettesíteni, de a marionettek is foglalkoztatták.²³ A *Matoum és Tévíbar (dráma marionettek számára)* két költő versengését mutatja be; Prampolini érdeklődését az kelthette fel, hogy a darab alkalmasnak bizonyult saját elméleti fejtegetéseinek megvalósításához.²⁴ Gordon Craig hatását illetően RoseLee Goldberg, aki könyvében az angol művész nevét egyetlenegyszer, Prampolinivel összefüggésben említi meg, azt írja: „Az előadóművész mechanizálása visszhangozta az angol színházi rendező és elméletíró Edward Gordon Craig hasonló gondolatait [...] Enrico Prampolini kiáltványai

19 BENTIVOGLIO, *I. m.*, 141.

20 CAMPANINI, *I. m.*, 314.

21 Bruno PASSAMANI, *Depero und die Theatralik = Depero*, 212.

22 BERGHAUS, *I. m.*, 470.

23 Vö. CAMPANINI, *I. m.*, 320.

24 Lásd BERGHAUS, *I. m.*, 280.



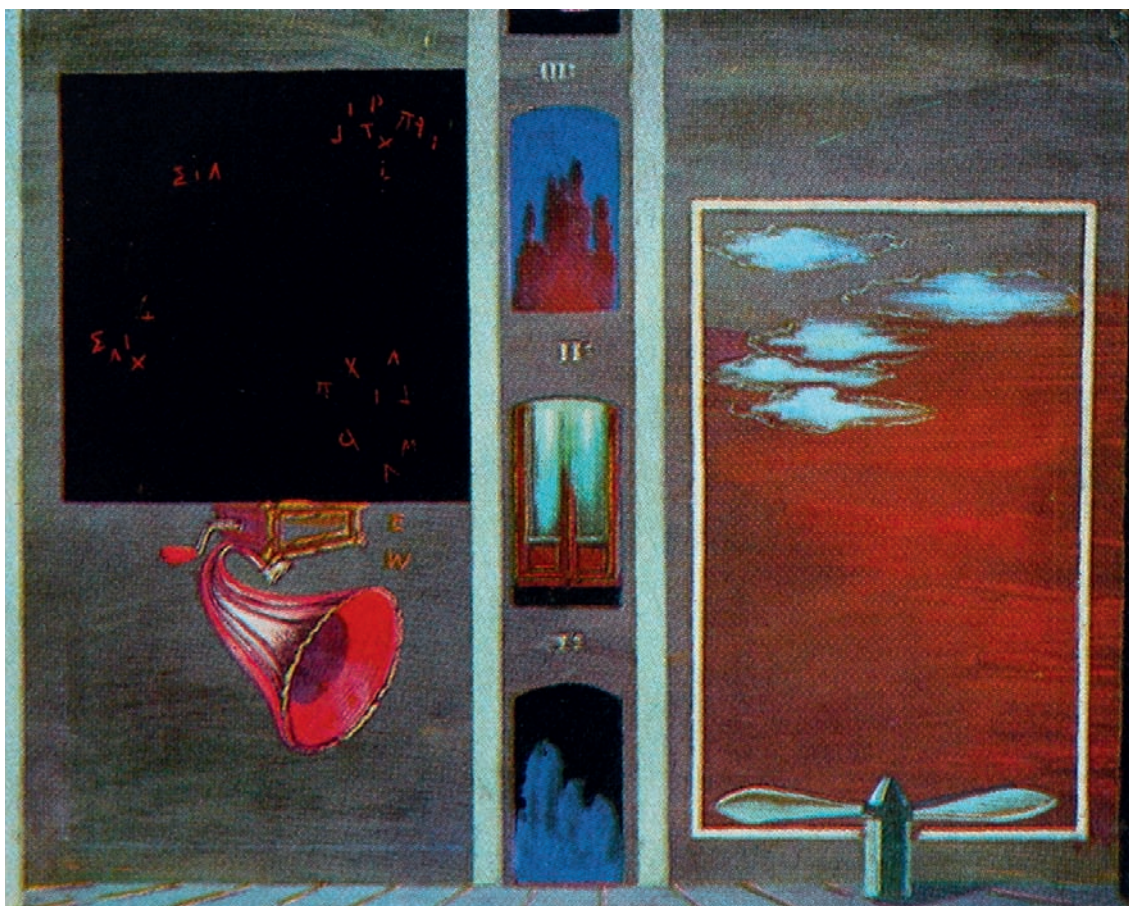
Giacomo Balla: *Feu d'artifice (Mesterséges tűz)*, 1917

a *Futurista scenográfia és koreográfiáról* (*Scenografia e coreografia futurista*, 1915) és a *Futurista színpadi hangulatról* (*Atmosfera scenica futurista*, 1924) akárcsak Craig 1908-ban, a színész megszűntetését [abolition] kívánták.”²⁵

Gondolatmenetünk szempontjából érdekesebb Prampolini kiáltványának az a része, amelyben a színészekkel foglalkozik. Az emberi színészeket szerinte nem „gyermeteg bábokkal” vagy „az utálatos übermarionettekkel (*le odierne super-marionette*) kellene pótolni, amelyekkel új keletű reformerek hengeznek messianisztikusan”.²⁶ A bábokra tett ellenséges megjegyzése ellenére Prampolini legelső fenn-

25 GOLDBERG, I. m., 22. Claudia Salaris szerint Prampolini a díszítőművészetek Párizsban rendezett nemzetközi kiállításán (1925) bemutatott magnetikus, szuggesztív és absztrakt színházával Gordon Craig irányvonalát követte (Claudia SALARIS, *Storia del futurismo. Libri giornali manifesti*, Riuniti, Roma, 1992², 193); Luciano Bottoni viszont úgy látja, hogy kiáltványaiban „túllép Gordon Craignak az übermarionettől és a rendezés teljes elsőbbségéről alkotott elméletén” (Luciano BOTTONI, *Storia del teatro italiano 1900–1945*, Bologna, Il Mulino, 1999, 59). Magam a későbbiekben a Prampolini-életmű legelismertebb szakértőjének, Giovanni Listának az álláspontját tartom mérvadónak.

26 Enrico PRAMPOLINI, *Scenografia e coreografia futurista*, 1915 és *Atmosfera scenica futurista*, 1924, ld. *Prampolini dal futurismo all'informale* (catalogo della mostra), Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1992, 162.



E. Prampolini: Színpadképvázlat L. Folgore és F. Casavola *Három pillanatához*, 1927.

maradt színházi látványterve egy olyan rajzsorozat, amelyen mozgó és hangokat adó marionettek „motorumorisztikus” jelmezei láthatók. „Úgy tűnik, hogy Prampolini 1914-es jelmeztervei Podrecca elméletéhez kapcsolódtak a bábszínházról mint szimfonikus zenekarról, ahol a marionettek hangszerhez hasonlatosak, és a drótok egy hegedű húrjai.”²⁷ Ebben az évben a Teatro dei Piccoli számára is tervezett már „fonodinamikus” jelmezeket, amelyeknek lényege az volt, hogy mozgás közben hangokat adtak. A vázlatok alapján ezeket nem marionetteknek, hanem embereknek szánta, hogy a táncos minden mozdulatát hang kísérje. Albert-Birot *Matoum és Tèvibarja* viszont bábélmű volt, a Prampolini tervezte bábokkal 1919 májusában mutatta be Podrecca színháza Rómában. Giovanni Lista és Günter Berghaus leírása és a rajzok alapján a marionettek néhány egyedi vonását figyelhetjük meg. A hasbeszélő Doktornek a szeme helyén

²⁷ BERGHAUS, *I. m.*, 272.

egyfajta testébe beépített látcső (*binocolo incorporato*) látható, mely ironikusan utalt viselője sajátos magatartására. A két költő, Matoum és Tévíbar koponyája – a darab szerzőjének elképzelését követve – átlátszó volt, hogy szavalás közben megvilágítható legyen. Matoumnak volt egy ernyője, amely a karok minden kinyújtásakor kinyílt, és a „kubo-futurisztikus” Dama di Corte a darabban ugyancsak ernyővel jelent meg, melynek úgy kellett volna szolgálnia egy pillanatban, mint ejtőernyő; a marionettbe épített ernyő domború síkfelületté volt kilapítva, mely úgy fedte el a bábót, mint egy spanyolfal (*schermo protettivo*).²⁸ Luciano Bottoni szerint a futuristák mindegyike megalkotta a maga saját bábtípusát, így Prampolini alakjai megkülönböztethetőek mind Craig „mechanikus marionett”-jétől (*marionetta*), mind Depero rongybabájától (*fantoccio*), mind Bonaventura „bábhőse”-től (*eroe-pupazzo*).²⁹

Prampolini a későbbiekben is vissza-visszatérően tervezett marionetteket és bábjelmezeket: 1920-ban Maeterlinck *Kék madarához* (*L'Oiseau bleu*), 1922-23-ban a Teatro dei Piccoli újabb előadásaihoz, 1924-ben Marinetti *Cocktailjához*. Aláírta *A megszállottak társasága* (*La brigata degli indiavolati*) című kiáltványt is, ezzel csatlakozott Gino Gori, a római Bottega del Diavolo nevű bábszínház (*un teatrino per burattini*) alapítójának kezdeményezéséhez. Itt dolgozott Folgore *Az éjszakai bűvárok* (*Palombari notturni*) című művén, Bontempelli zenéjével. Prampolininek ezek a bábjai Gino Gori groteszk kifejezőmódját követték.³⁰

Összegzésképpen Prampolini és a bábok viszonyáról elmondhatjuk, hogy marionett-tervei ellenére „nem sikerült meglátnia semmilyen összefüggést a marionettszínház és az avantgárd színpadtechnikai forradalma között”,³¹ és figyelme – akárcsak Deperóé a húszas évektől – inkább Marinetti gép-esztétikájára, az ipari és városi valóságra összpontosult. 1923-ban jelentette meg Ivo Pannaggival és Vinicio Paladinival a *Gépi művészet* (*L'arte meccanica*) kiáltványát, amelyben „a »gép« a kifejezés szabadságának



Prampolini: Szénarágó, jelmez F. T. Marinetti *Vulkánokjához*

28 Lásd Giovanni LISTA, *Prampolini scenografo = Prampolini dal futurismo...*, 119; BERGHAUS, *I. m.*, 282-283.

29 BOTTONI, *I. m.*, 116.

30 LISTA, *Prampolini scenografo*, 125-126.

31 Uo., 117.

metaforájává válik”.³² 1924-ben bemutatta *A gépek lélektana (Psicologia delle macchine)* című balettjét Silvio Mix zenéjével, „az ember-robot [uomo-robot] minden esetben kétértelmű, folyamatosan az azonosulás és az elutasítás között, az embert felülmúló ember [superuomo] magasztalása és a humanista modell visszaállítása között lebeg”.³³ A gép jelképezte a legszabatosabban az új civilizáció futurista látomását. „A gép által az emberi lény olyan világalkotóvá válik, aki az Isten teremtette Természethöz hasonlóan alkot. A futurista gépkorszak nem kevesebbre vállalkozott, mint egy teljesen »újraalkotott világmindenség« létrehozására.”³⁴

32 Giovanni PALMIERI, *Invito a conoscere il futurismo*, Mursia, Milano, 1987, 34.

33 Giovanni LISTA, *La danza come performance individuale de Loie Fuller alle avanguardia = La danza delle avanguardie*, 68.

34 BERGHAUS, *I. m.*, 402.