

GIOVANNI FONTANA

A futurista performansz

Szöveg, hang, gesztus – útban a totális költészet felé

A huszadik század második felében a költők jelentős hányada az írás és a művészet közötti bonyolult viszony felé fordította tekintetét: az „intermedialitás felé”, amely Dick Higgins elméleti intuíciója¹ nyomán a hatvanas években körvonalazódott. A költészet áthágta a papírlap szabta határokat, a költő szükségét érezte, hogy az akusztikus, vizuális és színpadi (majd a virtuális) térben érvényesüljön, és így nézzen szembe a nyelvi keveredések szükségszerűen halmozódó kihívásaival, a nyelvi szennyeződésekkel, a színesztetikus észleléssel, a performansz tagolta térrel, az elektronikus technológiák nyújtotta új kapcsolatrendszerrel. Ha a múltba tekintünk, azt látjuk, hogy 1913-ban Filippo Tommaso Marinetti, a futurista avantgárd megteremtője szerkezeti újítások sorát szorgalmazta a szöveg-térben: „Sűrű metaforák. Szófukar képek. Lényegi vibrációk. Gondolatcsomók. Legyezőformában nyitott vagy zárt mozgás. Távoli analógiák. Színskálák. Az érzékelés kiterjedése, súlya, mértéke és sebessége. Az érzékelésbe fejest ugró szóesszencia, a szó alkotta koncentrikus körök nélkül. A megérezés nyugalma. A két-három-négy-öt-szörös mozgás. Az intuíciós pályákat összefogó, tartó és magyarázó mérőcölöpök.”² Az új „szabadszavak” (*parole in libertà*) megrengették az irodalmi szokások és bizonyosságok kereteit.

Marinetti 1909. február 20-án kezdte meg forradalmi rohamát a *Le Figaró*-ban.³ A művészet és a kultúra totális felforgatását indította el, ebben pedig szinte azonnal művészek (költők, festők, zenészek stb.) népes csoportja csatlakozott hozzá. A futurizmus a művészi és a mindennapi tevékenységek programjaként jött létre, életstílust jelentett, fizikai és materiális alapokon nyugvó kreacionista távlatokat vázolt fel a spiritualista jelképiség ellenében, hogy aztán végigszáguldjon az egész századon, és napjaink alkotóinak jelentsen folytonos ihletforrást.⁴ Szempontjai egyik legfontosabb csoportját azok az elméleti és gyakorlati újítások alkották, ame-

¹ DICK HIGGINS: *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987.

² F. T. MARINETTI: *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (1913. május 11.), eredetileg két részben publikálták a *Lacerba* 12. és 22. számában, 1913 júniusában és novemberében, majd utólag még több alkalommal. Ld. F. T. MARINETTI: *Teoria e invenzione futurista*. Verona, Mondadori, 1968.

³ A *Poesia V.* évfolyamának 1–2. számában, 1909. február–márciusában jelent meg újra. A futurista elméletekkel kapcsolatban vö. L. CARUSO (Szerk.): *Manifesti, interventi e documenti teorici del Futurismo, 1909–1944*. 4 köt., Firenze, Spes-Salimbeni, 1980.

⁴ Vö. M. CALVESI: *Importanza di Marinetti*. In: *Le due avanguardie*. Milano, Lerici, 1966.

lyek feloldották a művészeti formák és műfajok közötti ellentéteket, ezáltal pedig új költői érzékenységhez és gyakorlathoz vezettek. A vizuális költőként és az avantgárd költészet kutatójaként egyaránt tevékeny Stelio Maria Martini szerint „a költői formák szétbontása, a hangutánzó szavak és a zajok használata, valamint az alkotás, a költői magatartás és a lét örömeinek visszahódítása által az esztétikai értelemben vett tevékenység teremődik újra, méghozzá a műfajiságában előre meghatározott mű meghaladásával, az alkotói folyamat anyagiságában összpontosulva”.⁵ Marinetti *Zang Tumb Tumb* című 1914-es szabadszavas költeményét elemezve Matteo D’Ambrosio megjegyzi, hogy a példaadó mű által „a művészet fúziójához, a világ több síkon folyó, szimultán kifejezéséhez, újratemtéséhez kerülünk közelebb.”⁶ Ez az alkotás bevezeti a „kifejező szabad írás” elvét, lefektetve ezzel a szabadszavak gyakorlatának alapjait. Épp ez a kezdeti stádium az, amelyben Marinetti a deklamációt a szavakban rejlő energia közvetítésének (illetve a szavak energiával való megtöltésének) elsődleges eszközévé teszi.

A *Manifesto tecnico della letteratura futuristával* (‘A futurista irodalom technikai kiáltványa’) (1912)⁷ bevezetett, majd az 1913. május 11-ei manifesztummal szélesebb teoretikus alapokon pontosított szabadszavas költészeti koncepció a szabadon kifejező írásmód, a többsíkú költőiség, a tipográfiai forradalom, a hangutánzó összhang, valamint további viták és technikai újdonságok együttesen és visszafordíthatatlanul nyitották meg az utat a költészet olyan új formái felé, amelyekben az extraverbális dimenzió hozzájárul a határozottan látványos jelenségek megalkotásához.

Ezt írja Marinetti: „A költő párhuzamos síkokon indítja el szavak, hangok, illatok, súlyok, sűrűségek, analógiák láncolatait. Ezek némelyike például szagos lesz, a másik zenei vagy festészeti.”⁸ Innen már csak egy lépés a szabadszavak szélsőségesebb formája: „a szabadszavak természetes módon alakulnak át *önillusztrációkká*, a szabadon kifejező írásmód és tipográfia, a költői értékek szinoptikus táblái és a rajzolt analógiák segítségével”,⁹ ezáltal „eltörlik az irodalom határait, a festészet, a zene és zajművészet felé menetelnek, miközben csodálatos hidat hoznak létre a szó és a valós tárgy között”;¹⁰ bennük pedig „a szabadon kifejező írásmód és tipográfia [...] a beszélő mimikájának és gesztusainak leképezésére, kifejezésére

⁵ S. M. MARTINI: *Breve storia dell’avanguardia*. Marano (Na), Nuove Edizioni, 1988.

⁶ M. D’AMBROSIO: *Futurismo e altre avanguardie*. Napoli, Liguori Editore, 1999.

⁷ *Manifesto tecnico della Letteratura futurista* (1912. május 11.), először az *I poeti futuristi* előszavaként olvasható. Marinetti már abban beszél „a szintetikus és lényegi líraiságról, a vezérfonalak nélküli képzeletről és a szabadszavakról”. Vö. F. T. MARINETTI: *Teoria e invenzione ...*, cit.

⁸ F. T. MARINETTI: *Distruzione della sintassi...*, cit.

⁹ F. T. MARINETTI: *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (1914. március 18.), két részben adták közre a *Lacerba* 6–7. számában, 1914. március–áprilisban. Vö. F. T. MARINETTI: *Teoria e invenzione ...*, cit.

¹⁰ F. T. MARINETTI – B. CORRA – E. SETTIMELLI – A. GINNA – G. BALLA – R. CHITI: La cinematografia futurista. In: *L’Italia Futurista*, n° 10, 1916.

szolgál.”¹¹ A különféle grafikai elrendezésnek és tipográfiai „sűrűségnek” az olvasat tónusai, hangereje és regiszterei felelnek majd meg.

A szöveg hangzó tartománya elsődleges szerepet kap abban, hogy levezesse a közönségen mindazt a feszültséget, dinamikát, iróniát, vagy akár haragot és erőszakot, amelyet a deklamációk hordoznak. De hasonlóan ahhoz, ahogy az írásbeliségben rejlő feszültség visszahat a gesztusra, a deklamáció is állandó kölcsönhatásban áll az új szövegekkel. A szabadszavak és a szabadszavas táblaképek – épp képi verbalitásuk és nyers hangutánzó jellegük miatt – igénylik az értelmezés koncepciójának újrendezését. Lényegében itt már „optofonikus” szövegről beszélhetünk. Marinetti szerint az eltorzított szavakkal és a mértéktelen tipográfiával a deklamáció képes kifejezésre juttatni az arc és a gesztus játékait. A szabadszavak így módon belső kisugárzásunk költői megtoldásaivá válnak. Egy ehhez hasonló koncepció a szabadság új felfogását hordozza magában. Marinetti az „intuáció szeszélyéről” beszél, és tudja jól, hogy ebben a kontextusban ennek lényegi jelentősége van. A szellem és az improvizáció közt fennálló viszony azonban az idősíkok felforgatását, a ritmus uralmát, a szimultaneizmust, a tett dinamikáját, a színpadi jelenlét vitalitását, a különféle szituációk fejlődésének kiszámíthatóságát eredményezi: mindezek nélkülözhetetlen elemek, szükséges következmények.

Giovanni Lista ennek kapcsán írja: „A költemény így módon a mozgásban lévő energia megnyilvánulása, az írás pedig nem más, mint a költő által meg- és átélt akció szeizmográfja, épp úgy, ahogy az a szabadszavak szélsőségesebb, marinettis formáiban meg is történik. Ha a szabadszavak fejlődésének ezt az irányát vesszük, akkor semmi sem áll távolabb Marinettitől, mint Mallarmé ritmikája, amely az üresen fehérlő lapot a költői szavakat intimitással megtöltő 'szünetek-ként' képzi el.”¹²

Marinetti elítéli a színházi hagyomány szavalásmódját, az ő hozzáállása a szöveghez merőben eltérő. Újszerű, ezen belül elsősorban dinamikus előadást akar, amely egyrészt túllép az előre lefektetett ritmikai, tonális és hangszínbeli sémákon, másrészt pedig összeegyeztethető az újonnan bevezetett költői formákkal. Számára a „deklamáció a különböző és változatos olasz hangszínek által fűtött, formált és szabadjára engedett ritmika hangzó megnyilvánulása.”¹³

Lista megjegyzi, hogy „a linearitás felszámolásával a szabadszavak épp a nyelv okozati szerkezetét, azaz a valóság racionalista olvasatát vetették el. A költő visszautasította a költészet intellektuális tartalmát, elnyomta annak következtető észjárását, ellenállt az íráselemzés kísértésének, végeredményben tehát lemondott az embernek az anyag feletti uralmáról. A költő belső világa folytonosan visszhangzó doboz volt csupán, az akció révén pedig felszínre kerültek a létezés leg-ösztönösebb, tudatalatti energiái is. Éppen a szó volt az, amelynek mindezt meg

¹¹ F. T. MARINETTI: *Lo splendore geometrico ...* cit.

¹² G. LISTA: *Le livre futuriste*. Modena, Edizioni Panini, 1984.

¹³ Cit. In: LISTA, cit.

kellett testesítenie, tapasztalattá tennie, kifejezve a lét intenzitását és közvetlenségét, sőt anyagi mivoltát. A költői nyelv avantgárd forradalma a futurista szabadszavakban öltötte a legszélsőségesebb, és egyben magának a költészetnek az alapjait is leginkább aláaknázó formáját.”¹⁴ A szöveg hangzó minősége leigázza a színpadot, a dinamika, az irónia és a felforgatás energiáját vezeti le közönségén, gyakran kifejezetten ingerlő és erőszakos hatást keltve. A „hangzás” különféle „nyelv előtti” folyamatokból fejlődött ki, de elsősorban a – Marinetti szabadszavait, majd Giacomo Balla „plasztikus zajművészetét”¹⁵ is eredményező – hangutánzásból, Fortunato Depero „absztrakt verbalizációjából” és „hangutánzónyelvből”,¹⁶ valamint Francesco Cangiullo „kottázott költészetéből”¹⁷ stb.

„A szabadszavak hangszerelik a színeket, a zajokat és zörejeiket, vegyítik egymással a nyelv és a dialektus szövetét, az aritmetika és a geometria formáit, a zenei jeleket, a vén, az alakatlan és a vadonatúj szavakat, a vadállatok és a motor ordítását.”¹⁸ De az akusztikus és a vizuális alkotóelemek közti belső egyensúlyhoz,

¹⁴ LISTA, cit.

¹⁵ Giacomo Balla számára a hangutánzó szó a hang-szó, a zörej-szó, de egyúttal a *nonszensz* megteremtését is segítő eszköz volt – Balla nagy iróniával, valamint a deklamáló és a hangszeres zenész kiváló adottságaival adta ezeket elő (gyakran kísérte önmagát gitárral). Balla „hangzó” munkássága, amelyre nagy hatást gyakorolt Depero 1915-ös, *Ricostruzione futurista dell’universo* (‘A világegyetem futurista rekonstrukciója’) című műve, igen tudatosan törekedett az interdiszciplinaritásra, olyannyira, hogy szabadszavas táblaképei mind vizuális (figurális, plasztikus, anyagi, kalligrafikus) minőségüket tekintve, mind (hang-, zörej- és gesztus-) partitúráként egyaránt értékesek. Érdekes megfigyelni a *Paesaggio + Temporale* (‘Táj + vihar’) és a *Macchina tipografica* (‘Nyomdagép’) hangutánzó-kalligrafikus hangszerelését (az utóbbi segítségével egy gépi geometriára és ritmikus effektekre épülő tényleges balettelőadást hozott létre), vagy éppen az 1914-es *Baltrrr rumoristica plasticát* (‘Baltrrr plasztikus zajművészet’), amelyet Balla szeretett a futurista kiállítás-megnyitókön deklamálni, és amelyet „murális költeményként”, szintetikus narrációs játékként, hangzó partitúráként, illetve táncos darabként egyaránt értelmezhetünk. Vö.: M. FAGIOLO DELL’ARCO: *Balla: ricostruzione futurista dell’universo*. Roma, Bulzoni, 1968; G. ANTONUCCI: *Lo spettacolo futurista in Italia*. Roma, Ed. Studium, 1974; L. BALLERINI: *La piramide capovolta*. Venezia, Marsilio, 1975; M. D’AMBROSIO, cit.

¹⁶ A *L’onomalingua* (‘A hangutánzónyelv’) kiáltványa 1916-ban születik. Ebben Depero azt írja, hogy a hangutánzónyelv „a színpadi jelenetek, valamint a szórakoztató poénok legleleményesebb nyelvezete. A hangutánzónyelvvvel beszélhetünk és kölcsönösen megértethetjük magunkat az univerzum elemeivel, az állatokkal és a gépekkel. A hangutánzónyelv az egyetemes megértés költői nyelve, amelyhez nem kellene fordítók”. A hangutánzó költeményeket hatalmas papírlapokra írták oly módon, hogy egyszerre lehessen őket kiállítani és előadni. Az 1916-os kiáltványban kifejtett, majd a „csavaros könyvgépben” (*Depero Futurista*, Milano, 1927) újratárgyalt koncepciókról bővebben: Chiarezza in stile. In: *Dismisura* n. 67/74, 1984 (*La gola e l’eco*), L. Caruso jegyzetével.

¹⁷ „...a *Poesia pentagrammata* (‘Kottázott költészet’) – azáltal, hogy grafikus szimultaneitást ad a Költészetnek, illetve az abban rejlő *Természetes zeneiségnek* – a költői teret a szűzföld végtelenségével gazdagítja...”, F. CANGIULLO: *Poesia pentagrammata*, Napoli, Gaspere Casella Editore, 1923. A Cangiullo által bemutatott technikára később számos olasz vizuális költő visszautal, illetve újrahasonosítja azt: elég LUCIANO CARUSO: *Libro di musica / Litogrammi* (1971–1975) című munkájára gondolni. Erre vonatkozóan ld. G. ANCESCHI: *Le pietre musicali di Luciano Caruso*, in *Il Verrì*, n° 19, 1981.

¹⁸ F. T. MARINETTI: Előszó. In: *I nuovi poeti futuristi*. Roma, Edizioni futuriste di Poesia, 1925.

valamint azok kompozícióban elfoglalt helyéhez viszonyítottan hoznak létre a szabadszavak ún. szabadszavas táblaképeket is, amelyeket a „deklamálót segítő zenei és zajpartitúráknak tekinthetünk”,¹⁹ továbbá a „murális költészetet”, azaz „tényleges vizuális megközelítést igénylő képeket, nem pedig olvasni és szavalni való irodalmi műveket.”²⁰

A szabadszavas táblák képi távlatai Marinetti 1916-os *Declamazione dinamica e sinottica* ('Dinamikus és szinoptikus deklamáció') című kiáltványában öltenek formát. Ebben – többek között – az áll, hogy a futurista szavalónak fáradhatatlan feltalálónak és alkotónak kell lennie egy személyben, aki „öszönösen dönti el, hogy melyik pillanatban szükséges hangsúly-melléknevet, illetve hangulat-melléknevet használnia, valamint megismételnie azt a hatás kedvéért. Mivel a szabadszavak nem tartalmaznak erre vonatkozó pontos útmutatásokat, csakis a saját megérzéseit kell követnie, valamint azzal kell foglalkoznia, hogy a maximális mértani tündöklést és számtani érzékenységet érje el. Így működik együtt a szabadszavas szerzővel, ösztönösen fektetve le új szabályokat, valamint előre nem látott távlatokat nyitva a szabadszavak által, amelyeket előad.”²¹ A szabadszavak tehát afféle hozzávetőleges partitúrát alkotnak, amelyet nem szükséges pontról-pontra követni, hanem a benne rejlő szabad tartalmat kell felerősítve olvasni, illetve fennhangon felszabadítani általa a szöveg rezgéseit és dinamikáját. Lényegében tehát: a nyomtatott szöveg olvasását megnehezítő tipográfiai forradalom valójában egy sor, dekodifikálást igénylő jelölést vezetett be, amely előbbé tette a papírlap és a deklamáló (illetve a mai értelemben vett performer) közti kapcsolatot.

Marinetti számára a költészet kiemelkedően fontos élethelyzet. A hangképzés, a gesztusok és a színházi tér egy olyan költészet keretét alkotják, amely akcióköltészté válik, a huszadik század második felének „poésie-action”-ját előlegezve meg ezzel. Lépésről lépésre mindez performansz-művészetté fejlődik, a hang pedig új energiával tölti meg a költői szöveget. A közönséggel való viszony egyre agresszívebbé és provokatívabbá válik, hasonlóan a hatvanas és hetvenes évek avantgárdjának majdani közegéhez. De Marinetti újításainak súlya nem csupán a költői kutatásban ragadható meg: a szabadszavak rövidesen a zenében is kifejtik hatásukat. A futurista zenészeket persze inkább a hangutánzó és zörejelemek érdeklik, mintsem a grafikai megoldások, utóbbiak mégis nagy szerepet játszanak a kottázás megújításában.²² Ferruccio Busoni 1911. március 30-án feleségének írt

¹⁹ F. T. MARINETTI: *Tavole parolibere*, leporelló, 1919, In: L. CARUSO (Szerk.): *Manifesti*, cit.

²⁰ Ivi.

²¹ F. T. MARINETTI: *La declamazione dinamica e sinottica*. In: F. CANGIULLO: *Piedigrotta*. Roma, Edizioni Futuriste di Poesia, 1916.

²² A zenei újítás igénye a következő kiáltványokban szerepel kiemelt helyen: B. PRATELLA: *Manifesto dei musicisti futuristi* ('A futurista zenészek kiáltványa', 1910); B. PRATELLA: *La musica futurista – manifesto tecnico* ('A futurista zene – technikai kiáltvány', 1911); B. PRATELLA: *Distruzione della quadratura* ('A keretek megszüntetése', 1912); L. RUSSOLO: *L'arte dei rumori* ('A zajok művészete', 1913); mind szerepelnek: S. BIANCHI: *La musica futurista – Ricerche e documenti*. Lucca, Libreria Musicale Italiana Editrice, 1995.

levelében a következőképpen fogalmaz: „...közel járok annak megértéséhez, hogy a ritmus mindenhol jelen van – fel nem foghatom, hogy miért képzeljük egy olyan vonalnak, amely mögülünk indul és előttünk fut, miközben szükségszerűen minden irányba kell terjednie, hasonlóan a kozmikus rendszer összes pontjához...”²³ Méltán emeli ki Daniele Lombardi, hogy a szabadszavak „egy olyan zenei újítás kiindulópontját jelentették, amely a választásoknak labirintusszerű rendszerét hozta létre, amelyben egy új, rögtönzött változó által az írásban megdermedt anyag dinamikussá válhatott. Ebben a mozgó rendszerben egyrészt az előadó társszerzővé vált, másrészt a néző/hallgató is aktív résztvevője lett az eseménynek”.²⁴

Nem véletlen, hogy Arthur Vincent Lourié egy Marinettivel 1914-ben történt moszkvai találkozás után írta *Formes en l'air* című művét, a huszadik század első olyan kompozícióját, amelyben a lineáris kottázást az üres részekben elszórt, önmagukban álló hangzó szigetek törték meg. Az előadó olyan „hangzás-akciókkal” találja magát szembe, amelyek rögtönzést kívánnak. „Egyfajta *kubista-futurista fonosztereometriával* állunk szemben, amelyhez hasonlóval a zongoramuzsika történetében a hatvanas évekig nem találkozunk.”²⁵ Lombardi észrevétele szerint Lourié műve harmincöt évvel előlegezi meg „a zenei időt térbeli elemekkel vizuálisan megjelenítő” Earle Brown, John Cage és Morton Feldman munkásságát.

Arriga Lora Totino azt írja, hogy „a szabadszavas táblaképen a – hangsúlyozás szabályai szerint szétbontott és újból összerakott – szó egy hangi dinamikával egyenrangú optikai dinamikai szerkezetben rögzül a tündöklően geometrikus és plasztikus audiovizuális táblán.”²⁶ Lora Totino meggyőződéssel vallja, hogy a szabadszavas táblaképeken a tisztán vizuális tartalomhoz képest már az optofonikus értékek vannak túlsúlyban. Ehhez teszi hozzá Matteo D’Ambrosio: „A tipográfia nem maga a költemény, hanem annak partitúrája. Bár igaz, hogy a *Zang Tumb Tumb* a vizuális és a konkrét költészet előképe, ez a jellege kétségkívül másodlagos. Az optofonikus forma szükségszerűen volt vizuális, de sokkal inkább a deklamáció trambulínjának szerepét töltötte be ...”²⁷ A deklamációnak pedig teljes fizikai valójában kell robbannia: a gesztusok, a színpadi jelenlét és a közönségre zúduló erő főszereplőkké, a mozgás dinamikája és a hang a test megjelenítőivé válnak, a hang maga pedig a nyelv bárdolatlan és széttöredezett elemei, azon belül is leginkább a hangutánzó mássalhangzók révén robban.

²³ Utal rá D. LOMBARDI: *Il suono veloce*. Milano, Centro Di, 1996.

²⁴ D. LOMBARDI, cit.

²⁵ D. LOMBARDI: *Futurpiano*. CD Icarus, 1995.

²⁶ A. LORA TOTINO: *Poesia da ascoltare*. In: *Poesia Concreta. Indirizzi concreti visuali e fonetici*. (Szerk.) D. Malhow, A. Lora Totino. Venezia, La Biennale, 1969.

²⁷ M. D’AMBROSIO: *Poesia Sonora*. Napoli, Spazio Libero, 1979.

Declamazione dinamica e sinottica ('Dinamikus és szinoptikus deklamáció') című kiáltványában²⁸ Marinetti azt írja: a költőnek „fémesítenie, cseppfolyósítania, növényesítenie, kövesítenie kell, elektromossá kell tennie a hangját, a szabadszavak által az anyag rezgéseivel ötvözve azt”; továbbá „gesztikulálása legyen geometrikus, hogy karjainak az erővonalak irányát mutató fényoszlopok és a közlekedési lámpák sugarainak metsző szigorát kölcsönözze, a dugattyú- és kerékszerű mozgással pedig a szabadszavak dinamizmusát fejezze ki”; a költőnek a legfurább eszközökhöz kell folyamodnia: táblákhoz, hogy bármelyik pillanatban költői értékű tételeket, egyenleteket, szinoptikus táblákat rajzolhasson fel a közönségnek, mozgásával el kell foglalnia a teret, mindenekelőtt azonban fáradhatatlan feltalálónak és alkotónak kell lennie. A látványeffektusokat emellett tovább lehet erősíteni fényekkel, tárgyakkal, vagy a deklamációhoz felhasznált különleges technikákkal, például a szimultaneizmussal.

Marinetti első dinamikus és szinoptikus deklamációjára a római Galleria Sprovieriben került sor 1914. március 29-én; a költő „szilárd és lehengerlő hangon, a pörölycsapás erejével, erőszakot és energiát összpontosító tekintettel, ellentmondást nem tűrő kiállással”²⁹ Francesco Cangiullo *Piedigrotta* című szerzeményét³⁰ adta elő, emberi hangok, köztük Ballaé, Deperóé, Sironié és magáé Sprovierié, továbbá hangeszközök kíséretében. A hangulat felforgató és ünnepi volt. A kor beszámolóí mulattató, vidám estélyről írtak. A termet vörös lámpák világították meg, ezek egyúttal kiemelték Balla festett színpadképének dinamikáját is. A művészek fantáziadús papírkalapokat viseltek. Óriási sikert aratott Balla hajó alakú, színpompás fejedője. Minden művész egy hagyományos nápolyi hangszeren játszott (*tofa*, *putipù*, *tricciballacche*, *scetavajasse*), Cangiullo pedig időnként a zongorához ült. A *Lacerba* egy névtelen munkatársa szerint a futuristák római főhadiszállásukon a „költészet vidám és lenyűgöző előadásainak” egész sorát mutatták be; ezek közül az egyik legeredetibbnek Marinetti, Balla és Cangiullo egy lehangolt zongora mellett előadott improvizációját nevezte, amelynek *Discussione sul futurismo di due critici sudanesi* ('Két szudáni kritikus vitája a futurizmusról') volt a címe.³¹

²⁸ F. T. MARINETTI: *La declamazione dinamica e sinottica*, cit.

²⁹ P. SGABELLONI: *Come le signorine Tofa, Putipù, Tricciballacche e Scetavajasse si produssero nel putiferio del putiputipù*, in *Il Giornale d'Italia*, 1914. március 31.; majd faksimile kiadásban: *Piedigrotta*, F. Cangiullo, Firenze, Salimbeni, 1978 (L. Caruso tanulmányával).

³⁰ A *Piedigrotta* az egyik legeredetibb, legkifejezőbb, legbriliánsabb, legihlettebb és legdinamikusabb szabadszavas alkotás. 1913-ban írták, 1914-ben adták elő, majd 1916-ban jelentette meg a milánói Edizioni Futuriste di Poesia. 1921-ben Cangiullo felkérte Franco Casavola zeneszerzőt, hogy zenésítse meg. Casavola az aleatorikus zeneszerzés eljárás módjait előlegezi meg azáltal, hogy kreatív szabadságot hagy az előadóknak. Ld. S. COLAZZO: *Franco Casavola musicista futurista*. In et al.: *Verso le avanguardie. Gli anni del futurismo in Puglia 1909–1944*. (Szerk.) G. Appella. Bari, Mario Adda Editore, 1998. A gazdag illusztrációval ellátott tanulmány az egész partitúrát tartalmazza.

³¹ *Lacerba*, n° 7, 1914 áprilisa

A *Giornale d'Italia* nevű napilap így írt az eseményről: „A hangok, színek, formák, szagok, ízek, érintések kaotikus hangversenye, a rázkódó nevetés, a kirobbanó, forrongó, lángoló öröm csak nő és nő és nő, eközben Tofa, Putipù, Triccaballacche, Scetavajasse kisasszonyok időnként előbújnak pokoli bugyrukból, hogy a hangjukkal megidézzék Piedigrotta vigadva észveszejtő, részeges, vakító és fojtogató, fül-sértően hangzavaros ünnepét.”³² A kollektív performansz során a „szerelmes és közönséges, hívogató és vádló, kötekedő, borszagú, hörgő és lázadó hangok váltják és keresztezik egymást, hogy aztán szédületes káoszban fonódjanak össze.”³³ Az együttes akció tűnik itt az egyetlen lényeges dolognak. Marinetti azt írja: „a deklamálónak [...] fel kell oldódnia a szabadszavak szinoptikus és dinamikus megjelenítésében.”³⁴ Mindezek ellenére ő a figyelmet főleg magára irányítja. Pietro Sgabeloni is az ő „szilárd és lehengerlő hangját, a pörölycsapás erejét, erőszakot és energiát összpontosító tekintetét, ellentmondást nem tűrő kiállítását” emelte ki. Ezt az alkalmat újabb esték követték a futuristák egyre népesebb tábora részvételével; a már említett Balla, Depero, Cangiullo mellett feltűnt „az improvizált versek és paródiák deklamációjában utolérhetetlen”³⁵ Luciano Folgore, „az erős hangú”³⁶ Armando Mazza, továbbá „csodálatosan zengő toszkán orgánumával verseket és kiáltványokat adott elő”³⁷ Remo Chiti, „szőlőlevelekkel a fején bacchusi himnuszokat szavalt”³⁸ Farfa, Vladimiro Miretti egy jazz-zenekar kísérte, valamint ott volt Auro D'Alba, Guglielmo Jannelli és még számos fiatal művész. A közös nevező a provokáció, a felforgatás, a dinamikus hevület, az irónia, a helyzetek és hangnemek szimultaneizmusa iránti rajongás volt. A „dinamikus és szinoptikus deklamációktól” csak egyetlen lépés vezetett a dinamikus, szimultán, autonóm, logikátlan, irreális *Szintetikus Színház*ig.³⁹ Néhány évvel később a *Meglepetés Szín-*

³² P. SGABELLONI: *Come le signorine Tofa, Putipù...*

³³ Ivi

³⁴ F. T. MARINETTI: *La declamazione...*, cit.

³⁵ M. VERDONE: *Teatro del tempo futurista*, Roma, Lericci, 1969.

³⁶ Ivi

³⁷ Ivi

³⁸ Ivi

³⁹ Marinetti 1915-ben írja *Teatro sintetico futurista* című kiáltványát Settimellivel és Corrával. Ebben szerepel, hogy a színház része „a szabad csattanó, a szimultaneitás, az áthallás, a mozgóköltemény, a színre vitt érzet, a párbeszédes derű, a negatív tett, a visszhangozó csattanó, a logikán túli vita, a szintetikus deformálás, a tudományos okoskodás, a véletlen egybeesés, a vitrinhatás”. 1913-ban Marinetti a *Daily Mail* hasábjain *Il teatro della varietà* ('A változatosság színháza') című kiáltvány „komikus hatásait, erotikus felfokozottságát és bámulatos képzelőerejét” magasztalja, kiemelve benne a „futurista varázs” generatív szellemét, a következők formájában: „grandiózus karikatúrák, emlékszakadékok, kitapinthatatlanul kifinomult irónia, rejtett és végérvényes szimbólumok, fékezhetetlenül zuhogó derű, az emberiség, az állatvilág, a növények és a gépek közti mélységes analógiák, megvilágosodást hozó cinizmus, szellemes mottók, civakodás és az értelem szórakoztató szellőztetését szolgáló találós kérdések összefonódása, a mosoly és a nevetés idegeket nyújtóztató teljes skálája, a butaság, az értelmi tompaság, az együgyűség, az abszurditás skálája, amely az értelmet észrevétlenül az örület peremére tolja, a fény,

*házában*⁴⁰ – részben a *Változatosság Színházának*⁴¹ szellemét továbbfejlesztve – Marinetti és Cangiullo már nemcsak az akciók kiszámíthatatlanságát és a közönség lenyűgözését fokozó újításokat vezettek be, hanem nagyobb figyelmet szenteltek a hangzó- és mozgástartomány fejlesztésének is, a deklamációkat táncsal és a szabadsvavas versek előadásával ötvözték, valamint „rögtönzött zenei párbajt folytatnak zongorák, vagy zongora és énekhang, illetve a szabadon improvizáló zenekari tagok között stb.”.

A fejlődés a totális alkotás irányába mutat: ez a huszadik század művészeti vitáinak központi kérdése, a költői megújulás élő és élénkítő terepe, izgalmas tehetségek próbaköve, a merészség és a hazardjáték laboratóriuma. A legforradalmibb, több és párhuzamos dimenzióban létező, s az általános megújulást szolgáló művészeti alkotásokon különféle műfaji gyökerekkel rendelkező emberek dolgoznak, egyidejűleg több fronton is.

A totális mű gondolata a wagneri elméletben⁴² már a tizenkilencedik század végén megjelenik, majd szimbolista körökben is nagy népszerűségnek örvend: a „megfelelések” elmélete értelmében a lényeg úgy érhető el, ha a szavakat a színekhez és a hangokhoz közelítjük. Részben ezeknek az előzményeknek köszönhetőek a színházi közegben a zene és a szavak „poézisének” megjelenítését a térbeliség irányába elmozdító, egyre gyakoribb kísérletek. Valóban a színpadi aktivitás az, amely láthatóan a legeredményesebben lendíti előre a „művészetek szintézisét”. A polivalens és interdiszciplináris művészet gondolata begyűri az európai színházakba, és számos művész tevékenységét befolyásolja (Appia, Craig, Mejerhold, Piscator, Fortunato Depero, Prampolini, Anton Giulio Bragaglia, valamint Oscar Schlemmer és társai a Bauhaus műhelyeiben). A szó, a hang és a szín drámai műben létrejött fúzióját, illetve annak absztrakt könnyedségét Vaszilij Kandinszkij például épp a wagneri gondolattal állítja szembe.⁴³ De ugyanezeket az irányel-

a hang, a zöreje és a szó új jelentése, illetve titokzatos és megmagyarázhatatlan megtoldásai érkeink felderítetlen mezejében.”

⁴⁰ Az *Il teatro della sorpresa* című kiáltványt 1921-ben írta Marinetti és Cangiullo, az *Il Futurismo* 1922. január 11-én adta ki.

⁴¹ F. T. MARINETTI: *Il teatro della varietà* című kiáltványát a *Daily-Mail* jelentette meg 1913. november 21-én.

⁴² Arrigo Lora Totino utalt a „totális” költészet jelenlétére az Európán kívüli kultúrákban. Az indiai zenében, amelyben a költészet (a Mahábháratá vagy a Rámájána dalai), a zene, a tánc, a gesztikuláció és a mimika tökéletes egységet alkotnak, hasonlóképp a bali színházban, a klasszikus kínai operában, a japán színházban, nem beszélve az amerindia rítusokról vagy a múlt számos kultúrájának fényűző ceremóniáiról.

⁴³ A totalitás felé mutató utópiák a huszadik században két pólus között hullámoztak: az egyik az egymással kölcsönhatásban álló elemek halmozására épült, a másik a lényegiség forrásaihoz kötődött, amely az egyetlen elemekben rejlő aspektusok sokaságát tárja fel. Carmelo Bene a következőket írja *A totális színház mint felszabadító módszer* című művében: „Ami a színtérben látszik, az a hang zenei csendje (az idő hosszú vagy rövid tere). Újra kell gondolnunk tehát a 'totális színház' elvét, méghozzá egy rigorózan felszabadító módszer szűrőjén keresztül. A kudarcra ítélt wagneri halmozáselvet és Schönberg mély töprengését is, amelyek bár ragyogó kísérletekkel (és eredményekkel) vizsgálták a szó-fény-

veket más területeken is lefektetik. Walter Gropius szerint a kiegyensúlyozott szintézis csupán az építészetben hozható létre, Moholy-Nagy László viszont a technológia és a tudomány új távlataiban bíz.

A irodalomban – Marinetti első kiáltványait követően, illetve az új avantgárd irányzatok lényegi hozzájárulása révén – mind jobban érvényt szereznek maguknak és fejlődnek a verbo-vizuális írásmód technikái, amelyekben a szavak univerzuma és a képek univerzuma vonzzák, taszítják, keresztezik vagy felülírják egymást, a sokszor valódi kottázás értékével bíró, szkripturális tipológiák révén pontosan meghatározva és kitágítva a fonetika, a hangzás és a zörejiség tartományát.

A művészetek közötti interferencia és kölcsönös viszony természetesen a múltban is megfigyelhető volt, de a különféle esztétikai nyelvek jelentéshordozói közt fennálló kapcsolat, illetve az ebben rejlő óriási lehetőségek felismerése a huszadik század avantgárdjának az eredménye. A szövegek kilépnek a könyvekből, befogadják a gesztus, a tér, a zene kódrendszerének hatásait, az érintés, az ízlelés, a szaglás érzeteit, spektakuláris helyzetekben számos új jelentéstartalommal gazdagodnak. Az elhunyt költő, Adriano Spatola szívéhez oly közelálló kifejezéssel élve: mindez már „a totális költészet irányába”⁴⁴ mutat.

Fordította: Puskár Krisztián

hang kölcsönhatását, mégis továbbra is elfogadják a táncoló testek és a mimek háttérszerepét a színpadon [...], ezáltal pedig egy mélységesen ártatlan totalitás sürgető szükségességét nyilvánítják ki, mely totalitás minden lehetséges 'színházi előadást' komolyan kompromittálva egy olyan látványértelmet hozna létre, amely a *hangnak* nem csupán kiegészítője. A több „kifejezőeszköz” egyidejű vagy nem egyidejű jelenléte tehát nem érdemelheti ki a művészi 'totalitás' elnevezést (bárhol keresik is azt ily módon, csak egy értelmetlen pastiche következhet belőle). [...] Vegyük példának a fény hőmérsékletével, illetve annak a befogadó retinájára gyakorolt hatásával való játékot: Sztravinszkij neoklasszicista módon 'távollátó' színpadi képét szükségszerűen egy színváltva pompázó, *rövidlátó* közelképnek kell felváltania (amely oly közeli a szemhez, hogy csak *hallani* lehet), száműzve a vizuális mimézis félreértését, amelyet az a mulékony illúzió táplált, hogy a különböző „kifejezőeszközök” egybehordása a színpadon megvalósíthatja a színházi totalitást. Miközben mindig is – és többé-kevésbé szegényesen – azon agyszülemények irtózatossá 'kermesse'-ét illusztrálták csupán, amelyek a '(be)bútorzati' zene, a didaktikus-dialektikus-ideologikus-komunikatív háttérműhely diadalát ünnepelték. Az akció és a zene közötti schönbergi konfliktust elővéve (amely önála inkább vallási, semmint színházi egyetnemértés), minden bizalmatlanságra szükség van stb... A *totális* pontosan az, ami a *degenerált* (a műfaj, a *genre* de-stabilizálása)...” C. BENE: Marlowe. In: La voce di Narciso. In: *Opere*. Milano, Bompiani, 1995.

⁴⁴ A. SPATOLA: *Verso la poesia totale*. Salerno, Rumma, 1969, később: Torino, Paravia, 1979.