فتوریسم و تئاتر

ترجمه‌ای از فصل نخست کتاب Performance Art **نوشته:** Roselee Goldberg
ترجمهٔ مریم نعمت طاووسی

این مقاله دربارهٔ شکل‌گیری «مکتب فتوریسم» است که توسط بنیان‌گذاراین مکتب «نازیستی» ایتالیائی، با گرد آوردن هنرمندان رشته‌های مختلف وبرپائی اجراهای نمایشی متفاوت آغاز شد. شروع این مکتب با نمایش هایی‌تحت عنوان «شب نشینی» (Sata) آغازشد، گر چه نقاشان ،موسیقی‌دان هم‌در این اجراها هم‌کاری می‌کردند اما هدف اصلی بیانیه هایی که مارنیتی خودمی‌نوشت دربارهٔ «هنراجرا» بود. وی می‌خواست که مجموعهٔ هنرها را درشیوه‌های اجرائی کاملاً نوین گرد هم آورد. وی درباب نگارش اجرا و... قوانین و اصولی را مدون و اعلام کرد و گروه‌های نمایشی این اصول را درعمل تجربه کردند. در نهایت با پیشرفت تکنولوژی و ظهور برخی وسایل مدرن هم‌چون رادیو و هواپیما مارنیتی و طرفدارانش، نظریه‌های اجرائی فتوریستی را در رادیو و... هم به کار بست. و این اصول در دوران پست مدرن‌دوباره به کار گرفته شد.

فتوریسم و تئاتر

نخستین نمایش‌های فتوریستی بیش از آن که شیوه اجرایی باشند، به‌بیانیه می‌ماندند و بیشتر تبلیغات بودند تا نمایش، تاریخ فتوریسم، در بیستم‌فوریه سال ۱۹۰۹، در پاریس، با انتشار نخستین بیانیه فتوریسی، در روزنامه‌کثیرالانتشار فیگارو[۱] آغاز شد. نویسنده این بیانیه، شاعر ثروتمند ایتالیایی، فیلیپو تومازو مارینتی[۲] بود که بیانیه مذکور را در ویلای مجلل خود، واقع‌درمیلان نوشت. وی پاریسی‌ها را به عنوان هدف بیانیه جنجال برانگیز خودبرگزید،

شهری که مردمش به آوازه شهرخود به عنوان پایتخت فرهنگی‌جهان می‌بالیدند. به علاوه یورش‌هایی از این دست بر بنیان ارزش‌های آکادمیک در حیطه نقاشی و ادبیات، در شهر پاریس نادر نبود. و نخستین‌باری هم نبود که یک شاعر ایتالیایی تمایلات و خواسته‌های شخصی خود راچنین در انظار عمومی آشکار کرده بود: در آغاز قرن، هم‌وطن مارینتی، دانوتسیو[۳]، بالقب «دیوانگی ...»[۴] با همین گونه رفتارهای متظاهر به ایتالیا بازگشت.

شاه اوبو و شاه بمبانس[۵]

مارینتی از سال ۱۸۹۴ تا سال ۱۸۹۶ در پاریس زندگی می‌کرد. مارینتی‌هفده ساله، در کافه‌ها، سالن‌ها، ضیافت‌های ادبی، اغلب همراه هنرمندان، نویسندگان و شاعران عجیب دیده می‌شد. وی خیلی زود به حلقه‌ای که گردمجله ادبی لاپلام[۶] شکل گرفته بود؛ راه یافت.

این حلقه متشکل بود ازلئون دوشان[۷]، رمی دوگورمان[۸]، آلفرد ژری[۹] ودیگران. آنها او را با اصول شعر آزاد آشنا کردند، شیوه‌ای که او بی درنگ درنوشته هایش به کار گرفت. در یازده سپتامبر سال ۱۸۹۶، سالی که مارینتی‌پاریس را به مقصد ایتالیا ترک کرد، شاعر ۲۳ ساله، آلفرد ژری، دوچرخه‌سوار افراطی، اجرایی قابل توجه و نو آورانه به صحنه برد. وی نمایش بزنبکوب[۱۰] و ابسورد خود، شاه اوبو، را در تئاتر دلوور[۱۱]، لونی - پو[۱۲] به صحنه برد.

فارس‌های اجرا شده ژری در رن، در زمانی که شاگرد مدرسه بود وهمچنین نمایش‌های عروسکی با عنوان تئاتر دفینانس[۱۳] که در سال ۱۸۸۸در اتاق زیر شیروانی خانه کودکی‌اش اجرا کرد، الگوی‌های نمایش شاه اوبوژری بودند.

ژری شخصیت‌های اصلی نمایش را در نامه‌ای برای لونی - پو توضیح‌داد و محتویات همین نامه را به عنوان مقدمه، همراه نمایش‌نامه چاپ کرد.سیماچه‌ای شخصیت اصلی، «اوبو»، را از دیگران متمایز می‌کرد. یک‌سراسب ساختگی، مانند تئاتر قدیم انگلیس، تاگردن اوبو را پوشانده بود.

تنها یک صحنه وجود داشت و بالا و پایین بردن پرده حذف شد. در طی‌اجرا مردی موقر با لباس عصر، همچون نمایش‌های عروسکی، نشانه هایی‌را که توضیح صحنه‌ها بودند، می‌آویخت. شخصیت اصلی «آهنگ ویژه‌ای» به صدایش می‌داد و در پوشش از حداقل رنگ و نشانه‌های تاریخی استفاده‌شده بود. وی به این اشارات اضافه می‌کند:«همه اینها مدرن است، ازآنجایی که ساتیر مدرن است و «نکبت بار»، چون همه اینها کنش را شریرتر ونفرت انگیزتر می‌نمایاند.»

همه مطبوعات پاریس از شب افتتاحیه آگاه بودند. پیش ازآن که پرده بالابرود، میزی که سردستی سر هم بندی شده بود، نمایان شد. میز با تکه‌ای‌گونی «کثیف» پوشانده شده بود. خود ژری با چهره‌ای سفید شده، ظاهر شد. درحالی که نوشیدنی ای را مزه مزه می‌کرد، در طی ده دقیقه تماشاگران رابرای آن چه که در پیش رو خواهند داشت، آماده کرد. (سرانجام) وی اعلام‌کرد: «ماجرایی که قرار است شروع شود، درلهستان رخ می‌دهد، که بایدگفت: هیچ کجا.» و سپس پرده (نقاشی شده) پدیدار شد. پیر بونارد[۱۴]، ویولارد[۱۵]، تولوز لوترک[۱۶]، و پل سرویز[۱۷] در کشیدن نقاشی بر پرده به ژری‌کمک کرده بودند تا از نظر یک فرستاده انگلیسی

واژگان «داخل، بیرون، حتی‌یکبار نواحی بسیار داغ، ملایم و بسیار سرد» را نمایش دهند. بعد اوبو به‌شکل هلو (با بازی فیرمین ژمییر)[۲۸] خط اول نمایش را اعلام کرد، تنها یک‌واژه: مقد[۲۹] جارو جنجالی به پا شد. در برابر انظار عمومی بیان واژه مقد،خصوصا با تاکید بر R، تابو بود. هر زمان که اوبو بر استفاده از این واژه پافشاری می‌کرد، پاسخ خشونت بود. زمانی که پدر اوبو، نماینده«پاتافیزیک[۳۰] ژری»، نماینده دانش راه حل‌های خیالی، با کشتار راه خود راسوی تخت لهستان می‌گشود، در ارکسترا مشت و لگد رد و بدل می‌شد وتظاهر کنندگان خصومت و حمایت خود را با سوت زدن و دست زدن‌های‌پراکنده، نشان می‌دادند. تنها پس از دو اجرا تئاتر دو لوور مشهور شد.

جاکومو بالا

بنابراین شگفت آور نیست که مارینتی در آپریل سال ۱۹۰۹، دو ماه پس ازانتشار بیانیه فتوریستی اش در مجله فیگارو، در همان تماشاخانه، نمایش‌خود را اجرا کرد. مارینتی با ارجاع به سلف خود، ژری، در تحریک‌مخاطبان، شاه بمبانس را که هجویه‌ای از قیام و دموکراسی بود، به صحنه برد. وی داستانی از دستگاه گوارش ساخت، شاعر - قهرمان، ابله[۳۱]، به‌تنهایی خود را در گیر میان خورندگان و خورده شدگان یافت، و از سرناامیدی خودکشی کرد. شاه بمبانس به اندازه پاتا فیزیکدان ژری رسوایی‌برانگیز بود. جمعیت به تماشاخانه هجوم می‌برد تا ببیند که چگونه نویسنده مدعی فتوریسم، نظریه‌های عنوان شده در بیانیه خود را به اجرا گذاشته‌است. در حقیقت نمایش چندان انقلابی نبود، نمایش‌نامه چند سالی پیشتر،در سال ۱۹۰۵، به چاپ رسیده بود. گرچه در این اجرا بسیاری از نظرهای‌عنوان شده در بیانیه گنجانده شده بود، اما تنها به آن نوعی از اجرا که‌فتوریست‌ها به آن شهره شده شدند، اشاره کرد.

نخستین شب نشینی[۳۲] فتوریستی

در بازگشت به ایتالیا، مارینتی با به صحنه بردن نمایش‌نامه خود به نام‌عروسک‌های الکترونیکی[۳۳] در تماشاخانه تاآترو آلفی یری[۳۴] در تورین،دست به عمل زد. این نمایش مقدمه چینی به شیوه ژری داشت و معرفی پرشور نمایش بیشتر براساس بیانیه سال ۱۹۰۹ بود. با این اجرا مارینتی بیش‌از پیش به عنوان موردی شگفت، در دنیای هنر ایتالیا خود را تثبیت کرد ودکلمه[۳۵]، به عنوان شکل جدید تئاتری در طی سال‌های بعد مشخصه‌فتوریست‌های جوان شد. اما ایتالیا در گیرودار آشوب سیاسی بود و مارینتی دریافت که می‌تواند از ناآرامی مردم و پیوند نظریه‌های فتوریست‌ها در باب‌اصلاح هنر، همراه به‌راه افتادن ملی گرایی و سیاست استعماری، بهره‌برداری کند. در رم، میلان، ناپل و فلورانس، هنرمندان علیه مداخله اتریش‌گردهم جمع می‌شدند. مارینتی و هوادارانش راهی تریست[۳۶] شدند شهری مرزی که در کشمکش‌های جاری میان اتریش و ایتالیا نقش مهمی ایفا می‌کرد. فتوریست‌ها نخستین شب نشینی[۳۷] را در شهر تریست در دوازده ژانویه سال ۱۹۱۰ در تماشاخانه تاآترو رزتی[۳۸] بر پا کردند. مارینتی علیه کیش سنت و تجاری کردن هنر غرید، در ستایش میهن پرستی، نظامی گری وجنگ آواز خواند، در این میان آرمانده ماتزای[۳۹] درشت اندام، تماشاگران رابا بیانیه فتوریسم آشنا می‌کرد. پلیس اتریش یا آن چنان که به دشنام آنان را می‌نامیدند، مستراح‌های متحرک[۴۰] متوجه برنامه وشهرت فتوریست‌ها به‌عنوان جمعی دردسر آفرین شدند. کنسول اتریش

اعتراضی رسمی به حکومت ایتالیا تسلیم کرد و در نتیجه از آن پس شب نشینی‌های فتوریستی توسط گروه کثیری از گردان‌های پلیس از نزدیک نظارت می‌شد.

نقاشان فتوریست به اجرای نمایش پیوستند

مارینتی جسورانه نقاشان را از اطراف و داخل میلان برای پیوستن به‌آرمان فتوریسم فراخواند. آنها نمایش عصر گاهی دیگری در تاآترو کیارلا[۳۱]، در توری، در هشتم مارس سال ۱۹۱۰، سازماندهی کردند. یک ماه بعد، نقاشانی چون اومبرتو بوچونی[۳۲]، کارلو کارا[۳۳]، لوئیجی روسولو[۳۴]، جینوسونینی[۳۵]، جیاکموبالا[۳۶]، و حتی با حضور مارینتی «بیانیه فنی نقاشی‌فتوریستی» را منتشر کردند. آنها پیش از این از کوبیسم و اورفیسم برای نوکردن ظاهر نقاشی‌های خود استفاده کرده بودند. فتوریست‌های جوان برخی‌از نظرهای نوآورانهٔ «بیانیه سرعت و عشق به خطر» رابرای نقاشی‌فتوریستی، به صورت اوزالید، چاپ کرده بودند. در سی ام ماه آپریل سال ۱۹۱۱، یک سال پس از انتشار بیانیه الحاقی، نخستین نمایشگاه گروهی‌نقاشی با آثاری از کارا، بوچیونی و روسولو و دیگران، زیر چتر فتوریسم، درمیلان گشوده شد. در این نمایشگاه نشان داده شد که چگونه بیانیه‌ای نظری‌را می‌توان در نقاشی به کار بست.

آنها اعلام کردند:«برای ما این حرکت دیگر لحظه‌ای ثابت از پویایی جهان‌نخواهد بود، بلکه قطعا، احساسی پویا است که ابدی شده است». با همین‌گونه تاکید نامشخص بر«فعالیت» و «تغییر» و «هنری» که عناصر خود را ازپیرامونش می‌یابد، نقاشان فتوریست به منظور فشار به مخاطبانشان برای‌توجه به عقاید خود، به عنوان مستقیم‌ترین ابزار به اجرای نمایش روی‌آوردند. برای مثال بوچونی نوشت:«نقاشی بیش از این صحنه‌ای بیرونی‌نیست. صحنه آرایی ای است که صحنه تماشایی تئاتری است.» و به همین‌ترتیب سوفیسی[۳۷] نوشت: «تماشاگر (باید) در وسط کنش نقاشی شده‌زندگی کند.» با چنین توصیه‌هایی برای نقاشان فتوریست بود که فعالیت‌های‌نقاشان به عنوان اجراگران تئاتری شد.

نمایش مطمئن‌ترین ابزار برای متلاشی کردن بی‌تفاوتی توده مردم بود.اجرا به هنرمندان مجوزی می‌داد تا آفرینندگان (اثر هنری خود)هم به‌گسترش فرمی نوینی از هنرمندان تئاتری بدل شوند و هم اهداف هنری درفرم نوین. آنان میان هنرشان به عنوان شاعر، نقاش یا اجراگر جدایی قائل‌نبودند. بیانیه‌های بعدی چنین تمایلاتی را بسیار روشن بیان کرد. آنان برای‌نقاشان دستورالعملی صادر کردند که «از تماشاخانه‌ها به بیرون، به‌خیابان‌ها، بروند و دست به هجوم و یورش برند و مشت و مشت کاری راوارد جنگ هنری کنند.» به ظاهر این همان کاری است که کردند. پاسخ‌تماشاگران کمتر از سلاح های پرتاب شونده‌ای چون سیب زمینی و پرتقال وهر آن چه که مردم پرشور می‌توانستنداز بازارهای اطراف به دست آورند، تابه اجرا گران پرتاب کنند، نبود.

بسیاری از شب نشینی‌های فتوریستی دستگیری، محکومیت به یک یا دوروز زندان و جارو جنجال آزادی در روزهای بعد را در پی داشت، اما این‌دقیقا همان اثری بود که آنان هدف گرفته بودند. مارینتی حتی بیانه‌ای(۱۹۱۱ - ۱۹۱۵) در باب «لذت هو شدن» به عنوان بخشی از «بیانیه جنگ،تنها نظافت»، نوشت. او بر این نکته پافشاری می‌کرد که فتوریست‌ها بایدبه‌همه

نویسندگان و اجراگران آموزش می‌دادند که از تماشاگران متنفر باشند.«دست زدن (تشویق شدن)» تنها اشاره‌ای بود به چیزی متوسط، تیره و تار،تکرار طوطی وار یا خوب هضم شده. «هو شدن، بازیگر را مطمئن می‌کرد که‌تماشاگران زنده‌اند نه این که» به سادگی توسط مسمومیت‌های روشنفکرانه‌کور شده‌اند. وی برای برانگیختن تماشاگر حقه‌های گوناگونی را پیشنهاد کرد:فروختن دوباره صندلی‌ها (به دو تماشاگر) و چسب اندودن کردن‌صندلی‌ها. او به دستیارانش توصیه می‌کرد که روی صحنه هر چه که به‌ذهنشان می‌رسد انجام دهند.

از همین رو بود که در تاآترو دال ورمه[۳۸] در شهر میلان، در سال ۱۹۱۴،فتوریست‌ها برای تکه تکه کردن و سوزاندن پرچم اتریش هجوم بردند بیش‌از آن که درگیری و زد و خورد خود را به خیابان‌ها بکشانند، جایی که بیشترپرچم‌های اتریش به خاطر«خانواده‌های چاقی که بستنی شان رامی‌لیسیدند،» سوزانده شده بود.

بیانیه هایی درباره اجرا

بیانیه‌های پراتلا[۳۹] پیرامون موسیقی فتوریستی در سال‌های ۱۹۱۰ و۱۹۱۱ منتشر شد و نمایش‌نامه نویسان فتوریست (مرکب از سیزده شاعر،پنج نقاش و یک موسیقیدان) در ژانویه سال ۱۹۱۱ بیانیه‌ای منتشر کردند.این بیانیه هنرمندان را تشویق می‌کرد که اجراهایی استادانه‌تر بر پا نمایند تاآن که تجارب به دست آمده در اجرا به بیانیه هایی با جزئیات بیشتر رهنمون‌شود.برای مثال برپایی ماه‌ها شب نشینی بداهه بابه کارگیری حوزه‌گسترده‌ای از تاکتیک‌های اجرایی به سمت و سوی بیانیه تئاتر واریته رهنمون‌شد، و این زمانی بود که این بیانیه به فرمول مناسبی برای نظریه تئاتر رسمی‌فتوریستی تبدیل شد. این بیانیه در اکتبر سال ۱۹۱۳ منتشر شد و یک ماه بعددر لندن، در نشریه دیلی میل هم به چاپ رسید. در این بیانه ذکری از شب‌نشینی‌های پیشین نشده بود اما در آن خواست‌های نهفته در پس بسیاری ازموقعیت‌های پر ماجرا توضیح داده شد. همچنین تا سال ۱۹۱۳ مجلهلاسربا،[۴۰] مستقر در فلورانس که پیش از این توسط رقبای فتوریست‌هامنتشر می‌شد، پس از بحث و جدل بسیار به ارگان رسمی فتوریست‌ها مبدل‌شد.

مارینتی به یک دلیل که محکم‌تر از دلایل دیگر بود، تئاتر واریته را تحسین‌می‌کرد: «این تئاتر خوشبخت است که نه سنتی دارد و نه استادی و نه اصول‌خشکی.» در حقیقت تئاتر واریته سنن و استادان خود را داشت، اما دقیقا ومشخصا، همان گوناگونی (واریته)اش بود: آمیخته‌ای از فیلم و اعمال‌آکروباتیک، آواز و حرکات موزون، دلقک بازی و «همه مجموعه گسترده‌بلاهت، عمل و سخن احمقانه، بی شعوری و بیهودگی‌ای که با بی عاطفه‌گی‌خرد را سوی مرز دیوانگی سوق می‌دهد». مجموعه این کارها، تئاتر واریته راسرنمونی آرمانی برای اجرایی فتوریستی می‌نمود.

عوامل دیگری هم تجلیل از تئاتر واریته را توجیه می‌کرد. اول آن که تئاترواریته خط داستانی نداشت (خط داستانی که مارینتی آن را کاملا بی جهت‌می‌دانست.) او گفت که نویسندگان، بازیگران و تکنسین‌های تئاتر واریته تنهابه یک دلیل وجود داشتند؛ «که به طور پیوسته عناصر جدید شگفت ابداع‌کنند.» در مجموع تئاتر واریته تماشاگران را وادار به

همکاری می‌کردو آنها رااز نقش‌های منفعلشان به مثابه «تماشاگران احمق» رها می‌ساخت. و چون‌تماشاگران به این شیوه با خیال‌بافی بازیگران همکاری می‌کردند، کنش به‌طور همزمان روی صحنه و در جایگاه مخصوص تماشاگران (لژ)و ارکسترابسط و توسعه می‌یافت.«دیگر آن که این عمل به بزرگ‌سالان و هم‌چنین‌کودکان پوچ‌ترین مشکلات و رویدادهای پیچیده سیاسی را» به سرعت وبی‌پرده «توضیح می‌داد.» مسلما وجه دیگری از این کاباره که مارینتی به آن متوسل شد، این واقعیت بود که تئاتر واریته «ضد آکادمی، ابتدایی و ساده‌بود، از این رو به جهت پیش بینی نشدگی کشف‌ها و سادگی ابرازش‌چشم‌گیرتر بود.» در نتیجه در جریان منطق مارینتی تئاتر واریته «ابهت،آئینی، جدی بودن، عالی را در هنر ART با یک A بزرگ را نابود می‌کند.» ودر نهایت به عنوان پاداش مارینتی تئاتر واریته را برای هر کشوری (هم‌چون‌ایتالیا) پیشنهاد می‌کند. کشورهایی که تنها یک شهر درجه یک با سابقه‌درخشان پاریس را ندارند. پاریسی که به عنوان مرکز جذاب تجمل و لذت‌فوق فرهیختگی به آن احترام گذاشته می‌شود.

یک اجرا گر باید که مظهر ویرانی نهایی امور پرابهت و والا باشد و اجرایی‌لذت بخش را نمایش دهد. والتین دو سنت پوئن[۲۱] نویسندهٔ «بیانیه‌هیجان»[۲۲] (سال ۱۹۱۳) در بیستم دسامبر ۱۹۱۴ در کمدی شانزه لیزه‌پاریس حرکت - شعری درباره احساس همراه اشعاری درباره جنگ و حال و هوا[۲۳] اجرا کرد. این حرکت در برابر ملحفه‌های پارچه‌ای بزرگ که به آنهانورهای رنگی تابانده می‌شد، اجرا شد. معادلات ریاضی روی دیوارهای‌دیگر تابانده می‌شد در ضمنی که موسیقی ای از دبوسی و ساتی حرکت‌استادانه او را همراهی می‌کرد. بعدها در سال ۱۹۱۷ در خانه اپرای‌متروپولتین نیویورک، این اجرا تکرار شد.

دستورالعمل چگونگی اجرا

نسخه ماهرانه‌تر و دقیق کار شده‌تر از شب نشینی‌های پیشین، برخی‌نظرهای جدیدی را که در بیانیه تئاتر واریته ابراز شده بود، نشان داد. و آن‌چیزی نبود جز پیدی گوروتا[۲۴] که توسط فرانسسکو کانیلیو[۲۵] نوشته شده‌بود. این نظر به عنوان درام واژگان - در - آزادی[۲۶] توسط مارینتی، بالا وکانیلیو درگالری اسپرویری[۲۷] در ۲۹ مارس و پنج آوریل سال ۱۹۱۴ در رم‌اجرا شد. به این منظور گالری با نور قرمز نورپردازی شدو نقاشی‌های کارا،بالا، بوچیونی و روسولو و سورنینی آویخته شده بود. «گروه نمایشی یک‌تروپ کوچک که کلاه‌هایی عجیب و غریب از جنس کاغذ برسر داشتند»(اسپروویني، بالا، دپرو،[۲۸] رادیانته[۲۹] و سورینني) بود که مارینتی و بالاراهمراهی می‌کردند. آنها واژگان - در - آزادی اثر کانیلیوی فتوریست را دکلمه‌می‌کردند، در ضمن دکلمه خود نویسنده پیانو می‌نواخت. هر کدام از آنهامسوول یکی از سازهای صدا ساز خانگی بود: صدف‌های بزرگ، یک آرشه‌ویلون (در حقیقت یک اره که به جغجغه‌ای دست ساز از قوطی ای از جنس‌قلع وصل شده بود) و یک جعبه‌گلی پوشیده از پوست در داخل این جعبه‌یک نی به گونه‌ای تعبیه شده بود که زمانی که دستی خیس آن را نوازش‌می‌کرد به ارتعاش در می‌آمد). بر طبق نثر نمونه وار وبدون احساس مارینتی‌این اجرا کنایه‌ای خشن را به نمایش می‌گذارد: «که با این کنایه جماعتی‌جوان و عاقل همه زهرهای

نستالژیک مهمل گویی‌ها را درمان می‌کنندو با آن‌زهرها می‌جنگند.»

این اجرای نمونه منجر به صدور بیانیه‌ای دیگر شد. «بیانیه دکلماسیون‌پویا و اجمالی.» در واقع این بیانیه به اجرا گران باالقوه دستورالعمل‌هایی‌ارائه می‌کرد که چگونه اجرا کنند یا همان‌گونه که مارینتی می‌گفت دکلمه‌کنند. او تاکید می‌کرد که هدف از این تکنیک، دکلمه، «آزاد سازی جمع ازدکلمه کهنه، ایستا، منفعل و نوستالژیک بود.» برای رسیدن به چنین هدفی‌نیازمند «دکلمه‌ای نو، پویا و جنگ‌جویانه» بود.

مارینتی خود را گواه تفوق بی چون و چرای جهانی دکلمه کننده شعر آزادیا واژگان در آزادی نامید. آنچه که وی گفت او را آماده کرد تا نارسایی‌های‌دکلمه را، به آن اندازه که در آن زمان فهمیده شده بود، دریابد. مارینتی براین‌نکته پافشاری می‌کرد که دکلمه کننده فتوریست باید به همان اندازه‌ای که باپاهایش دکلمه می‌کند با بازوهایش هم دکلمه کند. علاوه بر این دردست‌های دکلمه کننده هم باید ابزارهای مختلف صدا ساز باشد.

نخستین مثال از دکلمه پویا و مجمل پیدی گروو تا بود. دومین دکلمه ازاین نوع در گالری دور[۵۱]، واقع در لندن، در اواخر آپریل سال ۱۹۱۴ درفاصله کوتاهی پس از بازگشت مارینتی از گردشی که در مسکو و سنت‌پطرزبورگ داشت، بر پا شد. مارینتی، پویا و مجمل، چند پاراگراف از نمایش‌زنگ تامب تام[۵۲] (در محاصره آدریانوپل) را دکلمه کرد. او نوشت: «روی میزروبه‌رویم یک گوشی تلفن، چند تایی تابلو اعلانات، چند چکش یکسان بودکه با این وسایل می‌توانستم دستورات ژنرالی ترک و صداهای شلیک اسلحه‌و توپ را تقلید کنم.» تخته‌های سیاه در سه سوی محل اجرا نصب شده بودکه به توالی به سمت آنها می‌دوید یاقدم می‌زد تا تند و سریع با قطعه گچی‌قیاس‌هایی[۵۳] را رسم کند. «شنوندگان من هم‌چنان که می‌چرخیدند تا مرا درهمه تحولاتم دنبال کنند، با تمامی بدن‌های ملتهبشان که ناشی از اثرات‌هیجان خشونت جنگی بود که با واژگان آزاد من توصیف می‌شد، در اجراشرکت می‌کردند.» در اتاق مجاور نوینسون[۵۴] نقاش در زمانی که مارینتی‌تلفنی به او دستور می‌داد، دو طبل بسیار بزرگ را به صدا در می‌آورد.

موسیقی سرو صدا

زنگ تامب تام، همان‌گونه که مارینتی آن را ناماوای توپخانه نامید، برای‌اولین بار در نامه‌ای از سنگرهای بلغار خطاب به روسولو نقاش در سال۱۹۱۲ نگاشته شد. با الهام از توصیف مارینتی از «ارکستربزرگ جنگ»، که درهر پنج ثانیه، محاصره توپ‌ها با ایجاد یک آکورد فضا را از معنا تهی می‌کرد -شورش تامب تا آآآم پانصد پژواک سکوت را در هم می‌شکست و آن را ریزریز می‌کرد و تا بی نهایت می‌پراکند. روسولو شروع به بررسی هنر صدا کرد.

به دنبال کنسرت بالیلا پراتلا در مارس سال ۱۹۱۳ در رم، تاآتروکستانزی[۵۵]، روسولو «بیانیه هنر سرو صدا» را نگاشت. موسیقی پراتلا به‌اندازه کافی برای روسولو مجاب کننده بود که صدای ماشین فرمی کارآمد ازانواع فرم‌های موسیقایی است. روسولو توضیح داد که در ضمنی که به اجراارکستر آن موسیقیدان گوش می‌داد، «موسیقی فتوریستی خشونت بار»، اونسبت به پدیدار شدن هنری جدید متقاعد شده بود؛ هنر سر وصدا که پیامدمنطقی ابداعات

پراتلا بود. روسولو برای دست یافتن به معنی مشخص‌ترسرو صدا چنین استدلال کرد: در دوران باستان تنها سکوت بود،اما در قرن‌نوزدهم، با اختراع ماشین سرو صدا به دنیا آمد. وی گفت: «حالا سرو صدا به‌قلمرو برتر، فراز حساسیت آدمیان، وارد شده بود»، به‌علاوه تحول تدریجی‌موسیقی با ازدیاد ماشین هم‌سنگ بود. و «این مساله میدان رقابت را برای‌سرو صداها فراهم می‌کرد. نه تنها در فضای پر سرو صدای شهرهای بزرگ‌بلکه در حومه شهر که تا دیروز به طور طبیعی ساکت بود.»، بنابراین صدای‌ناب، که «یک‌نواخت و ناچیز می‌نماید، بیش از این هیجان آور نیست.»

هنر سرو صدای روسولو برآن بود که سرو صداهای تراموا، احتراق موتور،ترن، فریاد جمعیت را با هم جمع کند. سازهای ویژه‌ای ساخته شد که باگرداندن یک اهرم چنین جلوه‌های شنیداری را تولید کند. جعبه‌های‌مستطیل چوبی به طول سه فوت با تقویت کننده‌های قیفی شکل که شامل‌موتورهای گوناگون برای تولید انواعی از سرو صداها بود: ارکسترفتوریست‌ها، بر طبق نظر روسولو با این ارکستر حداقل سی هزارسر و صدای‌گوناگون را می‌توانستند ایجاد کنند.

اجرای کنسرت موسیقی سرو صدا در ابتدا در خانه شیک مارینتی برپاشد، ویلا رزا در میلان، در تاریخ یازده آگوست ۱۹۱۳ و در ژوئن سال آتی،در شهر لندن، در کولیزیوم[۵۶]. در تایمز لندن این کنسرت مورد نقد و بررسی‌قرار گرفت: سازهای قیفی شکل عجیب... مشابه صداهایی بود که در طناب‌بادبان در طی عبور کشتی از گذرگاهی نامناسب شنیده می‌شد- شاید بی‌خردی نوازندگان بود یا ما باید آنها را سرو صدا دان[۵۷] بخوانیم؟ تا به اجرای‌دومین قطعه شان مبادرت کردند....پس از فریادهای رقت بار « بس است» که‌از همه جهات اودیتوریم به گوش آنان می‌رسید.

حرکات مکانیکی

موسیقی سرو صدا بیشتر به عنوان موسیقی زمینه، ضمیمه اجرا شد. اماهمان‌طور که بیانیه هنر سرو صدا ابزارهایی را برای مکانیکی کردن موسیقی‌عرضه کرد، «بیانیه دکلمه‌پویا و مجمل» قوانین کنش بدن را براساس حرکات‌مقطع ماشین طرح ریزی کرد. در این بیانیه توضیح داده شد که «اشاره‌هندسه وار، در شیوه نقشه کشی توپولوژیکی، آفرینش مصنوعی مکعب‌ها،مخروط‌ها، مارپیچ‌ها و بیضی‌ها در هوا.»

ماشین چاپ سربی[۵۸] اثر جیاکومو (نقاشی چاپی) در سال ۱۹۱۴دستورالعمل‌های مذکور را در اجرای خصوصی دیاگیلر[۵۹] به کاربست. دوازده نفر بخشی از یک ماشین را در برابر پس زمینه نقاشی شده‌ای که تنهایک واژه؛ چاپ سربی، بر آن نقاشی شده بود، اجرا کردند. این دوازده نفرپشت سر هم ایستادند، شش اجراگر بازوها را گشودند و پیستونی را شبیه‌سازی کردند. در ضمنی که شش اجراگر دیگر چرخی را که توسط پیستون‌هدایت می‌شد، شبیه سازی کردند. اجرا برای اطمینان از انطباق با اصل‌مکانیکی اش تمرین شده بودند. یکی از شرکت کنندگان در اجرا معماری به‌نام ویرژیلو مارکی[۶۰] توصیف کرد که چگونه بالا اجرا گران را در الگوهای‌هندسی تنظیم کرد و هر نفر را راهنمایی کرد تا نشان‌گر روح تک تک قطعات‌دستگاه

چاپ چرخشی باشد. به هر اجراگر صدایی نام آوا اختصاص داده‌شده بود تا همراه با حرکت ویژه‌اش باشد. مارکی نوشت: «به من گفته شد که‌باید با خشونت هجای STA را تکرار کنم.»

این گونه مکانیزه کردن اجراگر، نظر مشابه کارگردان و نظریه پرداز انگلیسی‌ادوارد گوردن کریگ رابه طور ضمنی تایید می کرد. گریک کارگردانی بود که‌مجله تاثیر گذارش ماسک[۴۵] (که درسال ۱۹۱۴ بیانیه تئاتر واریته در آن‌چاپ شد)، در فلورانس منتشر می شد. انریکو پرامپولینی[۴۶] در بیانیه های خود«صحنه پردازی» و «فضای صحنه‌ای فتوریستی» (هر دو در سال ۱۹۱۵) در خواست کرد که همان‌گونه که مورد نظر کریک هم بود، اجراگر حذف‌شود. کریگ پیشنهاد کرد که اجراگر باید با یک ابر عروسک جایگزین شود اماهیچ گاه این نظریه را در تولید تئاتری در نظر نیاورد. پرامپولینی در حمله‌ای‌نهانی به کریگ از کنار گذاشتن ابرعروسک امروزی که اجراگران متاخر توصیه‌کرده بودند، سخن گفت. با این وجود فتوریست‌ها واقعا موجودات غیرانسانی را ساختند و با آنها نمایش برپا کردند.

برای مثال گیلبرت کلاول[۴۷] و فورتوناتودپرو[۴۸] در سال ۱۹۱۸ برنامه‌ای‌متشکل از پنج اجرای کوتاه در تماشاخانه عروسکی تاآترو پیکولی[۴۹] درپالازوادسکالیکی ۶۶واقع دررم ترتیب دادند. رقص های ساختگی[۵۰] برای‌عروسک‌هایی که کمتر از نصف اندازه طبیعی انسان بودند طراحی شده بود.شخصیتی به نام دپرو، «وحشی بزرگ»، بلندتر از انسان معمولی ساخته شده‌بود. خصوصیت ویژه او صحنه‌ای کوچک بود.یکی از صحنه‌ها شامل باران‌سیگار بود و صحنه دیگر رقص سایه‌ها. «سایه ها- بازی‌های ساخته شده وپر جنب و جوش نور». رقص های ساختگی هجده بار اجرا شد و موفقیتی‌بزرگ در میان اجراهای فتوریستی بود.

تاجر قلب ها[۵۱] اثر پرامپولینی[۵۲] و کازاولا[۵۳] در سال ۱۹۲۷ به نمایش‌درآمد و ترکیبی از عروسک و انسان بود. عروسک‌هایی به انداز انسان ازسقف آویزان شده بودند.این عروسک‌ها نسبت به عروسک‌های سنتی‌بیشتر انتزاعی و کمتر متحرک طراحی شده بودند. مجسمه‌های کوچک همراه با بازیگران زنده اجرا را پیش بردند.

باله فتوریستی

انگیزه بنیادین پس از عروسک‌های مکانیکی و دکور متحرک، اعتقادفتوریست‌ها به یک‌پارچه کردن شخصیت‌ها و صحنه‌پردازی در محیطی‌پیوسته بود. برای مثال ایو پاناگی[۵۴] در سال ۱۹۱۹ لباس‌های مکانیکی برای‌باله مکانیکی طراحی کرد و مجسمه‌های کوچک را به تناسب نقاشی‌های‌رویدادگاه[۵۵] فتوریستی ساخت. حال آن که بالا در اجرای سال ۱۹۱۷ براساس آتش بازی[۵۶] اثر استراوینسکی تنها فضایی کریوگرافیک (طراحی‌حرکت موزون) را تجربه کرد. بخشی از باله دیاگیلر در برنامه روسز در تاآتروکستانزی روم به نمایش در آمد. اجرا گران در نمایش آتش بازی، اشکال ونورهای متحرک بودند. صحنه خود نسخه سه بعدی بزرگ شده یکی ازنقاشی‌های بالا بود و خود بالا، باله نور را توسط صفحه کلیدی نور رهبری‌می کرد. نه تنها صحنه بلکه جایگاه تماشاگران به تناوب روشن و خاموش‌می شد. در مجموع این اجرای بدون بازیگر[۵۷] فقط پنج دقیقه به طول‌انجامید که در آن زمان براساس یادداشت‌های بالا تماشاگران چیزی حدودچهل ونه صحنه آرایی متفاوت را مشاهده کردند.

برای باله‌هایی با بازیگر زنده، مارینتی دستورالعمل‌های بیشتری برای چگونگی حرکت، در «بیانیه حرکت فتوریستی»، در سال ۱۹۱۷، طرح کرد. در آن جا او به طور غیر معمول به کیفیات قابل تحسین برخی رقصندگان معاصر خود، برای مثال نیجینسکی[۷۵]، لوی فولر[۷۶]، ایزادورادانکن[۷۷]، اذعان کرد. درباه نی جینسکی او نوشت: «کسی است که برای نخستین بار به‌شکل ناب حرکت موزون، بدون ادا ظاهر می‌شود.» اما مارینتی هشدار دادکه باید فراتر از امکانات عضلانی گام برداشته شود و «باید بدن آرمانی وچندگانه موتور را که مدت‌های زیادی در آرزوی آن بوده‌ایم، هدف بگیریم.» مارینتی با جزئیات بسیار حرکات را توضیح داد. او حرکت ترکشی[۷۸] در نظرداشت که دستورالعمل‌هایی برای حرکت پاها در این حرکت موزون مثال زده‌شده بود: حرکت پاها باید اثر بوم بوم پرتابه‌ای را که از دهانه توپ بیرون‌می‌آید، داشته باشد. برای حرکت هوایی[۷۹] توصیه کرد که «با تکان‌ها وپرش‌های بدن، تلاش‌های متوالی هواپیمایی را که می‌خواهد از زمین بلندشود، شبیه‌سازی کند!»

اما هر چه که «ماهیت متالیک حرکت فتوریستی» بود، شخصیت‌ها تنها یکی از اجزا کل اجرا باقی می‌ماندند. به طرزی وسواس برانگیز در بیانیه‌های بی‌شماری پیرامون صحنه آرایی، نقاشی صحنه[۸۰]، پانتومیم، حرکت موزون یا تئاتر، بر ادغام بازیگر و نقاشی صحنه‌ای که در فضایی ویژه طراحی شده، پافشاری می‌کردند. پرامپولینی در «بیانیه پانتومیم فتوریستی» نوشت: «صدا، صحنه و ژست، باید در روح تماشاگر هماهنگی روان‌شناسانه بیافرینند. این هماهنگی[۸۱]، پاسخی بود به قوانین همزمانی[۸۲] که پیش ازاین «حساسیت‌گسترده جهان فتوریستی را اداره می‌کرد.»

تئاتر ترکیبی[۸۳]

هم‌زمانی مورد نظر فتوریست‌ها، در بیانیه «تئاتر ترکیبی فتوریستی»، منتشره در سال ۱۹۱۵، با جزئیات مطرح شد. این نظر به سادگی توضیح داده‌شد: «ترکیب. و این توضیح بسیار خلاصه است: فشردن وضعیت‌ها، نازک‌طبعی‌ها، نظرها، شور و هیجان‌ها، حقایق، نمادها در چند دقیقه، در چندواژه و چند ژست.»

در تئاتر واریته تنها شبی برای نمایش همه تراژدی‌های یونانی، فرانسوی وایتالیایی، به صورت فشرده و به شکلی کمیک و در هم آمیخته، توصیه‌می‌شد. براساس اصول این تئاتر همه آثار شکسپیر را می‌توان به یک پرده‌کاهش داد. همین طور ترکیب[۸۴] فتوریستی، آگاهانه شامل خلاصه‌اجراهایی بود که پیرامون یک اندیشه برپا شده بود. برای مثال تنها اندیشه‌موجود در نمایش «عمل نفی»[۸۵] اثر برونوکورا[۸۶] و امیلیو ستیملی[۸۷] دقیقاهمان نفی کردن عمل بود. مردی وارد صحنه می‌شود، او سرش شلوغ است‌و ذهن و حواسش مشغول. دیوانه وار و برافروخته قدم می‌زند. اورکت خودرا در می‌آورد. متوجه تماشاگران می‌شود. «من حرفی برای گفتن به شماندارم...» فریاد می‌زند: «پرده را پایین بیاورید!»

بیانیه مذکور تئاتر کهن رااز آن جهت که سعی می‌کند تا زمان و مکان را بهطور واقعی نمایش دهد، محکوم کرد. گلایه‌وار دربیانیه آمده است که: «این‌تئاتر میدان‌گاه شهرها، چشم اندازها، خیابان‌های بی شمار را در یک اتاق به‌زور جای می‌دهد. حال آن که تئاتر ترکیبی

فتوریستی به طور مکانیکی، بانیروی ایجاز به تئاتری نو در هماهنگی کامل با شور وهیجان فتوریستی‌چابک و گزیده گوی ما، دست پیدا می کند.» بنابراین رویدادگاه‌ها به محلی باحداقل اسباب صحنه کاهش پیدا می کند. برای مثال پاها[۸۸] اثر ترکیبی‌مارینتی تنها از پاهای اجرا گران تشکیل شده بود. توضیح نمایش چنین بود: «لبه یک پرده سیاه باید تا ارتفاع شکم انسان بالا برود. جمعیت تنها پاها را درجریان کنش می بیند.»

هفت صحنه نامرتبط برگرد پایه‌های اشیا دور می زد، اشیایی همچون‌صندلی راحتی، میز، چرخ خیاطی ای که با پدال کار می کرد. این نمایش‌کوتاه با حرکت پایی که لگدی به ساق پای شخصیت مرموز دیگری می زد،پایان می یافت.

در نمایش آنها دارند می‌آیند[۸۹] اثر ترکیبی مارینتی درسال ۱۹۱۵، پایه‌ها خود به شخصیت اصلی بدل شدند. در اتاقی مجلل که لوستری بزرگ‌آن را روشن کرده بود،پیشکاری به سادگی اعلام کرد:«آنها دارند می‌آیند».دراین زمان دو خدمتکار با شتاب هشت صندلی را در فضای نعل شکل کنارصندلی راحتی قرار دادند. پیشکار در اتاق فریاد کنان‌دوید:«بریکاتیراکامکامه[۹۰]» و خارج شد. وی این عمل کنجکاوی برانگیز رابرای بار دوم تکرار کرد. سپس پیشخدمت‌ها اسباب و اثاثیه را جا به جاکردند. لامپ‌های لوستر را خاموش کردند و صحنه با «مهتاب رنگ پریده‌ای‌که از میان درهای شیشه‌ای» به دورن راه یافته بود، کمی روشن ماند. سپس‌پیشخدمت‌ها در حالی که آشکارا دستخوش آشوب شده بودند و از ترس می‌لرزیدند، به گوشه‌ای رفتند. در این میان صندلی‌ها اتاق را ترک کردند.

فتوریست‌ها از توضیح معنای این نمایش‌های ترکیبی سرباز زدند. آنها نوشتند:«تسلیم شدن به میل بدوی گرای تماشاگران ابلهانه بود. تماشاگرانی‌که در تحلیل نهایی خواستار آن بودند که ببینند آدم بد می‌بازد و آدم خوب‌می برد.» در ادامه این سخن در بیانیه آورده شد:«دلیلی وجود ندارد که مردم باید همیشه چراها و دلایل هر کنش صحنه‌ای را کاملا بفهمند.» علیرغم آنکه‌آنان از قایل شدن محتوا و معنا برای نمایش‌های ترکیبی شان سرباز می‌زدند،اما بسیاری از نمایش‌های ترکیبی پیرامون شوخی‌های قابل تشخیص زندگی‌هنرمندان می گشت. آنها خیلی شبیه صحنه‌های کوتاه تئاتر واریته تنظیم شده‌بود، همراه با صحنه مقدماتی، شاه بیت و خروج سریع.»

«نابغه و فرهنگ[۹۱]» اثر بوچونی داستانی کوتاه درباره هنرمندی ناامید بود که ناشیانه خودکشی می کند، در ضمنی که منتقد همیشه حاضر که «برای‌بیست سال به طور عمیق این پدیده (هنرمند) را مطالعه کرده است»،تماشاگر مرگ سریع هنرمند است. در زمان فرا رسیدن مرگ هنرمند، منتقد با شگفتی‌فریاد می کشد:« خوب، حالا من رساله‌ام را خواهم نوشت.» سپس‌کنار جسد هنرمند «همچون کلاغی سیاه» می‌پلکد، و شروع به نوشتن‌می‌کند و با صدای بلند اندیشه هایش را بر زبان می‌آورد «نسبت به سال ۱۹۱۵... هنرمندی شگفت‌انگیز.... مثل همه هنرمندان بزرگ..۱/۶۸ بلندی‌قامتش بود و عرضش..» و پرده پایین می آید.

هم‌زمانی[۹۲]

بخشی از بیانیه تئاتر ترکیبی به توضیح اندیشه هم‌زمانی اختصاص داده‌شده بود. در بیانیه

آمده بود که هم‌زمانی از بداهه، روشنگری - چون شهودکه خود ناشی از واقعیت آشکار کننده و دلالت کننده است - زاده می‌شود.آنها باور داشتند یک اثر ترکیبی به وسعت بداهه سرایی اش ارزشمند است (ساعت‌ها، دقایق و ثانیه‌ها) و نه آن که مبسوط و مفصل از پیش آماده شده‌باشد (ماه‌ها، سال‌ها و قرن‌ها). «این توضیح تنها راه چیره شدن» برتکه‌های‌درهم برهم‌و آشفته رویدادهای در هم تنیده‌ای است که در زندگی هر روز با آن روبه رو می‌شویم، و نمایش این آشفتگی از هر تلاشی برای اجرای تئاترواقع گرایانه برتر بود.

نمایش هم‌زمانی مارینتی نخستین اثری بود که به این بخش از بیانیه تجلی‌عینی داد. این نمایش‌نامه در سال ۱۹۱۵ چاپ شد، از دو فضای متفاوت‌تشکیل شده بود که بازیگران در هر دو فضا حضور داشتند و صحنه را در یک‌زمان اشغال می‌کردند. در بیشتر طول نمایش کنش‌های متفاوت در دو دنیای‌جدا انجام می‌گرفت، و شخصیت‌ها کاملا نسبت به حضور به یکدیگر ناآگاه‌بودند. در یک لحظه، به‌هر حال، زندگی غیر خانوادگی، به زندگی خانواده‌بورژوا که در صحنه مجاور نمایش داده می‌شود، رخنه می‌کند. سال بعد این‌مفهوم توسط مارینتی در نمایش «گلدان‌های مرتبط[۴۲]» ساخته و پرداخته شد. در این نمایش کنش درسه مکان به طور همزمان اتفاق می‌افتاد. همانندنمایش پیشین کنشی به دیگر بخش‌ها رخنه می‌کرد و صحنه‌ها در توالی‌ای‌سریع در داخل و خارج صحنه‌های نمایشی از پی هم می‌آمدند.

منطق هم‌زمانی راهبر متنهایی شد که در دو ستون نوشته می‌شدند. مانند انتظار[۴۳] اثر ماریو دسی[۴۵] که در کتاب اش به نام شوهرت کار نمی‌کند؟...عوضش کن![۴۶]، در هر ستون صحنه‌ای توضیح داده شد، دو مرد جوان که بانگرانی به عقب و جلو قدم می‌زنند. مردهای حاضر در صحنه ساعت‌های‌گوناگون را با دقت زیر نظر داشتند، هر دو منتظر ورود همسرانشان بودند، هردو مایوس بودند. برخی ترکیب‌ها را می‌توان به عنوان نمایش به مثابه تصویر[۴۷] توصیف کرد. برای مثال سگی نیست[۴۸] تنها تصویر گام زدن کوتاه‌سگی از میان صحنه بود. دیگر نمایش ها توصیف گر شور و هیجان بودند،مانند «اوضاع ناراحت ذهن» اثر بالا. در این اثر چهار نفر لباس‌های متفاوت برتن داشتند و هم‌زمان با هم توالی مختلف شماره‌ها را از بر می‌شمردند.شماره هایی که با حروف صدا دار و بی صدا از پی هم می‌آمدند. بعد به طورهم‌زمان عمل کلاه از سر برداشتن، به ساعت مچی نگاه کردن، در دستمال‌فین کردن و شروع به خواندن روزنامه‌ای کردن (در همه حالات بسیار جدی) را اجرا کردند. در انتها همراه هم و با احساس بسیار واژگان «اندوه»، «شتاب»، «لذت»، «انکار» را ادا کردند. نمایش دیوانگی[۴۹] اثر دسی تلاش‌کرد تا تصور دیوانگی را با شور و هیجان بسیار به تماشاگران القا کند. «پروتاگونیست دیوانه می‌شود و جمعت ناآرام و دیگر شخصیت‌ها دیوانه می‌شوند.» همان‌طور که در متن توضیح داده شده است «به تدریج ذهن آنان که بر همه آنها درگیر تصور دیوانگی می‌شود: ناگهان تماشاگران(مستقر) فریاد زنان... گریزان و مشوش می‌خیزند... دیوانگی .»

نمایش ترکیبی دیگر هم بر پا شد که با رنگ‌ها سرو کار داشت.دراثر دپروکه عملا آن را رنگ‌ها[۵۰] نامید، شخصیت‌ها چهار شیء متوالی ساختگی‌بودند. خاکستری (شکل‌پذیر - بیضی شکل یا تخم مرغی.)، قرمز (مثلث شکل، پویا)، سفید (خط طولانی) وسیاه (چند گویی

شکل[۱۰۱]. این‌اشکال توسط نخ‌های نادیدنی در فضای خالی مکعب آبی رنگی به حرکت‌در می‌آمدند. بیرون صحنه، اجرا گران جلوه‌های ویژه شنیداری یا سخن‌آوا[۱۰۲] تولیدمی کردند. هم‌چون بیاب، آبا آبا آبا آبا[۱۰۳] که ظاهرا با رنگ‌های‌مختلف مرتبط بود.

نور[۱۰۴] اثر کانیلیو با صحنه و جایگاه تماشاگرانی که کاملا تاریک بود آغازشد. برای سه ثانیه تاریکی و سیاهی مطلق بود. در متن نمایشی آمده بود که«دل‌مشغولی نور باید توسط بازیگران مختلف که در جایگاه تماشاگران‌نشسته‌اند، ایجاد شود بنابراین این دل‌مشغولی وحشی دیوانه کننده می‌شودتا آن که همه جا به شکلی اغراق شده، روشن شود!»

فعالیت‌های بعدی فتوریسیت

در میانه قرن بیستم فتوریست‌ها اجرا را به عنوان رسانه هنری و بهره‌مند ازحقوق خود بنیاد نهادند. در مسکو، پطرزبورگ، پاریس، زوریخ، نیویورک ولندن هنرمندان این نظریه را به عنوان ابزاری که با آن مرزهای گونه‌های‌مختلف هنر را می‌تواند در نوردید، به کار گرفتند تا کم و بیش از تاکتیک بحث‌برانگیز و غیر منطقی مطرح شده دربیانیه‌های گوناگون فتوریستی بهره گیرند.گرچه به نظر می‌آمد که در این سال های تکوینی فتوریسم از پیمان‌های‌نظری تشکیل شده بود ولی در سال‌های بعد تعداد اجراها در مراکز گوناگون‌قابل توجه شد.

در پاریس، انتشار بیانیه سورئالیسم در سال ۱۹۲۴ واکنشی کاملا نو برانگیخت. در ضمنی که فتوریست‌ها بیانیه‌های کمتری می‌نگاشتند، یکی ازآخرین بیانیه‌های آنان «تئاتر شگفتی»، در اکتبر سال ۱۹۲۱ توسط مارینتی وکانیلیو نگاشته شد. این بیانیه فراتر از نگاشته‌های دوران نخستین فتوریسم نبود بلکه این بیانیه تلاش می‌کرد تا فعالیت‌های فتوریستی را در چشم‌اندازی تاریخی جای دهد و به کارهای پیشین اعتبار بخشد، آثاری که به‌گمان آنان هنوز مورد تحسین واقع نشده بودند. درآن بیانیه اعلام شد که «اگرامروز نمایش جوان ایتالیایی با آمیزه‌ای از گروتسک، کمدی - جدی،اشخاص غیر واقعی در محیط‌های واقعی، هم‌زمانی و رخنه مکان و زمان درهم وجود دارد، وجود خود را مدیون تئاتر ترکیبی ماست.»

اومبرتو بوچونی

با همه اینها از فعالیت‌های فتوریست‌ها کاسته نشد.در حقیقت‌شرکت‌های اجراهای فتوریستی در شهرهای ایتالیا سفر کردند و در چندمناسبت هم خطر سفر به پاریس را به جان خریدند ریاست شرکت نمایشگفتی[۱۰۵] بر عهده بازیگر - مدیر رودلف دو آنجلیز[۱۰۶] بود. علاوه برآنجلیز، مارینتی و کانیلیو چهار بازیگر زن و سه بازیگر مرد، یک بچه‌کوچک و دو رقصنده، یک آکروبات و یک سگ هم در شرکت کار می‌کرد.آنها کار خود را در تاتر و مرکادانته[۱۰۷] واقع در ناپل در سی سپتامبر ۱۹۲۴ شروع کردند. سپس آنها به رم، پالمرو،فلورانس، جنوآ، تورین و میلان سفرکردند. در سال ۱۹۲۴ آنجلیز تئاتر نوین فتوریستی را سازماندهی کرد: برنامه‌نمایشی که حدود چهل اثر را شامل می‌شد. با بودجه محدودی که داشتندکارکنان شرکت مجبور شدند که استعداد و قریحه بیشتری از خود در بداهه‌سرایی نشان دهند و حتی به درجات نیرومندتری پناه بردند «تا اعمال وواژگان کاملا بداهه را از تماشاگران» برانگیزانند. همان‌طور که در اجراهای‌پیشین بازیگران در جایگاه تماشاگران مستقر می‌شدند، در این گشت‌هاکانیلیو ابزار و آلات گروه موسیقی را در سالن می‌پراکند، از یک لژ ترومبونی‌نواخته می‌شد، از یک صندلی

ارکسترا یک دابل باس[۱۰۱] و از یک صندلی‌عقب تماشاخانه ویلون.

آنان به همه عرصه‌های هنر سر کشیدند. در سال ۱۹۱۶ فیلمی فتوریستی‌به نام Vita Futurista که تکنیک‌های جدید سینمایی را زمینه یابی می‌کرد،تولید کردند: تصاویر چاپی را برای اشاره به حالات ذهنی تقویت کردند و بااستفاده از به کارگیری آینه‌ها، تصاویر را از شکل می‌انداختند، صحنه‌های‌عاشقانه میان بالا و یک صندلی، تکنیک‌های پرده جدا، صحنه‌ای کوتاه ازنمایش گام زدن فتوریستی مارینتی. به بیان دیگر این فیلم کاربست مستقیم‌بسیاری از کیفیات نظریه ترکیب برای فیلم همراه تصویر برداری ای بدون‌انسجام بود.

دانونتزیو

حتی «بیانیه تئاتر هوایی فتوریستی» هم منتشر شد، در آپریل سال ۱۹۱۹توسط فیدل آزاری[۱۰۹] خلبان. او این متن را از فراز آسمان دربارهٔ گفتگوی پراحساس نخستین پرواز خود «در میانه یک باله هوایی پخش کرد. این باله درهمان زمان که سرو صدای آهنگ‌های یکنواخت بلند شد به اجرا در آمد،موتور هواپیمایی با ابزاری که روسولو و لوئیجی اختراع کرده بودند، شدت وبلندی آهنگ‌های یکنواخت را کنترل می‌کرد. خلبانان برای این کاربه عنوان‌بهترین وسیله برای رسیدن به بیشترین تعداد تماشاگر در طی مدتی کوتاه‌ارزش زیادی قایل شدند. متن باله هوایی، با عنوان یک تولد، توسط ماریواسکاپارو[۱۱۰] در فوریه سال ۱۹۲۰ به منظور اجرا نگاشته شد. نمایش‌نامه‌اسکاپارو دو هواپیمارا توصیف می‌کرد که در پشت ابری عشق بازی‌می‌کردند و چهار انسان اجراگر مولود این عشق بازی بودند. اجراگران خلبانان کاملاً مجهزی بودند که در پایان اجرا از هواپیما به بیرون می‌پریدند.

بنابراین فتوریست‌ها به همه امکانات هنری یورش بردند و نبوغ خودرا درراستای به‌کارگیری نوآوری‌های تکنولوژیک زمانه هم به کار بستند. با آخرین‌شراکت مشخص فتوریستی که در حوالی سال ۱۹۳۳ صورت گرفت.فتوریسم سال‌های میان جنگ اول جهانی و جنگ دوم جهانی را بهم پیوندزد. تا آن زمان رادیو ثابت کرده بود که ابزاری چشم‌گیر برای تبلیغ در راستای‌تغییر اوضاع سیاسی اروپاست. مارینتی سودمندی رادیو را برای اهداف‌خود تشخیص داد.» بیانیه تئاتر رادیو فونیک توسط مارینتی و پینومازناتا[۱۱۱] در اکتبر سال ۱۹۳۳ منتشر شد. رادیو «برازنده هنری جدید بود، این هنر از جایی که تئاتر، سینماتوگراف و روایت ایستادند، تلاش خود راآغاز می‌کند.» با استفاده از موسیقی سرو صدا، فواصل سکوت و حتی‌اختلال در ایستگاه‌های فرستنده «اجراهای رادیویی، بر تعیین حدود وساختار هندسی سکوت» متمرکز شدند. مارینتی پنج ترکیب رادیویی نوشت که از آن جمله‌اند «سکوت‌ها با خود سخن می‌گویند[۱۱۲] (باصداهایی رویایی مقطع، در هر چهل و هشت ثانیه سکوت محض) و یک‌چشم انداز می‌شنود[۱۱۳] که در آن صدای ترق توروق آتش با شلپ شلپ‌آب به نوبت شنیده می‌شد».

نظریه‌ها و نمایش‌های فتوریستی، تقریبا همه حوزه‌های اجرا را در برمی‌گرفت. این رویای مارینتی بود چرا که او هنری را در نظر داشت که «بایدنوشیدنی و نه یک مرهم باشد» و دقیقا این مستی بود که جماعت شورشی(رو به رشد) گروه‌های هنری را وصف می‌کرد. آنانی که به اجرا، به عنوان‌ابزاری برای نظریه پراکنی‌های خود پیرامون هنری بنیادین روی آوردند.مارینتی نوشت: «از خودمان سپاس گزاریم، زمانی خواهد آمد که زندگی تنهاموضوع

ساده نان و کار نخواهد بود ونه حتی وقت‌گذرانی، بلکه زندگی اثری‌هنری خواهد بود.» و این نکته فرضی بود که باید شالوده بسیاری از اجراهای‌بعدی براساس آن استوار می‌شد.

فتوریسم

این مقاله ترجمه‌ای است از فصل نخست کتاب:

Performance Art from Futurism to the Present

RoseLee Goldberg

2001 . Thames & Hudson world of art, 3 th edition , London,

پی نوشت‌ها:

1 - Leon figaro
2- Filipo Tommaso Marinetti
3- D'Annuzio
4- Divine Imaginifico
5- Ubu Rio and Ubu Bombance
6-La Plame
7-Leon de schamps
8- Remy de Gourmont
9- Alfred Jarry
10- slap stick
11- Theatre des l'oeuvre
12- Lugne - poe
13- Theatre des Phynance
14- Pierre Bonnard
15- Vuillard
16- Toulouse Lautrec
17- Paul Seruise
18- Firmin Gemier
19- Merdre

۲۰ - پاتافیزیک نوعی به اصطلاح دانش است که فراتر از متافیزیک عمل‌می‌کند،حدود متافیزیک را بسط می‌دهد همان‌گونه که متافیزیک ماورای‌فیزیک عمل می‌کند. پاتافیزیک بیش از هر چیز دانش استثناهاست، برخلاف نظر عمومی که دانش تنها قوانین عمومی حاکم بر پدیده‌ها را بیان‌می‌کند، پاتافیزیک به استثناها نظر دارد و قوانین حاکم برآنها را بررسی‌می‌کند. درمجموع پاتافیزیک را دانش راه حل‌های خیالی و غیر واقع‌دانسته‌اند.م

21- L'idiot

۲۲ - آقای دکتر علی رامین در کتاب تاریخ هنر مدرن که اخیرا توسط نشرنی چاپ شده است، برابر شب نشینی را برای واژه انگلیسی Evening وایتالیایی Serata که در متن آورده شده است بر گزیده‌اند و برگرداننده متن‌حاضر به تاسی از ایشان از همین برابر استفاده نموده است.

23- Poupees Electiques
24- Teatro Alfieri
25-Declamation

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

26- Trieste

27- Serata

28- Teato Rosetti

29- Armando Mazza

30- Walking Pissoirs

31- Teatro Chiarella

32- Umberto Bocioni

33- Carlo Carra

34- Luigi Russolo

35- Gino Sevenini

36- Gia Como Balla

۳۷ ـ کیش عرفانی در یونان که خواهان پالایش روح از شیاطین درونی‌است تا شخص از چرخه حیات (باززاده شدن) رها شود. م.

38- Soffici

39- Teatro dal Verme

40- Pratella

41- Variety Theatre

42- La Cerba

43- Valentin de Saint - point

44- Lust

45- Atmosphere

46- Piedigrotta ـ به معنی غار رنگارنگ

47- Francesco cangillo

48- Parole in Liberta- بیانیه تکنیکی ادبیات فتوریستی که در یازدهم‌ماه می‌سال ۱۹۱۴ منتشر شد، به آزادی واژگان از زندان لاتین اختصاص داده‌شده بود. در چنین حالتی از آزادی، اسم‌ها به صورت تصادفی در جمله پراکنده می‌شوند و مصدرها با خاصیت انعطاف پذیرشان به جای قوانین‌کهنه اخباری می‌نشینند. بدین سان اسم از چیرگی نویسنده رها می‌شود وسرنوشت قیدها هم به همین گونه خواهد بود. نشانه گذاری فسخ خواهدشد و مکث‌های احمقانه‌ای که توسط کاما و نقطه ایجاد می‌شود و نشانه‌های‌موسیقایی یا ریاضی (=،x،-،+) جایگزین آنها خواهد شد. هر اسم همزادخود را خواهد داشت: اسمی که به جهت قیاس به آن مربوط می‌شود. برای‌مثال: مرد = ناوچه اژدرافکن، زن = خلیج. به نقل Angelo Bozzolla , Futurism, Thames & Hudson Ltd, London)(P94.2000

49- Sprovieri

50- Depero

51- Radiante

52- Dore Gallery

53- Zang tumb Tuum - این اثردراصل به صورت رمان نوشته شده‌بود و شاه‌کار واژگان ـ در ـ آزادی بود که تا سال ۱۹۱۴ به چاپ نرسید.داستان پیرامون محاصر بلغارهای آدریانوپل توسط ترک‌ها در جنگ بالکان‌بود. ماجرایی که مارینتی به عنوان خبرنگار شاهد آن بود. ریتم‌های پویا وناماواهای ممکن اثر، فرمی نو و انقلابی از متن فتوریستی را پیش رومی گذارد. داستان سه نقطه اوج داشت: بسیج نیروهای ارتشی و راه افتادن‌آنها به جلو، محاصره، سرنوشت تلخ یک ترن مملو از سربازان زخمی که رهاشده بود تا سربازان در زیر گرما بمیرند. به نقل از همان منبع، ص ۹۵.

۵۴ ـ برای درک بهتر قیاس رک به زیرنویس شماره ۳ ص ۱۱ همین ترجمه

55- Nevinson

56- Teatro Costanzi
57- Coliseum
58- Noisicion
59- Macchina Tipografic
60- Diaghiler
61- Virgilio Marchi
62- The Mask
63- Enrico Prampolini
64- Gilber clavel
65- Fortunato Depero
66- Teatro Piccoli
67- Palazzo Odescalichi
68- Plastic
69- The Merchant of Hearts
70- Prampolint
71- Casavola
72- Ivo Pannaggi
73- setting
74- Firework
75- actor- less
76- Nijinsky
77- Loi fuller
78- Isadora Duncan
79- Shrapnel Dance
80- Aviatrix Dance
81- Scenography
82- Synchronism
83- Simulation
84- Synthetic Theatre
85- Sintesi
86- Negative Act
87- Bruno Corra
88- Emilio Settimelli
89- Feet
90- They are coming
91- Briccatirakamekame
92- Genius & Culture
93- Simultaneity
94- Communicating Vases
95- Waiting
96- Mario Dessy
97- Your husband doesn't ? ...Chang him!
98- Play -as-Image
99- There is no dog

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

100- Disconcerted States of Mind

101- Madness

102- Colours

103- Multiglobed

104- Parolibero

105- blubu

106- Light

107- Theatre of Suprise Company

108- Rodolfo de Angelis

109- Teatro Mercadante

۱۱۰ - سازی از خانواده ویلون

111- Fedel Azari

112- Mario Scaparro

113- Pino Masnata

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی