

Cserhalmi Luca: A Bauhaus színház és a cirkusz kapcsolata

A cirkusz motívuma sokszor, sokféleképp köszön vissza a különböző művészeti ágakban. Legtöbbször konkrét témaként közelítették meg, szerepeltették filmekben, irodalmi művekben, képzőművészeti alkotásokon. Témaként azonban legtöbb esetben egy önmagán túlmutató metaforaként szerepel, hiszen a cirkusz sajátos világa számtalan, a normalitástól eltérő jelenség abszurdításának kifejezésére alkalmas. Van, hogy csak azt a csodákkal teli légkört akarják visszaadni vele, melyet főként a gyermekek élnek át a cirkuszi produkciók alatt. A cirkusz világát azonban ritkán idézik meg úgy, hogy magának a cirkusznak a műfaji sajátosságait alkalmazzák. Itt elsősorban az előadások látvány- és attrakcióorientáltságára gondolok, így, még ha tartalmazznak is történeti narratívát, az másodlagos marad. Ettől független, másodlagos jelentésként (amely természetesen sokszor valójában az elsődleges és lényeges) gyakran szolgáltak a fennálló társadalom vagy különböző viszonyrendszerek kíméletlen kritikájaként. Az önfeledt szórakozás még e mellett is biztosítva volt. Bizonyos szempontból a cirkusz (volt) az az intézmény, ahol az ember megpihenhetett a látványban, nem kellett az előadást reflexíven végigkísérnie, ezért is jutott olyan nagy szerephez a gyermekművészetben. A cirkuszban a csodás produkciók gyors egymásutinisága nem enged kizökkenni a néző álméklodó pozíciójából. Ez egyfajta sokként fogható fel, ahol az ember lélegzete azért (is) áll el, mert a vizuális élmény és a mutatványok sehol máshol (pontosabban a hétköznapokban vagy más művészeti ágakban) nem jelentkező jellegzetes vonásai, az attrakciók gyors egymásutánisága vagy szimultaneitása egyfajta öntudatból kizökkentett állapotba hozza a nézőt. A cirkusz e mellett a normalitás felülmúlása is, a produkciókban a rendellenesség testesül meg: a test nem mindennapi használata az akrobaták által, az állatok természetellenes viselkedése, a bohócok túlzásai, a bűvészek trükkjeinek irrealitása, a zsonglőrök és különböző mutatványosok emberfeletti koncentrációja és reflexei. A cirkusz összefoglalva mindannak tűnik, ami nem mi vagyunk, és ami nem a valóság.

A látvány- és attrakcióorientált előadásokból sokat merített a színház a 19. század végi, 20. század elejei kísérletezései során. A futurista színház egyik alapító szövege az 1913-ban, a firenzei *Lacerba* folyóiratban publikált kiáltvány, amelynek szerzője, Marinetti *A varieté színháza (Il teatro di Varietà)* címet adta.^[1] Benkő Krisztián velősen foglalja össze ennek a kiáltványnak a tartalmát, céljainak fő jellemvonásait:

A varieté színháza magára akarta irányítani a közönség figyelmét, és szórakoztatni multságok, erotikus izgatások és képzeletbeli csodák bemutatásával; az idegekre kívánt hatni, azt a „futurista nagyszerűséget” (meraviglioso futurista) kifejezni, amit a modern mechanizmus kelt: „1) erőteljes torzképek; 2) a röhej mélységei; 3) a megfoghatatlan és finom irónia; 4) meghökkentő és határozott jelképek; 5) a korlátlan jókedv áradata; 6) mély párhuzamok az emberek, az állatvilág, a növényvilág és a gépek világa között” [...] A fény, a hang, a zaj, a beszéd új jelentéseit az örület határáig akarta fokozni; az esztétikai minőségeket lerombolni; egy időben vonultatni fel zsonglőröket, táncosokat, tornászokat és egy műlovarársulatot; japán akrobatamutatványokat és egy néger izompacsirta őrjöngését, elefántokat, fókákat, kutyákat és madarakat; birkózást, bokszmérkőzést és a leggyönyörűbb nőket. A varieté színháza „az érzéki vágyat a közösülés természetes funkciójának szintjére alacsonyítja [...] a villanyfény erőszakosan csillog a hamis ékszereken, és persze fölényesen legyőzi a gyenge és dekadens holdfényt.”^[2]

A szövegből kitűnik, hogy már Marinetti futurisztikus varietészínháza és a cirkusz koncepciója között is találhatóak átfedések: a cél a szüntelen szórakoztatás, amely nem a gondolkodó elmét, hanem a zsigereket célozza meg; a valóság kifordítása, torzítása; a gátlástalan viccek; az erotika hatásának beemelése (elég csak arra gondolni, hogy a bordélyházak után sokáig a cirkusz volt az az intézmény, ahol a leginkább alul öltözött hölgyeket lehetett megtekinteni); állatok és különböző mutatványosok, zsonglőrök, erőművészek szerepeltetése; a beszéd mellett pedig a hang és a fény jelentőségének növelése. Mondhatni, hogy egy természetellenességében őszinte világ bemutatása ez is, ahol a hamis, de mégis az emberek többségét foglalkoztató értékeket vonultatják föl, ellentartva a magas művészet klasszikus értékrendjének, hiszen ezekből a produkciókból látszólag nem érdemes mély következtetéseket levonni, az előadások gyomrában azonban mégis a társadalomra és az emberi lényegre vonatkozó kérdésekkel találkozhattunk és találkozhatunk. A cirkusz közönségének viselkedésbeli konvenciók alóli szabadsága felerősített formában mutatkozik Marinetti azon szándékában, hogy a közönséget is bevonja az előadás menetébe. Elvárta a közönségtől a trágár megnyilvánulásokat és a szereplők inzultálását.[3]

Benkő párhuzamot von a *commedia dell'arte* és Marinetti varietészínháza között,[4] amely nyilvánvalóvá teszi rokonságát a cirkusszal is. Habár a *commedia dell'arte* felépítése alapvetően eltér a cirkusz intézményi struktúrájától, mind szellemiségükben, mind hangulatukban sok közös vonást őriznek. Ennek alapján jegyzi meg Benkő, hogy a Marinetti által hirdetett teljes újszerűség nem valósult meg, hiszen a „szórakoztató sokszínűség és változatos zűrzavar” már egy létező hagyomány volt, amelyet azonban olyan modern jelenségek szerepeltetésével tett Marinetti mégis újdonsággá, mint a sebesség, a gépek, a zajok, a mozgókép és a nagyváros motívumai.[5] Benkő ezt a többvontatkozású színházi struktúrát ezért nem csak művészeti párhuzamokkal látja el, mint a kabaré, revü vagy a mozgókép, hanem olyan a nagyvárosra jellemző intézményekkel is, mint a kaszinó és a bordélyház, mindezt pedig a cirkuszba oltva foglalja egybe, amelyet azonban Marinetti a magas művészet színházainak színvonalán kívánt megvalósítani.[6] Látható tehát, hogy Marinetti színházi átértelmezése egyben a cirkusz megújítása is, a továbbgondolás, kiegészítés és a kortársi viszonyok beemelése érdekében.

Habár a Bauhaus színháza nagyon eltérő tendenciákat követett a színház forradalmának végigvitelében, nem hagyható figyelmen kívül az a lehetőség, hogy a futurista színház előadásából is inspirálódott. A Bauhaus Oskar Schlemmer által vezetett színháza a futurista színház kaotikus és esztétikailag alsóbbrendűnek számító előadások elemeit felvonultató szórakoztatás-központú teóriájával szemben pont a tervezettséget, a precizitást és a tökéletesítést hangsúlyozta, amit a Bauhaus művészei az előadások összművészeti koncepciójával is igyekeztek előmozdítani. Walter Gropius ezt így fogalmazta meg *A Bauhaus színháza* című könyvhöz írt utószavában: „célja, hogy a művészeti alkotás valamennyi munkafolyamata között új és hatékony kölcsönhatást teremtsen”.[7]

Schlemmer 1923-ban vette át a színpadi műhely vezetését Lothar Schreyertől. A szobrászművész Schlemmer szívesen dolgozott együtt a szintén ebben az évben csatlakozó Moholy-Nagy Lászlóval. Hans M. Wingler így ír kettejük eltérő, de a képzőművészetekhez kapcsolódó színházi érdeklődéséről *A Bauhaus színháza* című könyv[8] előszavában: „Míg Schlemmer mondanivalója és kiindulópontja a formális gyakorlat, a koerografikus elem, az ember-tér viszonylat, addig Moholy-Nagy mindenekelőtt absztrakt kinetikus és fényjelenségekért lelkesedett”.[9]

Ez is segített abban, hogy Schlemmer erősen látványorientált előadásokat hozzon létre, ahol a narratíva és a szöveg háttérbe szorul. Kocsis Rózsa, a magyar kiadáshoz írt utószavában kiemeli, hogy Schlemmer egészében elutasította az irodalmi színházat, és egy olyan, a színház minden elemét szintetizáló koncepció felé fordult, amelyben a drámának elvetette irodalmi megközelítését, hogy magára a színpadra mint az előadás keretére és a főszereplőre, az embert megjelenítő színészre összpontosítson.^[10] Hans M. Wingler hangsúlyozza, hogy a Weimarban még kezdetlegesen működő színpadi műhely az 1926-os költözést követően már megkapott minden szükséges kelléket és technikai felszerelést az új dessauai Bauhaus-épületekben.^[11]

Ez a látványközpontú színházi kísérlet Kocsis Rózsa szerint az expresszionista dráma és Kandinszkij szintetikus színházának továbbfejlesztése, amelyet még a Bauhaus előtt Mácza János dramaturgiája, a két orosz, Meyerhold és Tairov tömeg-tér-mozgás központú előadásai, valamint Pampolini pantomimszínháza követett az 1910-es évek közepétől. A Bauhaus ezekből merítette színházának stilizáló színtereit.^[12] Kocsis leírja, hogy a Bauhaus színházában a dinamikus mozgásnak tulajdonítottak főszerepet, amit Schlemmer az architektonikus alkatrészek, geometrikus ábrák és mechanikai eszközök összjátékával kívánt elérni, valamint a „műfigurával”, amelynek mozgását szintén absztrahálta. Úgy gondolta, ha a film mint a tömegművészet legsikeresebb műfaja mellett a színház is fenn akar maradni, be kell vonnia a mechanikát.^[13]

Moholy-Nagy László úgy látta, hogy a modern színháznak a modern képzőművészetből kell inspirálódnia. Ki kell használnia a szín, a tömeg, az anyag és a fény hatásmechanizmusait, hogy „dinamikus-ritmikus folyamat” szülessen. Az ilyen előadások, akár a modern képzőművészeti alkotások, a vizualitás jelképein keresztül asszociálásra ösztönzik a nézőt. Ahhoz, hogy ebben az elvont képi közegben a természetmásolás hibája nélkül jelenhessen meg az ember, Moholy-Nagy szerint a tömeglátványosságok logikáját kell követni, vagyis az operett, a varieté, a clown-mutatványok és a burleszk filmek mellett a cirkusz jelentősége is kiemelkedik.^[14]

Oskar Schlemmer *Ember és műfigura* című szövegében az emberi test absztrakciójának lehetőségeit vizsgálja fel a színház újfajta megközelítésében. Tanulmányát azzal az állítással indítja, miszerint a színház története leginkább a színész megjelenésének változásával írható le. Mivel Schlemmer a 20. század fő ismérvét az absztrakcióban látta, a színész testét is absztrakt módon kívánta elváltoztatni. E mellett a kor sajátjának még a gépiesítést és a technika vívmányait tekintette, így az absztrakciót ezekkel az eszközökkel, ennek formanyelvével kívánta elvégezni, egy olyan színpadot hozva létre, „amely a naturalistától elvonatkoztatott ábrázolással gyakorol hatást az emberre.”^[15] Egy ilyen természetellenes hatást keltő színpadi világ kialakítása összecseng a cirkusz sajátos légkörének denaturalizált, víziószerű és a mutatványok normalitást meghaladó beállítódásával. A Bauhaus színházában ennek a hatásnak a létrehozását a színész esetében a jelmez és a maszk szolgálta, amelynek Schlemmer – aki a képzőművészetrel is foglalkozott – látványorientált előadásaiban mindvégig nagy jelentőséget tulajdonított.^[16] A színész szerepének hangsúlyozását az is segítette, hogy Schlemmer színházában nem a költő szava irányította a színészt, hanem elnémult, és táncosként, testével fejezte ki magát, így önmagának jelölve ki határait.^[17] A kifejezést szolgálta a jelmez is, amely abban a szellemben készült, hogy bár a látvány elvont, a fizika törvényei továbbra is uralkodnak a szereplők mozdulatain.

Schlemmer a test nehézkedésétől legfüggetlenebb szereplőkként emeli ki az akrobatákat, illetve a kígyóembereket, akik leginkább közelítenek Heinrich von Kleist és Gordon Craig

marionett-elméleteiben meghatározott szabad mozgású színészekhez. Ezt a fajta megközelítést a kifejezés érdekében Schlemmer nem tartja elvetendőnek, hiszen a technikai vívmányok alkalmazását a színpadon sem szabad tilalomnak tekinteni, így egy olyan „műfigura” megalkotását üdvözli, amely bármilyen mozgást és bármilyen, bármeddig tartó helyzetet lehetővé tesz, valamint kialakításában is teljes szabadságot enged a tervezőnek.^[18]

Az emberek és különböző szereplők, valamint a látvány elemeinek a természetestől messze elrugaszkodó típusával találkozhatunk a cirkuszokban is. Kleist marionett-elmélete sem egyértelműen az élő színészek kiiktatására utal, hanem arra, hogy a színészeknek bábuserűvé kell válniuk. Ezt a cirkusz szereplői egyértelműen megközelítik. Egyrészt a Schlemmer által is kiemelt akrobaták tudása folytán, akik a test anatómiájának és a rá érvényes fizikai törvényeknek is sokszor ellent mondanak. Másrészt a cirkusz szereplőinek erősen tipizált jellegéből is adódik egyfajta bábuserűség. Itt arra gondolok, hogy a cirkuszi artisták, bohócok és a cirkusz más szereplőitől nem várjuk el, hogy a lélek megnyilvánulásait közvetítsék a publikum felé, csak a produkcióra kell koncentrálniuk, ami bizonyos értelemben túlnő rajtuk, személytelenné válnak, amit a bohócok esetében az erős arcfestés és a jelmezek kavalkádja is felerősít. Az állatmutatványokról nem is beszélve, ahol a nézőnek gyakran az az érzése támad, hogy az állatok gépként végzik a betanított mutatványokat, ami az akrobaták produkcióiban a végtelen precizitás tanúsításában is testet ölt. Ugyanakkor Schlemmer a színház régi, kultikus nagyságát kívánja visszaidézni, amely ezen a ponton ellentmond a cirkusz szórakoztatás-orientált világának. Schlemmer így ír erről a törekvéséről: „A széthulló vallások korában, amely megöli a magasztost, a széthulló népközösségek korában, amely a játékot csak durva – erotikus vagy artisztikus –, túlzó formájában tudja élvezni, minden mély művészeti törekvés szűk körű, és szektás jellegűvé válik.”^[19]

Látható tehát, hogy Schlemmer a cirkuszhoz nem a tartalmi koncepció és a színvonal tekintetében vonzódik, hiszen előadásait jelentős tartalommal kívánja ellátni, és a közönséget ugyanúgy mély érzésekhez juttatni, ahogy az a klasszikus színházmodelleknél megfigyelhető. Ugyanakkor ezt éppen a látványon keresztül gondolja elérni, amelyről így ír *Az ember és műfigurában*:

Keresheti a megvalósítást a lehető legnagyobb szabadság keretei között. Ez főleg a színpadnak azokon a területein áll rendelkezésre, amelyeken a látvány uralkodik, amelyeken a költő és a színész háttérbe szorul az optikai jelenségekkel szemben, vagy csak rajtuk keresztül érvényesül: ilyen a balett, a pantomim, az akrobatika; továbbá a névtelen és mechanikusan mozgatott forma-, szín- és bábjáték költőtől és színésztől független területein.^[20]

Schlemmer leírja, hogy a mozdulatlanság a képzőművészetek fogyatékoságának számít a mozgás korában, amelyet a színpadon kapott jelentőségük hivatott feloldani: itt a forma és a szín is megmozdulhat, nemcsak a tér alakításában, a színpad „képében” jutnak szerephez, hanem valóságos szereplőkként léphetnek fel. Kleist és Craig elméleteivel összhangban írja Schlemmer: „A lelkes embert száműznénk ennek a mechanikus organizmusnak a látóteréből. Mint tökéletes technikus állna a központ kapcsolótáblájánál, ahonnan a szem ünnepest irányítaná.”^[21]

Ezek a szereplők – ahogy Kocsis Róza is megjegyzi –, elvont fogalmakat jelenítenek meg, „eszmék küzdelmét”. Schlemmer a modern embert a modern kor két jellegzetességével jelenítette meg: az absztrakcióval és a gépiesítéssel (utóbbival a futurista hagyományhoz csatlakozva), hiszen egy bábuserű alakkal az ember mindig önmagára reflektál, vágyait jeleníti meg általa, vagy véleményezi az emberi nemet.^[22] Ezeket figyelembe véve

mondhatjuk, hogy Schlemmer törekvése itt is duális, hiszen műfiguráival egyszerre akarta megjeleníteni a modern ember általános szimbólumát és egyedi, elvont eszméket, aminél az absztrakt, gépszerű alapkoncepcióval utal az ember modern létére, míg a jelmez, illetve a kialakítás egyedi megformálásával utalhat egy eszmére. Benkő Krisztián kitér arra, hogy Schlemmer szándéka az ember lényegének megragadása, amit geometrikus formák és az emberi alak szintéziseként képzelt el. Karin von Mauer ezt „antropocentrikus konstruktívizmusnak” nevezte el.[23] A Bauhaus színház ilyen irányú elméleteinek talán legemblematikusabb előadása a *Triádikus balett*, amelyet először 1922. szeptember 30-án mutattak be a stuttgarti városi színházban.[24]

Moholy-Nagy László szintén a képzőművészet felől közelíti meg a Bauhaus színházfelfogását. Tanulmányának címében (*Színház, cirkusz, varieté*) rögtön utalást olvashatunk a látványorientált cirkusz intézményére is. Tanulmányában a modern kísérleti színház fejlődésének egyik pontját az úgynevezett „mechanikus excentrikus játék” megjelenésében látja. Ezt az akrobaták testmechanizmuson alapuló játékának elégtelenségéből látja kinőni. A színházban korábban jelen lévő szellemi-logikai emberképpel ellentétben az emberi test áll a középpontban. Ezt a jelenséget az artisták mutatványaival érzékelteti, ahol a hatást azzal éri el, hogy megmutatják, milyen hihetetlen lehetőségek rejlenek az emberi testben, amely azonban nem zárja ki, hogy érzelmi, irodalmi elemeket is belekeverjenek. A „mechanikus excentrikus játék” ezzel szemben „végsőkig irányítható, egzakt forma- és mozgásszervezés”, amely „dinamikusan ellentétes jelenségek (tér, forma, mozgás, hang és fény) szintéziseként” valósult meg.[25]

Úgy gondolom, hogy Moholy-Nagy ebben a tételében nem teszi teljesen kézzelfoghatóvá, hogy mi is az, amit valójában hiányol az artistamutatványokból, de a látványelemek szintézise kétségkívül újító tendenciákra utal nélkülül is. Míg a „mechanikus excentrikus játékban” a színpad minden eleme azonos jelentőségű, addig az artistáknál csak a mutatványos teste kerül a figyelem középpontjába, elnyomva az attrakcióval a látvány többi elemét, és vélhetően ez az, amit Moholy-Nagy hiányosságként kíván feltüntetni. Az embert mégsem akarja kiiktatni a jövő színházából, amelyet a totalitás színházának nevez, hiszen „az ember mint az élet legaktívabb jelensége vitathatatlanul a dinamikus (színpadi) formálás leghathatósabb elemei közé tartozik”, valamint értelme képessé teszi a színpad összefogására, a lehetséges rögtönzésekre, ami előnyt jelent. Mégis mint egyén meg kell szünnie, mivel a totalitás színházában nem különböző típusok, hősök fognak megjelenni, hanem a színészek cselekedeteiben „a minden emberben közöset” kell megformáznia.[26] Erre azért van szükség, mert a totalitás színháza maga is minden elemének (fény, tér, felület, forma, mozgás, hang, ember) tökéletes organizmusát fogja adni,[27] így a színészek magában is az általa képviselt nem összesített képét kell adnia. Ennyiben az emberszereplőknek egy kevésbé összetett feladatot szán, hiszen az eszmék megjelenítését – Schlemmerrel ellentétben –, Moholy-Nagy a látvány további elemeinek összjátékában látja.

A cirkusz, színház, varieté című szövege vége felé viszont újra a cirkusz, operett, varieté és burleszk eredményeit méltatja Moholy-Nagy. Itt a látvány heterogén alkotóeleminek összefogását, az ellentétes esztétikai minőségek ütköztetését és a szubjektív elem kikapcsolását emeli ki, és elítéli azokat, akik ezeket a műfajokat felületes módon csak a „giccs” szóval írják le. Azzal támasztja alá érvelését, hogy a tömeg által preferált műfajokat nem lenne szabad eleve elutasítani, hiszen ez az igény gyakran „a legegészségesebb ösztönöket és kívánságokat fejezi ki”, és a modern színház feladata, hogy végre a közönség igényeivel is számot vessen.[28] Ehhez persze szükségesnek látja Moholy-Nagy, hogy a technika vívmányait hangsúlyosan alkalmazzák, hiszen a modern világban számtalan új

módszer kínálkozik a fények, a színek, a gépesítés, a hangok és a dinamika újfajta bevezetésére, amely fenntartja a néző figyelmét.^[29]

Összességében talán az a leglényegesebb, hogy a Bauhaus színháza bátran fel mert vállalni inspirációs forrásként és kiindulópontként egy olyan előadói műfajt, amelyet hagyományosan az alsóbbrendű szórakoztató műfajok kategóriájába soroltak. A cirkusz előadásából az attrakció- és látványorientált előadásmódok mellett a narratíva visszaszorítását vagy megszüntetését és a szereplők sematizálását emelték ki kiváltképp. Egy erősen természetellenes látványvilágot hozni létre, amely a cirkusznál az ámulatkeltést funkciójában állt, míg a Bauhaus színházánál e mellett egy absztrakt gondolkodásmód vizuális megjelenítését is szolgálta. A fantasztikus látvány a Bauhaus színpadán is, akár a cirkuszban egyszerre több szereplőn keresztül gyakorol hatást az észlelőre (míg a cirkuszban ez a mutatványok egyidejűségét jelentette, a Bauhaus színpadán a színészek egyidejű, önállóan tűnő ténykedése mellett a vizuális és hanghatások erőteljes szerepeltetése szolgálta ezt a hatást), amelyet azonban a cirkusz sokszor kaotikus képétől eltérően a Bauhaus színpadán egy heterogén egészzé kívántak összefogni. A felvállalt kapcsolatot szintén jól példázza, hogy Xanti Schawinsky rendezésében 1924-ben mutatták be a *Cirkusz* című előadásukat, amelyben emberek által mozgatott bábálatok szerepeltek.^[30] Ebben az értelemben mondható, hogy a Bauhaus előadásai nemcsak a klasszikus színház darabjait reformálták meg, hanem a cirkuszi előadás elemeinek felhasználásával annak is egyfajta újragondolását nyújtották.

[1] Benkő Krisztián: Bábok és automaták. Budapest, Napkút, 2011, 154. o.

[2] Id. mű, 157. o.

[3] Uo.

[4] Id. mű, 158. o.

[5] Id. mű, 158–159. o.

[6] Id. mű, 159. o.

[7] Walter Gropius: A Bauhaus színházának feladatai. In Dvorszky Hedvig (szerk.): A Bauhaus színháza. Budapest, Corvina, 1978, 87. o.

[8] A könyv először 1925-ben jelent meg német nyelven *Die Bühne im Bauhaus* címen a *Bauhausbücher* című könyvsorozat negyedik köteteként, majd 1974-ben jelent meg a Hans M. Wingler által szerkesztett bővített kiadás a *Neue Bauhausbücher* című sorozat részeként.

[9] Hans M. Wingler előszava az 1974-es kiadáshoz. In Dvorszky Hedvig (szerk.): *A Bauhaus színháza*. Corvina, Budapest, 1978, 5. o.

[10] Kocsis Rózsa utószava a magyar kiadáshoz, id. mű, 96. o.

[11] A műhely ennek ellenére Schlemmer 1929-es távozását követően egyre inkább eredménytelenné vált. Hans M. Wingler előszava, id. mű, 6. o.

[12] Kocsis Rózsa utószava. Id. mű, 96. o.

[13] Id. mű, 96-97.o.

[14] Id. mű, 98. o.

[15] Oscar Schlemmer: Ember és műfigura. In Dvorszki (szerk.): id. mű, 7. o.

[16] Id. mű, 15. o.

[17] Id. mű, 10. o.

[18] Id. mű, 18. o.

[19] Id. mű, 20. o.

[20] Id. mű, 20. o.

[21] Id. mű, 12. o.

[22] Kocsis Róza, id. mű, 94. o.

[23] Benkő: id. mű, 224. o.

[24] Uo.

[25] Moholy-Nagy László: Színház, cirkusz, varieté. In Dvorszky (szerk.): id. mű, 47. o.

[26] Moholy-Nagy: id. mű, 49. o.

[27] Id. mű, 50. o.

[28] Id. mű, 52. o.

[29] Id. mű, 53–55. o.

[30] Benkő: id. mű, 226. o.