

AZ OLASZ FUTURIZMUS ÉS AZ EURÓPAI MODERNSÉG

KONFERENCIAKÖTET



Szegedi Tudományegyetem
Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék
Szeged, 2012

Az olasz futurizmus és az európai modernség

AZ OLASZ FUTURIZMUS ÉS AZ EURÓPAI MODERNSÉG

A kötetben szereplő tanulmányok
A FUTURIZMUS MEGALAPÍTÁSÁNAK 100. ÉVFORDULÓJA
alkalmából rendezett tudományos konferencia előadásainak írott változatai

Szeged, SZAB székház, 2009. december 19.

Szerkesztők:
DÁVID KINGA
MADARÁSZ KLÁRA

Szegedi Tudományegyetem
Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék
Szeged, 2012

A kötet a TÁMOP támogatásával készült



TÁMOP-4.2.1/B-09/1/KONV-2010-0005



A címlapon:

Giacomo Balla, Mercurio passa davanti al sole (1914)

ISBN 978-963-9573-84-0

© Szerzők, 2012

© Szegedi Tudományegyetem Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, 2012

TARTALOM

ELŐSZÓ	7
--------------	---

AZ OLASZ FUTURIZMUS

ELMÚLT-E A FUTURIZMUS? AZ IRÁNYZAT RECEPCIÓJÁNAK PROBLÉMÁI (Szkárosi Endre)	10
--	----

TALÁLKOZÁSOK. VICO ÉS A FUTURIZMUS ESZTÉTIKÁJA (Dávid Kinga)	24
---	----

„AZ UTOLSÓ ÓRÁIG”. MARINETTI ÚTJA SALÒIG (Madarász Imre)	48
---	----

MARINETTI ÉS AZ ABESSZIN HÁBORÚ. IL POEMA AFRICANO DELLA DIVISIONE „28 OTTOBRE” (1937) (Alessandro Rosselli)	55
--	----

DRAMATURGIAI ELEMÉK PALAZZESCHI FUTURISTA MŰVEIBEN (Takács József)	62
---	----

AZ OLASZ FUTURIZMUS NEMZETKÖZI KAPCSOLATAI

„DIVATOK AZ IRODALOM KÖRÜL” (Kabdebó Lóránt)	68
---	----

MARINETTI, A FUTURIZMUS ÉS A FRANCIAK (Karafiát Judit)	85
---	----

CENDRARS ÉS A FUTURIZMUS (Tóth Szilvia)	95
--	----

AZ OROSZ FUTURISTA KIÁLTVÁNYOK RITUÁLIS FUNKCIÓI (Kalafatics Zsuzsanna)	104
--	-----

BENYEGYIKT LIVSIC: A MÁSFÉLSZEMŰ ÍJÁSZ. AZ OROSZ FUTURIZMUS ELMÉLETI MEMOÁRJAI (Szőke Katalin)	112
--	-----

AZ OROSZ FUTURIZMUS SZELÍD KÉP-ÍRÓJA: JELENA GURO (Bagi Ibolya)	122
--	-----

A FUTURIZMUS, MINT A PORTUGÁL MODERNIZMUS „BETELJESEDÉSE” (<i>Pál Ferenc</i>)	134
---	-----

A FUTURIZMUS HATÁSA A KANADAI KULTÚRÁBAN ÉS KRITIKÁBAN (<i>Kürtösi Katalin</i>)	144
---	-----

FUTURIZMUS AZ IRODALMON TÚL (KÉPZŐ- IPAR- ÉS FILMMŰVÉSZETI LENYOMATOK)

AZ OLASZ FUTURIZMUS KRITIKÁJA A CENTENÁRIUMI KIÁLLÍTÁSOK TÜKRÉBEN (<i>Nahóczky Judit</i>)	156
---	-----

A FUTURIZMUS LENYOMATA A MAGYAR IPARMŰVÉSZETBEN (<i>Marco Deluchi</i>)	163
--	-----

A MOZGÁS ÁBRÁZOLÁSA A KÉPZŐMŰVÉSZETBEN – GONDOLAT-GYŰJTŐ (<i>Cserjés Katalin</i>)	169
---	-----

FUTURISTA FILMUTÓPIÁK. AZ AVANTGÁRD ANIMÁCIÓS FILM MAGYAR VONATKOZÁSÚ KAPCSOLATAI (<i>Orosz Márton</i>)	187
---	-----

A HAZAI ÉS AZ EURÓPAI MODERNSÉG NÉHÁNY JELENSÉGE

A FRANCIA SZÜRREALISTÁK ÉS AZ 1956-OS FORRADALOM (<i>Martonyi Éva</i>)	204
--	-----

SZENTJÓBY TAMÁS, A NEM MŰVÉSZET MŰVÉSZE (<i>Békés Izabella</i>)	216
---	-----

MICHAEL ENDE SZÜRREÁLIS VÍZIÓI A TÜKÖR A TÜKÖRBEN C. NOVELLÁSKÖTETBEN (<i>Kovács Nikolett</i>)	235
--	-----

ELŐSZÓ

2009-ben lett száz éves a Futurizmus. A jövő birtokba vételéért nagy öntudattal szellemi harcot indító irányzat múltbéli jelenséggént való vizsgálata az irodalom- és művészettörténészek gondolkodásában bizonyos zavart okozhat. Ha nagyon hűek akarunk maradni az egykori élgárda álláspontjához és csak előre tekintünk, akkor nem foglalkozunk Marinettivel és társaival, akik menthetetlenül a múlt részeivé váltak. Talán ennek a szemléletnek is tulajdonítható a közöny, amely e vonatkozásban nálunk a centenárium évét jellemezte. Magyarországon egyetlen országos rendezvény, tudományos konferencia volt a Futurizmusról és örökségéről: a Szegedi Tudományegyetem Olasz Tanszéke a Szegedi Akadémiai Bizottság és a Budapesti Olasz Kulturális Intézet támogatásával magyar nyelvű *convegnót* szervezett. A kötet két szerkesztőjének akkori felkérésére sokan jelentkeztek, és örömmel láttuk, hogy a rendezvény jelentős érdeklődésre tartott számot a hazai tudományos körökben.

A konferencia nyomán született tanulmányok a későbbiekben további írásokkal egészültek ki, ezért úgy véltük, e kötet méltó megemlékezése lehet az európai irodalmi és művészeti élet szempontjából oly fontos eseménynek, amilyen a Futurista kiáltvány megjelenésének 100. évfordulója volt.

Célunk az irányzat minél szélesebb körű bemutatása volt a magyar nyelvű olvasóknak. A legmodernebb olasz és más idegen nyelvű szaktudományok eredményeit a szerzők saját kutatásaikkal egészítették ki. Így sajátos, változatos és hiteles kép alakulhat ki bennünk erről a sokat vitatott, hol túlértékelt, hol átmenetileg elfeledett irányzatról. A négy fejezet huszonegy tanulmánya más-más oldalról látatja az európai irodalom első jelentős avantgárd mozgalmát. Az olasz kontextus elemzésére vállalkozó öt írás után, melyek közül az első választ keres a fenti nyugtalanító kérdésre is, a második fejezet nemzetközi perspektívába helyezi a témát. A magyar, a francia, az orosz, a portugál és a kanadai futurizmus(ok?) egy-egy aspektusának elemzését a többi művészeti ágakban megjelenő hasonló eszmék, módszerek, viselkedési módok bemutatása követi, elsősorban a látvány műalkotásain keresztül. Az utolsó rész a modernség egészében helyezi el az irányzatot.

A kötetből kitetszik, hogy a futurizmus „százéves” képviselői nemcsak időszerűek maradtak, hanem gazdag szellemi hagyományukkal a mi jövőnket is építhetik.

Szeged, 2011. Az olasz egység napján.

Pál József

AZ OLASZ FUTURIZMUS

ELMÚLT-E A FUTURIZMUS? AZ IRÁNYZAT RECEPCIÓJÁNAK PROBLÉMÁI

Századévnyi távolságban
a milánói és a firenzei mozgalomtól
gyakran és szívesen beszélünk futurizmusról.
Valódi kíváncsisággal beszélünk róla,
derűsen és jóakarátú mosollyal,
nemritkán lelkesedéssel,
különösen a fiatalok,
akik megrohanják a *szemtanút*, a *kutatót*,
vizsgáljon meg dokumentumokat,
adjon tájékoztatást és híreket
egy teljességgel ismeretlen jelenségről,
amely rendkívül időszerű.
A szilaj ellenkezés után, amely születésétől fogva kísérte
a futurizmust,
a dolog oly elképesztőnek tűnhetne föl,
mint semmi más a világon,
pedig a lehető legtermészetesebb,
és egyáltalán nem képezte el.
A futurizmus csakis Itáliában születhetett meg,
e véglegesen és kizárólag
a múlt felé fordult országban,
ahol csak a múlt időszerű.
Hát ezért időszerű ma a futurizmus,
mivelhogy a futurizmus is elmúlt.

De valóban elmúlt-e a futurizmus? – tehetnénk fel a kérdést a fenti költeményt jegyző Aldo Palazzeschinek¹, ha élne. Ám a fenti – az alkalomhoz alkalmazott (lám, *figura etimologica* tudós alakzata alkalmaztatik!) – verset utolsó köteté-

¹ A fenti Palazzeschi-verset, amely a költő *Via delle cento stelle* című kötetében jelent meg 1972-ben, e közlés alkalmából néhány mozzanatban a mához és magunkhoz igazítottam – a változtatásokat kurzívval jelöltem. Így a „század”-évnyi távolság az eredetiben „*hatvan*”, a kétszer egymás után előforduló „*beszélünk*” valójában „*beszélnek*”, a „*szemtanú-kutató*” pedig egyszerűen csak a „*túlélő*”.

ben közreadó Palazzeschi 1974 óta halott. Így hát a kérdést magunknak, a mai italianistáknak tehetjük fel. Még izgalmasabb és profánabb a kérdés számunkra, a magyar irodalmi, tágabban szellemi élet közreműködői és szakmunkásai számára: elmúlhatott-e egyáltalán a futurizmus Magyarországon, azaz lett volna-e minek elmúlnia?

Előadásomban a futurizmus elutasításának, annak a bizonyos Palazzeschi-féle „*feroce ostracismo*”-nak a fő indokait kívánom kiemelni, és az immár évszázados kultúrtörténeti perspektíva által dimenzionált vizsgálódás mérlegére tenni.

Ismereteseek a futurizmus fellépésének főbb mozzanatai, kiáltványai, radikális programpontjai, radikális retorikája és talán egyre ismertebbek a futurizmus radikális utópiájának alapelképzelései, főbb céljai és komponensei. Így összességében egyet lehet érteni azzal a kézenfekvő értelmezéssel, hogy a korban fennálló kulturális-intézményi és intézményesült kulturális, egzisztenciális, anyagi érdekek és értékrendek brutális retorikai megtámadása a fennálló intézményrendszer totális ellenállásába ütközött. Mivel ez az ellenállás – az intézményes érdekek hosszú távú fennállása okán – hosszan fennmaradt, nyilvánvalónak tekinthető, hogy a futurizmus programjának és virulens irodalmi-művészeti tevékenységének évtizedei alatt az irányzat általános, illetve esetenként sajátos diszkreditálása releváns kultúrpolitikai érdek volt, amely egyben az intézményesült hatalmi érdekek közé is tartozott

Bizonyos fókig érthető ez, hiszen az európai kultúrában, közelebbről a századelő irodalmi-művészeti forrongásai között a futurizmus az első valóban totális, globális, átfogó és a művészeti élet valamennyi területére, sőt a politikára és az ideológiára is kiterjedő irányzat, amely – mint arra L. De Maria² is felhívja a figyelmet – totalitárius impulzust és globális ideológiát nyújtott. Ráadásul – mint szintén De Maria mutat rá – az olasz irodalmi-művészeti intézményrendszer felkészületlen volt egy ilyen radikális programra, mivel a *par excellence* szimbolista poétika, a szimbolizmusnak az esztétikai értékrend átszabására irányuló eredményes formatív gyakorlata hiányzott a *Decadentismo* összképéből. Nem véletlen, tesszük hozzá, hogy a futuristák a szimbolizmus által hagyott űr betöltésével kezdik: elég itt a század elején jelentkező Rimbaud-kultuszra és -hatásokra, Marinetti korai költészetére vagy éppen az első futurista kiáltvány expozíciójának *par excellence* szimbolista jellegére utalni.

A fennálló kulturális intézményrendszer szemszögéből veszélyesnek ítélt az is, hogy a futurista program – és mindjárt az első kiáltvány – nem pusztán egyszeri intézményes esztétikai-politikai hatalomátvételt célzott meg, hanem a megújulás szükségességét folyamatosnak, a megújulást magát pedig mintegy tízévenként szükségszerűen és kíváncsan bekövetkezőnek tettelezte. Ebben az összefüggésben elég az első futurista kiáltvány befejező részére, arra a költői eszközökkel kidolgozott látomásra utalni, amelyben a futuristák követői ellenük fordulnak majd: „*mindenfelől jönnek első énekeik szárnyas ritmusára táncolva, felnyújtva horgas rabló ujjait, s az akadémiák kapuiban kutyamódra szimatolják*

² Vö. DE MARIA 1983.

*a könyvtárak katalombáiba jutott, már rothadó elméink erős szagát.*³ A futuristák azonban, mint ismert, már nem lesznek ott, hanem *aeroplánjaik* alatt saját könyveik tüzénél melengetik kezüket.⁴ Vagyis az irodalom, a művészet és következőképpen a társadalom megújulásának – álláspontjuk szerint – generációként be kell következnie. A radikális megújulás ilyenfajta folytonossága pedig a legkevésbé vonzó perspektíva az intézményesült kulturális érdekek között maguknak helyet talált személyek számára.

Mindettől függetlenül is támadási felületet a futuristák kétségtelenül adtak, hiszen ez volt stratégiájuk és taktikájuk egyik fontos összetevője: kiprovokálni és nevetségessé tenni a passzatismus reakcióit és ellenállását.

1.

A futurizmussal szemben hosszan fennmaradó „*feroce ostracismo*”-nak voltak bizonyos megfontolást érdemlő hivatkozásai, és voltak olyanok, amelyek bár a komolyabb mérlegelést nem érdemlik meg, mégis elhúzódó hatást tudtak gyakorolni a kulturálisan nem túl igényes közbeszédre. Ilyen érv például az az unalomig ismert és széles körben szállóigévé lett bírálat, mely szerint „*a futurizmus a múlt művészetének lerombolását tűzte ki célul*”. Ráadásul születnek hamarosan irányzatok, amelyek nem a múlt művészetét, hanem magát a művészetet mint olyat vetik el (l. Dada, l. „no art”-mozgalom) – így egy alaposabb olvasás ellenpróbáját a fenti felületes vád nem állja ki. Már az első futurista kiáltványokból nyilvánvaló ugyanis, hogy az irányzat programja nem a múlt művészetét, hanem „*a múlt művészetének szüntelen kihasználását*”, ehhez kapcsolódóan „*a visszataszító szellemi lustaságot*” támadják, azzal együtt pedig azokat a művészeket, akik „*a cinquecentótól mindmáig a múlt dicsőségének szüntelen kihasználásából élnek*”⁵.

Már mindebből nyilvánvaló, hogy a futurista program – éles és fékezhetetlen retorikájának oldalcsapásai ellenére – nem a múlt művészetét, hanem a múlt művészetének *kommercializálását*, a művészeti hagyomány konvencióvá merevítését támadja. De elszórt megjegyzésekből is kiderül a futurizmusnak a múlt valódi művészetéhez való megengedő viszonya: Marinetti például Dantére és Poe-ra hivatkozik *Risposta alle obiezioni* (Válasz az ellenvetésekre) című írásában⁶, amelyet *A futurista irodalom technikai kiáltványát* támadó kritikák kapcsán fogalmaz. Gino Severini egy visszaemlékezésében⁷ ifjúsága meghatározó élményei között Blake-et és Baudelaire-t említi, és folytathatnánk a sort a futurista festők által saját hagyományként, azaz a modernitás hagyományának összefüggéseiben főlemlített személyiségek neveivel (Segantini, Medardo Rosso, Previati)⁸.

³ *A futurizmus megalapítása és kiáltványa*, in SZABÓ 1967, 136.

⁴ Uo., 137.

⁵ *A futurista festők kiáltványa*, in SZABÓ 1967, 141-142.

⁶ Vö. SZABÓ 1967, 213.

⁷ Vö. Gino Severini, *Futurizmus és kubizmus*, in SZÉKELY 1975, 160-161.

⁸ *A futurista festők kiáltványa*, in SZABÓ 1967, 142.

Ha a haladottabb szakmai köztudat számára ma már nyilvánvaló is ez, a korabeli irodalmi-művészeti intézmények ellenérdekeltsége a változásokban mégis azt eredményezte, hogy a kritikai fogadtatás – a heves ellenállás után – tartósan „a csend falát” vonta az irányzat köré. Annál is inkább, mert a futurista aktivitás tartósan bizonyult, és újabb és újabb nemzedékek csatlakoztak az irányzat hőskörének nagy alkotói mellé (*Secondo Futurismo*).

2.

Egy másik tartós főhivatkozás volt a futurizmust elutasító vagy diszkreditálni kívánó szakmai vélekedésekben, hogy a futurizmus csakis programokat alkotott, miközben valójában nem hozott létre valamire való, fennmaradásra képes műveket.

Ennek az álláspontnak az illusztrálására tekintsük egy pillanatra át az olasz közoktatásban, részben egyetemi oktatásban az elmúlt évtizedekben használatos kézikönyveknek, irodalomtörténeteknek az értékválasztásban megmutatkozó és a kanonizálást nagyban befolyásoló elfogultságait. Lássuk a futurizmusra vonatkozó fejezetek tartalmát. Hogy az egyszerűen megfogható, kvantitatív adatokkal kezdjük: a mozgalmat korán elhagyó Palazzeschin, Govonin és Sofficin túl a vizsgált kézikönyvek kizárólag Marinettivel hajlandóak foglalkozni, többnyire persze meglehetősen pejoratív éllel, ez utóbbit tekintve tiszteltreméltó kivétel a „Ricciardi”⁹. Sem az „UTET”¹⁰, sem a „Garzanti”¹¹ nem említi meg a futurizmus Marinetti mellett talán legjelentősebb lineáris költőjét, Luciano Folgort. A „Ghidetti-Luti”¹² erre az egyre hajlandó. Azonban egyetlen kézikönyv nem említi a megfelelő szakirodalomban már-már legendás hírnévre szert tett Francesco Cangiullo nevét, sem Benedettáét, akinek első regényéről nem kisebb személyiség, mint Francesco Flora nyilatkozott elismerő kritikával¹³, s akinek második regényéről maga Ezra Pound tartotta fontosnak írni¹⁴. Cangiullo vagy Benedetta neve arra is példa, hogy a hetvenes évek elejétől a futurizmus kivételes irodalmi, művészeti és kultúrtörténeti értéktartalmát visszavonhatatlanul revideáló kutatások (Maurizio Calvesi, Luciano Caruso, Enrico Crispolti, Claudia Salaris és mások munkái) egyáltalán nem jutottak el a tradicionális irodalomtörténeti kánonképzés szemhatárára – még 1997-ben sem¹⁵. Döbbenetesnek mondható, hogy az 1976-77-es kiadású „Varanini”¹⁶ a futurizmussal kapcsolatosan Carlo Bo 1961-es (!) írását¹⁷ tartja célszerűnek felvenni, amely még ott tart, hogy „az összes mozgalom” (értsd: expresszionizmus, kubiz-

⁹ Vö. RICCIARDI 1988.

¹⁰ Vö. BRANCA 1973.

¹¹ Vö. S.L.I 1987.

¹² Vö. GHIDETTI-LUTI 1997.

¹³ Vö. FLORA 1924.

¹⁴ Vö. „Il mare”, 16, 18 marzo 1933.

¹⁵ Vö. a „Ghidetti-Luti” esetét.

¹⁶ Vö. MARTI-VARANINI 1976-77.

¹⁷ Vö. Carlo BO, *Marinetti e il Futurismo*, in MARTI-VARANINI 1976-77, 388-390.

mus, szürrealizmus, no, persze, a dada azért nem) „felismerhető az általa teremtett művekben, a futurizmus nem: az még ma is főleg csak tiltakozás...”¹⁸.

Ez utóbbi kijelentés paradigmatisztikus értékű: az irodalomtörténetírás és a művészetesztétika túlképzett mesterének nem tekinthető kritikus olyasmit állít 1961-ben (és azt még 1976-77-ben is fenntartja), amit a nemzetközi irodalom- és művészet-történet már rég nem tesz. A nemzetközi művészetkritika már a 20-as években sokkal inkább – egyébként kimagasló – helyén kezeli a mozgalmat, mintsem a konvencionalista olasz irodalomkritika a hatvanas években.

Nem szükséges ma már részletesen cáfolni ezen idejétmúlt vélekedéseket: a futurista képzőművészet beláthatatlan perspektívákat nyitott a század művészetében, a futurista művészetfelfogás expanziója nyomon követhető a 20. század második felének számos irányzatában, poétikájában. A futurizmus hőskorszakában létrejönnek (elég utalni Boccionira, Carràra, Severinire), illetve kibontakozásnak indulnak (Prampolininál, Deperónál) az első nagy művészi életművek. Ugyanígy kikristályosodik a Palazzeschi- és a Govoni-életmű futurista része, és bármilyen eredetű érzelmi vagy koncepcionális ellenszenv sem törölheti ki Marinetti költészetének korai szimbolista és korai futurista szakaszának műveit a jelentős alkotások, *paroliberista* alkotásait pedig az úttörő, meghatározó művek sorából. És aligha kitörölhető az irodalomtörténet kánonjai közül Folgore, Buzzi vagy Soffici e korszakbeli költészete; az irányadó Novecento-költészeti antológiák (mint például a radikális elfogultsággal nem vádolható Mengaldo-féle¹⁹ is) ezeknek már méltó teret adnak. A *Secondo Futurismo* műveinek pedig a művészet-, illetve irodalomtörténet az elmúlt évtizedekben rajzolta ki árnyaltabb helyét (l. Dottori, Benedetta, Fillia stb. esete).

Ehhez a kérdéskörhöz tartozik a programoknak, illetve a programírás poétikájának kitüntetett jelentősége is: itt is a futurizmus az első, úttörő globális irányzat, amely a kiáltványt, a programot, a koncepcionális alapvetést az irodalmi-művészi működésmód integráns részének tekinti: a programmatikus megalapozás a *par excellence* irodalmi-művészi tevékenység körébe tartozik, annak szinte elengedhetetlen, integráns része. A jövő poétikai trendjeit vetíti előre itt is a futurizmus: a *konceptuális predispozíció*, az elgondolás maga is műalkotássá válhat – mint azt a 20. század második felének többféle alakzatban megmutatkozó konceptuális művészete gyakorlattá és normává teszi. Hiszen amióta a művészet és a költészet *kutatás* (Rimbaud-tól, az impresszionista festőktől, az avantgárd mozgalmak képviselőitől Cage-ig, a performansz művészekig és a Fluxus-mozgalomig), azóta a *research*, a *ricerca* elsődleges művészi tevékenység, folyamatképző mű, illetve műképző folyamat.

Érdekes, hogy a maga kezdetleges formájában, de érzékenyen felfigyel erre már Balázs Béla is, aki 1912-ben megjegyzi: „Művészetük átmenet nélkül, teljes

¹⁸ Vö. Uo.

¹⁹ Vö. MENGALDO 1978.

*fegyverzetben lépett ki teoretikus homlokukból. (Mely különös jele vajon az időnek, hogy e sorrend mostanában így megfordult, hogy az elméletek megelőzik a művészeti irányzatokat?!)*²⁰

3.

A futurizmussal szembeni „*feroce ostracismo*” Itáliában még sokáig, így a második világháború után is megmaradt, különösen a baloldali gondolkodású, érzelmű vagy szocializáltságú közvéleményben, és – mi tagadás – a szakmai közvélekedésben is. Szembe kellett azonban nézni az ellenkezőjével is, amit Crispolti regisztrált²¹: a futurizmus megítélését egyre inkább befolyásoló aktualitás-érzettel és interpretációs igénnyel, olykor kifejezetten népszerűséggel. Annál is inkább, mivel a háború utáni európai és amerikai művészetben egymás után jelentkeztek azok az irányzatok, illetve jelenségek, amelyek megkerülhetetlenné tették a futurizmus mint előzmény tudományos vizsgálatát. Elég itt Tapiéra és az *informelre*, az ötvenes években világhódító útjára induló *happeningre*, az *environmentalizmusra*, a *polimaterismo* iránt támadt új érdeklődésre utalni.

Megindult lassan az irányzat irodalmi-művészeti tevékenységének módszeres újraértékelése is, elsősorban és bizonyos fokig érthetően a képzőművészetek terén. Jóllehet, mint azt Crispolti jegyzi meg²², a futurista művészet megítélése sokáig szélsőségesen és reduktívan festészetközpontú, azon belül is Boccioni-centrikus volt.

Ezzel szemben jelent meg a futurista művészetet újraértékelő kutatók (Maurizio Calvesi, Giulio Carlo Argan, Maria Drudi Gambillo, Raffaele Carrieri, Guido Ballo, Umberto Apollonio stb.) árnyaltabb és a folytonosságot jobban akceptáló szemlélete, melyben a Boccioni-centrikus értékelés helyett nagyobb figyelem irányult Balla vagy Depero experimentalizmusára, általában pedig a római futurizmusra, amely a környezetet mint totalitást helyezte a művészi vizsgálódás középpontjába.

Ezzel párhuzamosan megkezdődtek a futurizmus irodalmi és esztétikai újraértékelésének kísérletei is, bár az irodalom és az esztétikai elemzés szorosabb nyelvi és ideológiai meghatározottságaiból adódóan csak lassabban és érzékenyebben. Szóbeszéddek és híresztelések helyett végre lehetett már olyan új kiadványokra támaszkodni, amelyek a futurista programokat és manifesztumokat, valamint addig szinte hozzáférhetetlen dokumentumokat újra elérhetővé tették – túlbecsülhetetlen értékű munkát végzett ebben többek között a nápolyi Luciano Caruso²³ is. Az irányzat kritikai újraértékelésében fontosak voltak Giacomo Debenedetti, Enrico Falqui, Ruggero Jacobbi és Edoardo Sanguineti elemzései.

Ebben az összefüggésben az egyetlen valódi, komoly alappal bíró problémát a futurizmus és a fasizmus – az általános közhiedelemtől eltérően – bonyolult,

²⁰ BALÁZS 1912. 645-647

²¹ Vö. CRISPOLTI 1986, V.

²² Vö. Uo., XI-XIII.

²³ Vö. CARUSO – MARTINI 1976; CARUSO 1980.

árnyalt megközelítést kívánó, bár kétségtelenül alapjában együttműködő viszonya jelenti. E téren is születtek komoly történeti munkák, amelyek érzelmi vagy ideológiai elfogultság nélkül tárták fel és elemezték az ezzel kapcsolatos kérdéseket, mint például Renzo De Felice úttörő munkája²⁴.

A futurizmus és a faszizmus egyetemleges azonosítása persze nemcsak a közbeszéd szintjén történt meg, hanem az irodalomkritikai és esztétikai közfelfogás szintjén is: a futurizmus és a faszizmus kapcsolatának ideológiai-történelmi bélyege a valódi esztétikai értéket képviselő művek hiányának érvével összekapcsolva erős alapot képezhetett az irányzatnak a kultúrtörténeti horizontról történő kizárásához, ezzel együtt persze az intézményesült kulturális érdekek és pozíciók védelméhez is. Pedig egy egyszerű történeti pislantás is világossá teszi azt a nyilvánvaló tény, hogy a futurizmus időben jóval megelőzi a faszizmusnak akár csak a keletkezését is, sőt, a futurizmus hőskorszaka tulajdonképpen már lezárult, amikor a faszizmus még csak hatalomra törekvő ismeretlenek csoportosulásaként létezik. Így ebben az esetben a történeti-ideológiai interpretáció egy olyan csúsztatásával van dolgunk, amely a futurizmus interventizmusát – amellyel egyáltalán nem állt egyedül az itáliai értelmiség körében – összemosza valamifajta prefaszizmussal. Pedig helyesen hívja fel rá a figyelmet Crispolti, hogy a második világháború utáni időszakok aktív politikai mozgalmainak fényében máshogy értékelhetőek a futurizmus ideológiájának és retorikájának extraparlamentáris, anarchista, nacionalista, radikálisan szélsőséges, forradalmi összetevői²⁵.

Igaz, hogy a világháborút követő években a szocialista mozgalomból kiváló Mussolini *fascioi* egy időre szövetséget kötnek a futurista politikai mozgalom csoportozataival, miután azonban érdekeik elkülönöződnek, s a futuristák észreveszik Mussolininek a hatalom megragadására irányuló szándékát, és rossz szemmel nézik az ennek érdekében tett kompromisszumait, néhány évre mosolyszünet áll be a kapcsolatukban (főként az 1920-1924 közötti időszakban).

A futurista művészet és ideológia első fajsúlyos és hangsúlyos bírálatai éppen eme szakasz végén jelennek meg, egyrészt Prezzolini, másrészt Gobetti tollából²⁶. A leghosszabb utóélete azonban Croce írásának lesz²⁷: a futurizmus recepciója és utóélete szempontjából azért esik különösen nagy súllyal latba az ő kritikája, mert a faszizmussal nyíltan szembehelyezkedő, kevés értelmiségi között Croce szavának súlya igen nagy, amellet pedig az olasz esztétikai kánonteremtés egyik kulcsfigurájának szerepét tölti be már ekkor – és persze később –, akinek az elutasító véleménye még akkor is jelentős hatást gyakorolt, amikor a futurizmus és a faszizmus kapcsolatát árnyaltabban megítélő történeti kutatások és publikációk már napvilágot láttak.

²⁴ Vö. DE FELICE 1965.

²⁵ Vö. CRISPOLTI 1986, 185

²⁶ Vö. PREZZOLINI 1923; GOBETTI 1924.

²⁷ Vö. CROCE 1924.

1924-től Marinettinek azonban – amint azt De Maria megfigyeli²⁸ – egyfajta ketős restaurációs folyamattal kell szembenéznie: egyrészt a „La Ronda” képviselte „klasszicisztikus radikalizmussal”, másrészt a Bontempelli és a „Novecento” fémjelezte „avantgardisztikus moderatizmussal”. Így más taktikát választ a futurista művészi mozgalom fenntarthatósága érdekében: kompromisszumot köt a Ducéval, és a futurista mozgalom totalitárius ideológiájának és társadalmi célkitűzéseinek, politikai igényeinek háttérbe szorításával a mozgalmat mint *par excellence* művészeti mozgalmat exponálja és képviseli. Így születik meg és lát napvilágot az „artecrazia” gondolata és koncepciója, amely szerint a futurista művészeti gondolkodásnak és gyakorlatnak kell meghatároznia a fennálló társadalmi rendszer kulturális arculatát, de csak és kizárólag a szellemi dimenzióban, vagyis a politikaiban nem. Ennek érdekében Marinetti egyre inkább lemond vezető szerepéről, és magát, valamint mozgalmát mint a fasiszmus „előfutárát” (*precursore*) állítja be. Éppen erről a szerepvállalásáról mutatja ki már idézett írásában Prezzolini, hogy vele tarthatatlan pozíciókat jelöl ki magának és a mozgalomnak Marinetti, mivel a politikai hatalom mozgásterében a futurizmus elfogadott lesz ugyan, azonban csak is marginális pozícióba szorulva; a maga céljait politikailag artikuláló hatalomnak ugyanis nem megfelelő szellemi bázis a lázadás esztétikájában fogant radikális irányzat, ehelyett sokkal inkább konzervatívabb, az adott intézményrendszerben tekintéllyel rendelkező és szolgálatkészebb értékképviselésekre és szakmai közöségekre van szüksége.

Marinetti kétségkívül megőrizte autonóm és szuverén pozícióját a fasiszta hatalom gépezetével szemben. Mind ő, mind elvbarátai, köztük Prampolini, határozottan felléptek például a náci Németországban a „degenerált művészet” elvetésének címkéje alatt meginduló, a progresszív irányzatok kiszorítását és delegitimálását célzó kultúrpolitikai törekvéssel és annak intézményes, hatalmi zászlóbontásával szemben. Emlékezetes, részben legendás eset fűződik ezzel kapcsolatban Marinetti nevéhez, amely az 1934-ben, előbb Hamburgban, majd Berlinben megrendezett futurista *aeropittura*-kiállításához kapcsolódik. Utóbbi alkalmából a Gottfried Benn vezette Német Írószövetség magas rangú személyek részvételével vacsorát rendez számukra, amelyre olyan német művészeket is meghívnak, akik már a „degenerált művész” kategóriájába esnek: többek között Kurt Schwitterst, aki fél lábbal már Norvégiában él (és hamarosan emigrál is), de még utazhat. E legenda szerint a díszvacsorán már mindenki asztalnál ült, amikor Marinetti a tőle már megszokott *pozőr* belépővel megjelent, majd a politikailag már erősen gyanús Schwitterst meglátva, a német politikusok és tábornokok szeme láttára és az evőeszközöket lesöpörve átvette magát az asztalon, megölelte a német művészt, és azonmód elszavalta a „*Bombardamento di Adrianopoli*” című versét. Prampolini Olaszországban külön cikkben méltatlankodott a legjobb német, főleg expresszionista művészek kénytelen emigrációja miatt.

²⁸ Vö. DE MARIA 1973, XIII.

Az úthenger azonban felénk is megindult: 1937-ben a nácik nagyszabású kiállítás rendeztek Münchenben, ismét csak „*Degenerált művészet*” címmel, s ennek nyomán általános támadás indult a futuristák ellen is az olasz fasiszták intranzigens jobboldaláról, nem kevés antiszemita felhanggal. Prampolini keményen, Marinetti taktikusan ellenállt, egy régi, zsidó származású, a fiumei kalandban részt vett protofasiszta futurista, Somenzi pedig kemény cikkekkel szállt szembe a veszélyes támadással.

A kiegyensúlyozott vizsgálódás nem jelentheti persze a futurizmus kollaboráns jellegének totális tagadását, azonban ezt is érdemes – miként az interventizmus kérdéskörében is – a teljes értelmiségi horizont kollaborációs technikáit, taktikáit, illetve ennek mennyiségi dimenzióját is figyelembe véve megítélni. Mindenesetre a probléma árnyaltabb történeti-kritikai megítélése lassan elvezetett ahhoz, hogy a futurizmus egyfajta „*recupero storico-critico*”-ja, vagyis történeti-kritikai visszavétele kezdődjön meg a hatvanas évektől kezdve.

4.

Kicsit szomorúbb lehet a tekintetünk, ha a futurizmus – tágabb körön pedig az avantgárd mozgalmak – magyarországi fogadtatására irányítjuk figyelmünket. Mint Kenyeres Zoltán megfigyeli²⁹, az első előjelek nem kedvezőtlenek, hiszen Kosztolányi adott hírt már 1909-ben egy Párizsban történt futurista színházi eseményről „A Hét” hasábjain. A „Nyugat”-nak a kortársi horizont felé kiterjesztett figyelme, bár nem hibátlan, de mint igény megvan: Babits elhíresült 1910-es írása bár türelmet szavaz meg a mozgalomnak, azonban – a provinciális magyar kultúrtudatot sajnos nem megcáfoló módon – úgy véli, az irányzat célkitűzései „*nálunk már túlhaladtak*”³⁰. Ady 1911-es elnagyolt, zsurnalisztikus véleményénél³¹ most nem időzve, érdemes a tevékenységében és inspirációjában jóval érintettebb magyar kora avantgárd festészet reakcióit felidézni, amelyekre éppen a Nemzeti Szalon futurista-kubista-expresszionista kiállítása ad alkalmat 1913-ban: Kernstok zavarosnak tekinti a futurista festészetet³², Berény Róbert azonban határozottan megvédi az irányzat festői értékeit³³.

Babitsé mellett a legismertebb – ezúttal radikálisan pozitív – vélemény Szabó Dezsőé, amely *A futurizmus: az élet és művészet új lehetőségei* címmel a „Nyugat” 1913-as évfolyamában jelent meg³⁴. Az írónak a futurista retorikát is megidéző, harsányan pártoló vélekedése, mint azt Szegedy-Maszák Mihály megjegyzi³⁵, jelezheti Szabó Dezső távolodását is a „Nyugat” képviselte modernségtől, de a

²⁹ Vö. KENYERES Zoltán, Együttélő szövegek, Argumentum Kiadó, megjelenés előtt.

³⁰ Vö. BABITS 1910; reprint in BABITS 1978, 112-113.

³¹ Vö. KENYERES, id.mű.

³² Vö. KERNSTOK 1913, 221-223.

³³ Vö. BERÉNY 1913/3, 197-198.

³⁴ Vö. SZABÓ 1913/1, 16-17, 20-22.

³⁵ Vö. SZEGEDY-MASZÁK 2000.

tekintetben is figyelemre méltó, hogy az író egyszer-egyszer még visszatér valamely futurista mű bírálatára³⁶. Éppen Szegedy-Maszák lesz az is, aki felhívja a figyelmet Kosztolányi sajátosan rugalmas, érzékeny álláspontjára a futurizmussal kapcsolatban, s annak a különbségnek az előrevetülését látja benne, amely Babits és Kosztolányi szemlélete között a jövőben megjelenik. Mindemellett jól ismert tény, hogy Kosztolányi az elsők között fordított futurista költőket – többek között Marinettit és Palazzeschit – a *Modern költők* című antológiájába, csupán néhány évvel az irányzat felbukkanása után³⁷.

A magyar recepció szinte be is fejeződik a „Nyugat” körüli írók, illetve a protoavantgárd festők korai reakcióival. A „Korunk” 1928-as, illetve 1929-es évfolyamában Mária Béla, illetve Nádass József még visszatérnek az akkor aktuális futurista művészetre egy-két megjegyzés erejéig³⁸, további rezonanciát azonban az ereje teljében levő futurizmus, illetve a *Secondo Futurismo* nem kelt. A jelenség nyilván összekapcsolható a magyar avantgárd megítélésének kérdésével: Kassák fellépésével, különösen pedig szerkesztői tevékenységének megkezdésével más értékhangsúlyok is megjelennek a magyar kultúrtörténetben – ez azonban párhuzamos a „Nyugat” mérsékelt modernizmusának konzervatívabb irányba fordulásával is. A „Tett”, illetve a „MA” folyamatosan teret adott nemcsak a hazai, keletkezőfélben levő avantgárd íróknak és művészeknek, hanem kortársi közelségbe hozta a létező európai irodalmat és művészetet. A „Tett” már 1915-ben Apollinaire-t közölt, egyik 1916-os számában pedig Kassák hangot ad annak a döntő élményének, amelyet Carrà „*Galli anarchista temetése*” című képe jelentett művészi éréseinek folyamatában³⁹. Ugyanerre utal Uitz Béla képsorozata is a „MA” 1917-es évfolyamában⁴⁰.

Világos ugyanakkor, hogy tartós kapcsolat a futurizmussal a háború körülményei között nem jöhetett létre, annál kevésbé, mivel a futuristák radikális interventizmusával szemben Kassák határozottan háborúellenes volt. Miközben a történelmi események és körülmények következtében a magyar avantgárd java része Bécsbe, részben Németországba, kisebb részben a Szovjetunióba kerül, a kapcsolattörténet bécsi periódusát egy jelentős szerkesztői lépés jelzi Kassák részéről: a „MA” 1921. júniusi számában közli Marinetti (és a futurizmus) egyik legizgalmasabb programját, *A taktilizmus futurista kiáltványát*. Kassák ezekben az években határozottan képes szétválasztani, ugyanakkor együttesen kezelni Marinetti politikai, illetve művészi felfogását és jelentőségét. Ennek hangot is ad – mint Passuth Krisztina is felhívja rá a figyelmet⁴¹ – az aradi „Periszkóp” folyóirat 1925/1-es számában, és több kritikai írás is idézi, illetve értelmezi Marinetti és

³⁶ Vö. SZABÓ 1912. Ez a recenzió Szabó Dezső egy Folgore-fordítását is tartalmazza!

³⁷ Vö. KOSZTOLÁNYI 1914 (1921).

³⁸ Vö. NÁDASS 1928; MÁRIA 1929.

³⁹ „A Tett”, 1916/11, 174-176. Erre nézve l. PASSUTH 1998, 246.

⁴⁰ Erre nézve l. SZABÓ 1971 és SZABÓ 1981.

⁴¹ Vö. PASSUTH 1998, 246-247.

Kassák legendává vált, már-már dulakodásba fajuló találkozását Bécsben, 1925-ben (ezeknek alapja és elsődleges forrása Kassák visszaemlékezése *Az izmusok történetében*).

A futurizmus magyarországi recepciójának szinte teljes elmaradása még szorosabban összefügg a hazai avantgárd politikai és kritikai megítélésének kérdésével, mind a két háború közötti, mind pedig a második világháború utáni időszakot tekintve. Világosabb az egyértelmű politikai meghatározottság az utóbbi időszakban. Szabó György egyetlen, úttörő és a korhoz mérten kiváló antológiájától eltekintve máig nem jelent meg érdemi futurizmus-antológia, szövegkiadás, monográfia, tanulmánykötet sem az irányzat történetéről, esztétikájáról, sem pedig kiemelkedő szerzőiről: nincs Palazzeschi-értékelés, nincs Marinetti-értékelés (sem irodalom-szervezői és művészetmenedzselési marketing-zsenijéről, sem jelentős költészetéről). Üdítő kivételnek számít a „Metropolis” folyóiratnak a futurizmus és a film kapcsolatát vizsgáló, 1997/98-as száma.

E mögött nyers politikai és nem sokkal kevésbé nyers intézményi érdekek húzódnak meg. A futurizmus radikális utópiája, amely az esztétikai utópiát a politikai-társadalmi utópiával társította – és ebben egyébként a századelő más radikális izmusai is követték, pl. dadaizmus, expresszionizmus, orosz kubo-futurizmus stb. –, ezért és radikális intézménykritikájáért, valamint totális tekintélyellenességéért nem számíthatott ideológiai kegyelemre.

Magyarországon egyáltalán nem jöhettek létre és nem definiálhatták magukat csoportképző programok, irányzatok, mivel az a politikai csoportképződés rémképét vetítette a monolitikus hatalom szeme elé. A politikai kiközösítés azonban együtt kellett, hogy járjon az esztétikai kánonból való kizárással is: az irodalom és a művészet, általában pedig a kultúra megmaradt intézményrendszere kifejezetten ellenérdekelte volt téve (és részben magától is ellenérdekelte volt) az esztétikai pluralizmussal szemben. Igen jól jött ehhez az Itáliából már jól ismert diszkreditációs technika, amely a futurizmus társutasságát a faszizmussal eredendő bűnként, egyúttal elháríthatatlan esztétikai tehertételként állította be, s tette jól használható ellenérvvé a magyar avantgárddal szemben is. Mivel Kassákék szociáldemokrata és kommunista aszcendenciája plusz tehertétel volt a sztálinista, majd kádárista vezetés számára, az avantgárd-ellenesség általános modernizmus-ellenességgé is vált a magyar esztétikai kánonban (amit Lukács György vehemensen igazolt is „esztétikailag”). Így szorult ki Kassák és a „MA” a magyar irodalmi kánonból, s vált a „Nyugat” fémjelezte mérsékelt modernizmus a magyar irodalmi haladás *non plus ultrájává*.⁴²

⁴² Erre nézve l. PERNECZKY 2007, 296-309 és UŐ, *Kis magyar epilógus - Művészet, ahogy Fülep Lajos és Kassák látta*, in <http://www.c3.hu/~perneczky/articles/Fulep.html>

FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM

BABITS 1910

BABITS Mihály, *Futurizmus*, „Nyugat”, 1910/8.

BABITS 1978

BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978.

BALÁZS 1912

BALÁZS Béla, *Futuristák*, „Nyugat”, 1912/7.

BERÉNY 1913

BERÉNY Róbert, *A Nemzeti Szalonbeli képekről*, „Nyugat”, 1913/3.

BRANCA 1973

BRANCA, Vittore (diretto da), *Dizionario Storico della Letteratura Italiana*, I-III, Torino, UTET, 1973.

CARUSO 1980

CARUSO, Luciano, *Manifesti e Documenti teorici del Futurismo 1909-1944*, Firenze, Spes-Salimbeni, 1980.

CARUSO– MARTINI 1976

CARUSO, Luciano–MARTINI, Stelio Maria, *Tavole parolibere futurista 1912-1944*, I-II, Napoli, 1976.

CRISPOLTI 1986

CRISPOLTI, Enrico, *Storia e critica del futurismo*, Roma-Bari, Laterza, 1986.

CROCE 1924

CROCE, Benedetto, *Futurismo e fascismo*, „La Stampa”, 15 maggio 1924.

DE FELICE 1965

DE FELICE, Renzo, *Mussolini il rivoluzionario (1883-1920)*, Torino, Einaudi, 1965.

DE MARIA 1973

DE MARIA, Luciano, *Marinetti e il futurismo*, Milano, Mondadori, 1973.

DE MARIA 1983

DE MARIA, Luciano, *Introduzione*, a MARINETTI, Filippo Tommaso, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano DE MARIA, „I Meridiani”, Milano, Mondadori, 1983, XXVII-C.

FLORA 1924

FLORA, Francesco, *Recensione a Le forze umane di Benedetta*, „Lo Spettatore Italiano”, 16 settembre 1924.

GHIDETTI–LUTI 1997

GHIDETTI, Enrico – LUTI, Giorgio, *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1997.

GOBETTI 1924

GOBETTI, Piero, *Marinetti il precursore*, „Il Lavoro”, 31 gennaio 1924.

KERNSTOK 1913

KERNSTOK Károly, *A futurizmusról*, „Husadik Század”, 1913/2, 221-223.

KOSZTOLÁNYI 1914 (1921)

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Modern költők*, Budapest, Élet, 1914; 2. bővített kiadás: I–III. kötet, Budapest, Révai, 1921.

MARTI–VARANINI 1976-77

MARTI, Mario–VARANINI, Giorgio, *Problemi e testimonianze della civiltà letteraria italiana*, Firenze, Le Monnier, 1976-77.

MÁRIA 1929

MÁRIA Béla, *Az „avangardizmus alkonya” és a mai olasz irodalmi irányok*, „Korunk”, 1929/December.

MENGALDO 1978

MENGALDO, Pier Vincenzo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.

NÁDASS 1928

NÁDASS József, *Modern irodalom és konzervatív kritika*, „Korunk”, 1928/Október.

PASSUTH 1998

PASSUTH Krisztina, *Avantgárd kapcsolatok Prágától Bukarestig 1907-1930*, Budapest, Balassi, 1998.

PERNECZKY 2007

PERNECZKY Géza, *Revízió a magyar avantgárd kezdeteinek kérdésében*, „Holmi”, 2007/március.

PERNECZKY É.N.

PERNECZKY, *Kis magyar epilógus - Művészet, ahogy Fülep Lajos és Kassák látta*, in <http://www.c3.hu/~perneczky/articles/Fulep.html>

PREZZOLINI 1923

PREZZOLINI, Giuseppe, *Fascismo e futurismo*, „Il Secolo”, 3 luglio 1923.

RICCIARDI 1988

RICCIARDI, Mario, *La letteratura in Italia*, Milano, Bompiani, 1988.

SLI 1987

AA.VV., *Storia della letteratura italiana*, I-II, Milano, Garzanti, 1987.

SZABÓ 1912

SZABÓ Dezső, *Luciano Folgore, Futurista: Il Canto dei Motori*, Edizioni di „Poesia”, Milano, 1912, „Nyugat”, 1912/16.

SZABÓ 1913

SZABÓ Dezső, *A futurizmus: az élet és művészet új lehetőségei*, „Nyugat”, 1913/1.

SZABÓ 1967

SZABÓ György (szerk.), *A futurizmus*, Budapest, Gondolat, 1967.

SZABÓ 1971

SZABÓ Júlia, *A magyar aktivizmus története*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1971.

SZABÓ 1981

SZABÓ Júlia, *A magyar aktivizmus művészete*, Budapest, 1981.

SZEGEDY – MASZÁK 2000

SZEGEDY – MASZÁK Mihály, *Újraértelmezések: Esszék – irodalomról*, Budapest, Krónika Nova Kiadó, 2000.

SZÉKELY 1975

SZÉKELY András (szerk.), *A kubizmus*, Budapest, Gondolat, 1975.

TALÁLKOZÁSOK

VICO ÉS A FUTURIZMUS ESZTÉTIKÁJA *

1. VIZSGÁLATI PREMISSZÁK

1.1. Vico

Az első pillanatra talán túl merésznek tűnhet a dolgozat címében megjelölt találkozás, hiszen mi sem állhat messzebb egymástól, mint egy XVIII. századi gondolkodó magánya és a XX. századi avantgárd törekvések egyik legmarkánsabb képviselőjeként fellépő csoportosulás zajossága. Nem is annyira az időbeli és szellemiségbeli korlátok jelenthetik a legfőbb akadályt, hogy eljuttassunk eme eszmei találkozás gondolatával, mint inkább a futurista mozgalom nagyon határozott, a fennállása során folyamatosan deklarált múlt- és akadémizmus-ellenesége. Márpedig egy közel két évszázaddal korábbi filozófus szükségszerűen a konszolidált múlt és akadémista auktoritás világához tartozott. Persze ma már a futurizmus múlthoz való viszonya is, mint megannyi más dolog a történetükben, különböző revíziókon esett át, így a kapott összkép is jóval cizelláltabb és, vele együtt, jóval összetettebb, mint volt korábban, vagy mint amennyire maguk a futuristák szerették volna elhíttetni a kortársakkal. Célom tehát nem elsősorban ezeknek a kérdéseknek a vizsgálata, hiszen egy ilyen irányú kutatás jóval túlnőne eme írás keretein. A címben megjelölt fantasztikus találkozás hipotézisének elméleti megalapozottságát inkább abban a neo-idealista hagyományban keresném, amely Benedetto Croce-tól kezdve az ún. *contemporaneizzazione* (kortársiasítás) kérdését helyezte figyelem középpontjába, kiindulásképpen pedig Antimo Negri szavait hívom segítségül (bevezető sorok a Vico-Gentile konferencia megnyitásához¹), amelyekkel Vico aktualitásáról beszélve az életmű egyes darabjainak olvasataiban megmutatkozó ún. *privatizzazione* (kisajátítás) jelenségére mutat rá.

* A futurizmus dokumentumaiból vett magyar nyelvű idézetekhez a Szabó György által szerkesztett antológia fordításait vettem alapul (a továbbiakban használt jelölés: AA.VV., *A futurizmus* 1962). Ha a hivatkozott dokumentum nem szerepel a fenti kötetben, a szöveget saját fordításban idézem (ez esetben a szövegforrás jelölése: MARINETTI 1983).

¹ Vö. NEGRI 1995.

Felfogása szerint a *kisajátító olvasatok* minden egyes darabja egy folyamatosan változó valóság, az ún. *vichizmus* (*vichismo*) részét képezi:

Előfordulhat, sőt ténylegesen meg is történik, hogy egy régmúlt időben élt fontos szerző elkerülve ugyan a túlzottan „kortársiasítani akaró” olvasatok túlkapásait (...), de egy későbbi, az eredetitől tökéletesen különböző korban, mint például a miénk is, meglepően új jelentésekkel gazdagodik, bizonyos értelemben aktualitást nyer. Különösen igaz ez Vico vonatkozásában, akinek műve a mai napig ilyen jelentésgazdagodást, aktualitást mutat. Nem is arról van szó elsősorban, hogy aktualitást kölcsönzünk neki, sokkal inkább arról, hogy fel kell fedeznünk benne azt. És semmit nem von le mindebből a tény, hogy bár felfedezzük benne, és nem kölcsönözzük neki az új, az aktuális jelentést, mégis mindig ott az igény, hogy adott helyzetben az a Vico, akiről én beszélek, nem az igazi Vico, hanem az „én” Vicóm.²

Ugyanakkor meg kell jegyeznünk, hogy már Benedetto Croce is hasonló úton járt a Vico filozófiájáról szóló könyvének (*La filosofia di Giambattista Vico*) 1922-es kiadásához írt előszavában (*Avvertenza*), ahol az első kiadás után őt ért kritikai megjegyzésekre – hogy ti. Vico-értelmezésében túlságosan is ragaszkodik a saját gondolatvilágához – a következőket válaszolta:

Valójában, aki igazán meg szeretné ismerni Vicót, annak Vico könyveit kell olvasnia, azokon kell meditálnia: elkerülhetetlen, hiszen ez jelenti az egyetlen lehetséges objektivitást, nem pedig az ún. „objektív bemutatás” valaki más által, amely csakis és kizárólag külsődleges és materiális munka lehet. Egy filozófus történeti-kritikai bemutatása ezzel szemben szükségszerűen dialógust jelent a régi és az új gondolat között, minthogy a régi gondolat csak is ezen keresztül érthető meg és fogható fel teljes egészében.³ (ford. D.K.)

Bár elengedhetetlennek és alapvetőnek kell ítélnünk a filológia nyújtotta támpontokra való támaszkodást, és a dolgozat mindvégig igyekszik ezt vezérelvként alkalmazni, mégis – talán a játék kedvéért vagy az olvasóközönség jóindulatának elnyerése érdekében – induljunk ki abból a tényből, hogy az alábbi okfejtés is beleilleszthető ennek a *privatizálás* avagy *dialogizáló* hagyománynak a kontextusába. Vagyis fogjuk fel úgy, mint *dialóguskísérletet* Filippo Tommaso Marinetti gondolataival, amelyekben benne rejlik, és a dialógus során felismerszik egy másik, az ő és Giambattista Vico gondolatai közötti párbeszéd. A filozófus pedig épp ebben a *dialógusteremtő olvasatban* nyeri el az aktualitását. Talán mert a költő *dialogizáló olvasás* során megszülető Vicója ráeszmélteti őt korának újonnan visszatért bar-

² Uo., 18.

³ B. CROCE 1922², X.

bárságára (barbarie ritornata), amely – abban az adott történelmi pillanatban – tökéletes alanyak bizonyul az új, technologizált és tökéletes olasz világ irányába tekintő *látnok-költők (poeti divinatori)* számára.

És pontosan ennek a *visszatért barbárságnak* a gondolata lesz az alapja egy filológiai is megalapozott kutatásnak, még ha némely pontok tekintetében csakis hozzávetőleges eredménnyel szolgálhat.

1.2. A futurizmus esztétikája

A futurista esztétika kérdéséről nemcsak a téma szerteágazósága miatt nehéz beszélni, hanem a tárgy természetéből adódóan is. Csakúgy, mint magát a mozgalmat, *ellentmondásosságainak hangsúlyozásával*, és *történetiségének szem előtt tartásával* lehet vizsgálni. Olyan kérdés, amelyet egyetlen összefoglaló munka sem kerülhet meg, mégis kihívást jelent a szerzők számára, épp a kiterjedtsége és a komplexitása folytán. Feltehetően ennek köszönhető, hogy teljes, részleteiben is kimerítő, az esztétikai gondolkodás valamennyi részterületét, a poétikával és a háttérben meghúzódó általános ideológiával való kapcsolódásait vizsgáló átfogó tanulmány máig nem született.

Mindenekelőtt szükségesnek tűnik a futurista esztétika fogalmának világos meghatározása, ami korántsem olyan könnyű feladat, mint tűnik első pillantásra. Először is adott a kérdés, hogy vajon tényleg a futurizmus esztétikájáról kell-e beszélnünk, vagy helyesebb volna tárgyunkat Marinetti esztétikájának, esetleg *marinettizmusnak* nevezni. A kérdés több mint jogos, ha a mozgalomalapító személyének szerepvállalására gondolunk, mellyel a futurizmus történetét végig meghatározta. Ugyanakkor a legjelesebb kritikusok – kezdve a futurizmus első értő elemzőjével, Francesco Florával⁴ – valamennyien egyetértettek abban, hogy egy ilyen és ehhez hasonló sematizáló szemlélet jelentős mértékben csorbítaná a mozgalom összetettségének helyes megítélését, még ha el is kell ismerni Marinetti benne betöltött vezető szerepét⁵.

A futurizmus esztétikája mindenekelőtt a futurista festők és Marinetti közös elméleti munkájának gyümölcse volt⁶. Ha viszont az esztétikai gondolkodást szigorúan irodalmi keretek közé helyezzük, azaz esztétika helyett a poétikára foku-

⁴ Francesco Flora határozottan tagadta a futurizmus *marinettizmusra* történő redukálását: „...ma már lehetetlen nem venni tudomást a Futurizmusról. És ugyancsak gyermekes lenne kizárólag a Marinettizmus formulájába sűríteni” (FLORA 1921 (1976), 170).

⁵ Vö. ennek kapcsán DE MARIA 1983, XVIII: „/a futurizmus ideológiája/ lényegileg meg-egyezik Marinetti ideológiájával (...), de nem esik teljes mértékben vele egybe, ahogyan – nyilvánvalóan – a futurizmus sem esik egybe a maga egészében a marinettizmussal, még ha Marinetti volt is legfőbb életője és előmozdítója”.

⁶ Összhangban áll ez a megállapítás Luciano De Maria kijelentésével, mely szerint „... ideológiai szempontból a legfontosabb hozzájárulást Marinetti és a festők jelentették, legalábbis a kezdeti milánói futurizmus, valamint a „Lacerba” köré szerveződő, első firenzei futurizmus időszakában (...)” (DE MARIA 1983, XXXIX).

szálunk, sokkal szigorúbb megítélés alá esik a dolog. Marinettin kívül ugyanis csekély azon írók, költők száma, akik a futurizmus ideológiai-esztétikai formálódásában vezető szerepet játszottak, különösen a mozgalom kezdeti időszakában, így nehezen vitathatnánk Walter Binni álláspontját, mely szerint a futurizmus poétikája teljes mértékben és megcáfolhatatlanul Marinetti poétikáját jelenti⁷.

A futurista poétika és esztétika kapcsolata tehát kölcsönös áthatásoktól terhes, amelyek legfontosabb közös pontja a művészet és élet azonosításában rejlik. Az elmélet gyakorlatba, és a gyakorlat elméletbe fordulásával az *Artecrasia* utópisztikus elképzelésében a művészet jövő- és társadalomformáló ereje fogalmazódott meg. A futurista esztétika hátterében valójában egy *radikális, agresszív és aktív Weltanschauung* állt⁸, amely mint ilyen, minden művészetekre érvényes esztétikává akart lenni⁹, egyfajta ideális, a wagneri összművészet illúziójára rimelő *művészetek-közöttség* keretei között, amelyben a művészet teoretikus és praktikus oldalai folyamatos fúzióban álltak egymással. A művészi aktivitás teremtménye ereje egy új – és legalábbis a futurista *új ember*-ideál morális elvárásai szerint szükség-szerűen szebb – jövő megteremtésének szolgálatában állt. Fontos hangsúlyozni, hogy ebben a jövőteremtésben a művészet nem egy a többi elem közül, hanem az egyetlen autentikus formáló erő.

A futurista esztétika vizsgálatának premisszái között az összetettség figyelembe vétele mellett a történetiségében való szemlélését emelném ki. A manifestumok kidomborított *antihistorikus* szemlélete ellenére magának a mozgalomnak is számot kellett vetnie a ténnyel, hogy mind hangsúlyosabb történeti jelleget öltött, ami több szempontból az esztétikáját meghatározó jelszavak cizelláltabbá tételét, némely esetben magyarázkodással kísért „tagadását” vonta maga után¹⁰. Nem

⁷ „Ha objektívan szeretnénk meghatározni a futurizmus poétikáját, és megkeresni azokat a módozatokat, amelyekkel ezek a költők építkezni akartak, és ténylegesen építkeztek is, korlátozó megjegyzést kell tennünk: nem elsősorban futurista poétikáról, hanem sokkal inkább Marinetti-poétikáról kell beszélnünk...” (BINNI 1961, 145).

⁸ Marja Härmänmaa olyannyira erőteljesnek érzi az ideológia súlyát – különösen Marinetti esetében – hogy a ‘poétika’ terminus helyett helytállóbbnak véli az ‘ideológiát’, amennyiben ez utóbbi alatt Marinetti és a futurista mozgalom terméseinek alapjában álló elvek és eszmék együttesét értjük (vö. HÄRMÄNMAA 2000, 19).

⁹ Vö. ezzel kapcsolatban még Binni szavait, aki a futurista poétika, esztétika és világlátás kapcsolódásainak vizsgálata során arra a megállapításra jutott, hogy a futurista poétika olyan *Weltanschauung* volt, amely általános esztétikává szeretett volna válni, másrésztől viszont e mentalitás alapvetően dekadens jellege miatt maga az esztétika is átfogó világlátássá akart emelkedni. Ezért nem volt más, mint „volontarista esztétizmus”, amely paradox módon a századvég esztétizmusával állt polémiában (BINNI 1961, 146).

¹⁰ Vö. pl. a mozgalom múlttagadását, amelyre vonatkozóan a kezdeti explicit radikalizmust követően („De mi nem akarunk többet tudni a múlttól...” – in MARINETTI, *A futurizmus megalapítása és kiáltványa* (1909. február 20), in AA.VV., *A futurizmus* 1962, 138) maga Marinetti jóval visszafogottabban nyilatkozott erről a Joseph Boishoz címzett levelében, amelyben arra próbált meg választ keresni, miért volt szükség-

„fordulatról” volt persze szó, hanem a szavak, kijelentések aktualizálásáról. Az adott történelmi pillanat támasztotta követelményekhez való idomulásról, hogy az időben konstans és változatlan célt a lehető legteljesebben tudják szolgálni. A futurizmus történetiségének szem előtt tartása lehetővé teszi a finom evolúció megrajzolását is, amelyet elsősorban a különböző művészeti ágak egymásra hatása kondicionált. Ebből a szempontból főleg a futurista festészet megtermékenyítő erejét kell kiemelnünk.

Visszatérve tehát a futurizmus esztétikájának komplexitására, természetesen magam is pusztán néhány rész kérdés tárgyalását tűzhettem ki célul, mindenekelőtt annak a megválaszolását: vajon megnyugtató biztonsággal körülírható-e valamely látensen megbúvó alapprobléma, amely a fent említett futurista *művészetek-közöttségnek* vagy *összművészetnek* a valósággá válását kondicionálta?

1.3. A kiáltványok, avagy a gondolat megsokszorozódása

A futurizmus esztétikájával kapcsolatos reflexiókhoz rendelkezésünkre álló dokumentumok jelentős hányadát a kiáltványok, illetve a velük sok tekintetben rokon nyilvános beszédek teszik ki. Megállapíthatjuk, hogy inkább a keletkezés hátterében álló *alkalmaknak*, mint a tartalmi vonatkozásoknak az újszerűsége volt az ok, amiért a manifesztumok végig kísérték a mozgalom teljes élettörténetét, de legalábbis jelentős mértékben ennek a ténynek köszönhető a különböző apropóból megfogalmazott kiáltványok közötti áthatások relevanciája. A tartalmi üzenet azonossága sok esetben a formai identitást is maga után vonta. Különösen igaz ez Marinetti kiáltvány-művészetére. Marinetti szövegeinek jellegzetessége tehát, hogy az időben többé-kevésbé távoli keletkezésű szövegekbe, mintegy visszatérő gondolatritmusként ugyanazok a kisebb szövegegységek épültek be¹¹.

szerű a radikalizmus Itáliában: „...*Valójában mi nem tagadjuk meg a múltat, hanem a helyére tesszük, amely kizárólag epizodikus lehet életünkben*” (id. in DE MARIA 1986, 19).

¹¹ Az eljárás gyakorlati megvalósítását tekintve Marinetti szövegépítkezési stratégiája több rokon vonást mutat Pirandello írástechnikájával, aki egyébként egyike volt azon kevés „idősebb” kortársaknak, akinek munkáját – jelen esetben Pirandello forradalmi színház-csinálását – szimpátiával szemlélte az ifjú nemzedék. Nem szabad persze szem elől téveszteni, hogy az idős mesterrel szembeni megengedő szavak a futurizmus történetének második korszakából származtak, abból az időből, amikor Marinetti elsődleges gondja a futurizmus történeti szerepének, megítélésének a problémája volt. A futurizmus atyja egy ilyen önigazolásra alkalmas perspektívából szemlélve nyilatkozott rokonszenvvel azokról az irodalmi-művészeti jelenségekről és alkotókról, akiknek a munkásságában visszaigazolhatónak vélte a futurizmus pozitív hatását (ennek kapcsán l. pl. MARINETTI, *Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto di puri elementi e il teatro tattila* (1921) c. írását). Érdekes megvizsgálni, miként változott a D’Annunziohoz fűződő viszony is. Míg a mozgalom első időszakában a futuristák határozottan elutasító álláspontot fogalmaztak meg D’Annunzio művészetével és a dannunzianizmus mindenféle me-

A tartalmi vonatkozások szempontjából a jelenség szinte magától értetődő, hiszen a futurizmus programja belesűríthető néhány nagyon világosan körülírható pontba. A futurista esztétika ugyancsak jól körvonalazott ideológiából táplálkozott, amely ideológia egyben általános esztétika is volt. A művészeti ágak különbözősége, illetve hogy az új futurista szellemiség a gyakorlati élet mely területére vonatkoztatva fogalmazódott meg, alapvetően nem befolyásolták a vezérgondolatokat, melyek jobbra változatlanok maradtak időtől és alkalomtól függetlenül. Izgalmasabb kérdést jelentenek a szöveg szintjén megfigyelhető ismétlések¹². A praktikus megfontolások kézzelfogható magyarázatot kínálnak, és feltehetően jelentős súllyal nyomtak a latban. Ám az utókor számára érdekesebb, ha az ismétlődő szövegegységeket, mint gondolatrészek fizikai kivételéseit megpróbáljuk belehelyezni a futurista esztétika egyik legfontosabb tételének kontextusába: a mozgást, a sebességet fókuszpontba helyező esztétikai elvbe.

A Boccioni, Carrà, Russolo, Balla és Severini szignójával megjelent *Futurista festészet technikai kiáltványában* a világegyetemet uraló általános mozgás festészeti visszaadásának lehetőségeiről értekezve, a szerzők az emberi szem mozgásérzékelésének mechanizmusára hivatkozva a következőket írták: „*A képnek a szemhártyán történő megragadása miatt a mozgásban levő dolgok megsokszorozódnak...*”¹³. A tárgy mozgását tehát magának a tárgynak a képi megsokszorozódása tükrözi. A gondolat időben és térben való kibontakozása, vándorlása ugyanígy mozgást jelent. Visszaadásában ugyanahhoz a megoldáshoz folyamodhatunk, mint a fizikai tárgyak esetében. A leírt szavak a gondolat fizikai testet öltése nyomán jönnek létre, a futuristák felfogásában *képpé* (tulajdonképpen testtel és lélekkel rendelkező *jellé*) válnak. Magasabb szintű szerveződésük a szöveg, amelyet szintén jelként, kiterjedt jelként értelmezhetünk. A gondolat, mint fizikai jelleggel rendelkező, így fizikaiságában bármely tárggyal rokonságban álló jel mozgását a szövegrészek megsokszorozódásával, azaz időben és térben egymástól távol és függetlenül keletkező szövegekben való ismételt visszatérésével fejezhetjük ki. Tehát a mi esetünkre átírva a fenti meghatározást, elmondhatjuk, hogy „*a szövegnek (ti. a gondolat fizikai képének) az agyban történő megragadása miatt a mozgásban lévő gondolatok megsokszorozódnak*”. Íme, a futurista térhódítás egyik példája: a futurizmus gondolati kiterjesztése térben és időben a szövegmozg(at)ás segítségével.

gnyilatkozásával szemben, később – bár elismerték az utak különbözőségét – őt is a kortárs nagy teremtő gényusok egyikeként emlegették (vö. MARINETTI, *Discorso di Piazza Belgioioso*, 1919. november 10.).

¹² Meg kell jegyeznünk, hogy a kijelölhető szövegegységek ebben az esetben nem feltétlenül, és nem minden esetben jelentenek betű szerinti fedést, apróbb eltérések elképzelhetők. Pontos kimutatásuk azonban csak abban az esetben lenne érdekes, ha az egyes módosulások a jelentés szintjére is kihatnának. Jelen esetben azonban épp a gondolatok konstans jellegére szerettem volna rámutatni.

¹³ BOCCIONI, CARRÀ, RUSSOLO, BALLA, SEVERINI, *A futurista festészet technikai kiáltványa* (1910. április 11), in AA.VV., *A futurizmus* 1962, 148.

(Ugyan szoros értelemben nem ide tartozik, mivel épp a szövegszinten való ismétlődés szempontjából nem releváns a kérdés, de érdemes megjegyeznünk, hogy Marinetti elméleti és művészi szövegei között nincsenek éles határok. Ahogyan a műfaj-határok is sok esetben elasztikussá válnak, olyannyira, hogy már Francesco Flora, vagy később Walter Binni is Marinetti kiáltványainak magas fokú poézisét emelték ki. Binni egyenesen a Marinetti-költészet csúcspontjaiként emlegette őket¹⁴. A kétféle szövegfajta műfaji homogenitás irányába történő elmozdulása erősíti a szövegek közötti átjárhatóságot, az elméleti és a kreatív szövegek kiegészítik egymást, az előbbieket segítik az utóbbiak értelmezését, míg az utóbbiakban az író ideái esztétikai formát nyernek, más szintre kerülnek¹⁵.)

2. A VICO-PÁRHUZAMOK KÉT NAGY TERÜLETE

2.1. Az új barbárság analogikus jel-nyelve

Marinetti költészetének egyik szembeötlő sajátága a szemiotikai és szemantikai struktúrák analogikus integrációjában rejlik, amely az *oldott szavak* (*parole in libertà*) elméletében¹⁶ és gyakorlatában valósult meg legtökéletesebben. Hasonló gondolatokat fogalmazott meg Marzio Pinottini a futurizmus esztétikájáról szóló könyvében, ám úgy vélem, a szemiotikai és szemantikai struktúrák egybeolvadásának gondolata kiterjeszthetővé válhat a futurista művészet szavaknál nagyobb és kisebb egységeire is, amennyiben elfogadjuk, hogy a futurizmus egy tipikusan *allegorikus* nyelvezetet dolgozott ki, amelynek köszönhetően a műalkotások (irodalmi, képi, színpadi stb. alkotások) 'szövegekként' működnek, méghozzá olyan szövegekként, amelyek egyszerre hordozzák az önmagukból és a saját jelbeliségükből fakadó jelentéseket. A műalkotásokban, a 'szövegek' értelmezésekor egyfajta titkos beszédet kell feltárni¹⁷. Nem szándékoltan rejtegetett bölcsességről van szó,

¹⁴ Vö. BINNI 1961, 146: „Sőt, úgy véljük, épp a Kiáltványok képviselik költészetének legjobb darabjait, mivel ez utóbbi ugyanabból az elszánt akarásból születik, egy olyan programból, amely egyszerre jelent poétikát és az élet totális forradalmát”. Francesco Flora hasonlóképpen a kiáltványok költői természetét hangsúlyozta. Szerinte épp ebben a jellegzetességükben mutatkozik meg a szerző zsenialitása. Binni az akarás gesztusában látta a közösségteremtő erőt, Flora Marinetti ama képességében, ahogyan a pusztá formaadáson túllépve a tartalom megélésével érzelmi viszonyulást tudott kialakítani a materiával, így nem pusztán skolasztikus kiáltványokat írt, hanem művészetet csinált (vö. FLORA 1921, 168).

¹⁵ Vö. ezzel kapcsolatban, illetve a *kontextus* és az *intertextualitás* kérdéseire vonatkozóan HÄRMÄNMAA 2000, 19-22.

¹⁶ Az *oldott szavak* alkalmazásának első említését a *Futurista irodalom technikai kiáltványában* találhatjuk: „Mi a szabad intuíció határtalan tartományába lépünk. A szabad vers után, íme, itt vannak végül a szabad szavak!” (MARINETTI, *A futurista irodalom technikai kiáltványa* (1912. május 11.), in AA.VV., *A futurizmus* 1962, 213).

¹⁷ Vö. PINOTTINI 1979, 10.

hanem közvetlen megjelölésről, amely természetes kapcsolatot létesít a jel és a kifejezendő eszmék között. A civilizáció hajnalán földet benépesítő pogány primitív népek analogikus nyelvezete elevenedik újra, mintegy a vicói *corsi e ricorsi* elméletének élő bizonyítékaként. Amikor tehát az újonnan visszatért barbárságra gondolunk, nem csak egy *kegyetlen, vad, a civilizáltság minden jegyétől érintetlen világra* kell gondolnunk – ahogyan Croce fogalmazta meg hasonló szavakkal –, hanem mindenekelőtt a dolog és az őt jelölő nyelvi jel közötti konvencionális sémák hiányára. Írásomban ezt az érintkezési pontot igyekszem kiemelni, hiszen ebben rejlik a Marinetti-féle Vico-olvasat igazolhatósága a *civilizációs és történelmi korszakok visszatérését* körülíró elmélet vonatkozásában.

A századelőn – sőt, ha Gadda, Pavese vagy Levi munkásságára gondolunk, a század későbbi évtizedeiben is – reneszánszát élte Vico filozófiájának recepciója, és nem csak a filozófia területén – főleg Gentile és Croce Vico-tanulmányai nyomában –, hanem a szellemi élet legkülönbözőbb képviselői körében is¹⁸. A futurizmus sem maradt érintetlen a nápolyi filozófus gondolatrendszerének megtermékenyítő hatásától, aki különösen a festők körében volt népszerű. Carlo Carrà egyike volt a leglelkesebb rajongóknak, igaz Vico-kultusza inkább a kritikusok által *poszt-futuristaként* és *poszt-kubistaként* definiált 1916 utáni időszakra volt tehető, amikor művészetének metafizikai irányultsága megerősödött. Ez az az időszak, amikor a futurizmus és a faszizmus összefonódása mind egyértelműbbé vált, és vele párhuzamosan az *Artecrazia* eszméje is egyre határozottabban körvonalazódott. Carrà szoros barátságot táplált Marinettivel, együtt dolgoztak a „Lacerba” megalapításán, így a költőre gyakorolt hatása sem maradhatott el. Ettől függetlenül Vico vonatkozásában nem ő lehetett Marinetti számára az elsődleges forrás. A költő – alapvetően francia iskolázottsága ellenére – már diákéveiben megismerkedhetett a nápolyi filozófus elméletével. Ön-életrajzi visszaemlékezésében friss párizsi iskolai élményei közül két dolgot emelt ki: a matematikából szerzett rossz érdemjegyet, és a Stuart Mill filozófiájából tett kiemelkedő vizsgát¹⁹. Mivel a vizsga tárgyául egyértelműen a filozófia van megjelölve, feltételezhetjük, hogy jól ismerte John Stuart Millnek a deduktív és induktív logika rendszeréről írott könyvét (*System of Logic. Ratiocinative and Inductive*). Mill elismerően nyilatkozott Vicóról, akinek filozófiájában mindenekelőtt a periodikus történelemfelfogás ragadta meg²⁰. A civilizáció hajnalán használatos és az említett

¹⁸ A témával kapcsolatban vö. JØRGENSEN 1997.

¹⁹ MARINETTI, *Marinetti e il Futurismo* (1929), in MARINETTI 1983, 580.

²⁰ „One of the thinkers who earliest conceived the succession of historical events as subject to fixed laws, and endeavoured to discover these laws by an analytical survey of history, Vico, the celebrated author of the *Scienza Nuova*, adopted the former of these opinions. He conceived the phenomena of human society as revolving in an orbit; as going through periodically the same series of changes. Though there were not wanting circumstances tending to give some plausibility to this view, it would not bear a close scrutiny: and those who have succeeded Vico in this kind of speculations have universally adopted the idea of a trajectory or progress, in lieu of an orbit or cycle” (J.

közvetlen megjelölésen alapuló analogikus nyelv visszatérése logikusan illeszkedik ebbe a képbe, így elméleti szinten indokoltnak tűnik a vicói gondolat stimuláló hatását feltételezni.

Ugyancsak a lehetséges Vico-források között kell számon tartanunk Benedetto Crocét, akinek Vico-kötete épp a futurizmus kezdő éveiben jelent meg²¹. A századelő több más értelmiségéhez hasonlóan, a fiatal futuristák nemzedéke is Crocében látta megtestesülni az itáliai akadémista szellemiséget. Ellenállásukra mi sem lehet ékeesebb bizonyíték, mint hogy a *megkövesedett múlt* képviselőivel szemben megfogalmazott számos kirohanás egyik legtöbbször visszatérő, név szerint is említett alakja Benedetto Croce volt²². Ő fémjelezte mindazt, amivel szemben a futurizmus önmagát igyekezett meghatározni²³. Különösen élesen kiviláglik ez a jellegzetesen negatív, alapvetően tagadásokra épülő futurista programnyilatkozatokban.

De még ha feltételezzük is, hogy Croce Vico-monográfiája nem volt ismert a szűk értelemben vett szakmai körökön kívül, semmiképpen nem mondhatjuk el ugyanezt *Esteticájáról*, s benne a későbbi monográfia magját alkotó Vico-tanulmányról. Annál is inkább jogosnak tűnik a feltételezés, mivel Croce olvasatában jórészt azok a pontok vannak kiemelve, amelyek Vico és a futuristák esztétikája közötti akkordokat megteremtik. Az egyik ilyen momentum a művészeti és költészeti ideák alapvető azonossága: a költők és festők az emberi nem robusztus fantáziával megáldott *érzékét* (*senso*) képviselik, és a teremő Istenhez való hasonlatosságukból adódóan *isteni* (*divini*) természetűek²⁴. A futurizmus művészi-poétikai tapasztalásáról szóló programnyilatkozatok olyan áthallásokról tanúskodnak, amelyek ugyannerre az egylényegűségre mutatnak rá.

STUART MILL, *A System of Logic. Ratiocinative and Inductive*; id. in JØRGENSEN 1997, 263.).

²¹ Vö. CROCE 1911.

²² Vö.: *Guerra sola igiene del mondo* (1915), *L'orgoglio italiano* (1915), *Democrazia futurista* (1919), *Il discorso di Firenze* (1919).

²³ Croce magatartása a futuristákkal szemben – érthető módon – ugyancsak elutasító volt. Több kortárs kritikushoz hasonlóan ő is a dekadencia részkérdéseként tekintett rájuk, amellyel épp a különböző avantgárd mozgalmak, köztük a futurizmus színrelépésekor kezdett el behatóbban foglalkozni. Már a kérdés ilyen kontextusban történő felvetése is jelzi, hogy a futurizmusban is csak egy perspektíva nélküli, beteg és kiüresedett jelenséget láthatott, s mint ilyet, eleinte jobbra az „elhallgatás” taktikájával kezelte. Szándékoltnan használtam a jelenség kifejezést, hiszen a futurizmus költészet- és művészetidegen volt számára (vö. CROCE 1928², 272; id. in KAPOSI 1994, 262). A húszas években, a futurizmus és fasizmus kapcsolódásainak szorosabbá válásakor mélyült el elemzése, de figyelmét nem elsősorban a formai, mint inkább a tartalmi oldal kötötte le, azon belül is a mozgalom deklarált *antihistorizmusa* (vö. KAPOSI 1994, 255–264). Egy 1930-ban Oxfordban tartott nemzetközi konferencián előadott beszédében egyenesen sátáni kultuszként definiálta a futuristák *antihistorikus* magatartását (vö. CROCE 1930).

²⁴ CROCE 1928⁶, 246.

Vico kitüntetett figyelmet szentelt az érzéki és érzékelő képességeknek, és egyben az érzet gnoszeológiai jelentőségére mutatott rá, az emberi megismerés elsődleges, *pre-reflexív* fokát találva meg benne. A négy szenzibilis képesség (érzet, emlékezet, fantázia és leleményesség) folyamatos és kölcsönös egymásra hatásának köszönhetően az elme első művelete (érzékelés) nem redukálódik nála a pusztá érzékszervi észlelés passzivitására, és ugyanígy az érzékelő-észlelő képességek sem lesznek pusztán a megismerés egyszerű elemei, hanem aktív, teremtő funkciót nyernek, s így a költészet és civilizáció origójába kerülnek²⁵. Ennek köszönhetően válik az érzet-érzékelés problémája esztétikai kérdéssé Vicónál, melynek következtében az *Új tudományban* kidolgozásra kerül a költői bölcsességnak, az érzékelés tudományának a fogalma, megnyitva ezáltal az utat a modern filozófiai esztétika irányába.

Az érzet mint teremtő képesség a „*semmiből teremti és formálja a valóságot, testtel és léttel ruházva fel azt*”²⁶ – idézhetjük Giuseppe Patella szavait, aki a *Vico és az érzékelés logikája* című írásában az érzet és a leleményesség végső összefonódására mutat rá Vico elméletében²⁷. Az érzékelés olyan fantasztikus-ingeniózus, szintetikus és analogikus képességgé lesz, amely megfelelő képek segítségével új dolgokat fedez fel és ábrázol, és látszólag egymástól távoli dolgok között állapít meg ideális hasonlóságokat²⁸.

Nem nehéz észrevennünk a fenti tételek és a futurizmus analogikus stílusideálja közötti rokonságot, hisz ez utóbbiban a dolgokat és a nyelvi jeleket ugyanaz a természetes kapcsolat köti egybe: „*a tárgyat és az őt megidéző képet közvetlenül egybe kell olvasztani*”, eredményül pedig az analógiát kapjuk, amely nem más, mint „*mély szeretet, mely összeköti egymással a távoli, látszólag ellentétes és ellenséges dolgokat*”²⁹. Mindez újabb érintkezési pontot jelent Croce Vico-értelmezésével, amely szerint Vico analogikus nyelvezete olyan megjelölést jelent, amely a dolgokat és a szavakat összekötő természetes kapcsolat révén jön létre, és amely sok tekintetben rokonítható a költői figurális nyelvezettel³⁰. Croce ennek kapcsán kiemeli, hogy a vicói elmélet feltételezi a költészet és nyelv azonosítását, és így elméleti alapokat nyer a nyelvek nem konvencionális, hanem spontán, természetes keletkezésének tétele.

A tökéletes analogikus nyelvíg azonban még a futuristák is csak később jutnak el. Érdemes azonban felfigyelnünk a futurista próza és vers között meghúzódó anomáliára. Valójában a szó szoros értelemben vett futurista prózáról nem beszélhetünk. Bármennyire is küzd nyelvi ideáljuk a tradicionális nyelvi struktúrák ellen

²⁵ Vö. PATELLA 2005, 462-479.

²⁶ *Uo.*, 466.

²⁷ Vö. *Uo.*

²⁸ Vö. *Uo.*, 467-468.

²⁹ MARINETTI, *Il manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912), in MARINETTI 1983, 47, 48.

³⁰ Vö. CROCE 1928⁶, 249.

(a szintaxis szétrombolásával, a központosítás eltörlésével, az igék, jelzők, határozók stb. visszaszorításával), a prózai nyelv soha nem tudott teljes mértékben eltekinteni használatuktól. Ebben az értelemben az új futurista irodalom kizárólag a költészet vonatkozásában értelmezhető, avagy a vicói rendszerbe helyezve: az analogikus nyelv kizárólag a költészet sajátja lehet, hiszen csakis a költészetben valósulhat meg a tiszta intuíció állapota, a fantázia gáttalan szárnyalása, míg a próza az intellektus bevonását feltételezi, s így a kiterjesztett ráció korának a terméke lesz³¹. A futurista próza ebben az értelemben önellentmondás.

A *Futurista irodalom technikai kiáltványa* fent idézett passzusaiából kiderül, hogy Marinetti a tárgy közvetlen megragadásán a dolog és az általa megidézett, valamint az intuícióban felfogott kép egyesítését, más szóval lényegi egybeolvadását értette. Szerinte a képet *skurcban*, egyetlen lényeges szóban kell visszaadni, ami feltételezi a szó és intuíció, végső soron a szó és a kép egylényegűségét³². Ennek alapján a tárgytól a képen át vezet a sor a szóig, egy *dinamikus látomás*³³ keretén belül, miközben

³¹ Lényegében ezt a gondolatot erősítik meg maguk Marinettiék is. A beszéd jellegzetes kvalitásainak alapján már 1913-ban utalást tesznek a költészet és nem költészet, avagy a költői és nem költői nyelv közötti megkülönböztetésére. A futurista irodalom elé tárt formai követelmények közül különös hangsúlyt kap a hagyományos szintaxis szétrombolása, a központosítás elhagyása, hogy helyt adhassanak a fonál nélküli képzelgéseknek, a szabadon álló szavaknak, amelyek asszociációs potenciájuk kifejtése révén az analógia-hálók bonyolult rendszerét hozzák létre. A *lényegi és szintetikus líraiság* eme jellemzőivel kapcsolatban megfogalmazott poétikai elvek azonban a technikai kiáltvány megjelenése után egy évvel pontosításra szorulnak, melynek során Marinetti hangsúlyozza a költői és nem költői diskurzusok közötti releváns különbséget: a nem költői szövegek továbbra sem mondhatnak le a szövegszervezés hagyományos logikai eszközeiről, a kifejezés racionalitásáról (vö. MARINETTI, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (1913. május 11), in MARINETTI 1983, 65). A megjegyzés háttérében a költői és nem költői nyelv alapvetően más logika mentén történő szerveződésének gondolata húzódik meg. Marinettiék tehát világos ellentétet képviselnek Croce *Esztétikájának* ama tételével szemben, amely a költői és nem költői kifejezések lényegi azonosságára, illetve a kettő közötti pusztán kvantitatív jellegű különbségre hívja fel a figyelmet. Érdekes azonban, hogy míg más Croce-bírálok (l. pl. Luigi Pirandello épp erre vonatkozóan kifejtett ellenérveit az *Arte e scienza* (1908) című írásában) a költészet-nem költészet megkülönböztetését egyazon nyelvi struktúrán belül képzelik el, és még ha a nyelvi kifejezés formai oldalára fektetik is a hangsúlyt a tartalommal szemben, azaz a tartalom forma általi meghatározottságát feltételezik, maga a nyelvi szabályrendszer, amelyből a forma merít, bármilyen nyelvi kifejezés esetében ugyanaz marad. A futurizmus forradalmi tette abban áll, hogy a megnyilatkozásokhoz felhasználandó formakészletek és alapvető nyelvi struktúrák között is határozott különbséget tesz: a költészet lemond minden hagyományos nyelvi princípiumról és szabályról, míg a nem költészet csakis azokra épülve képzelhető el.

³² MARINETTI, *A futurista irodalom technikai kiáltványa* (1912. május 11.), in AA.VV., *A futurizmus* 1962, 205.

³³ A Szabó György által szerkesztett *Futurizmus* című antológiában a *visione* kifejezés fél-

az összekapcsoló elemet az intuíció alkotja. Az intuíció lesz az a képesség, amelynek köszönhetően az alábbiakban jelzett futurista *költő-jövendőmondók* a dinamikus formálódó új világot magukévá teszik, az ismereteiket egyetlen nagy analógia-hálóba rendezve a világegyetemet kifejezik³⁴. Erre kizárólag a (futurista) költészet lehet alkalmas, hiszen egyedül benne van meg az a potencia, amely az intuíció segítségével képes átfogni az anyagban rejlő és racionálisan ki nem fejezhető hatalmas távlatokat. Az intuíciók közvetítését az új analogikus nyelv vállalja magára, miközben a racionalitást leképező hagyományos nyelvi struktúrákban testet öltő, s következtetésképpen elégtelenné vált nyelvi modellel kel versenyre. Marinetti számára a költészet legfontosabb eleme az analógiákban kifejezett és intuíciókban megragadott kép³⁵.

Az új poétikai elvek megfogalmazásakor Marinetti sajátos, *fordított* logika mentén halad, ami jól bizonyítja a költészet formai oldalára fektetett hangsúlyt, illetve azt a poétikai ideált, amelynek értelmében új formai megoldások révén juthatunk az új tartalmi üzenethez. Röviden: a forma határozza meg a tartalmat, még ha nem is konszekutív értelemben, hanem az egyidejűség elvén belül. Az új költői nyelv ugyanis nem leíró-kifejező funkcióval rendelkezik, hanem teremtő-jelölő funkcióval, azaz a forma és tartalom tökéletes egybeolvadásával, amelyben – jegyezzük meg – a jelbeliség tényéből fakadóan mégiscsak a forma indukálja a tartalmat. Marinetti a poétikai elvek rögzítésekor ugyanazzal a formától tartalomig ívelő induktív eljárással él, amely a futurista analogikus nyelvezetet is jellemezte, nem véletlen tehát,

reérthetően *látásként* van fordítva. Holott a szövegből világosan kiderül, hogy az *isteni intuícióval* megáldott futuristák *látomásokban* tárják fel a dolgok, az *anyag titkos életét*. Ugyancsak pontatlan a költészet egyik hangsúlyos feladatának *bújtatott* megjelölése is (hogy miért *bújtatott* definícióról van szó, ld. alább), hiszen Marinetti meghatározása szerint ez utóbbi az élet folytonosságának és az őt érzékelő, megragadó *intuíció* rugalmasságának az átadása lenne. A magyar fordítás szerint az *intuíció* nem *felfogja*, hanem *szüli* az élet folytonosságát, így észrevétlenül is ellentmondásba kerül a későbbi állításokkal, melyek szerint a tárgyakat a képek segítségével ragadjuk meg, még hozzá közvetlen módon, a tárgy és a kép tökéletes és természetes fűzőja révén, a költészet lényegét alkotó képeket pedig az intuíció segítségével fogjuk fel. Mivel az intuíció tudattalan és ösztönös tevékenység, amely határozottan megkülönbözteti az akarati és logikai tevékenységet, ennek az érvnek a fényében is érthető, miért kellene a *látás* helyett a *látomás* kifejezéshez ragaszkodnunk (az eredeti szöveget ld. MARINETTI 1983, 46, 47, 48, 56).

³⁴ Vö. „*A futurista szabadvers, a gondolat állandó dinamizmusa, a képek és hangok töretlen áradása az egyetlen eszköz a múltéony, változó és többszólamú, bennünk és velünk kovácsolódó világegyetem kifejezésére*” (MARINETTI, *A futurista irodalom technikai kiáltványa* (1912. május 11.), in AA.VV., *A futurizmus* 1962, 203); „*Aminthogy a légi sebesség megsokszorozta a világ megismerését, úgy az analógia által történő felismerés is egyre természetesebb számunkra*” (uo., 205).

³⁵ „*Hiszen ezek [a képek] magát a költészet vérét jelentik. A költészet csak az új képek szakadatlan következtetése lehet, különben nem lesz más, mint vérszegénység és sápkór*” (MARINETTI, *A futurista irodalom technikai kiáltványa* (1912. május 11.), in AA.VV., *A futurizmus* 1962, 206).

hogy az esztétikai-poétikai reflexiók középpontjába a formai oldal került. A forma, mint jeltest, magában hordozta a jelentések végtelen potenciáját, és az adott kontextusban történő alkalmazásával nyerte el az adott analógia szempontjából releváns jelentést. A technikai kiáltvány első hat pontja ennek jegyében fogant. Az összességükből pedig egy „*folyamatosan változó, élő stílus*” ideálja bontakozik ki, amely „*önmagától teremődik*”, miközben egy monumentális és „*dinamikus látomásban*” a „*váratlan intuíciók*” segítségével „*megragadja az élet folytonosságát*”, az anyagban lévő tovaillanót és kifejezhetetlent³⁶. A költészet feladata a meghökkentés, amit a „*jelenségek titokzatos tengerébe vetett képek és analógiák hálói*” révén ér el a költő. Ez az „*analogikus stílus*” lehet az anyag és az anyag intenzív életének az abszolút birtokosa³⁷.

Ahogy mondtuk: Vico isteni képességnek látja ezt az első költőkben. Ugyanígy tesznek a futuristák is, akik az *isteni intuíció* segítségével tárják fel a dolgok közötti összefüggéseket. A romantikus ideálból táplálkozó vátesz-költő képe elevenedik újra, amelyet Marinetti a saját személyének heroikus és iránymutató szereppel való felruházása révén aktualizál³⁸.

Természetesen az egyes művészetek és a költészet közötti határok lényegtelené válnak a művészi intuíció egyetemességének köszönhetően. És bár egy poétika keretein belül fogalmazódtak meg az új művészet elvei, a művészi intuíció kategóriái és műfajok felett állósága egyben általános esztétikai ideálokká emelte őket.

2.2. A költői bölcsességről, avagy a művészet gnoszeológiai értéke

Láthattuk, hogy Vico történelem- és civilizáció-víziója, kiindulópontjában mindenekelőtt a teológus költőkkel és az első primitív népek veleszületett költői hajlamával, több ponton érintkezik a futurizmus öndefiníciójával és utópisztikus jövőképével, mely utóbbi egy dinamikus, technikai civilizáció uralta, futurista világ dimenzióiban bontakozott ki.

Hasonlóképpen párhuzamba állítható Marinettiék tételeivel a költői bölcsesség, a művészet gnoszeológiai értékének vicói megsejtése. A nápolyi filozófus az ember azon képességét jelölte meg a bölcsesség definíciójaként, mely az emberiséget tökéletesítő tudományok és művészetek megismerését lehetővé tevő diszciplinákat

³⁶ Vö. MARINETTI, *A futurista irodalom technikai kiáltványa* (1912. május 11.), in AA.VV., *A futurizmus*, 1962, 204-205.

³⁷ Uo., 207.

³⁸ Vö. *A futurista irodalom technikai kiáltványának 7. ponttól kezdve jelen lévő motívumát az „egyéb írók-futurista költők-én, Marinetti” aszcendens skálájával, illetve a „Ti-Én” dichotómiájával. A költő többiekkel szembeni pozíciója a mester-tanítvány viszonyban fogalmazódik meg: „Ti mindannyian, futurista költők, akik szerettetek és egészen eddig követtetek engem...”; „Az tanácsolom nektek...”; „Az én művem vitathatatlanul egészen különbözik minden másától, analógiáinak félelmetes ereje miatt” stb. (MARINETTI, *A futurista irodalom technikai kiáltványa* (1912. május 11.), in AA.VV., *A futurizmus* 1962, 212-214).*

irányítja³⁹. A bölcsesség tehát az ember tökéletesítője, mely egykor a *múzsával* kezdődött, és amelyet aztán *divinációnak* neveztek el⁴⁰.

A futuristák *poeti-divinatorinak*, azaz *költő-jövendőmondóknak* nevezték magukat⁴¹, a költészet hajlamával megáldott felsőbbrendű lírai alkat megtestesítőinek, akiknek morális kötelességük volt, hogy az emberiséget, és főleg – egyfajta pán-italianista rögeszmétől hajtva, mely nem kisebb dolgot, mint „*Itália végtelenül nagy dicsőséggel teli jövőjének megteremtését*”⁴² tűzte ki célul – az olasz fajt egy eljövendő tökéletes világ felé vezessék. A fent idézett vicói definícióból hasonló morális funkciót olvashatunk ki. A költői bölcsesség célja az ember tökéletesítése volt, melynek érdekében egyszerre kellett munkálkodnia az értelem és az akarat területén.

A *divináció* során a futurista művész tudattalan alkotói ihletettségbe merült, a *ráció* kizárásával létrejött *intuitív* gondolati állapotba, amelyben szenvtelenül szemlélhette a fantázia hirtelen felvillanó megnyilatkozásait. Ebben az alkotói folyamatban azonban az *intuición* és *intelligencia* soha nem egymástól elkülöníthető képességekként vannak jelen, hanem együtt, egymást erősítve. Ahogyan Marinetti írta a *Futurista irodalom technikai kiáltványának* függelékeként megjelentetett *Válasz az ellenvetésekre* című írásában (1912), amikor *intuiciónról* és *értelemről* beszélünk, nem lehet „*két teljesen elválasztott és elhatárolt tartományról*” beszélni. Az *alkotás* során az *intuición* jelenségei összevegyülnek a *logikus értelem* jelenségeivel, olyannyira, hogy „*lehetetlenség pontosan meghatározni, melyik pillanatban végződik a tudattalan ihletése és mikor kezdődik a fénylő akarat*”⁴³. Az *értelem* és az *akarat* a futurista művészi alkotói folyamat két inherens alapelemét képviselik, s mint ilyenek, leválaszthatatlanok az *intuiciónról*. A műalkotás formálódásában a tudati és tudattalan tényezők egyszerre vesznek részt.

Az előbbi, vagyis a tudattalan ihletés az akarat gyámsága nélkül a *poeta-divinatore* *intuiciónjának* helyébe egyszerűen a barokk *furor poetico*-t léptetné,

³⁹ Vö. VICO 1979, 244.

⁴⁰ Vö. VICO 1979, 244-245.

⁴¹ Vö.: „/Az anyag/ lényege a bátorság, az akarat és az abszolút erő. Egészen a költő-jövendőmondóhoz tartozik, aki meg tud szabadulni a hagyományos, nehéz, korlátozott, földhözragadt mondatszerkezettől...” (MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912. május 11), in MARINETTI 1983, 52); „A mai nagy Olaszország jövendőmondói és távoli előkészítői, mi, futuristák...” (MARINETTI, *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani. Manifesto al Governo fascista* (1919), in MARINETTI 1983, 563); vagy vö. az „*intuitív és jövendőlképzelet*” (MARINETTI, *Risposte alle obiezioni* (1912. augusztus 11), in MARINETTI 1983, 55) vagy a művészet „*prófétikus és jövendőlképzelet*” ereje (MARINETTI, *Crollo di filosofi e storici, sibille a rovescio* (1919), in MARINETTI 1983, 365).

⁴² MARINETTI, *Lettera aperta al futurista Marc Delmarle* (1913), in MARINETTI 1983, 91.

⁴³ MARINETTI, *Válasz az ellenvetésekre* (1912. augusztus 11.), in AA.VV., *A futurizmus* 1962, 216.

amelynek birtokosaként a költő csupán passzív módon elszenvedné az isteni ihlettség megszállott állapotát. Az akaratnak köszönhetően azonban a futurista *költő-jövendőmondó* úgy alkot, hogy az ihletése háttérében álló általános világképet teszi meg műalkotása tárgyául, így allegorikus nyelvezetével a dolgok közvetlen megjelölése során nem egy aktuálisan létező világ tárgyait, jelenségeit akarja megragadni, hanem egy jövőbeli vízió spontán megsejtett intellektuális összefüggéseit, valamint a dolgok e jövő felé való dinamikus elmozdulását (l. a mindenáron való új és ismeretlen keresése, az előre nem látott, váratlan megoldások bátor felvállalása, amelynek végső célja a világ fantáziával való elárasztása). Ennek következtében a futurizmus szigorúan preceptisztikára épülő esztétikája radikálisan normatív esztétika lett, amelyben – Pinottini szavaival élve – az esztétikai elmélet és esztétikai gyakorlat tökéletesen egybeesik⁴⁴.

A cél érdekében a futurizmus átmenetileg hajlandó volt lemondani még a befogadói oldal megértéséről is (ld. a *Futurista irodalom technikai kiáltványának* kategorikus kijelentését: „*Ehhez az szükséges, hogy lemondjunk az érthetőségről. Nem szükséges, hogy megértsenek bennünket*”⁴⁵). A futurizmus ezzel tulajdonképpen a művészet legalapvetőbb szükségletét tette félre, a publikumot. Nyilvánvalóan összhangot kell látnunk eme radikalizmus és az anti-passzátista *tabula rasa* eszméje között, ugyanakkor nem véletlenül kényszerültek maguk a futuristák is viszonylag gyorsan visszakozni ultra-szélsőséges álláspontjukból, megalkotva az *ideális olvasó* (*lettore ideale*) alakját, akivel szemben a költőnek morális kötelessége volt az *intuícóját* segíteni (l. például az oldott szavak dőlt betűs szedésével)⁴⁶. A műalkotás mintegy átvezető csatornává lett a futurista művész és a néző-hallgató között, tehát ahhoz, hogy a kommunikáció – minden vele szembeni futurista szkepticizmus ellenére – megvalósulhasson, a befogadónak képesnek kellett lennie magába fogadnia, önmagában újratерemteni a művész intuícóját. A cél az volt, hogy a műalkotások figuratív sémáin keresztül leszálljon a művész tudatába, egy a gépi civilizáció utáni utópikus vágyakozásában módosult, azaz a technológiai vívmányok által módosított művészi tudatba.

⁴⁴ Vö. „[a futurizmus esztétikája] *normatív esztétika, amely szándékai szerint az esztétikai elmélet és esztétikai gyakorlat egybeesését akarta megvalósítani, hogy ezáltal egy allegorikus nyelvezetet dolgozzon ki*”, amelynek végső célja „a Világegyetem futurista rekonstrukciója, mert a világ úgy, ahogy van, már nem kielégítő, tehát meg kell változtatni” (PINOTTINI 1979, 10).

⁴⁵ MARINETTI, *A futurista irodalom technikai kiáltványa* (1912. május 11.), in AA.VV., *A futurizmus* 1962, 212.

⁴⁶ Vö. „Egy hosszabb vagy rövidebb üres tér a megpihenéseket vagy az intuíción többé-kevésbé hosszú álmait jelzi az olvasónak. A nagybetűk pedig azt mutatják az olvasónak, hogy hol vannak olyan főnevek, melyek egy uralkodó analógiát foglalnak össze” (MARINETTI, *Válasz az ellenvetésekre* (1912. augusztus 11.), in AA.VV., *A futurizmus* 1962, 219); vagy „Így a szabad intuitív ihlet, amely közvetlenül az ideális olvasó intuícójához fordul, rabul van ejtve és kiporciózva, mint ivóvíz a csökönyös és aggodalmaskodó értelem táplálására” (MARINETTI, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (1913. május 11.), in MARINETTI 1983, 71).

A futurista művészet az egész társadalommal akart kommunikációt létesíteni. Ennek előmozdítása érdekében dolgozta ki később a szimultaneitás elméletét, a mindenütt-jelenlét intuícióját⁴⁷. Kollektív tapasztalásról volt szó, amelyben a művészi kommunikáció mindhárom eleme elveszítette individuális jellegét. A műalkotás címzettje nem a befogadó, hanem a társadalom lett, a feladója pedig nem ez vagy az a művész, hanem a futurista alkotók közössége⁴⁸. Egyrészt a művészi útkeresés alapvetően kollektív aktus volt, ahol eltűntek nemcsak az alkotó egyének közötti különbségek, vagy ahogyan De Maria írta: eltűnt az irodalmi szerzőség joga⁴⁹ (l. a több név aláírásával futó kiáltványokat), hanem az egyes technikai felfedezések, és a mögöttük álló elméleti posztulátumok is átmentek egyik művészeti ágból a másikba. A futurizmus kitágította az egyes művészetek határait, a művészeti ágak túlléptek önnön kereteiken. Nem más volt ez, mint az ideológia és a formai kutatások kölcsönös függősége, a tény, hogy valamennyi művészeti ág ugyanabból az egyetemes, ún. globális ideológiából táplálkozott.

De ugyancsak anti-individualista irányban haladt, immár a futurizmus második szakaszában, az említett kollektív művészi tapasztalás önszorosító eljárása: a szándék, hogy a művészi alkotás folyamatába bevonják a publikumot, ami különösen a futurista színház elméleti kidolgozásában nyert erőteljesebb hangsúlyt⁵⁰. A nézők és alkotók össznépi eufóriája a kollektív művészi élmény eksztatikus állapotában vált teljessé.

A *poeta-divinatore* feladata tehát az volt, hogy népét egy tiszta, dicsőséges és futurista technikai civilizáció felé kalauzolja. Eme új világ tökéletes kifejeződése pedig az a lényegi és abszolút művészet lehetett, amelyben az analogikus nyelvezet eléri fejlődése csúcspontját, amikor az analógiáknak már el lehet hagyni az első elemét is, kizárólag a második elemek végtelen sorából építve fel a *fonal nélküli képzelgéseket* (*immaginazioni senza fili*), a végletekig kitágítva ezzel az analógiák illogikus, sokszor egymással ellentétes, vagy legalábbis egymásra nem összefüggő módon következő terminusainak korlátlan szabadságát és maximális szemantikai terheltségét⁵¹.

(Térjünk vissza egy gondolat erejéig a futurista művészi teremtés-mechanizmushoz. Láttuk, hogy a futuristák számára az intellektuális elemet az akarat testesítette meg. Hangsúlyos szerepe miatt – gondoljunk csak a *Művészi génusz súlya, mértéke és ára* című manifestumra (1914), amelyben Corra és Settimelli a művé-

⁴⁷ Vö. MARINETTI–CORRA–SETTIMELLI–GINNA–BALLA–CHITI, *La cinematografia futurista* (1916. szeptember 11.), in MARINETTI 1983, 139.

⁴⁸ Vö. DE MARIA 1986, 16.

⁴⁹ *Uo.*

⁵⁰ Vö. MARINETTI, *Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto di puri elementi e il teatro tattile* (1921), in MARINETTI 1983, 170.

⁵¹ Vö. MARINETTI, *A futurista irodalom technikai kiáltványa* (1912. május 11.), in AA.VV., *A futurizmus* 1962, 212; MARINETTI, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (1913. május 11.), in MARINETTI 1983, 72.

szetet egy pontosan mérhető agyi/intellektuális szekrécióként definiálták⁵² – a futurista esztétikából – Binni meghatározását követve – *voluntarisztikus esztétizmus* lett⁵³, és mivel épp a századvég elterjedt esztétizmusával állt polémiában, a hagyománytagadása és mélyen gyökerező hagyományból fakadása közötti feszültségből született megannyi kulturális paradoxonának egyikét hozta létre⁵⁴.)

3. TÉR- ÉS IDŐÉLMÉNY, AVAGY ÚJ KOPERNIKUSZI FORDULAT?

A Vico-párhuzamok mentén haladva induljunk ki abból a további tényből, hogy (a filozófus szerint) a közönséges bölcsességet előbb *megéreztek* a költők, majd a rejtett bölcsességben *megértették* a filozófusok. A közönséges bölcsességgel rendelkező költők tehát az emberi nem *érzékelését*, míg a rejtett bölcsességgel felvértezett filozófusok az emberi nem *értelmét* képviselik⁵⁵. Az értelmi megismerés alapja kizárólag az lehet, amiről érzéki benyomással rendelkezünk.

A futurista kollektív összművészeti ideálban a műalkotás megformálása az emberi érzékelés valamennyi szféráját igyekezett aktivizálni, s így magának a művészi tapasztalásnak a kiindulópontjába is az érzékeken keresztül szerzett benyomások kerültek. A szó és a tárgy közötti hidat a társművészetek felé nyitás, az eltérő művészeti tapasztalások szimultán alkalmazása teremti meg: „*Mozgásba hozzuk az oldott szavakat, melyek áttörvén az irodalom korlátait elindulnak a festészet, a zene, a hangok művészete felé, és csodálatos hidat vernek a szó és a valóságos tárgy közé*”⁵⁶. Az új futurista irodalom elemei a zaj, a súly és a szag, azaz a tárgyak dinamizmusa, repülési és párolgási képessége lettek. A modern művészet *poli-expresszivitás* irányába mozduló eszménye, avagy a művészi alkotás különböző érzékszervek szimultán stimulációján alapuló komplex alkotói és befogadói élménye⁵⁷ azonban nem önmagáért való, hanem a világegyetemben uralkodó fel-

⁵² Vö. CORRA-SETTIMELLI, *Pesi, misure e prezzi del genio artistico* (1914. március 11), jelenleg in AA.VV., *Il futurismo italiano* 1976, 39-40; valamint in <http://apicesv3.noto.unimi.it/site/reggi/confFrame.htm>.

⁵³ Vö. BINNI 1961, 146.

⁵⁴ Hadd utaljak ennek kapcsán Marinetti kiáltványaira. Bennük a *poétika* és *poézis* szimbiózisa a Binni által emlegetett *voluntarizmusnak* volt a gyümölcse: a *poézis* minden esetben egy olyan *voluntarista* programon alapozódott, amely – ahogyan a fentiekben is említettük – az élet totális forradalmasítását tűzte ki célul (hasonló felismerésre jutottak azok a kritikusok is, akik a futurista művészet és a mindennapi élet azonosulását/azonosítását hangsúlyozták).

⁵⁵ Vö. VICO 1979, 244.

⁵⁶ MARINETTI – CORRA – SETTIMELLI – GINNA – BALLA – CHITI, *La cinematografia futurista* (1916. szeptember 11.), in MARINETTI 1983, 141.

⁵⁷ Mindezen kritériumok legideálisabb megvalósulását a futurista filmben láthatjuk. Vö. Uo., 140; de már a három évvel korábbi *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (11 maggio 1913) című dokumentumban is a lírai képességgel

sőbbrendű szervezőelvnek, a mozgásban lévő, változó anyag belső törvényszerűségeinek, magának a mozgásnak a költői érzetét jelenti. Ahogyan az új irodalom fentiekben jelzett elemei, és a tárgyak általuk kifejezett képességei sem önmagukért érdekesek, hanem azért, mert valamennyi a mozgás egymást követő fokozatait képviseli⁵⁸. A futurista intuitív érzékelés középpontjában tehát minden esetben az instabilitás élménye áll, a vágy, hogy a folyamatos változásban és átalakulásban lévő világot a maga lényegi dinamizmusában ragadhasa meg. A mozgás élményének érzéki, megfogható fizikai tárgyát a gép, az automobil, a repülőgép alkotják, amelyek egyben a sebesség egyre intenzívebbé váló fokozatait képviselik.

A futurizmus esztétikájának a gép és a sebesség esztétikájával való azonosításakor figyelmen kívül marad ez a dinamikus skála, és csak a történeti szemlélet révén válik világossá az eszmét megtestesítő konkrét tárgyak között fennálló hierarchikus viszony. Míg az első kiáltványok a földi sebesség bűvköréből nőttek ki, a későbbi írások középpontjába a repülőgép, a repülés dinamizmusa került. A tér- és sebességbeli eszmei kiterjeszkedés végpontjában pedig az *aeropoiesia* és az *aeropittura* állnak. A sebesség fokozódásával a Tér és az Abszolút meghódítására tekintő *poeta-divinatore* analógiái is egyre nagyobb távlatokat fognak át, mígnem megvalósíthatóvá válik az *egyetemes* megéneklésére vállalkozó új Költészet⁵⁹.

A költői bölcsesség tárgya az új tér- és időélmény megragadása volt: „Tegnap meghalt az Idő és a Tér. Már a teljességben élünk, miután megteremtettük az örök, mindenütt jelenlévő sebességet”⁶⁰ – írják a futurizmus alapító kiáltványában, és a mozgalom esztétikájának abszolutizálása, azaz a hagyományos tér- és időszemlélettől való megfosztása folyamatosan visszatérő elemmé válik a különböző dokumentumokban. A futurista költő nem földi dimenziókban gondolkodik, hanem a világegyetem léptékéhez méri önmagát. A tér és idő végtelenségével szembesül, melyben nem léteznek többé tradicionális támaszpontok⁶¹. Ahogyan megszűntek a

megáldott ember privilégiumaként emeli ki a vizuális, auditív és a szaglási benyomások szenvedélyes átadását, melynek egyetlen célja az élet rezgéseinek a lehető legárnyaltabb visszaadása (vö. MARINETTI, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (1913. május 11.), in MARINETTI 1983, 70.

⁵⁸ Vö. MARINETTI, *A futurista irodalom technikai kiáltványa* (1912. május 11.), in AA.VV., *A futurizmus* 1962, 210-211.

⁵⁹ Vö: „A természet lenyűgöző szerelmek gyűjtőmedencéje, melyek az Abszolút meghódítására törő erőket teremtik. A tér legyőzött. Az ember esendő tagjai sebesen iramodnak a gondolatokkal együtt, hogy birtokba vegyék a csillagok birodalmát, mint a Költő álmaiban. / Megszületik hát az új Költészet!”, amely immár „mást és egyetemes akar énekelni” (MARINETTI, *Prefazione futurista a „Revolverate” di Gian Pietro Lucini* (1909), in MARINETTI 1983, 28.

⁶⁰ MARINETTI, *A futurizmus megalapítása és kiáltványa* (1909. február 20.), in AA.VV., *A futurizmus* 1962, 135.

⁶¹ Vö. a varieté színházról szóló sorokat, melyek az újfajta színház hasonlóan destruktív elkötelezettségéről vallanak: „A Varieté Színház szétrombolja perspektíva-, arány-, idő- és térfelfogásunkat” (MARINETTI, *Il Teatro di Varietà* (1913. november 21.), in

földi dimenziók, úgy megszűnt a konkrét, megfogható idő is. A múlt megtagadtatott, de nem létezik a jelen sem, mert bármilyen aktualitás csakis a jövőre vetítve létezhet. A futuristák kezéből szükségszerűen kicsúszik minden, ami a jelenhez tartozik, mivel a jelen abban a pillanatban, hogy realizálódott, már múlttá is vált (l. ennek kapcsán Lucini szavait, melyeket nem véletlenül idézett szó szerint Marinetti már a futurizmus közvetlen indulásakor: „*Igen, bizonyos értelemben szükségszerű volt, hogy olyan szavakat fejezzünk ki, amelyek a jövőre, nem pedig a közvetlen jelenre vonatkoznak. Aki aktuális szeretne lenni az élet bármely pillanatában, soha nem lehet kortárs, mert abban a pillanatban, hogy egy adott szótagot kiejtett, már be is végeztetett a tény...*”⁶²).

A gyorsulóban lévő világ azonban nemcsak új távlatokat nyitott meg az ember előtt, hanem új távlatokba helyezte magát az embert, és még inkább az ember helyébe lépett tárgyi és anyagi világot. Az ember nem volt az egyetemes lét középpontja, így nem volt helye a hagyományos pszichologizmusnak sem. A sebesség, tömörítés és lerövidítés eszméjétől⁶³ hajtott értelem a végtelen – a végtelenül nagy és végtelenül kicsi, a makro- és a mikroszkopikus világ – megragadása felé nyitott, és az ember új világkép kidolgozására kényszerült⁶⁴. Míg az egyik perspektíva felől az anyag atomokra és elektronokra hullott részecskéihez jutottunk, a szótól a betűig, addig a másik oldalon a végtelen távolából tekinthettünk vissza a részleteit vesztett, és csak lényegi körvonalaiban megragadható dolgokra. A tárgyakat új nézőpontból – a magasból letekintve – skurból szemlélve „*az élet mély intuícióit*” tárta fel a futurista szerző, ahogyan „*szorosan kapcsolódnak egymáshoz, szó szó után, illogikus születésük szerint, az anyag intuitív természetét*” adva fő vonásokban⁶⁵.

A dolgokat távolról szemlélő, és ezenközben a saját kicsinységére ráeszmélő ember rajza kapcsán tagadhatatlan rokon vonásokra lelhetünk az ún. *kopernikuszi fordulatokkal*. Ám a futurizmus nem dolgozott ki vigasztaló filozófiákat, pesszimista világlátásokat. Egyszerűen kívágta azt, ami romlandó: a pszichésen determinált embert. Helyébe a tökéletesen felépített anyagot léptette, amelyet nem ural semmiféle esendő pszichológiai determináltság („*Az immár kimerült emberi lélektant az anyag megszállottságával kell helyettesíteni*”⁶⁶), csak a saját belső törvényei, amely természeténél fogva hordozza a bátorság, az akarat és az abszolút erő ereit⁶⁷, s ezért

MARINETTI 1983, 86-87.

⁶² MARINETTI, *Prefazione futurista a „Revolverate” di Gian Pietro Lucini* (1909), in MARINETTI 1983, 29.

⁶³ Vö. MARINETTI, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (1913. május 11.), in MARINETTI 1983, 69.

⁶⁴ Vö. *Uo.*, 68-69.

⁶⁵ MARINETTI, *A futurista irodalom technikai kiáltványa* (1912. május 11.), in AA.VV., *A futurizmus* 1962, 211-212.

⁶⁶ *Uo.*, 209-210.

⁶⁷ MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912. május 11.), in MARINETTI 1983, 52.

teljes egészében a *költő-jövendőmondóhoz* tartozik, aki képes a „*lényegébe hatolni*”, és képes „*lerombolni azt a süket ellenségességet, mely elválasztja tőlünk*”⁶⁸. Az anyag lényegébe való tökéletes behatolást pedig – valamivel később – a *taktilizmus* révén látják a futuristák elérni, amelyet a tudományos módszereknél is hatékonyabb és alkalmasabb eszközként definiálnak⁶⁹. Tehát nem az anyag humanizálásáról van szó⁷⁰, hanem az anyaggal való egybeolvadásról. Miután a hagyományos irodalom elveszítette minden lehetséges jövőbeli perspektíváját, hiszen inautentikussá vált maga a pszichologizmus és az ember (akiről/amelyről szolt), a futurizmus számára az egyetlen lehetséges irodalom kizárólag az anyagról beszélhetett, végső célja pedig kizárólag a világegyetemmel való közvetlen egyesülés lehetett⁷¹.

A futurizmust tehát nem önmagában a mozgás érdekelte, hanem az is, ami mögötte állt: a tér és az idő fölötti uralom perspektívája. Ennek a fókuszpontjába pedig, bármennyire is paradoxnak hat, a halhatatlanság eszméje került. E köré épült a gép esztétikája, szimbóluma pedig a lecserélhető részekből álló gépies ember lett. A futurista költő-jövendőmondóknak megadathatott, hogy tovább lépjenek annál, ameddig a tudósok juthattak. Marinetti szavait idézve: míg a tudomány megismerhette az anyagot alkotó részecskék közötti fizikai-kémiai reakciókat, a futurista költő és alkotó képes volt a megismerésen túl a *megváltást* is elhozni a puszta anyaggá tett ember számára: meg akarta szabadítani őt a halál eszméjétől, és így magától a haláltól is, mely számukra a racionális értelem legmagasabb meghatározását képviselte⁷². A jövő primitívjeinek és jövendőmondó-költőinek új istensége, a modern kor Jupitera a gép lett. Az embernél magasabb rendű, az emberi tökéletlenséget kiegészítő termék, amely a lét gépies manifesztációinak szimbóluma volt. A futurista utópikus vágyakozás célkeresztjében álló jövőbeli gépi civilizáció jelképe, amely az ifjú nemzedék változásba, haladásba és jövőbe vetett hitét fejezte ki.

A futurista program egyik fontos célkitűzése tehát az irodalmi *én* eltörlése volt. Az ember helyébe az anyag és a gép került, melynek lényegét az *intuáció* hirtelenségével lehet megragadni. Az ember a gép segítségével győzedelmeskedhet a természet törvényei felett, a gép révén szelídítheti meg, s vonhatja uralma alá a halált. A *macchina* poétikájának kidolgozásában tehát – Nazzarót idézve⁷³ – két, külön-

⁶⁸ MARINETTI, *A futurista irodalom technikai kiáltványa* (1912. május 11.), in AA.VV., *A futurizmus* 1962, 211.

⁶⁹ Vö. MARINETTI, *Tattilismo* (1921), in MARINETTI 1983, 179.

⁷⁰ Vö. „Óvakodjatok attól, hogy az anyagnak emberi érzéseket kölcsönözzetek...” (MARINETTI, *A futurista irodalom technikai kiáltványa* (1912. május 11.), in AA.VV., *A futurizmus* 1962, 210.

⁷¹ Vö. „...az irodalom egyenesen a világegyetembe lépjen és egy testté váljék vele” (Uo., 213).

⁷² Vö. MARINETTI, *A futurista irodalom technikai kiáltványa* (1912. május 11.), in AA.VV., *A futurizmus* 1962, 214.

⁷³ Vö. NAZZARO, *La poetica della macchina*, in NAZZARO 1973; id. in AA.VV., *Il futurismo italiano* 1976, 237-247.

böző irányultságú, de ugyanabban a pontban konvergáló fejlődési vonal figyelhető meg: a gép egyszerre lesz az ember terméke, amellyel uralhatja a világegyetemet, amelybe behatolva eggyé válhat vele, és egyszerre lesz több is, mint egyszerű tudományos-technológiai találmány, hiszen maga lesz a tökéletessé tett ember, amelyben kiküszöbölődhetik minden, ami esendő. Leopardi vagy Pirandello *kopernikuszi fordulataihoz* hasonlóan a futuristák is visszájára fordítják a távcsövet. Ám az emberrel szembeni szkepticizmusuk olyan mélyről fakad, hogy nem a gondolat ereje által felmagasztosuló ember nagyságát mutatják meg, hanem egyszerűen megteremtik az új, a tökéletes, a gépies embert, amely a teremtés tényében és a teremtett dolog tökéletességében hordozza az egyébként esendő teremtő nagyságát⁷⁴.

4. AMI A HÁTTÉRBE ÁLL: A HAGYOMÁNYOS KOMMUNIKÁCIÓS ÉS NYELVI SÉMÁK CSŐDJE

Marinetti és társai elképzelésében a kommunikációs, közlekedési és információs formák meghatározó befolyást gyakoroltak az emberi pszichére, amely fokozatosan hozzáidomult a világ egyre gyorsabb megismeréséhez, így utópiájukban fontos szerepet kapott a meggyőződés, hogy az analógián alapuló érzékelés mind természetesebb lesz az ember számára. A fenti perspektívából letekintve a szónál magasabb szerveződésű egységeket, az analógiákat, majd az analógiákból felépülő szövegeket kaptuk.

⁷⁴ A *Szintaxis szétrombolása–Fonalak nélküli képzelgés–Oldott szavak* című manifestumban a következőket írta Marinetti: „A Futurizmus az emberi érzékelésnek ama totális megújulásán alapszik, amely a tudományos felfedezések hatására ment végbe benne” (MARINETTI, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (1913. május 11.), in MARINETTI 1983, 65). A tudományos felfedezések révén tehát egy új technikai, gépek uralta civilizáció körvonalai bontakoznak ki. A tudományba vetett feltétlen hitével azonban – l. a futurizmus meghatározását az 1913-as, Marc Delmarle-hoz címzett *Nyílt levélben*, mely szerint a futurizmus egyet jelent a tudományos felfedezések és a modern gépiesség lelkes dicsőítésével (vö. „A Futurizmus (...) újfajta világlátás; újabb ok az élet szeretetére; a tudományos felfedezések és a modern gépiesség lelkes dicsőítése; (...)”); MARINETTI, *Lettera aperta al futurista Mac Delmarle* (1913), in MARINETTI 1983, 93) – a futurizmus tulajdonképpen, Flora kifejezésével élve, a 19. századi pozitivizmus esztétikai továbbélését képviselte. Ugyanilyen megállapításra jutott Nazzaro is, aki szerint a futurizmus esztétikai téren egyet jelent a pozitivizmus dicsőítésével, bár azzal a megkötéssel, hogy „egy átfogóbb szemlélet keretében viszont a futurizmus pozitivistá meghatározottsága nem eléggé indokolt, hiszen míg a pozitivizmus mindent relatív és szaktudományágakra igyekezett redukálni, a lét különböző megnyilatkozásai által világosan megkülönböztetett tudományrendszert állítva fel, addig a futurizmus, mint esztétikai doktrína, a formálódóban lévő lét, mint változás globális vízióját akarta megragadni” (vö. NAZZARO 1973; id. in AA.VV., *Il futurismo italiano* 1976, 242).

A szemiotikai és szemantikai struktúrák integrációjának köszönhetően egy teljesen újfajta esztétikai kommunikáció jöhetett létre. A betű, a szó grafikai jelként is szerepet kapott, ezáltal nőtt a szemantikai erejük (utaljunk ennek kapcsán az általuk tipográfiai forradalomként definiált újításokra). Egyfajta nyelvi szimbolizmust hoztak létre a futuristák, melynek minden technikai újításuk, ún. *formai ultraradikalizmusuk* integráns részét képezte (a hangfestő szavak kultiválása, a központozás elhagyása, a szófaji megkötések, a matematikai jelek alkalmazása stb.).

A kérdés tehát, hogy mi volt az a trauma, amely ily gyökerestül felforgatta a nyelvi diskurzusok hagyományos sémáit? Nem más, mint a szó erőtlensége, a hagyományos kommunikáció elégtelensége. A meglévő nyelvi készlet és a nyelvi elemeket összefogó kohéziós láncoknak a teljes csődje. A futurista nyelvi teremtés végeredményben újfajta jelbeszédet hozott létre, a kifejezés közvetlenségét, az újfajta érzéki tapasztalás természetes és spontán reprodukálását, melynek eredményeképpen a szimbólum és a valóságos jel tökéletes fúzióját érték el, és amelyet – Vico nyomán – mi is analogikus nyelvként definiálhatunk.

A futurizmus új költészetet akart, agresszívan új tartalommal, radikálisan új formával. Sokféleképpen definiálták esztétikájukat, a technikát, gépet, sebességet, háborút stb. téve meg középponti kategóriaként. Úgy vélem, a futurista jelenség központjában mindenekelőtt a világ, a létezés újonnan megnyíló perspektívái állnak, amelyek sejtések, a költő-jövendőmondó látomásaiban felvillanó intuíciók formájában ragadhatók meg. A futurizmus nem krónikása akart lenni a formálódóban lévő új világnak, hanem előhírnöke, ezért mindig előre tekintett. Poétikája és esztétikája csakis *Weltanschauung* lehetett, amelynek célkeresztjében az élet totális felforgatása és átalakítása állt. Benne a poétika és világlátás egy és ugyanaz volt, miközben általános esztétikává nötte ki magát, amely aztán – ismét Binni szavait idézve – *dekadens jellegéből adódóan általános életfelfogássá lett*⁷⁵. A létezés térbeli és időbeli abszolutizálódásának az élménye volt az, ami szkepticizmust szült a hagyományos nyelvi struktúrák kommunikációs hatékonyságával szemben, és ami mind elrugaszkodottabb és vakmerőbb fizikai és szellemi akrobatizmusra sarkallta őket a kitágult tér-idő, és a vele szemben összezsugorodott emberi világ közötti vákuum áthidalására. Az új tartalom új formát kívánt, és mivel ez a tartalom csak megsejtéseket, isteni megvilágosodásokat tartalmazott, amelyek mögül hiányzott a tapasztalat biztonsága, radikális formai áttörésekre, egy potenciájában újra erőteljes nyelvre volt szüksége.

(Eleve kudarcra ítélt vállalkozás volt az övék, mert az elgondolt és megélt idő egyetlen pillanatra sem kerülhettek fedésbe egymással. Tulajdonképpen Marinettin kívül mindenki másnál csak időszakos állomást jelentett a futurizmus. Átmeneti vonzalmat, amelyet a fiatalágukból adódó destruktív és rebellis tűz táplált. A tűz kihunyásával új utakra léptek. Még maga Marinetti is idővel bizonyos programpontok újradimenzionálására kényszerült. Komolyan lehetett venni? Annyira mindeképpen, hogy ihletet merítsenek belőle az akkor induló fiatal avantgárd moz-

⁷⁵ Vö. 6. jegyzet.

galmak. És hogy ők komolyan vették-e magukat? Döntse el mindenki, olvasván Mario Carli szavait a *Futurista vakmerőség kiáltványában*: „Szeressük féktelenül a sebességet és a szép nőket, vagy ha jobban tetszik, szeressük a sebességben a szép nőket. Am, ha a helyzet úgy kívánja, sebesen kerüljük a szép nőket”⁷⁶.)

FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM

MARINETTI 1983

MARINETTI, Filippo Tommaso, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano DE MARIA, „I Meridiani”, Milano, Mondadori, 1983.

AA.VV., *A FUTURIZMUS* 1962

AA.VV., *A futurizmus*, szerk. SZABÓ György, Budapest, Gondolat, 1962.

AA.VV., *IL FUTURISMO ITALIANO* 1976

AA.VV., *Il futurismo*, a cura di I. GHERARDUCCI, Roma, Editori Riuniti, 1976. <http://apicesv3.noto.unimi.it/site/reggi/contFrame.htm>

BINNI 1961

BINNI, Walter, *La poetica del Decadentismo*, Firenze, Sansoni, 1961.

DE MARIA 1983

DE MARIA, Luciano, *Introduzione*, a MARINETTI, Filippo Tommaso, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano DE MARIA, „I Meridiani”, Milano, Mondadori, 1983, XXVII-C.

DE MARIA 1986

DE MARIA, Luciano, *La nascita dell'avanguardia. Saggi sul futurismo italiano*, Padova, Marsilio Editori, 1986.

FLORA 1921 (1976)

FLORA, Francesco, *Dal romanticismo al Futurismo*, Piacenza, Porta, 1921.

HÄRMÄNMAA 2000

HÄRMÄNMAA, Marja, *Un patriota che sfidò la Decadenza. F. T. Marinetti e l'idea dell'uomo nuovo fascista, 1929-1944*, Vaasa, Ykkös-Offset, 2000.

NAZZARO 1973

NAZZARO, Giovan Battista, *Introduzione al futurismo*, Napoli, Guida, 1973.

NEGRI 1995

NEGRI, Antimo, *Introduzione*, in AA.VV., *Vico e Gentile*. Atti delle Giornate di Studio sulla Filosofia Italiana organizzate dall'Accademia d'Ungheria in Roma in occasione del 50^{mo} anniversario della morte di Giovanni Gentile e del 250^{mo} anniversario della morte di Giambattista Vico (Roma, 25-27 maggio 1994), szerk. János Kelemen és József Pál, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1995.

⁷⁶ CARLI, *Manifesto dell'Ardito-Futurista* (1919), „Vittorio Veneto”, egyetlen szám, 1919. november; jelenleg in AA.VV., *Il futurismo italiano* 1976, 58-60.

PINOTTINI 1979

PINOTTINI, Marzio, *L'estetica del futurismo. Revisioni storiografiche*, Roma, Bulzoni, 1979.

CROCE 1911

CROCE, Benedetto, *La filosofia di Giambattista Vico*, Bari, Laterza, 1911.

CROCE 1922²

CROCE, Benedetto, *La filosofia di Giambattista Vico*, Bari, Laterza, 1922².

CROCE 1928²

CROCE, Benedetto, *Pagine sparse sulla guerra*, Bari, Laterza, 1928².

CROCE 1928⁶

CROCE, Benedetto, *Estetica*, Bari, Laterza, 1928⁶.

CROCE 1930

CROCE, Benedetto, *Antistoricismo*, „La Critica”, 28. sz., 1930.

VICO 1979

VICO, Giambattista, *Az új tudomány*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1979.

JØRGENSEN 1997

JØRGENSEN, Conny-Kay, *Studi vichiani in Danimarca*, in *L'edizione critica di Vico: bilanci e prospettive: Atti delle giornate di studio su Giambattista Vico in occasione del 250° anniversario della morte*, Studi Vichiani n. 26, Napoli, Guida, 1997.

KAPOSI 1994

KAPOSI Márton, *Intuición és költészet. Benedetto Croce esztétikája*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994.

PATELLA 2005

PATELLA, Giuseppe, *Vico és az érzékelés logikája (Vico e la logica del senso)*, ford. Dávid Kinga, in AA.VV., *Vico körei*, „Helikon, Irodalomtudományi Szemle”, 2005/4.

„AZ UTOLSÓ ÓRÁIG” MARINETTI ÚTJA SALÒIG

E tanulmány nemcsak abban az értelemben retrospektív, hogy a futurista mozgalom olasz atyamestere, Filippo Tommaso Marinetti politikai pályafutásáról híreshírhedt kiáltványa (*Fondazione e Manifesto del Futurismo*¹) megjelenésének (Párizs, Le Figaro, 1909. február 20.) századik évfordulóján elmélkedik – habár nem celebratív, azért, remélhetőleg, nem is ünneprontó módon –, hanem azért is, mert az említett pályaképet, életutat végpontja felől közelíti meg. Így próbálja megfejteni vagy legalább megvilágítani némiképpen „*az élet nagy titkát, melyet – Manzoni Adelchi tragédiájának szavaival élve (V., 10.) – csak a végső óra tár fel*”. Vagy talán még az sem? Az irodalomtörténet nagy talánya, hogy ez az ifjú korában az abszolút és abszurd szabadságot hirdető, semmilyen korlátot, gátat el nem viselő, kötelmet, szabályt eltérni még a nyelvben sem hajlandó (*Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, 1913²), „*a múltat végképp eltörölni*” akaró író-, költő-, művészember olyan diktatórikus-totalitárius mozgalomnak és rendszernek lett híve, sőt, egyik „alapító atyja”, mely az egységes Olaszország történetében az egyedüli zsarnoki rezsim volt, egyszersmind a legrégebb (antik) múlt restaurálásának legradikálisabb kísérlete, s mellette kitartott „*az utolsó óráig*”, „*a bukásig*”, „*poklok mélyéig*” s a „*megsemmisülésig*”³, egyszóval – ezúttal Gino Agnese életrajzából idézve – „*mindvégig*”⁴.

Vagyis haláláig, amely az úgynevezett Olasz Szociális Köztársaság (Repubblica Sociale Italiana) közismert nevét – Salò-i Köztársaság (Repubblica di Salò) – adó Garda-tó parti Salò közelében egy másik tó, a Comói partján, Bellagióban (a Splendido hotelben) következett be 1944. december 2-ára virradó éjjel. Marinetti pár héttel azelőtt költözött oda magából a „névadó” Salóból (a fura mód Manzoni *Jegyesi* gonosz regényfigurájának, Don Rodrigónak a nevét viselő szállodából), ahol már nem érezte biztonságban magát. A salò-i letelepedés jelképes voltával Marinettinek is tisztában kellett lennie: 1943-ban az orosz frontról (!) hazatérve, tudatosan, eltö-

¹ Jelenleg in DE MARIA 1977, 3–9; GRISI 1990, 25–32; magyarul in SZABÓ 1964, 127–138.

² Vö. DE MARIA 1973, 99–111; különösen 102–103.

³ Vö. JUNGE–MÜLLER 2005; FEST 2005; KERSHAW 2004, 633.

⁴ Vö. AGNESE 1990, 303.

kélten választotta Salòt. Következésképpen, mint Velencét, ahol februártól lakott Ő, aki első *Manifestójában* a „régiből átalakított városoknak” ezt az egyik legjellegzetesebbikét – „könyvtáraival”, „múzeumaival”, „régiből átalakított városainak” – a „canalék” „kiárasztott” vizébe akarta fullasztani, a következő évben pedig Umberto Boccionival, Carlo Carrával és Luigi Russolóval közösen külön proklamációt is közölt a „múltba dermedt Velence” ellen (*Contro Venezia passatista*, 1910)⁵.

A fasiszta köztársaságba települt („*repubblicano*”) Marinetti egyik első és legfontosabb feladatának tekintette, hogy személyes találkozás során is hitet tegyen Mussolini mellett: 1943. október 26-án a garganói Feltrinelli-villában a hatalomba visszatért Duce látványától meglepett Marinetti és a megöregedett avantgardista kinézetétől megrendült Mussolini felidéztek harminc éves barátságuk régi szép emlékeit. Marinetti rendületlenül hűséges maradt a „bajtársai” (a bajban nem épp hű társai) által puccsszerűen megbuktatott, majd a (földrajzi és politikai értelemben egyaránt megcsönkített) hatalomba Hitler és az SS által visszajuttatott, s attól fogva *quislingi* bábszerepre kárhozott diktátorhoz, a háborús és polgárháborús viszonyok, a terror, a bosszú, a megtorlások, a merényletek, a gyilkosságok, a nyilvános kivégzések és egyéb iszonyok dacára is⁶. A maga szempontjából joggal háborodott fel azon, hogy a legnagyobb napilap, a „Corriere della Sera” 1944 februárjában „elfelejtette megemlíteni a nevét”, amikor főszerkesztője „egy cikket szentelt azoknak az értelmiségieknek, akik úgy döntöttek, hogy Mussolinivel maradnak”⁷. Hiszen ilyen elkötelezett „vezető elmék”, a győzelmek éveivel egybevetve, kevesen – és egyre kevesebben – maradtak, az olasz kultúra élvonalába tartozó óriás pedig csupán egyetlen: Giovanni Gentile⁸. Rajta kívül a kultúrvezérek közül talán egyedül Marinetti érdemelte ki a „*gerarca*” minősítést⁹, mint a hatalmat nem pusztán kiszolgáló, de képviselő „*írástudó*”.

⁵ Vö. AGNESE 1990, 307–316; DE MARIA 1973, 26–30.

⁶ A téma áttekinthetetlen szakirodalmából vö. Renzo DE FELICE, *Mussolini l'alleato. La guerra civile 1943–1945*, Torino, Einaudi, 1998; Indro MONTANELLI – Mario CERRI, *L'Italia della guerra civile*, Milano, Rizzoli, 1995; Claudio PAVONE, *Una guerra civile*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994; Massimo RENDINA, *Italia 1943–1945. Guerra civile o Resistenza?*, Roma, Newton, 1995; Mino MONICELLI, *La Repubblica di Salò*, Roma, Newton, 1995; Gianni OLIVA, *La Repubblica di Salò*, Firenze, Giunti, 1997; Silvio BERTOLDI, *Salò*, Milano, Rizzoli, 2000; Mino CAUDANA–Arturo ASSANTE, *Mussolini. Dal Regno del Sud al Vento del Nord*, Roma, FME, é.n.; Denis MACK SMITH, *Mussolini*, Milano, Rizzoli, 1983, 462–513; Antonio SPINOSA, *Mussolini*, Milano, Mondadori, 1992, 387–480; Aurelio LEPRE, *Mussolini l'italiano*, Milano, Mondadori, 1996, 297–353; Paolo ALATRI, *Mussolini*, Roma, Newton, 1995, 80–94; Jasper RIDLEY, *Mussolini. Una biografia*, Casale Monferrato, Piemme, 1998, 386–423; Richard J. BOSWORTH, *Mussolini. Un dittatore italiano*, Milano, Mondadori, 2005, 415–463.

⁷ Vö. AGNESE 1990, 308.

⁸ Vö. MADARÁSZ 1999, 63–71; MADARÁSZ 2008¹, 177–195.

⁹ Vö. AGNESE 1990, 315.

Szimbolikus aktus volt az is, hogy 1944. augusztus 23-án – ismét a Villa Feltrinelliben – még utoljára találkozott Mussolinivel, búcsút véve attól a politikustól, aki számára ha nem is – miként rajongói és talpnyalói magasztalták – „a Gondviselés embere”, de – újfent Manzonit (*Il Cinque Maggio*) citálva – „a végzet embere” volt¹⁰. Nemkülönbben jelképerővel bírt, hogy utolsó versét – alig több mint egy nappal halála előtt, november 30-án – *Negyed órányi költemény a Tizedik Masról* (*Quarto d'ora di poesia della Decima Mas*) címmel komponálta, „érzelmi zenével” (musica di sentimenti), arról a Junio Valerio Borghese vezette partizánvadász különítményről vagy „szabadcsapatról”, amely a kortársak, az utókor s a történetírás emlékezetében alighanem a legsötétebb megtestesítője volt a salò-i terrornak, a fasiszta rémuralomnak¹¹.

Az elhunyt Marinetti december 4-én és 5-én a Duce parancsára két napos „ünnepélyes állami temetésben” részesült Milánóban, a San Sepolcro téren és templomban, illetve a Cimitero Monumentaléban. Élete ellentmondásai a szó szoros értelmében a sírig elkísérték. Az egykori antiklerikális, a keresztény hagyományokat, a valláserkölcst és a „jezsuitizmust” elutasító *anarcho-nihilistát* katolikus gyászszertartással helyezték örök nyugalomra¹². Ezra Pound az olasz fasisztává lett amerikai költőóriás a temetés után versben, méghozzá főművében búcsúztatva – antiklerikalizmustól, antikatolicizmustól szintúgy nem mentes verssorokban – elvbarátját, „bajtársát” és költőtársát „helyet adva a [LXXII.] Cantóban” és „átadva a szót” a holtában is harcosként ábrázolt „Filippo Tomaso”-nak („Ég veled, Marinetti!”); ugyanakkor az ellenzéki szocialista lap, az „Avanti!” „gerarcának”, fasiszta vezérnek bélyegezte, habár „nem a legrosszabbnak”¹³.

De hát hogyan lett fasiszta „gerarca” az egykori anarchista-libertárius lázadó? Hogyan vált akadémikussá, az Olasz Akadémia tagjává az, aki indulásakor az akadémiaikat fő ellenségei közé sorolta, elpusztításukat szorgalmazta? („Le akarjuk rombolni a múzeumokat, a könyvtárakat, az akadémiák minden fajtáját...”¹⁴). Elégséges magyarázat „a Leviathán csábítása”, és az, hogy mértéktelenül becsavagyó emberek az irigyelt státuszokat és intézményeket, ha lehet, megszerezni, bevenni, uralni, ha erre nem képesek, akkor elpusztítani akarják? Akad egyéb magyarázat is.

Éspedig már magában az ősdokumentumban, a centenáriumi ünneplésekben feldicsért *Manifestóban*. A 3. pontjában dicsőített „agresszív mozgás”, „pofon és ökölcsapás”, a 9. pontjában magasztalt „háború – a világ egyedüli megtisztítója” a „militarizmussal és nacionalizmussal” azonosított „patriotizmus”, valamint „a

¹⁰ Vö. AGNESE 1990, 313–314.

¹¹ Vö. AGNESE 1990, 317; GREENE–MASSIGNANI 2007, 157–190; MADARÁSZ 2009, 107–109.

¹² Vö. AGNESE 1990, 10–11., 317–319.

¹³ Vö. POUND 1991, 134–140; AGNESE 1990, 318–319; CARPENTIER 1997, 563–750; különös tekintettel 745.

¹⁴ Vö. AGNESE 1990, 240–241; DE MARIA 1973, 6.

*nők megvetése*¹⁵ mind „*testet öltött ige*”, megvalósult eszme, politikai gyakorlattá tett metafora és/vagy programpont lett a feketeteinges „*forradalomban*” és a „*fasiszta éra*” húsz éve (a „*ventennio*”) során. Kevésbé közismert és közhelyszerű, hogy valóra vált a program (még) buzdító(bb) függelékében vágyott-sürgetett könyvtáráretetés – ellenséges könyvek, újságok, kiadványok elégetése, könyvtárak „*megtisztítása*” –, az „*imádott városok*” (elsősorban Róma) „*csákányokkal, fejszékkel, kalapáccsokkal*” való (szerencsére csak részleges) „*lerombolása*” (helycsinálás céljából a gigantomán „*birodalmi*” építkezéseknek, város-átalakításoknak), a politikai cikkek (pl. *Tripoli italiana*, 1911) és az 1913-as *Futurista Politikai Program* (*Programma Politico Futurista*) Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo „*quadrumvirátusa*” által jegyzett antipacifizmusa, antiparlamentarizmusa („*Európa majd' minden parlamentje csak zajos tyúkól, istálló, vagy szennyecsatorna*”), irredentizmusa, kolonializmusa és „*pánitalianizmusa*”, mely a Risorgimento örökségét megtagadva, haza és szabadság szent kettősségét szétválasztva vallotta, hogy „*a Haza szónak kell uralkodnia a Szabadság szó fölött*”¹⁶. A már „*időszámítás előtt*”, „*ante litteram*”, „*ante Mussolini*”, 1918-ban életre hívott „*Fasci Politici Futuristi*” s a következő esztendőben, (az első *Manifesto* tizedik évfordulóján, 1919. március 23-án, Milánóban) Mussolinivel együtt megalapított „*Fasci di Combattimento*”¹⁷ létrehozójaként Marinetti nem alaptalanul érezhette magát a fasizmus „*társszerzőjének*”, Mussolinivel közös szülőjének, ha nem épp elsőszerű „*ötletgazdájának*”, kitalálójának. „*A fasizmus az irredentizmusból és a futurizmusból született*” – vallotta „*kedves barátjának, Benito Mussolininek*” ajánlott *Futurizmus és fasizmus* (*Futurismo e Fascismo*, 1924) című könyvében Marinetti. A másik oldalról Benedetto Croce is elismerte: „*Akinek van érzéke a történelmi kapcsolódások iránt, annak számára nyilvánvaló, hogy a fasizmus elvi gyökerei a futurizmusra nyúlnak vissza*” („*La Stampa*”, 1924. május 15.)¹⁸.

A „*középutas*” (bíráloi szerint ambivalens) irodalmár, Giuseppe Prezzolini – a brit katolikus Gilbert Keith Chestertonra hivatkozva – rámutatott, hogy „*a fasizmusban volt, mégpedig jócskán, futurizmus*”¹⁹. Ám a „*volt benne*” kifejezés – még a „*jócskán*”-nal megtoldva is – jelzi, hogy nemcsak az volt. S ez lett az oka annak, hogy a fasizmusnak a futurizmus nem lett a hivatalos doktrínája, ahogyan Marinetti sem a hivatalos vátesze. A magát már nevében is a jövőhöz (*futuro*) kötő, a múltba fordulás (*passatismo*) ellenében meghatározó futurizmus²⁰ szószólói döbrent csalódottsággal tapasztalták, hogy a fasizmus, hatalomra jutván, a múltat már nem „*végképp eltöröl-*

¹⁵ DE MARIA 1973, 5-6.

¹⁶ Vö. VERDONE 1994, 16–17; DE MARIA 1973, 7–8; AGNESE 1990, 114., 283; RAVAGLIOLI 1996.

¹⁷ Vö. DE MARIA 1973, XLV; CAROCCI 1994, 15; AGNESE 1990, 212; VERDONE 1994, 16–21.

¹⁸ Vö. AGNESE 1990, 233; VERDONE 1994, 19.

¹⁹ Vö. GRISI 1990, 163.

²⁰ Vö. VERDONE 1994, 17.

ni”, hanem kisajátítani akarta, hagyatékát, emlékeit nem tűzzel-vízzel elpusztítani, hanem saját képére és hasonlatosságára átalakítani igyekezett, az ókori római birodalomra való állandó, öndefiníáló hivatkozásaival (*fascio*, *littorio*, *legionari* stb.) nagyon is – minden korábbi rendszernél erőbben hangsúlyozottabban – „passatista” lett. „Az olasz kultúrát betetőző, az olasz kultúrfölényt kiteljesítő fasizmus” propagandáját Marinetti „*tabula rasa*” nihilizmusánál sokkal jobban szolgálta a „fasizmus doktrínáját” kidolgozó, a Risorgimento és a fasizmus közti folytonosságot hangsúlyozó Gentile „hivatalos filozófiája” vagy az állami kultusszal övezett „nemzeti költő”, Gabriele D’Annunzio példája, aki már életművével is összekötötte a tizenkilencedik századi „*postrisorgimentót*” és a huszadik századi fasizmust.²¹

Amint a fasizmus radikális ellenzéki mozgalomból államrenddé, politikai rendszerre s annak hivatalos ideológiájává alakult-lényegült át, megszabadult szinte minden futurista elemétől, és csaknem teljességgel „*passatista*” és tradicionalista lett. Tanulságos és jellegzetes, hogy Julius Evola futurista festőművészből változott át az európai tradicionalizmus és ultrajobboldal legjelentékenyebb filozófusává²².

Majakovszkij futurizmusa pedig arra mutat példát, hogy a futurizmus hol jobbos, hol balos, de rendszerint radikális-szélsőséges politikai mozgalmakkal jegyezte el magát. A *futurizmus kiáltványának* öntudatosan hangsúlyozott fiatalossága („*köztünk a legidősebbek harminc évesek*”) meglepően hasonlít az 1968-as „diákkontesztáció” elhíresült jelmondatára: „*Ne bízz senkiben, aki elmúlt harminc éves*”²³.

Filippo Tommaso Marinetti úgy lett (anti)klasszikus, hogy világéletében gyűlölte a klasszicizmust, a klasszicitást, a klasszikusokat, s ő maga sosem írt klasszikus értékű remekművet: gesztusai és alakja, nem alkotásai révén kanonizálódott. A kérdésre, hogy méltó-e a centenáriumi ünneplések esetenként émelyítően tömjénező „fentebb stílusára” s az méltó-e öhozzá, a fentiek fényében aligha lehet kétséges a válasz.

FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM

AGNESE 1990

AGNESE, Gino, *Marinetti. Una vita esplosiva*, Milano, Camunia, 1990.

CAROCCI 1994

CAROCCI, Giampiero, *Storia del fascismo*, Roma, Newton, 1994.

CARPENTIER 1997

CARPENTIER, Humphrey, *Ezra Pound. Il grande fabbro della poesia moderna*, Milano, Rusconi, 1997.

²¹ Vö. 8. jegyzet; GENTILE 1934; GENTILE 1954; CHIARA 1978; SPINOSA 2005; SALINARI 1982, 29–105.

²² Vö. MADARÁSZ 1998, 117–128; CASSATA 2003; LLOYD THOMAS 2006.

²³ Vö. DE MARIA 1973, 8; MADARÁSZ 2008², 15–17.

CASSATA 2003

CASSATA, Francesco, *A destra del fascismo. Profilo politico di Julius Evola*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

CHIARA 1978

CHIARA, Piero, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1978.

DE MARIA 1973

DE MARIA, Luciano (szerk.), *Marinetti e il futurismo*, Milano, Mondadori, 1977.

FEST 2005

FEST, Joachim, *A bukás*, Budapest, Szó Kiadó, 2005.

GENTILE 1934

GENTILE, Giovanni, *Origini e dottrina del fascismo*, Roma, Istituto Nazionale Fascista di Cultura, 1934

GENTILE 1954

GENTILE, Benedetto, *Giovanni Gentile dal Discorso agli Italiani alla morte*, Firenze, Sansoni, 1954.

GREENE – MASSIGNANI 2007

GREENE, Jack – MASSIGNANI, Alessandro, *Il Principe Nero. Junio Valerio Borghese e la X Mas*, Milano, Mondadori, 2007.

GRISI 1990

GRISI, Francesco (szerk.), *I futuristi*, Roma, Newton, 1990.

JUNGE – MÜLLER 2005

JUNGE, Traudl – MÜLLER, Melissa, *Az utolsó óráig*, Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 2005.

KERSHAW 2004

KERSHAW, Ian, *Hitler. Nemesis*, Budapest, Szukits Könyvkiadó, 2004.

LLOYD THOMAS 2006

LLOYD THOMAS, Dana, *Julius Evola e la tentazione razzista*, Brindisi, Giordani, Mesagne, 2006.

MADARÁSZ 1998

MADARÁSZ Imre, *Egy hagyományellenes tradicionalista: Julius Evola „fel-fedezése”*, in Uő, „*Titus íve alatt*”. *Az antik Róma öröksége az olasz felvilágosodás és romantika irodalmában*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 1998

MADARÁSZ 1999

MADARÁSZ Imre, *A Leviathán csábítása. Olasz írók magatartásformái a fasizmus korában*, in Uő. „*Az emberélet útjának felén*”. *Italianisztika jelen időben*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 1999.

MADARÁSZ 2008¹

MADARÁSZ Imre, *Gentile meggyilkolása*, in Uő, *Kultusz, vita, feledés. Olasz irodalom- és kultúrtörténeti tanulmányok*, Budapest, Hungarovox Kiadó, 2008.

MADARÁSZ 2008²

MADARÁSZ Imre, *1968 – negyven év távlatából*, „PoLiSz” 111., 2008/február, 15–17.

MADARÁSZ 2009

MADARÁSZ Imre, *A salòì herceg*, „Klió” 2009/2.

POUND 1991

POUND, Ezra, *Ezra Pound versei*, ford. Bendes Rita, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1991.

RAVAGLIOLI 1996

RAVAGLIOLI, Armando, *La Roma di Mussolini*, Roma, Newton, 1996.

SALINARI 1982

SALINARI, Carlo, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1982.

SPINOSA 2005

SPINOSA, Antonio, *D'Annunzio. Il poeta armato*, Milano, Mondadori, 2005

SZABÓ 1964

SZABÓ György (szerk.), *A futurizmus*, Budapest, Gondolat, 1964.

VERDONE 1994

VERDONE, Mario, *Il futurismo*, Roma, Newton, 1994.

MARINETTI ÉS AZ ABESSZIN HÁBORÚ

IL POEMA AFRICANO DELLA DIVISIONE „28 OTTOBRE” (1937)

Filippo Tommaso Marinetti is részt vett az abesszin háborúban, immár teljesen elkötelezve magát Benito Mussolini fasiszta rezsimjének, de látszólag anélkül, hogy ezzel tisztában lett volna¹, és ebből a háborús élményből született az „*Október 28. ’’ hadosztály afrikai eposza*, az *Il poema africano della divisione „28 ottobre”* (1937)².

Mint már Gabriele D’Annunzio műve, a *Teneo te Africa* (1936)³, a szabadszavú Marinettié is abba a konszenzusba illeszkedik, amelyet Mussolini az etióp hadjárat tal kapcsolatban volt képes kialakítani a korabeli értelmiség jelentős képviselőivel, és amely könyv épp ezért inkább a történészek, mint az irodalomkritikusok érdeklődését keltette fel⁴. Kíváncsnak tűnik azonban egy fontos különbségre rámutatni a két mű között: míg D’Annunzio *Teneo te Africa*-ja csak egy elképzelt, megálmodott háborúhoz intézett himnusz, Marinetti műve, az *Il poema africano della divisione „28 ottobre”* tekinthető egy személyes élményeken alapuló futurista haditudósításnak az etióp háborúról, amelyben a szerző önkéntesként vett részt.

Ennek megállapítása után arra is emlékeztetnünk kell, hogy a harmincas években a háború visszatérő téma Marinetti műveiben: az afrikai háborúról szóló könyv csak kis részét mutatja be ennek a Marinetti számára létalapot jelentő emberi tevékenységnek⁵. Ha azonban közelebbről is szemügyre vesszük, észrevehetjük, hogy

¹ Filippo Tommaso Marinetti életrajzára vonatkozóan vö. FREZZA 1992, 328-330; ADAMSON 2003, 96-99. Az etióp háborúról vö. DEL BOCA 1992.

² Vö. MARINETTI 1937. Mind a mai napig ez az első és egyetlen kiadása a könyvnek, sosem nyomtatták újra.

³ Vö. D’ANNUNZIO 1936.

⁴ A Filippo Tommaso Marinetti e művével kapcsolatos általános kritikusi érdektelenség alól (épp csak említésre kerül in VIAZZI 1979, 592) kivételt képeznek: TOMASELLO 1984; HÄRMÄNMAA 2000. Mindkét mű azon kutatási irányba tartozik, amely számot vet irodalom és történelem kapcsolatával. A történészek Marinetti munkásságára irányuló érdeklődésével kapcsolatban vö. DEL BOCA 1992, 344-345.

⁵ Vö. ezzel kapcsolatban HÄRMÄNMAA 2000, 205.

az ajánlás után⁶ a mű egy sor *Simultaneità*ból, *egyidejűségből* áll⁷. A könyv a végén kezdődik: az író, miután hét háborús hónap elteltével hazatér (egyáltalán nem villámháborúnyi időnek tűnik), felidézi a közelmúltat és vitába száll az S.D.N.-nel, amely meg akarta akadályozni Itáliát Etiópia megszerzésében⁸. Ezt követi egy minden olasz íróhoz és művészhez intézett felhívás, hogy menjenek Abesszíniába harcolni: bár ebben nincs semmi sajtóosan fasiszta, megjelenik a háború szokványos futurista dicsőítése⁹. Aztán Marinetti jelentősegteljesen olyan oldalakkal folytatja, amelyek, ha a klasszikus rasszizmussal nem is vádolhatják szerzőjüket, megerősítik a fehér ember kétségtelen magasabbrendűségét a színesbőrűek felett¹⁰. Két földrajzi-nacionalista jellegű kitérő után¹¹ a szerző leírja az olasz katonák masírozását, ezt követi az „Október 28.” hadosztály dicsőítése, amelyben maga Marinetti is szolgált¹². A háborús eseményekre való határozott rátérést azonban késlelteti egy sor egzotikus és bizonyos értelemben erotikus földrajzi leírás, mivel úgy látja Etiópiát, mint egy meghódítani való nőt. Ezekbe a leírásokba illeszt néhány katonai életképet, helyet adva a tipikus futurista témának, a technika mitizálásának is¹³. Majd a harci cselekmények elbeszélései következnek, amelyek, ha egyfajta

⁶ Vö. *Ai futuristi volontari della guerra veloce*, in MARINETTI 1937, 13-17, ahol rögtön önellentmondásba botlunk: az olasz-etióp összetűzés valójában egyáltalán nem volt gyors lefolyású, inkább úgy tűnik, mintha éppenséggel a futurista sebességmítoszt akarta volna lerombolni.

⁷ A szót már korábban is használta a szerző, valamint ezzel kapcsolatban vö. HÄRMÄNMAA 2000, 43, 41. sz. jegyzet.

⁸ Vö. *Simultaneità di una villa a Levanto*, in MARINETTI 1937, 19-23. Az S.D.N. elleni polémia: *Uo.*, 22, mikor Vittoria lánya azt mondja az apjának, hogy harminc szankcionista (büntetéspárti) szúnyogot ölt meg a szandáljával.

⁹ Vö. MARINETTI 1937, 24-29: itt található a háborúval kapcsolatos első futurista elképzelés megerősítése, amely már megfogalmazást nyert a *Manifeste initial du futurisme*-ben, in „Le Figaro”, 20/II/1909 (olasz kiadása in „Poesia”, V, január-február 1909). Itt az újra kiadott változatból idézünk, vö. in GUGLIELMINO 1977, 102-103: a „guerra –sola igiene del mondo” – megfogalmazás: *Uo.*, 103.

¹⁰ Vö. *Simultaneità di un pranzo dal Ras nel Ghebi di Adua 1936*, in MARINETTI 2000, 31-31. A fehér ember színesbőrűek feletti felsőbbségének témájáról, a klasszikus rasszizmus elkerülésével, vö. TOMASELLO 1984, 101; HÄRMÄNMAA 2000, 242-251.

¹¹ Vö. *Simultaneità del Canale di Suez e Simultaneità del deserto arabico*, in MARINETTI 1937, 39-44 és 45-49.

¹² Vö. *Simultaneità di marcia geometrica appassionata* és *Simultaneità della divisione „28 ottobre di Somma”*, in MARINETTI 1937, 51-53 e 55-58: itt található az Etiópiában szolgáló, katonailag bizonyítottan tehetségtelen Emilio De Bono olasz generális dicsőítése is, akit hamarosan Pietro Badoglio fog leváltani.

¹³ Vö. *Simultaneità di carri d’assalto nel folto*, in MARINETTI 1937, 57-58; *Simultaneità di un paradiso abissino*, in *Uo.*, 59-60; *Simultaneità di marcia nel Tigris*, in *Uo.*, 61-62; *Simultaneità di inviti alla regina dei paesaggi*, in *Uo.*, 63-67; *Simultaneità di tenda*, in *Uo.*, 69; *Simultaneità di ambe ispiratrici*, in *Uo.*, 71-73; *Simultaneità di euforie*, in *Uo.*, 75; *Simultaneità del villaggio musulmano Scelicot*, in *Uo.*, 77-78; *Simultaneità della mia*

háborús áhítatot jelenítenek is meg, bemutatják a háború néhány következményét is: emberi és állati tetemeket¹⁴. A harc nem sokkal eztán ismét *premier plánba* kerül, amikor előtör a szomjúság, a forró égövi klíma tipikus állapota, amely az állatokén kívül emberi életeket is követel¹⁵. A háború dicsőítése itt mértéktartóbb, de csak átmenetileg: rögtön ezután, az Aduának és az Axumnak szentelt két képben a győzelem kiváltotta nacionalista gőg nyilvánul meg (a futurista Marinetti osztozik ebben), amely Adua esetében mintegy semmissé teszi és meg is bosszulja az 1896-os vereséget¹⁶. Aztán ismét egy földrajzi leírás következik, a végén pedig újra előtűnik a háború, kettős formában: egy olasz tiszt bevetés előtti nyugalmlára Badoglio szintén nyugodt haditerve válaszol¹⁷. Az olasz katonák nyugalmlát egy következő kép is megerősíti, amelyben a csatára várva kártyázás közben látjuk őket. Erre pedig a gép és a technika megszokott futurista témája következik¹⁸. De a háború is hamar előjön újra: az etiópokkal való rövid összecsapás szakítja meg az abesszin táj újabb erotikus-egzotikus-földrajzi leírását¹⁹. Az *intermezzót*

anima qua e là appiccicata ai paesaggi, in *Uo.*, 81-82; *Simultaneità della costruzione delle strade*, in *Uo.*, 83-87; *Simultaneità dell'ufficio postale in tendone*, in *Uo.*, 89-92; *Simultaneità dell'amore per l'ignoto aureolato di pericolo*, in *Uo.*, 93-98; *Simultaneità di cinematografo interstellare*, in *Uo.*, 99-102; *Simultaneità di racconti squadristi nel folto tropicale utero di due basaltiche cosce di amba*, in *Uo.*, 103-107. A *Simultaneità di ambe ispiratrici*-ben (*Uo.*, 71) Marinetti az etióp hadjáratot *futurista háborúnak* minősíti, és ezt egy felesleges és bosszantó önidézet segítségével teszi, régi „gyarmati” regényére, a *Mafarka il futurista*-ra hivatkozva, amelyet először Franciaországban adtak ki 1910-ben, aztán Olaszországban 1920-ban: a masírozó katonák – szerinte – ezt éneklék: *Mafarka, Mafarka*. Erről a könyvről vö. TOMASELLO 1984, 39-44.

¹⁴ Vö. *Simultaneità di una boscaglia di gelsomini in guerra*, in MARINETTI 1937, 119-124; *Simultaneità di soli nauseati e carogne*, in *Uo.*, 125-128; *Simultaneità di di un potere d'acque equatoriali*, *Uo.*, 129-131: a képeket egy másik vezeti be, *Simultaneità di una mensa di divisione*, in *Uo.*, 109-117, amely az olasz frontkatonák nyugalmlát írja le.

¹⁵ Vö. *Simultaneità di sete e tattilismi ai pozzi di Màì Meretà*, in MARINETTI 1937, 133-139; *Simultaneità dell'agonia di un asino a Passo Aborà*, in *Uo.*, 141-144.

¹⁶ Vö. *Simultaneità di Adua*, in MARINETTI 1937, 145-147; *Simultaneità di Axum*, in *Uo.*, 149-151: a második képben megfigyelhető (*Uo.*, 150) a fehér hódítók magasabbrendűségének az újbóli megerősítése a színesbőrű legyőzöttek felett. A témáról még: 10. jegyzet. Az 1896-os aduai olasz katonai vereségről vö. DEL BOCA 1985, 649-690. A vereséghez vezető körülményekről vö. LABANCA 1993.

¹⁷ Vö. *Simultaneità della vallata Mariam Sciavità*, in MARINETTI 1937, 153-155. Emilio De Bono leváltása és Pietro Badoglioval, az etiópiai északi front hadparancsnokával való helyettesítése felett a *szabadszavú* Marinetti elsiklik: mert ha nem így tenne, a saját, az etiópiai hadműveletekre alkalmazott minősítését kellene vitatnia: hogy ti. ez egy „villámháború”.

¹⁸ Vö. *Simultaneità della mensa in tendone Palco Reale al teatro serio dell'Uorcamba*, in MARINETTI 1937, 157-160; *Simultaneità di un ospedale di macchine*, in *Uo.*, 161-165.

¹⁹ Vö. *Simultaneità dei complotti cosmici e dei segreti del Gheraltà*, in MARINETTI 1937, 167-171.

a haditechnika immár szokásos felmagasztalása követi, amelyet ha használnak, mintegy szobrászvésszőként működik közre új tájképek megalkotásában, és még hősiessébbé teszi a háborút. Csak egy pillanatot szán a halottakra való emlékezésre, akik nem csak az ellenség soraiból valók voltak²⁰. A harc rögtön teljes valóságában ismét megjelenik az abesszinekkel való összecsapás és egy megszerzett hadállás védelmének leírásában. Marinetti mindkét esetben kihasználja az alkalmat arra, hogy újra demonstrálja az etiópok alsóbbrendűségét²¹. Aztán egy olyan kép következik, amelyben azon túl, hogy ellenpontot képez a fronton harcolók és az otthon maradtak (ez esetben Marinetti feleségének és lányainak az élete) között, a könyv egyik legtisztábban fasiszta mozzanatát találjuk: az „Október 28.” hadosztály feketeingeseihez két távirat érkezik, az egyik Badoglióé, a másik a Ducée²². De aztán a háborús technika dicsőítése újfent átveszi a *prímet* és megsemmisít minden emberi megfontolást²³. A heves harcok, az igazi háború, amely a futurista Marinetti számára a legmagasztosabb élmény, az Amba Aradam-i ütközetrel és az olaszok egyik ellenségének, Ras Cassának és főhadiszállásának a bemutatásával ismét megjelenik, újabb alkalomként az abesszinek hódítókkal szembeni alsóbbrendűségének a megerősítésére²⁴. A hódítók győzelemre vannak ítélve, mert az ellenség két kemény támadását nagy nehézségek árán, víz és élelem hiányában, de visszaverik, és ezzel megakadályozzák, hogy az egész olasz hadosztályt bekerítő veszélyes hadművelet bontakozzék ki²⁵. Olaszország győzelmes jövőjét két újabb képpel erősíti meg Marinetti, elképzelve, mekkora fejtelenséget okozna a fejlet-

²⁰ Vö. *Simultaneità di uccelli e motori parlanti*, in MARINETTI 1937, 173-177: a hivatkozás egy, a háborúban meghalt olasz tisztre in *Uo.*, 176; *Simultaneità di sogni e tiri d'artiglieria mattutini per scolpire un paesaggio*, in *Uo.*, 179-180; *Simultaneità della Casta Diva di Bellini mentre liquefa il Gheraltà*, in *Uo.*, 181-184; *Simultaneità della sfera dentata a doppia rotazione al Passo Uarieu*, in *Uo.*, 185-193.

²¹ Vö. *Simultaneità di un soave combattimento a contrasto delle simultaneità percedenti*, in MARINETTI 1937, 193-200: természetesen a szerző háborús étvágya nem elégült ki (vö. 19. jegyzet) minthogy ezt az első komoly csatát az ellenséggel *szelídek* nevezi; *Simultaneità ritornanti della difesa di Passo Uarieu*, in *Uo.*, 201-207.

²² Vö. *Simultaneità di notizie di guerra e di vita ricca*, in MARINETTI 1937, 209-214.

²³ Vö. *Simultaneità di un cannocchiale da guerra*, in MARINETTI 1937, 215-216; *Simultaneità di un'orchestra mutilata*, in *Uo.*, 217-219: a zenekar hangszerei ez esetben a géppuskák.

²⁴ Vö. *Simultaneità della battaglia dell'Amba Aradam*, in MARINETTI 1937, 221-222; *Simultaneità di Fecherà e Bronte*, in *Uo.*, 223-228: az abesszin Ras portréja itt különösen szarkasztikus.

²⁵ Vö. *Simultaneità delle varie velocità ascensionali e micidiali dell'Uorcamba*, in MARINETTI 1937, 229-235; *Simultaneità della battaglia di Debrambà contro gli eserciti di Ras Cassa e Ras Seium*, in *Uo.*, 237-243: ha a második képen a háború a maga öldöklő mivoltában is jelenik meg előttünk, igen gyorsan felváltja ezt a víziót a haditechnika újabb felmagasztalása.

tebb olasz haditechnika az ellenség táborában²⁶. Egy rövid szakasz után, amelyben egy meglehetősen merész és erőltetett összehasonlítást találunk az első világháborúval²⁷, elérkezik a győzelmi jelentések pillanata Amba Alagi és Gondar elfoglalásáról, amely az olaszok nemcsak haditechnikai fölényének tudható be²⁸. Ezt három tembiení csatakép követi az olaszok magasabbrendűségének további bizonyítékául, amelyet a legyőzött nép helyesen egy táncos ünnepeléssel ismer el²⁹. A hadjárat rövid ideig tartó szünetelését a szerző újabb erotikus-egzotikus-földrajzi leírások sorával hidalja át, amelyekben ha időnként meg is jelenik a halottak emléke és a technika megszokott dicsőítése, elsősorban inkább a leigázott helyek szépségéről, sőt az abesszin nők vonzerejéről van szó³⁰. A harcok azonban újrakezdődnek és a háború követeli a jogait: az olasz előrenyomulás, bár a terep megnehezíti, folytatódik, és Marinetti ezt olyan új kihívásként látta, amellyel az olaszoknak meg kell küzdeniük a végső győzelemért³¹. Ennek elérkeztevel, vagyis Addis Abeba elfoglalásával Marinetti csatlakozik a Duce és Etiópia királyi császára (III. Viktor Emánuel olasz király) általános dicsőítéséhez, és nem mond le arról sem, hogy szarkasztikus képet fessen a vonaton Gibuti felé menekülő Negusról³². De a könyvnek nincs még vége: Marinetti nem elégszik meg az Etiópia megszerzéséért kifejtett erőfeszítések felmagasztalásával, a frissen szerzett birodalmat is dicsőíti, megtoldva a győzelemért elesett katonákra való emlékezéssel és az abesszinek szokásos becsméréssel³³.

²⁶ Vö. *Simultaneità di Abbi Addi*, in MARINETTI 1937, 245-252: ismét megerősítést nyer az etióp háború *futurista* jellege, tekintve, hogy az ellenséget *prehisztorikusnak* minősíti, és ebből következően a *jövőnek a múlt* elleni harcáról lehet beszélni; *Simultaneità di una fulminea sottomissione delle mosche cantastorie*, in *Uo.*, 253-259: ezúttal, részben versben (*Uo.*, 256-258), Benito Mussolini dicsőítésével találkozunk, amely mintha a *Faccetta nera* szavait idézné vissza, azét a dalét, amelyet éppen ehhez a háborúhoz szokás kötni.

²⁷ Vö. *Simultaneità di un dialogo notturno nell'Amba Tzellerè*, in MARINETTI 1937, 259-260.

²⁸ A két győzelmi jelentést illetően vö. MARINETTI 1937, 261-264.

²⁹ Vö. *Simultaneità di amicizia ferro morte alpini ascari a Passo Mecam Ascianghi*, in MARINETTI 1937, 265; *Simultaneità di desideri a bagnomaria nella castità*, in *Uo.*, 267-268; *Simultaneità delle danze del Tembien*, in *Uo.*, 269-274.

³⁰ Vö. *Simultaneità di tiri e pensieri a protezione dell'abbeverata*, in MARINETTI 1937, 275-277; *Simultaneità delle acque del Tonquà da cantarsi come una canzone*, in *Uo.*, 279-280; *Simultaneità di molti ultimatum agli eserciti delle mosche abissine*, in *Uo.*, 287-288; *Simultaneità di una benedizione della rinata Abbi Addi*, in *Uo.*, 289-293: az abesszin nők szépségének a megállapítása: in *Uo.*, 291-292.

³¹ Vö. *Simultaneità di cuori umani mule italiane e scimmie abissine nella strozza del Tonquà*, in MARINETTI 1937, 295-304: zárásképpen (*Uo.*, 303-304) Grazianinak, a szomáliai front parancsnokának a dicsőítését találjuk.

³² Vö. *Simultaneità di Dessiè Addis Abeba italiana*, in MARINETTI 1937, 305-310: A „bámulatos villámháborúja által megszentelt”-nek nevezett Mussolini és Etiópia királyi császára dicshimnusz a *Uo.*, 308; Négus sokkal kevésbé hízelgő portréja *Uo.*, 309.

³³ Vö. *Simultaneità di Roma Imperiale Addis Abeba Passo Uarieu*, in MARINETTI 1937, 311-314.

Ha mérleget akarunk készíteni Marinetti etióp hadjáratról írt könyvéről, akkor helyesebb azt mondani, hogy az a futurizmusnak és mítoszainak a felmagasztalása inkább, mint a fasiszmus dicsőítése, amely csak kisebb mértékben jelenik meg benne, jöllehet ekkorra a szerző már elkötelezte magát a Mussolini-féle rezsimnek. Marinetti számára az etióp hadjárat – mint azt jogosan jegyeztük meg – nem annyira egy fasiszta, mint inkább egy igazi futurista háború volt, hiszen a szerző könyvében a kezdetek hősie futurizmusának témáit hozza elő, és nem igazán távolodik el az 1911-ben a líbiai hadjáratról leírtaktól³⁴. Az *Il poema africano della divisione „28 ottobre”* (1937) tulajdonképpen a futurista témák újra elővétele, amely végül is két következménnyel jár az íróra nézve: egyrészt nemzetközi elszigetelődéssel, és a PEN-klubból való kizárásával 1936-ban, amelynek indoka éppen az, hogy támogatta a fasiszták etiópiai hadjáratát³⁵; másrészt egyre inkább meggyőződéses csatlakozásával a fasiszták háborúhoz³⁶, amely Mussolini bukása (1943. július 25.) és a fegyverszüneti egyezmény aláírása után (1943. szeptember 8.) az Olasz Szocialista Köztársasághoz való csatlakozásában csúcsosodott ki³⁷. Filippo Tommaso Marinetti utolsó költeményét, a *Quarto d'ora di poesia della X MAS* (1944) éppen e Köztársaság egyik katonai alakulatának, a „Junio Valerio Borghese X. M.A.S. flottillá”-jának dedikálta³⁸.

Ha mindez tekinthető úgy is, mint a *szabadszavú* Filippo Tommaso Marinetti etióp hadjáratot dicsőítő magatartásának következménye, visszavezethető a futuristák háború iránti általános lelkesedésére is, amely a háborút már a mozgalmuk kezdetétől fogva, azaz jóval az etióp hadjárat előtt, a világ egészségének fenntartására alkalmas egyetlen lehetőségként látta (*sola igiene del mondo*). Mindazonáltal e jogos megfontolásokon túl meg kell jegyezni, hogy Marinetti nem látott semmiféle különbséget a fasiszta háború – később háborúk – és a futurista háború között. Így arról sem vett tudomást, hogy éppen az etiópiai hadjáratl egy *maradi*, „múltos” háborút dicsőített, amelyben csak a gépek – amelyek egyébként gyakran és előszeretettel mondták fel a szolgálatot – széleskörű alkalmazása volt futurista; azt sem értette, hogy éppen ezzel az 1937-es művével, az *Il poema africano della divisione „28 ottobre”*-vel indította el az olasz futurista irodalom végének a kezdetét Olaszországban.

(ford. Madarász Klára)

³⁴ Vö. a témával kapcsolatban TOMASELLO 1984.

³⁵ Erről vö. HÄRMÄNMAA 2000, 216-221.

³⁶ Ennek bizonyítéka a könyv, amit Marinetti az orosz hadjáratról írt: vö. MARINETTI 1942. Utalás a műre in VIAZZI 1979, 592.

³⁷ Az olasz futurizmus megalapítójának eme utolsó életrajzi adatairól vö. FREZZA 1992, 329; ADAMSON 2003, 99. Marinettinek az R.S.I.-hez való csatlakozásáról még érdemben vö. GENTILE 1976, 438.

³⁸ Filippo Tommaso Marinetti *Quarto d'ora di poesia della X MAS* (1944) c. költeményéről vö. VIAZZI 1979, 583.

FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM

MARINETTI 1937

MARINETTI, Filippo Tommaso, *Il poema africano della divisione „28 ottobre”*, Milano, Mondadori, 1937.

MARINETTI 1942

MARINETTI, Filippo Tommaso, *Canto eroi e macchine della guerra mussoliniana*, Milano, Mondadori, 1942.

ADAMSON 2003

ADAMSON, Walter L., *Marinetti, Filippo Tommaso*, in AA.VV., *Dizionario del fascismo*, II: L-Z, Torino, Einaudi, 2003.

D'ANNUNZIO 1936

D'ANNUNZIO, Gabriele, *Teneo te Africa*, Roma, Istituto Nazionale per l'edizione di tutte le opere di Gabriele D'Annunzio (ma Mondadori), 1936.

DEL BOCA 1985

DEL BOCA, Angelo, *Gli italiani in Africa Orientale*, I, 2: *Dall'Unità alla marcia su Roma*, Roma-Bari, Laterza, 1985.

DEL BOCA 1992

DEL BOCA, Angelo, *Gli italiani in Africa Orientale*, II: *La conquista dell'Impero*, Milano, Mondadori, 1992.

FREZZA 1992

FREZZA, Luciana, *Marinetti, Filippo Tommaso*, in AA.VV., *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1992.

GENTILE 1976

GENTILE, Emilio, *La politica di Marinetti*, in „Storia Contemporanea” 3, 1976.

GUGLIELMINO 1977

GUGLIELMINO, Salvatore, *Guida al Novecento*, Milano, Principato, 1977.

HÄRMÄNMAA 2000

HÄRMÄNMAA, Maria, *Un patriota che sfidò la decadenza. Filippo Tommaso Marinetti e l'idea dell'uomo nuovo fascista (1929-1943)*, Helsinki, Academia Scientiarum Finnica, 2000.

LABANCA 1993

LABANCA, Nicola, *In marcia verso Adua*, Torino, Einaudi, 1993.

TOMASELLO 1984

TOMASELLO, Giovanna, *La letteratura coloniale italiana dalle avanguardie al fascismo*, Palermo, Sellerio, 1984.

VIAZZI 1979

VIAZZI, Glauco, *Filippo Tommaso Marinetti e il futurismo*, in AA.VV., *Letteratura Italiana Contemporanea*, I, Roma, Lucarini, 1979.

DRAMATURGIAI ELEMEEK PALAZZESCHI FUTURISTA MŰVEIBEN

Éppen ma száz éve és tíz napja¹ (1909. november 29-én) nyújtotta át Palazzeschi a *Sole mio* címmel tervezett verseskötetét Marinettinek Milánóban. Palazzeschi további munkássága szempontjából sorsdöntő a kapcsolat: Marinetti a „Poesia” hasábjain közli a *La regola del Sole* c. verset, melyet Palazzeschi maga ad elő bő egy hónappal később a trieszti Politeama Rossetti futurista estjén. Bár túl van már a szini-tanulmányain (Reale Scuola di Recitazione Tommaso Salvini, Luigi Rasi vezeti), a kortárs beszámolók szerint elhaló hangon, alig érthetően adott elő. A futurista színházi estekkel felemás kapcsolatban állt. Jól jellemzi ezt a kapcsolatot az az anekdota, mely szerint az egyik „*serata futurista*” alkalmával őt érte valamilyen színpadra hajított rohadt paradicsom, erre Palazzeschi, öltönyét tisztogatva, kétségbeesetten panaszkodott: „*mit fog szólni ehhez a mamám?*”.

A hatalmas életmű felől nézve akár elhanyagolható intermezzónak is tekinthetnénk azt az öt évet, melyben a legfontosabb futurista műveit írja Palazzeschi. Ekkor születnek meg az antológiákban azóta is kötelezően szereplő versek: *La fontana malata*, *Il frate rosso*, *La fiera dei morti*, *E lasciatemi divertire*, melyeknek közvetlen környezetéből való a címben vázolt jelenséget bemutató *Visita alla contessa Eva Pizzardini Ba*. A grófnő neve ismerősen csenghet azoknak is, akik inkább a prózáiról Palazzeschit ismerik: az első és legsikeresebb futurista regény, az *Il codice di Perelà* egyik szereplőjéről van szó. Néhány évvel későbbi a mozgalommal való szakítást is előlegező kiáltványa, az *Il Controdolore*.

Bár Palazzeschi visszaemlékező interjúiban hajlamos úgy tekinteni futurista korszakára, mint meghaladott, a *juventus ventus* jegyében született művekre, mai kanonizációja kitüntetett figyelemben részesíti ezeket.

Költői indulása a *Crepuscolare* (Alkonyati költők) világához köti, legszorosabb barátait, szellemi társait is itt találja meg Sergio Corazzani és a Rasi drámaiskolájában vele tanuló Marino Moretti személyében. Azt mondhatnánk – ha nem volna némiképp kiüresített terminus –, hogy mindenekelőtt „öszönös” költő volt: mindenképpen szemben áll, a kezdetektől fogva, a „*magas költészet*” dannunziói patetizmusával, vagy Carducci váteszi elhivatottságával, a lehetséges példaképek közül talán csak Pascoli érinti meg közvetlenségével. De – mint írja – nem ked-

¹ Az előadás 2009. december 19-én hangzott el.

veli a nyomasztó és szomorú könyvtárakat, a kereskedelmi iskolából megszökik, tanítómestere az utca, „egyetemi tanulmányait” pedig legnagyobb szenvedélyének adózva a színházban végzi (fontosnak tartják feljegyezni róla, hogy szigorú családi rendszabályok közepette is saját kapukulcsa volt már kamaszkorában, hogy kedvére látogathassa az előadásokat). Azok az irodalomtörténészek, akik a versmotívumok után kutatva olvasmányélményeket keresnek, kevés sikerrel járnak. Francis James és Maeterlinck nevét szokás emlegetni, de nincs tudomásom olyan kutatásról, mely a lehetséges színházi előadások, vagy a Luigi Rasi bemutatta darabok tájékán keresné az ösztönző képeket (említeni szokták ugyan, hogy Goldoni *Il ventaglióját* (*A legyező*) 1905-ben eljátszották, Aldo alakította a Baronettót).

Nem nevezhető tehát váratlan fordulatnak, hogy éppen a futurizmushoz való kapcsolódásával egy időben Palazzeschi költészete nem csak tematikai horizonton táguul, hanem az *Incendiario* verseiben formatárába emeli a dialogizálást (olykor jelenetekké tágítva, grafikailag is megjelenítve, mint pl. a *Frate rosso* esetében). A jelen vizsgálódás számára választott versében a szituáció könnyen áttekinthető, a legközvetlenebb jelentésszinten az *épater le bourgeois* boldogságával figurázza ki a konvencionális kliséket.

*Látogatás Eva Pizzardini Ba grófnőnél
(Visita alla contessa Eva Pizzardini Ba)*

– Jó estét, grófnő. / – Jó estét, drága Aldo. / – Szép napunk van ma, grófnő. / –
Túlságosan is, drága Aldo, / se hidegre, se melegre hajló. / – No és... a mélabú,
grófnő? / – A... micsoda? / – A mé-la-bú. / – Pam... pam... papapam. / – Szóval,
változatlan. / – Látom, nem számíthatok magától újra. / Pompás. / – Hogyan is
gondolhatnék újra? / Ne nézzen olyan naívnak: / eszembe se jutna. / – Pompás.
/ Adja csak a szertelen ifjút... / a módfelett furcsa férfit... / a furcsát... a szer-
telent... / a szertelent... a furcsát. / Pompás. / – Ezt a szép ruhát, grófnő, / épp
tegnap este láttam, / pontosan ezt... egy városi nagyságán. / – Pedig Párizsban
tervezték, / egy hónapja sincs talán; / no de így van ez mindig. / – Párizsban
most ópiumot szívnak. / – Párizs... / – Nálunk is módi lesz nemsokára. / – Az
lesz, bizonyára. / Mifelénk csak a legendák szépek, / előbb kellett volna szület-
nünk... vagy később. / Adta nyomorúságos kormánya! / No de... valami újat!
/ – Újat... / friss tojása van a tyúknak. / – Tessék. / Szép kis vigasz: / telik-múlik
az élet, / és nap mint nap / ugyanazt láthatjuk. / Feljön a nap, aztán lemegy,
/ nő és fogy a hold; / egy és ugyanaz a nap, / a hold is mindig az, ami volt: /
úgyanúgy mutatnak. / És egyformák mindig a csillagok. / – Sajna. / – Kék az
ég / és kék a tenger: / mit ér, / ha ablakot nyit, és kinéz az ember? / – No de...
/ – Zöld az erdő, / és zöldek a rétek is: / ó, ismerem én a maguk színeit! / – Oda
se hederítsen. / – Folyton a megszokott emberek / toppannak elibénk, / a szo-
kásos arccal, / a szokásos időben, / aligha tévedhetünk, / s a jól ismert hangon
/ a jól ismert szavakat ismétlik. / De a változás se használ, / mert ha látszatra

/ – arcra vagy küllemre különböznek is, / mindig ugyanúgy hajtogatják: / „Jó estét, grófnő, / grófnő, jó estét.” / Naponta születik, / naponta meghal valaki... / A születésnél ott a baba, / a halálnál ott az orvos. / – Én a bábához húzok. / – Én meg az orvoshoz. / Mi keresni valónk itt? / Mi a dolgunk? / Megtudhatjuk-e? / Vagy tán tudjuk? / – Nyugodjon meg, grófnő. / – Arról nem is beszélve, hogy legalább egyszer / másnak szeretném látni magam a tükörben! / – Milyennek? / – Másnak, mint eddig, / és mindenkitől különbözőnek. / – Két száját szeretne? / – Például, de ez szokványos. / – Tudom. Hátul is egy szemet? / – Hol? / – A koponyáján. / – Ja, igen... / – Fogat az orrán? / – Orr nem is kell akkor már. / – Két fejet? / – Szokványos, szokványos. / – Hét fejet? Tizenhárom lábat? / – Szokványos, szokványos. / Tegnap este, hogy elalhassak, / háromszor is morfi-umot / fecskendeztem be magamnak. / – Három adagot? / – Kevés vagy sok? / – No hallja?! Morfium! / – „Morfium!” Mor-fi-um. / – Királynő vagy császárnő / szeretne hirtelenében lenni? / Antoinette? Messalina? / – Hm... tán inkább... / – Számkivetett. / – Mondjuk. / – Koldusszegény, akit alamizsna / éltet, aki sárban csúszik-mászik... / – Mondjuk. / – Akit sértegetnek... / – Úgy van. / – Akit ütnek-vernek... / – Legalábbis. / – Vagy aki utcára kerülve / a züllés határán áll, / akár egy rosszlány. / – Igen. / – Akit adnak-vesznek. / – Igen. / – Aki mindenki kapcája..., kész szajha! / – Igen, akit sértegetnek... vernek... eladnak..., / legalább hogy kipróbáljam, / no de... hogy csináljam, a sértést / én kitől várjam? / – Kitől? Tőlem! / – Maga, szegénykém, túl illedelmes. / – Kész vagyok rá. / – Túlságosan rendes. / – Majd meglátjuk. / – S különben is, / legföljebb még inkább elkeserítene. / – Fogjunk bele. / – Ragaszkodik hozzá? / – Jaj, Istenem... csak úgy... próbaképpen. / – Akkor én kezdem. / – Halljuk. / – Á, mégse, mire jó ez? ... / Nem, szegény félnótás, nem... / – Ostoba asszony. / – ...fűzfapoéta... éhenkórász. / – Nézd a szoknyás hólyagot, hogy nagyzol! / – Eszetlen! Hülye! / Semmirekellő fráter! / – Üresen kongó számárfej! / – Tökfilkó! Idióta! / Agyalágyult! Pojácá! / – Hígvelejű tehén! / Szuka, ringyó, utolsó nőszemély! / – Elég, elég, / drága Aldóm, / ne gondoljuk, hogy újat / mondhatunk egymásnak, / új érzés bennem már nem támad, / szívem keres, de nem találhat. / Szeressük inkább egymást, / a szerelem réges-régi... / mégis újabbnak érzem majd. / – De csak ha kegyed is olyan lesz, mint egykor. / – Mikor? / – Amikor gondolata még nem a bajokra tévedt, / miközben engem hallgatott, / és nem voltak ilyen unalmasak / az itteni estélek. / – Szeretett engem? / Mert én, brrr!, szerettem! / – Nem... ezt nem állítom... / – Unalmas lehetett / a mi szerelmünk, / ha úgy szakadt meg, / hogy nem is emlékszünk rá. / – Akkor hát... csak egyetlen szóból állt... / Emlékszik, tegnap este? / – Tegnap este? / – A szóra, amit mondtam... / – Melyikre? Ne rémítsen! / – Mikor volt hát? ... / – Biztosan téved, / tegnapelőtt történt. / – Előbb is mondtam volna? / – Ó, százezer estén is, / érti, ha arra gondol... / De elég volt, ne ismétелgesse, / hadd haljak meg nyugodtan... / beteg vagyok. / – Mi lesz magával? / – Velem? / – Jó éjszakát, grófnő. / – Jó éjszakát, drága Aldo.

(Szénási Ferenc fordítása)

A mai olvasó számára meglepően élő minden abszurditás, amelyet a szereplők előadnak. (Zárójelben, érdemes olasz blogokat böngészni, Palazzeschi gyakran idézett szerző, éppen emiatt). Az abszurd párbeszéd átgondolt logikai sémát takar.

Az eredeti szöveg 6. sorában szereplő *noia* a „mélabúnál” tágabb, ugyanakkor köznapiabb értelmű. A szöveggörnyezet egyszerű társalgási témaként kezeli, valószínűsíthető, hogy a főként Baudelaire nyomán terjedő *spleen*-érzés az előkelőség ismerve, a költő–szereplő ezzel kezdeményezi a beszélgetést, miután az időjárást már megtárgyalták. De a *noia* is csak hangsor, először félreérti a grófnő, majd eljátszik a hangsorral: „– *Pam... pam... papapam*” (az eredetiben „*pa... pa... papa... papa*” szerepel, Szénási Ferenc kiváló fordítása arra is ügyelt, hogy fölösleges szemantikai terhelés ne legyen a szövegben). A társalgást a grófnő azzal folytatja, hogy felszólítja a költőt, mondjon valami *újat*, az elutasítás tanulságos:

– *Hogyan is gondolhatnék újra?*

Ne nézzon olyan naívnak:

eszembe se jutna

Ironikus–önironikus tónusban folytatódik a párbeszéd, kitűnő *gegekkel* még akkor is, sőt éppen azért, mert a témák (*divat, Párizs, kék ég, zöld rét* stb. klisékbe formált változatai vagy a nonszensz határán mozgó ötletek) harsányan hétköznapiak. Az ÚJ dicsőítése és ennek kifigurázása akkor nyeri el végső formáját („*másnak szeretném látni magam a tükörben!*”), amikor ez a vágy paradoxsá válik. Az eredeti szöveg („*vedermi nuova nel mio specchio*”) még jobban aláhúzza a képtelenséget. A képtelenség feloldására tett javaslatok: *két száj, szem a koponya hátulján* stb. akár a kortárs képzőművészet világából is származhatnának (kicsit később!), de még ez is „szokványos” a telhetetlen grófnő szerint. Vérbő és dinamikus a párbeszédnek az a része, amelyben egymás sértegetésével kísérleteznek, és dramaturgiai szempontból is tökéletes az „*odi et amo*” kijátszása, a szerelmi nosztalgia paródiája.

A vers utolsó két sora azonos az első kettővel. Mint végtelenített szöveg áll előttünk a vers, a *noia* „mint olyan” tökéletes felmutatása.

Ezzel és az ehhez hasonlóan „dramatizált” verseivel Palazzeschi egészen más szférába jut, mint *crepuscolare* társai, pl. Corazzini dialogizáló bábfigurái. Marinetti, Settimelli és Corra jegyzik az 1915-ös *Il teatro futurista sintetico* kiáltványt, melynek alcíme felsorolja a jellegzetességeket: *atecnico-dinamico-simultaneo-autonomo-alogico-irreale*. A gyökereket alighanem Palazzeschi költészetében azonosíthatjuk (figyelem: az avantgardisták számára az egyik legfőbb érték elsőnek lenni), melynek párhuzamai az Olaszországban még aligha ismert orosz kezdeményezésekben találhatók (Nyikolaj Jevreinov, Mejerhold, az „*élet-színház*”). A huszadik századi művészet legnagyobb megújítói meríthetnek a közös forrásból, Kokoschkától Christian Morgensternig, Gottfried Bennig, a pirandellói színházról a dadáig és az abszurdig.



Tullio Crali

Incuneandosi sull'abitato, 1939

Olaj, vászon, 130x155

(MART, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto)

AZ OLASZ FUTURIZMUS NEMZETKÖZI KAPCSOLATAI

„DIVATOK AZ IRODALOM KÖRÜL”

A „Nyugat” modernsége megelőzte a futurizmust. A „Nyugat” olyan forradalom volt, amely a korabeli irodalmi közállapotok elutasításának, a megkésetttség meghaladásának összetartó kapcsát jelentette, míg a modernség másutt sok-sok egyéni forradalom révén valósult meg. Ezek egyike volt a futurizmus. A futuristák tisztelettel fordultak a nyugatosokhoz, akik nem tudtak velük mit kezdeni.

A futuristák a „Nyugat” mára emblematikussá vált két költőjétől arcul csapást kaptak. Nyíltan, határozottan. Ady a tehetség nevében, ingerületen¹, Babits a hagyomány tisztelete okán, méltósággal utasítja el közeledésüket².

¹ „Ama nem kevés számú boldog magyarok közül való vagyok én is, akit Milánóból meg szoktak szerencsételtetni évek óta már a futurizmus új és új manifestumaival. Új poézis, új história, új filozófia, új kép, új szobor, új ház, új természet, új matematika, azaz, pardon, új matematikát még nem manifestáltak. Ellenben legújabb förmedvényükben új muzsikát akarnak [...] Hát én utálom a futuristákat, természetesen csak azért s elsőképpen azért, mert nem nagyon tehetségesek, de nagyon programosak.” (ADY 1911, 247). És a folytatásban: „Ez már: bolt, egy kimérő üzlet, ahol hetekig dolgoznak: a közönséget miként lehet idecsalni, megrészesíteni s becsapni”; de ez már szerintem inkább *A Nyugat lánya* című Puccini opera európai premierjére vonatkozik, ennek eseményeit is belevonja ugyanis Ady ebbe a Figyelő-cikkébe, erre utal a cikk címe is, amelyben meg is említi jelenlétét („Ott voltam az első kontinentális premierjén”); így keveri Ady a futuristák kiadványát és az opera nagy felhajtással bemutatott előadásának körülményeit: „Ám az utolsó manifestum: igaz, t. i. a zenei manifestum, mely egy-két-három Pucciniről szól, akik impresszáriók karján s sok százezer pénzüknek az ölén olasz kakofóniát csinálnak”. Valami igen felháboríthatta Adyt: az operaelőadás, a manifestum, avagy – és ez a legvalószínűbb – mindkettő együtt.

² „Szeccszíós olasz könyv, elég ízléstelen, olyan széles, amilyen hosszú. A címe: *Aeroplánok*; és tartalmazza a második futurista proklamációt Marinetti tollából és Paolo Buzzi verseit. A *Poesia* c. folyóirat kiadása; s az első lapon magának a hírhedt Marinettinek sajátkezü ajánlása: *Au directeur de Nyugat hommage sympathique de Poesia*. A tartalom: egy tökéletesen érthetetlenül és nagyhangúan szimbolikus előszó, melyben naiv hévvel van elmondva, hogyan ostromolják meg a futuristák a *Paralízis* és *Podagra* nevű városokat; és gyakran homályos, mitológiával telt, erőszakkal disznókodó és zseniáliskodó, szerfelett affektált költemények, elég ritmikus szabadversben, egy-egy helyen még rimmal is. Mind a két író stílusa... erősen emlékeztet egy bemocskolt és leráncigált Nietzsche, s mindkét író mindenáron felhasználja a modern technika vívmányait, már nem a verstechnikáét, hanem az automobil és aeroplán-technika vívmányait.

Bárha a folyóirat a futurizmussal szembesülve mégsem volt egységesen elutasító. Balázs Béla, például, ha a futurizmus gyakorlatát ki is nevezi, gondolatvilágát-teóriáját megértően értelmezi:

A Bernheim-jeune cég három kiállítási szobájának falán most összedarabolt testrészek kavarognak zuhanó kémények, valamint ruharongyok és szétszedett gépszerkezetek forgatagában. A közönség ... a közönség egymást nézi és nem mer nevetni. [...] Egyet pedig el kell ismerni. Amit csinálnak, az valóban új. Sem előzménye, sem rokona a festészet történetében nincsen. (Bár nem hiszem, hogy szégyellniük kellene a rokonságot.) »Művészetük« átmenet nélkül, teljes fegyverben lépett ki teoretikus homlokukból. (Mely különös jele vajon az időnek, hogy e sorrend mostanában így megfordult, hogy az elméletek megelőzik a művészeti irányokat?!) – Elméletük, melyet gyakorlott dialektikával fejtettek ki, a következő. A mozdulatlanak látott tárgyak üres absztrakciók. Sem a valóságnak, sem lelkünk állapotának nem felelnek meg. Kívülünk és bennünk csak mozgás van. Minden vonal csak erők iránya, melyeket a festőnek fel kell fedni, széttörvén a mozdulatlanak látszó dolgok ormait. A másik nagy elv pedig, hogy a lélekben egyszerre és együtt jelenlévő dolgokat együtt kell festeni. Nem az fontos, amit látunk, hanem az asszociációk, mert azok a mi igazi belső élményünk.³

Szabó Dezső pedig kacaját elnyomva tájékozódó tanulmányai sorába iktatja vélelmeit. Megérteni? Megítélni? Értelmezni?:

*[...]Mindezek nem olyan dolgok, melyek alapján a Nyugat a Poesiával valami szellem-rokonságot vállalhatna. Amit az olasz az ő sajátos gyermekes entuziasmusával most próbálgat, nálunk már túlhaladott dolog s mi azokban nem modernséget, hanem a modernség paródiáját látjuk. Nálunk már csak harmadrangú Adyutánzó ragaszkodik okvetlen az értelmetlenséghez s vidéki írók akarnak mindenáron perverzek lenni, mint a gimnazista, ha tiltott gyümölcsről álmodik. Az automobil is elég avult költői rekvizitum már, mióta ráültették többben is a halált; s a politikába és osztrákszidásba mi magyarok, hál Isten, alaposan belecsömörlöttünk. A Nietzsche-utánzás sem igen imponál, mióta Nietzsche gondolatai is divatcikké lettek. S főleg a Nyugat több éves gyakorlatával mindig azt mutatta, hogy a költészet akkor modern, ha költészet, és nem akkor költészet, ha modern.” És a viszonyítás, mely a Nyugat-mozgalmat, mint a modernizmus betetőzését mutatja fel: „Mindazonáltal mi is futuristák vagyunk szívvel-lélekkel és igaz örömmel tapsolunk a lelkes kis olasz csapatnak. Reggel köd szokott lenni és a köd gyakran azt bizonyítja, hogy reggel van. A köd el fog oszlani, ha feljön a nap. Nekem az az érzésem, hogy Itáliában ma még nem jött fel a nap: örülni kell a ködnek. [...] Tapsolunk, mert mi is futuristák vagyunk” – végül ezzel a poénnal utasítja vissza a futuristák újabb újító tevékenységét: BABITS 1910, 487-488. (Paolo Buzzi *Aeroplánok* című könyvéről, melynek bevezetőjét Marinetti írta).*

³ BALÁZS 1912, 645-647.

Nagyon könnyen lehetne jutányos vicceket csinálni erre a könyvre, melynél zöldebb és vadabb fiatalságot még nem nyomtattak könyvvé. A legszelídebb mondata is deliriumos kiáltás és maga az olvasás is gyulladásba hozza az ember füldobját. De érdekes, mint sok száz fiatalembernek a lelkiállapota [...] Voltaképpen ezekből az általános s nem nagyon rendezett kiáltásokból nem lehet összeszedni egy programot, hogy mi is volna a futurista irodalom, de éppen az a programjuk, hogy nincs programjuk. A futurizmus tartalma Marinetti szavaiból kivehetőleg a következő volna: Minden, ami volt, ami már tegnapi: értéktelen dög, akadálya az életnek. El kell égetni minden könyvtárat, minden múzeumot, elpusztítani mindent, ami szép, nagy vagy érdekes címen hozzánkig lopta magát, csupaszra kell borotválni a világot minden múlttól, hadd nőjön az új élet. Az élő férfi legyen kegyetlen, ragadozó, sovinszta és a harcban lássa a fő célját. Minden megölt ellenség frissítő zuhany az életre. A harc után az ipar és kereskedelem ádáz konkurenciája az élet. Mindig újat teremteni, mindig lerombolni a tegnapi iparban, művészetben, irodalomban. Csak a jövő az érték és csak a jelen perc az eszköz, ezt kell kizsákmányolni s egész élettel teremtővé tenni. Kedvesen érdekes, hogy kiáltja át ezt a programot a pedagógiába: nyaktörési, kupánütési gyakorlatok etc. Mindig, mindenütt egész élettel alkotni és csak újat.⁴

Majd Marinetti küldeményeit megkapva, komolyan véve ismerteti azokat a következőkben: „*A költemény a modern energia, az erős élet, a hősiekt tett himnusza. Hadüzenet minden múltnak, tétlen álmodozásnak, beteges romanticizmusnak*”⁵, majd megértően összegezi: „*Minden iránynak megvannak a furcsaságai, s a fiatalság, merészség és erő vadságaiban, félrerúgásaiban is szimpatikus*”⁶.

Ne felejtjük, Balázs Bélát ekkoriban választja szerzőtársul Bartók, Szabó Dezső pedig a folyóirat majd mindegyik számának meghatározó teoretikusa. Csak a forradalmak utánra válnak epizodikussá – az utókor emlékezetében is. Ezért is gondolkodhat el Szegedy-Maszácz Mihály: vajon „*a futurizmus: az élet és művészet új lehetőségei*” kifejezést alkalmazó Szabó Dezső állásfoglalása nem fogható-e fel úgy már a korábbi évekből is, „*mint távolodás a Nyugat képviselte modernségtől*”⁷.

Aki megérti a futurizmust, az a „Nyugat” legszabadabb szellemű költője, aki a folyóirat nélkül is Kosztolányi lenne. Ady negligálja, az egyetlen, aki ha Ady nem lett volna, akkor is olyanra formálódna, amilyen lett. Ő meg nem az elméletükkel törődik: a gyakorlatukra figyel, és még fordít is belőlük. De éppen ezért, mert érti őket, megfigyeli, mit tesznek, aztán fordul tovább, kevésbé kötik le érdeklődését.

⁴ SZABÓ 1912¹, 156.

⁵ SZABÓ 1912², 299.

⁶ SZABÓ 1912³, 299-300.

⁷ SZEGEDY-MASZÁCZ 2000, 118-119. (A tanulmányra a konferencián Szkárosi Endre is hivatkozik.)

Az emblematikus „Nyugat” úgy forradalmár, hogy hagyománytisztelő, Ady valójában Arany-nyal mérkőzve alakítja versformálását, Babits szerint pedig „*az olasz Arany János [Carducci] még ma is a legmodernebb olasz költő, mint ahogy nálunk is még kevéssel ezelőtt Arany János volt a legmodernebb magyar költő*”⁸. Ha lesöpri Marinettiéket és szembefordul az avantgárdal, feleslegesnek tart minden, a „Nyugat” modernségén túlmenő művészi forradalmat, így az irodalom folyamatosságában keletkező hiányt pótlendő, a pre-raffaelitákhoz nyúl és átveszi tőlük a Dante-kultuszt⁹: „*E fordítás egy egész kis világ, mint maga az örök költemény. Hol itt, hol amott fogok bele, évek óta. S az utolsó évben elcsüggedt bennem a költő. Az irodalom csüggesztette el. Most Dante szikláiból várat építetek lelkem köré. Megutáltatták velem szegény hangszeremet. Amikor hát olyat kellett mondanom, amit csak zenével lehet kimondani, Dante nagy százhúrú hárfájához nyúltam. És e hárfának volt húrja hangomra rezonálni*”¹⁰. Sőt, a korábban Adyra berzenkedve figyelő Babits éppen Dante égisze alatt találja meg a kompromisszum lehetőségét¹¹. Babits Dante-méretű költőként láttatja a kötetépítő Adyt,

⁸ BABITS 1910.

⁹ BABITS 1912, 659-670.

¹⁰ BABITS 1912, 670. Mátyus Norbert hívta fel figyelmemet e szöveg fogalmazványára, hangsúlyozva: „*A tanulmánynak az MTA Könyvtárban őrzött kéziratán jól látszik, hogy az egész munkának ezek a legmegszendvedettebb mondatai. Azonban a többszöri áthúzások, firkálások, próbálkozások ellenére is kivehető az első változat: »Ha valamit ki akartam mondani, amit csak versben lehet kimondani, amikor kín volt versírásra gondolnom is, Dantében hangszert találtam, hogy kimondjam« (MTA Kt. Ms 633/6)*”.

¹¹ Még Ady életében, *A pokol* fordítása mellékletében, a *Dante* életében már összekapcsolja a két költő poétikáját éppen a modernség jegyében: „*Rendelteteses és szimbolikus életet mondok, mert ez a véletlen életsors, ez az aktuális eseményhalmaz, ez az egyéni és lírai vallomás, mely Dante fantasztikus utazásának igazi értelme és tartalma – annyira, hogy a Túlvilág költője még legmagasabb szárnyalásában is teljes lelkével, minden idegével bennmarad földi életének és korának szenvedélyeiben, politikai küzdelmeiben s egyéni keserűségeiben, – mégis voltaképp maga is csak illusztrációja és szimboluma valaminek, ami már túl van az egyén sorsán és líráján: mert nemcsak Dante sorsáról van ott szó, hanem az Emberi Lélek sorsáról ez élet útvesztőjében s örök küzdelméről a Megváltás felé. Itt, e rettenetes küzdelemben, melynek halottjai is vannak, – s ezt jelképezi a Pokol – de diadalmasai is; az emberléleknek ez olthatatlan istenhez-törésében, van a Költeménynek misztikus és metafizikai háttere, s mintegy titkos értelme. Ilyenformán Dante élete nem véletlen és egyéni érdekű, hanem szimbólumokkal teljes, rendelteteses és prófétai élet – mint a mi költőink közt például Ady – s maga a sokértelmű költemény hármass rétegzettségű szimbolum-épületté válik, mint ahogy a költő maga is kijelenti: mert a szó szerinti jelentésen kívül, amely egy fantasztikus vízió leírása, van egy történeti – azaz életrajzi és politikai – s e mögött még egy harmadik, titkos és szimbolikus jelentése*” (BABITS 1913). És ezt az idézett szöveget veszi át minimális igazítással az 1939-es Athenaeum kiadású *Dante komédiája*, valamint az 1940-es Révai javított kiadás számára (DANTE, *Isteni színjáték*, 60.).

utóbb (ma már alig ismert) kis Dante-könyvében külön bekezdést szán a *Divina commedia* Adyban való reinkarnálódásának¹².

Amikor a fiatalok megjelennek, a futurizmus már elveszítette újdonságát. Felzúvódott, keveredett, egy lett az avantgárd irányok közül. Ha korábban Kosztolányi Adyval szemben ad hangot a futurizmusnak, sőt Szegedy-Maszák még arra is gondol – joggal –, hogy Kosztolányinál az avantgárd iránt érzékelhető rokon-szenvvel is lehet magyarázni, „*hogy Babits és Kosztolányi szemlélete között nőtt a távolság a későbbi években*”¹³. Szabó Lőrincnek a *Kalibán* későbbi verseiben, majd a *Fény, fény, fény* kötetében jelennek meg futurista hangszerelésű megformálások, talán éppen Babitsot bosszantandó. De amint *A sátán műremekei* után, a Pandora idején, amikor a fiatal nemzedék lapszerező szerkesztője lesz, visszbékülve – Babits nyomán – egyfajta „*univerzalizmust*”, a megformált szövegen belül a létezés ellentmondásaira felfigyelő *dialogicitást* keres. 1928 végére szembefordul a következetesen *doktriner* avantgárd irányzatokkal. Megírja *Divatok az irodalom körül* címmel leszámolását¹⁴, sőt nem egynek – köztük a futurizmusnak is – kitűnő paródiáját is megszerkeszti¹⁵.

A futurizmusra figyelve pedig már Oroszország felé tekint, ahol második fénykorát élte és éppen ekkor irtódik ki. „*Oroszország a közhittel ellentétben nem dédelgető, hivatalos melegágya az extrém törekvéseknek*” – jegyzi meg röpirat-

¹² „Ami végre minket, magyarokat illet, nem akarok abba a balkáni ízű kicsinyességbe esni, hogy az Emberiség egyik legnagyobb szellemét azért ajánlom nemzetem figyelmébe, mert az ennek a kis nemzetnek életéről is tudomást vesz, sőt annak sorsával is törődni látszik. Ez talán véletlen, s bizonynyal nem azért kell olvasnunk egy nagy költő műveit, mert az itt-ott mirólunk is ejt néhány jó szót. Fontosabb és meggondolnivalóbb körülmény világít rá arra, hogy Dante szellemiránya nem lehet avult és idegen a magyar lélek számára. Nemzetünk nagy költői közül épp az, aki a legmodernebb és legizgatóbban eleven mindannyiunk előtt: Ady Endre, igazi méltó testvére a nagy itáliaiainak. Elsősorban különös szimbolizmusa teszi azzá. Ahogyan ő is egy egységes szimbólumrendszert épít ki; ahogyan az egész világ életének nagy szimbólumává, s maga ez az élet ismét szimbólummá, szimbolikus és végzetes létté válik önála is ... Ahogyan ez a líra harccá lesz, mint az élet, nemzeti és emberi küzdelemmé, éppen mert megmarad egyéni lírának...” (BABITS 1930, 6-7., *Dante és a mai olvasó* című fejezetben. Ennek a szövegnek egy variánsa *Dante és a mai olvasó* címmel az „Erdélyi Helikon” 1929-es évfolyamában, 567.) A Balogh József felkérésére írott könyvecskében felhasználta korábbi *Dante élete* című tanulmányát, majd utóbb az összesített *Divina commedia*-fordítás bevezetőjének alapján állította össze. Az idézett Ady-párhuzamot ellenben csak ebben a füzetben írja le, a *Dante élete* tanulmányában csak a már idézett Ady-utalás szerepel.

¹³ SZEGEDY-MASZÁK 2000, 119.

¹⁴ SZABÓ Lőrinc, *Divatok az irodalom körül*: megjelent 1928 végén, az 1929-es *Az Est Hármaskönyve* című kétkötetes kiadványban, I. kötet, 83-116. Újraemlítve: SZABÓ 1984, 156-195.

¹⁵ Lásd a tanulmány végén (a szerk.)

ta *Oroszország és a futurizmus* című fejezetében¹⁶. És a dogmatikussá váló kultúrpolitikának a félreértéseként éppen a felszámolásnak az asszisztálását fogadja magáévá. *Lunacsarszkij az osztályfeletti, általános emberi, klasszikus kultúráról* címmel külön fejezetet szentel Szabó Lőrinc a szovjet kultúrpolitikának, amelyben felvezetheti összegezésül a maga „univerzalizmusát”: „*Az új Oroszország ezek szerint mintha pálcát törne az irányok fölött annyira, amennyire megérdemlik, s noha praktikus megfontolások vezetnek, az igazi magas kultúra szempontjából kifogásolhatatlanul degradálja részletértékké (s kifogástalanul védi meg részletértéknek) a modern divatok forradalompolitikai tendenciáit*”¹⁷.

És még egyszer váratlanul jelenik meg a Szabó Lőrinc-szövegben a futurizmusra való hivatkozás. Az *Örök Barátaink* 1948-ban megjelentetett második kötetében: a T. S. Eliot költészetét jellemző kisesszében olvasom: „*Első költeményei többnyire szatirikus kis életképek, rímtelen prózaversekben, bár a futuristának tetsző Eliot elsőrangú formaművész. Későbbi munkái sokkal elmélyültebbek, de ugyanakkor homályosabbak, sőt talán akartan érthetetlenek is, legalább a részleteikben: a szellem tudatalatti rétegeiben mintha kritikai gondolatokat és érzéseket kívánnának rezzenteni a modern civilizáció és lélek hitványságának leleplezésére*”¹⁸. Talán Szabó Lőrinc az Eliot költészetét kiemelten idéző Babitscsal vitatkozna ebben a szövegben továbbra is? Vagy csak az avantgárd-kapcsolódásra utal ezzel a megfogalmazással? Mindenesetre Eliot esetében egy olyan költővel hozza kapcsolatba a futurizmust, akiről ezt a kapcsolódást nemigen szokták emlegetni.

* * *

Mégis van Szabó Lőrinc pályáján két pillanat, amikor a futurizmus egy-egy vers erejéig megrázó erővel jelenik meg költészetében. Pontosabban egy-egy megformálható probléma leginkább a futurizmus szövegszerűségét magára öltve nyerheti el versszerűségét.

Az egyik ilyen vers az 1920. május 4-én keletkezett *Áradás! Áradás!* című¹⁹:

Áradás! áradás!

Barbárok vagyunk; barbárok! Gyilkosok, gyujtogatók! Nem egy elpuhult kultúra gyermekei, – barbárok, de büszkék!

¹⁶ SZABÓ 1984, 193.

¹⁷ *Uo.*, 194.

¹⁸ SZABÓ 1948, 266. Ezt a szöveget közöljük újra az *Örök Barátaink* kétkötetes összesített kiadásában: Budapest, Osiris Klasszikusok, 2002, II. k., 972.

¹⁹ A költő hagyatékában általam megtalált kéz- és autográf javítású gépiratos tisztázatlan megőrzött verset, és a hozzá gombostűvel tűzött, 1954. április 18-án írott emlékeztetést először az *Érlelő diákevek* című antológiában közöltem, mellékelve a kézirat fotóját is (SZABÓ 1979, 296-302).

És erősek! Amikor mennydörgő harsonáinkkal bejárjuk az uccákat, szabályosan-egyforma lépteink döngésére lélekzetüket visszafojtva lapulnak meg a házak!

Ma még puskacsövekben alszanak a golyóink, de lobogónkat a szél veri, acélsisakjaink félelmesek és meztelen szuronyaink vérre éhesen ágaskodnak; ásó, fegyver, ércgolyók, tölténytáska, borju, kézigránát és minden egyéb, ami csak szükséges egy modern gyalogos felszereléséhez, – lásd: ez vagyunk: csupa vas!, csupa harc!, csupa rombolás és bosszu!

Szövetségeseink a vasutak, teherautók és a repülőgépek; zárt alakzataink fáradhatatlanul kígyóznak előre az országutakon; nagyszabásu manővereket tartunk, télen-nyáron, esőben-hóban egyaránt bírjuk a menetelést, földalatti páncélfedezékben álljuk az ellenséges pergőtűz pokoli őrzöngését, vagy áthatolhatatlan drótsövény mögül küldjük az éjszakába fülsiketítő sor-tüzeinket

és szemrebbenés nélkül lépünk át a szétroncsolt hullák felett.

Mert barbárok vagyunk és erősek, életünk vaskényszer: parancs és engedel-messég; gyűlöljük az individuumot és kiöltük magunkból az embert, hogy tökéletesen beilleszkedhessünk az óriás Gépezetbe, melynek ezer kere-ke és fogaskereke csikorogva roppantja össze a határokat.

Barbárok vagyunk, ellenségei a kulturának, a költőknek, barbárok, de mi-énk: az Erő, és ami még több: az Erőszak, és velük az Igazság is, gondolkozásunk teljesen prózai és praktikus, nincsenek szobraink, képeink, könyveink, fölöslegesnek tartjuk a művészeteket: művészetünk a legtökélete-sebb technikai felfegyverzés;

mert barbárok vagyunk, durvák és hatalmasok, nem ismerünk kényelmet, könyörületességet, testvért, nem tudunk meghatódni és nincs bennünk sem-mi romantika,

és egyszerűen agyonlőjük, aki mást mond!

(1920. május 4.)

Az ifjú költő a futurista vers maszkját ölti magára, hogy bemutassa a huszadik század mindentől elkülönöző, ekkor kibontakozó leendő arculatát. És mögötte – a vers történetiségében – feltűnik a futurizmust negligáló nyugatos költő, Babits, aki a vers olvastán sokkos állapotba kerül: „Harmincnégy évvel ezelőtt, 1920 tavaszán írtam ezt a próza-verset. Akkoriban hirtelen nagyon megcsömöröltem azoktól az impresszionista-parnasszista kísérletektől, amelyekkel Babits Mihályt felkerestem, s amelyekkel a barátságát megszereztem. Nyilván aktuális élmények hatása alatt írtam aztán, talán harmadik vagy negyedik prózai költeményként, ezt a verset. Délután elvittem Babitsnak. Könyvtárszobájában, a díványán fekve olvasta végig; utána remegni kezdett, s azt mondta, hogy 'ennél nagyobb verset Vörösmarty óta nem írtak.' Minthogy addigi írásaimat csak kitűnő ígéreteknak tartotta, ez a di-

cséret egészen elkábított. Nem is tudtam hinni neki, és nyilvánvaló, hogy Babits dicséretében elsősorban a saját félelmei szólaltak meg”. A *Vers és valóságban* pedig a *Záporban* című versről beszélve az említett versről is elismétli: „Szabad vers abból az időből, amikor a tüntetően rideg és merev parnasszizmussal, hogy úgy mondjam, szakítottam, és a legformalistább verstechnikából egyenesen a szabad versbe zuhantam. [...] tartalma a fehér hadsereg pesti bevonulása – úgy ünnepelem benne a darutollasokat, hogy kedvét vegyem tőlük a népek. Erre mondta Babits egy délután, hogy: 'ilyen nagy verset nem írtak Vörösmarty óta'. Nagy mesteremnek ez a dicsérete azonban mérhetetlen túlzás, őt saját akkori félelmei és antimilitárizmusa vesztegették meg erre a túlzó ítéletre”²⁰.

Szabó Lőrinc felháborodása és Babits félelme kapcsolódik ebben a rátalálásban. A futurista kiáltványok retorikáját ölti magára a fiatal költő, hogy megszólaltassa az akkor elmúló évek erőszakhullámainak jellemzését. Példázza a vers, hogyan válik egy stílusformáció egyben politikai földrengés bemutatójává. A művészeti irányzatként megjelenő mozgalom Olaszországban és Oroszországban egyúttal politikai mozgalommal is társult. Erre a lehetőségre figyel fel a fiatal költő, aki ezzel a futurista verssel éppen az eltávolítást óhajtja megfogalmazni: a művészet és a gyilkossá váló politika szétválasztásának ironiáját teremti meg. Babits reagálása erre figyelmeztet, a „*Vörösmarty óta*” megfogalmazás a magyar költészetben a politikával párhuzamosan összefonódó retorika visszavételét hangsúlyozza: az *Előszó* és *A vén cigány* folytatásaként fogja fel fiatal társa *pastiche*-át. A művészet és a politika szembeállításának nagyszerű esélyét fedezi fel ebben a megrendítő erejű költeményben. A későbbi, a *Vezér* jelenséggel szembeforduló portréalkotás előképeként, és Babits által művészi megvalósításként visszaigazolt módszerként értelmezhetően.

De ha *pastiche*-ként értelmezem a verset, létrejöttének még egy mozzanatára gondolhatok. Ha utóbb T. S. Eliot korai ironikus zsánerképei esetében éppen a futurizmus kifejezést vélte a jellemzésre legalkalmasabbnak, akkor saját alkotásában is ironikus mozzanatra figyelhetek fel. Éspedig az éppen ekkortájt kiélesedő Babits–Szabó Dezső, és az ezt követő Szabó Dezső–Szabó Lőrinc ellentétre is utalhat a költemény. A Magyar Írók Szövetsége körüli szakítások, és a Babitsra fenyegetően nehezedő Szabó Dezső-i fenyegetések stílárius visszhangját is érzékelem a vers stílpárodiajában. Babits számára ugyanis Szabó Dezső zsaroló fellépése jelentette ekkor a legnagyobb veszélyt, Szabó Lőrinc pedig (korábbi, a diktatúra utóidejében időlegesen kialakult Babits–Szabó Dezső barátságból következően) a Magyar Írók Szövetségének titkáráként éppen a Szabó Dezső-i szájtartás párodiaját gyakorolja ekkoriban írott leveleiben²¹. Mindez összejátszhatott a vers keletkezésében és azonnali közvetlen hatásában.

* * *

²⁰ SZABÓ 2001, 21–22.

²¹ SZABÓ Lőrinc, *Napok a Magyar Írók Szövetségében (Szabó Dezső mellett) 1919 őszén*, in: SZABÓ 2008, 26–34.

A másik vers Szabó Lőrinc három utazásának (az 1924 és 1925-ös észak-olasz útjának, valamint az 1925-ös Fiuméből tudósító gazdasági kongresszusi részvételének²²) összegzése. Az *Óda a genovai kikötőhöz* című költemény 1925 nyarán készült első változata. Két megközelítési mód fonódik össze benne: egyrészt az *élő-nyüzsgő-lenyűgöző-elriasztó-állandó* mozgásban élő világkikötő beleélése a versbe; másrészt a létezésben eluralkodó *mozgásnak-jónak-rossznak-fenségesnek-mocskosnak* átadása. Széthullás és megerőszkoló összefonódás egymást kiegészítő látomása. Egy új rend, amint maga alá gyűri a részletek átfoghatatlan sokaságát („*a halmozódó hatalom és rendetlen rend*”):

Óda a genovai kikötőhöz

I.

*Vasak s villámok – Alagutakon át,
vén bástyák és örök vizek
koszorújában mennydörögsz előttem,
Genova, roppant márványszörnyeteg:
fénylő köveid hadserege indul
– óh tornyok! pálma! sugárpaloták! –
s márványhullámokban vezényli föl
a hegyekre a tenger ritmusát.*

*Genova, nyár, élet-zenekar, –
hegyek körtánca legyen ma dalom!
Genova, vér, évezredek,
pénz, szenny, tékozlás, hatalom!
Szemem szétrobban, – hintázó utak,
hajók ércfrontja, sűrített erő – –
Szédült vihartól fuldoklik a szám:
az én lelkem is zsúfolt kikötő!*

*Az én lelkem ez az iszonyu város:
óh, mennyi élet, gonosz s idegen!
Mint óriás halott, fekszem fölöttük,
s mégis: mindegyik az én életem;
az övé, az enyém: forró ereinkben
riadót az élet mérges láza ver:
– Ragyogj, Genova, ős, királyi város,
márványzűrzavar, szennyes és modern!*

²² Lásd Szabó Lőrinc *és felesége úti feljegyzése*, in SZABÓ 2007, 41-42.; az utazásokat kísérő riportokat lásd SZABÓ 2003; valamint ČURKOVIĆ-MAJOR 2009.

II.

Messze lövell homlokomról a fény... *Via Venti Settembre:*
láttad: a kirakatok! lángcsóva: selyemzuhatag!
Foszforeszk tüzei gyúlnak a pénznek; a naplemente
trillázva táncol az árkádok üreges íve alatt.

Táncol az ember, dancing! s freskós vén palotákban,
frakkban, az ördög az úr, és habtestű nők, szerelem;
mint nyári nehéz szelek csapata, szerteziláltan
szétfoly az üzlet és megtolúl hangyaboly-tereimen, –

megtolúl és lefolyik. A sok szag? A halpiac! Itt már
minden bűz. Fekete folt, fuj! Elmarad a fény.
Alaktalan nyüzsgés, lampion, sistereg a magnezitláng,
korcsmák, vad italok: Ez is én, gyere bátran, ez is vagyok én,

itt vagyok én igazi, csupa förtelem, itt, hol a néger
olajos lebujokban hallgatja az angol gramofont;
lelkem itt füledt televény csirázásában ég el,
itt fenem a kést és osztogatok sebet, szitkot s pofont:

Én vagyok a bűn és az erő, piszokból nőtt egészség,
éjszakai verkli, uccalány, részegek és katonák,
én vagyok a vér, én vagyok a hús, tömött bendő vagy éhség,
én tartom széles hátamon a sok cifra palotát:

mindennek apja én vagyok, zsákhordó, szolga, munkás,
én vagyok a kerék és a vas, az olaj és a láng:
az én milliárd életem örök századok óta
füti – százszorszent nyersanyag – a nagy világkazánt:

Én vagyok a Város, a Kikötő, a tenger kék szerelme, –
van pénz, finomság s hadihajó, van, mert én akarom,
de ha mozdulok, szétporlik a *Via Venti Settembre*
s leroskad a habok fölött a büszke fénytorony!

III.

Beton-kilométerek, kőcsíkok, – sivár
fenség: óh tolongó láthatár!
Víz, – vízszintes szürke, szépia – –
Vasváros a tengeren: Genova,

*kikötő, zöldfehér hegyek alatt:
simán mennydörgő villanyvasutak
omlanak hozzád, ölelő,
megnyugvás-indulás: kikötő!*

*Kikötő, ember, nagyszerűség!
Ágaskodások tornyai, gép,
ringó paloták, tonnák, tömegek,
végtelenbe nyíló tengerek:*

*áramlás, roppant hangyaboly, –
óriás asszony tárt méhe, hol
ki-be lüktet az élet, – óh: Genova,
a ligúr partok tavasz-mosolya*

*Érdekek, Számok, Üzletek
intésére meghozza neked
Borneót, Japánt, Afrikát!
– Óh Kapcsolatok, földön s vizeken át,*

*sugárzó erők, Pénz, ki csak rendeled,
s úttalan távolok felett
a kalózsavargáshoz szokott
flottákat játszva igazgatód:*

*óh Pénz, ki megőrölöd, miként
régi tirannusok, az egyént,
Te vagy a Legnagyobb, iszonyú
kényszered béke s háború,*

*behálózod a Földet, rengő
vizek fölött te vagy Új Teremtő,
te alkotod az embereket, s velük
egyforma törvényt, mindenütt, –*

*itt vagy, te őrzöd Genovát,
irtózva nézek föl reád. – –
Itt vagy, beszívlak, zsongó varázs,
mérgeiddel tüdőmbe szállsz:*

*te vagy a levegő, – súly – – Eltiporsz,
építész, ölsz, rendelsz, rabolsz,
láthatatlan és személytelen,
országok ura, Kereskedelem!*

*IV.
És éjszaka, mikor a partokat
bombázni kezdik a habok
s a piszkos uccasarkokon
a verkli első nyikorog:*

*a Világítótorony hirtelen
talpra ugrik, figyel, vigyáz;
égnek csavart fekete ágyúcső,
most látni, milyen óriás:*

*lámpáját felhőkbe akasztja
– ő maga homályba vész –
s a márvány Genova fölött komoran
a nyílt tengerre néz.*

Maga a költő a *Vers* és valóságban ekként emlékezik a mű keletkezésére:

„Milánóból villanyvonat, vagyis elektromos mozdony vitt olyan gyorsasággal, amilyenel addig még nem utaztunk: már ez megszédített a boldogságtól. Aztán a Földközi-tenger [...] A genovai állomás előtti téren állt Kolumbusz szobra, nagy, jövődő kalandok ígérője: az is megbolondított. És az egész város, ahogy felfut márványpalota-soraival a hegyekre, és lent a kikötő zsúfolt ereje. A második részben a vers a belváros idegenszerű gazdagságáról beszél és ellentétképpen a kikötőparti munkás- és lebuji világról. Itt bujt ki belőlem egyrészt az elvi szocialista, másrészt az anarchista, aki irtózatosan odavolt ettől a halmozódó hatalomtól és rendetlen rendtől. A harmadik részt szeretem igazán. Ez – úgy éreztem és érzem most is – igen eredeti gondolatot fog valami sivár és hatalmas képbe, a kikötőpartit, a circumvallazione di mare (a c.v. di monti: a hegyen szaladó kanyargós körútnak és villamos útnak a neve) – tehát a tengeri körfal egyébként unalmas látványából eredt képzelődéseket, végeredményben a kereskedelem világot átszövő hálózatát és erejét. A negyedik rész szerkezeti szükségből eredt, rövid, impresszionista záró kép, a világítótornyról szól”²³.

²³ SZABÓ 2001, 42.

Az olasz nyelven tavaly megjelent Szabó Lőrinc-kötethez írott kísérő tanulmányomban külön is kiemeltem a verset, sőt, kértem, tegyék bele a kötetbe az olasz nyelvű fordítását.²⁴ A költőnek Genova 1941. február 9-i bombatámadásának hírére a rádióban elmondott szövegét is felidézve:

„Márvány és azúr és vas: ennyire emlékszem Genovából. Egy robbanásszerű, óriási hatásra, amely elvakított. Egy káprázatra, melynek alig vannak részletei. Már-már húsz esztendeje, hogy ott jártam. Akkor még nem tudtam s talán nem is akartam úgy észlelni, ahogy kell, realisan. Részeg voltam a várakozástól, részeg a kisebb-nagyobb beteljesedésektől. Élő expresszionista festmények közt éltem, sugarak és zenék szökőkútjai közt. Van egy versem, Óda a genovai kikötőhöz: egy kicsit bizonyoság mindarra, amit mondok.

Az I. világháború után voltunk. Tengerből addig csak az Adriát láttam 1924-ben. A rákövetkező nyáron aztán egyszerre végigutaztam egész Észak-Olaszországot, huszonhárom várost, Velencét és a Dolomitoktól a Stelvio gleccser-világán és a Comói-tavon át a Földközi-tengerig. Az egzotikumot, az álmat, a valóságot kerestem. S áldottam az utazást, amely nem ébresztett fel!

Genova volt a legtávolabbi cél, a csúcspont. Alig tudtam róla konkrét adatokat. Magyarok nemigen emlegették. Bedekkerem nem volt, térképem sem. Különleges gyorsvonat vitt, suhogott velünk – a feleségemmel utaztam Milánóból –, villanyvonat, villámvonat, amelyet addig csak hírből ismertem, hegyláncokon, alagutakon át, maga is a technikus Itália csodája. S egyszerre a várva várt tenger, a határtalan kékség! A pályaudvar előtt pálmák közt egy szobor. Kié? Ha Dantée vagy Leopardi lett volna, meghat. De olyasvalakié volt, akire nem gondoltam, s aki egyszerre és vadul még tovább lendítette a vágyamat és képzeletemet: a Kolumbuszé! Üveggömbbé változott alattam a Föld, szemem az Indiákat látta, a hajókat a délkörök kék rácsai közt... Pénzem kevés volt, de ahogy lenéztem a felső circonvallazionéről, a hegyekről, le, messze, Afrika felé, gazdaggá tett a tenger; s amit súgott, a kaland és a szabadság, lentől pedig, a másik, az alsó circonvallazione felől vagy a kikötőből, a csúcsokig felcsapó márványzűrzavar. Tíz- vagy húszemeletes palotasorok tündökölnek félkörben a nagy öböl felett, felhőkarcolók sorai? Tündéri függőkertek, egész fürdőváros? A parti lejtőn tudniillik egymás fölé, egymás folytatásává rakták, emelték a villákat és utcákat, föl, föl, a tetejükig. A márványhullámokká változott tenger rohant fel azokig a tetőkig! Remegve néztem, bámultam az irtózatos nyári ragyogásban ezt a városcsodát, és nem bírtam betelni vele.”

– emlékezik rádióelőadásában a költő ifjúságának sugárzó élményére²⁵. Ebben a világforgalmú kikötőben megértette az újabb kor életformáját, a benne rejtekező

²⁴ SZABÓ 2008.

²⁵ SZABÓ Lőrinc, *Az én Genová, in Uő, Emlékezések és...*, id., 531-532.

hatalmi megaláztatást, amelyre csak most, egy évszázaddal később döbbsen rá az emberiség: a globalizációt²⁶.

És beledöbbsen. Az utazó szemében már akkor kettős tanulságot jelentett. Látta a világváros fényeit, elámult az emberi alkotás csodáin, felfogta a tenger óriás hajóinak távoli világokat összekötő erejét, de felfigyelt az embert pusztító erők elsza- badulására is: „*Ami lélegzetelállító szépséget, gazdagságot, hatalmat, ami meglepetést a körszínházzá tárult város mutatott és szuggerált, azt festette, azt realizálta, feketén, zordonan, vasban és szennyben és veszélyben, a kikötő, a rakodópartok, egy-egy szürkés-kék hadihajó és az óceánjárók és az ezer meg ezer mindenféle vízi jármű, motorosok és vitorlások örült tolongása. Fent a mosolygó Istenség, Genovának mintegy az ideája; lent az istenség nyüzsgő, csikorgó, villogó, izzadó és bőgő szerszámai és fegyverei, a vízen ringó, kürtő- és árbocerdős fekete vasváros: talán pokol, és mennyországteremtő pokol: a kézzelfogható Világkereskedelem.*”²⁷

Rajongott érte, de félelemmel is eltöltötte: „*A feleségem, nem tudom, miért, attól félt, hogy meggyilkolnak bennünket. Még a szállodában is félt. Egy ekkora kikötőváros, a legnagyobb, a legforgalmasabb a Földközi-tengeren, már csakugyan az egész világot gyűjti magába, minden nagyszerűséget és minden aljasságot, amire ember képes*”²⁸.

A költő expresszionizmust emleget, én a futurizmus emlékeihez kötém inkább a verset. Már csak a *couleur locale* jogán is. A *couleur locale*-t felhasználó stílusformálás eredményeként az „*univerzalista*” látomását megelőlegező összegzés és átváltás – a költő lekicsinylő megjegyzésével ellentétben szerintem – a vers utolsó darabjában már a *Te meg a világ* kötet módszerét, a világ külső és belső szövevényére figyelő monitorizáló tekintet megjelenését vetíti elé²⁹.

És mindez együtt: a félelem maszkjának megformálása. Mint az 1920-as versben. Ámulat és ironia összeszővődése. A megerőszkolt világ látomása. Az erőszak szükségessége és borzalma, a Kalibán-vízió tárgyiasulása. És ugyanekkor egy újraépülő világnagy konglomerátum szemlélésének módszerét megszüelő újabb lehetőség. A futurista technikából („*égnek csavart fekete ágyúcső*”) kinövő látásmód: az elkülönülés, kívülállás, mérlegelés újfajta módoszata. És talán az egész ellenpontozó figyelő-védekező költői pozíció megszerkesztése. A „szép” új világ – és ellenében a megújuló hagyomány: a védekezés, a figyelés, az elemzés a futurista módszerből kinövő, vele ellentétes megképződése. Az új választóakarat megjelenése. Egy alkalmi stílus felhasználása és egy általános érvényű költői alkotásmód megteremtése.

²⁶ Vö. RUTKAI Balázs, *Óda a genovai kikötőhöz – Egy új „világforma” látomása*, „Parnasszus”, 2009 tél, 100-104.

²⁷ SZABÓ Lőrinc, *Az én Genovám*, in SZABÓ 2003, 532.

²⁸ *Uo.*

²⁹ Majd az ifjabb pályatárs, aki oly nagyra tartotta a költőt, legbensőbb ihletésű versébe írja át az óda költője által lekicsinyelt záró kép egyik sorát: „*most látni, milyen óriás:*” – „*most látom, milyen óriás ő*”.

Mindkét vers egy-egy lendület szülötte, de benne és mögötte ott található egy-egy szorongó, félelemmel telített személyiség is. Babits és Szabó Lőrincné alakja. A futurizmus megszólalásmódjába beleírva a félelem pszichózisa, az elfojtott exprezzionista „kiáltás”.

FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM

ADY 1911

ADY Endre, *La Fanciulla del West*, „Nyugat”, 1911/15.

BABITS 1910

BABITS Mihály, *Futurizmus*, „Nyugat”, 1910/7.

BABITS 1912

BABITS Mihály, *Dante fordítása. (Műhelytanulmány)*, „Nyugat”, 1912/6-8.

BABITS 1913

BABITS Mihály, *Dante élete*, bevezető tanulmány in *Dante komédiája. I. A pokol*, ford. Babits Mihály, Budapest, Révai, [1912] 1913.

BABITS 1929

BABITS Mihály, *Dante és a mai olvasó*, „Erdélyi Helikon”, 1929. évf.

BABITS 1930

BABITS Mihály, *Dante. Bevezetés a Divina Commedia olvasásához*, Budapest, Magyar Szemle Társaság, 1930.

BALÁZS 1912

BALÁZS Béla, *Futuristák*, „Nyugat”, 1912/7.

SZABÓ 1912¹

SZABÓ Dezső, *F. T. Marinetti: Le Futurisme. Paris, Sansot. 3.50 f.*, „Nyugat”, 1912/14.

SZABÓ 1912²

SZABÓ Dezső, *F. T. Marinetti: Le Monoplan du Pape. Roman politique en vers libres. Paris. Sansot et Cie. 1912*, „Nyugat”, 1912/16.

SZABÓ 1912³

SZABÓ Dezső, *Luciano Folgore, Futurista: Il Canto dei Motori Ediz. di »Poesia« Milano 1912*, „Nyugat”, 1912/16.

SZABÓ 1948

SZABÓ Lőrinc, *Örök Barátaink* * * Kisebb lírai versfordítások második gyűjteménye, Budapest, Egyetemi Nyomda, 1948.

SZABÓ 1962

SZABÓ György (szerk.), *A futurizmus*, Budapest, Gondolat, 1962.

SZABÓ 1979

SZABÓ Lőrinc *Napló, levelek, dokumentumok, versek Szabó Lőrinc pályakezdésének éveiből, emlékezések az 1915–1920-as évekről*, Összeállította, válogatta, sajtó alá rendezte, a bevezető tanulmányt és a jegyzeteket írta KABDEBÓ Lóránt, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Népművelési Propaganda Iroda, 1979.

SZABÓ 1984

SZABÓ Lőrinc, *Könyvek és emberek az életemben*. Prózai írások, válogatta, s. a. r. STEINERT Ágota, Budapest, Magvető, 1984.

SZABÓ 2001

SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megjegyzések*. Szöveggondozás: LENGYEL TÓTH Krisztina, jegyzetek: KISS Katalin, Lengyel Tóth Krisztina, utószó: KABDEBÓ Lóránt, Budapest, Osiris Kiadó, 2001.

SZABÓ 2003

SZABÓ Lőrinc, *Emlékezések és publicisztikai írások*. [Osiris Klasszikusok], s. a. r. KEMÉNY Aranka, Budapest, Osiris, 2003.

SZABÓ 2007

SZABÓ Lőrinc, *Szabó Lőrinc környezetének naplói*. Válogatta, sajtó alá rendezte és az utószót írta TÓTH Mariann. Szabó Lőrinc Füzetek 8., Miskolc, Miskolci Egyetem BTK Szabó Lőrinc Kutatóhely és az MTA Könyvtára Miskolc, 2007.

SZABÓ 2008

SZABÓ Lőrinc, *Vallomások. Naplók, beszélgetések, levelek* [Osiris Klasszikusok], a szöveggondozást végezte, a jegyzeteket, az életrajzot és az utószót írta HORÁNYI Károly és KABDEBÓ Lóránt, Budapest, Osiris, 2008.

SZABO 2008

Lőrinc SZABO, *Poesie scelte*, a cura di Eszter De Martin, consulenza e revisione di Cinzia Franchi, Accademia d'Ungheria a Roma, Roma, Lithos, 2008.

SZEGEDY-MASZÁK 2000

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A Nyugat és a világirodalom*, in Uő, *Újraértelmezések*, Budapest, Krónika Nova Kiadó, 2000.

ĆURKOVIĆ-MAJOR 2009

ĆURKOVIĆ-MAJOR Franciska, *Szabó Lőrinc kelet-adriai utazásai*. Szabó Lőrinc Füzetek 10., Miskolc, Miskolci Egyetem BTK Szabó Lőrinc Kutatóhely, 2009.

FUTURIZMUS

Adhortáció:

Nem elég! A sanzon-rész teljesen mellőzendő. Férfias, militarista világnézetet keverj össze félmáz-á dinamittal s vágd a múzeumok és könyvtárak képébe, mint Marinetti, vagy az oroszok. Logikád tanuljon vad bakugrásokat. Ültesd vasfürdőbe a muzsát, köpj bele a vízbe, aztán öntsd nyakon vele a természetet. Több technikát, vad színeket az impresszionista pillanattfelvételek palettájára! Mozgást, lendületet, nyugtalanságot! Ne férj el a bőröndben! Rázd fel nyárspolgári békéjükből az egymás mellé szedett szavak és verssorok illedelmes rendjét, és pofont a hülyéknek, akik nem hiszik, hogy örült vagy. Ha meg elhiszik, annál rosszabb és felháborítóbb! Rajta, *nyargalj hasukba egy motorbiciklin!*

Egzekució:

Töf pöf töfböf brrr

zrz krú-ú-ú

zürr zürr rohanunk

elérlek tűz két lámpa előre

gyű te bitang!

Neki a hegynek

föl föl föl!

föl föl

föl

föl utána! bele!

lűktető acélbordákkal a robbanó acetiléntartály

hogy reszkessen a tengely

Guzzi-gyártmány Bp 80—267 csikorgó isten

száquld hopp! hopp!

Karburátor és ablativusz (csak úgy eszembe jutott)

zürr burr krú-u-u-ú

összeviszszá spulniz zuka KILOMÉTEREKET

ú-u-u-u-u-u-ú-!

u-u-u-u-u-ú

föl föl föl

föl

föl

föl na végre:

CÉL!!

MARINETTI, A FUTURIZMUS ÉS A FRANCIÁK

Az avantgárd mozgalmak történetének korszakalkotó dokumentuma, Marinetti *Futurista kiáltványa* Franciaországban látott napvilágot. Joggal feltételezhetnénk tehát, hogy pezsdítő hatással volt a megújulást kereső párizsi művészi körökre és példát mutatott egy másik, francia földön született avantgárd mozgalomnak, a szürrealizmusnak. Azt kell azonban látnunk, hogy a két avantgárd mozgalom között kölcsönös volt a meg nem értés, főképpen azért, mert a fiatalabbik, a szürrealizmus, híven az avantgárd mozgalmak dinamikájához és saját eredetiségét hangsúlyozva, szakítani akart az előzményekkel. Tévedések, félreértések és elhallgatások jellemezték a két mozgalom kapcsolatát, s az okok között fontos szerepet játszott az ideológiai szembenállás és a vetélkedés. A szürrealista mozgalom azonban csak az 1920-as évtized első éveiben bontakozott ki, főbb szereplői Marinetti kiáltványának közlése idején még gimnazisták voltak. Ha a manifesztum azonnali franciaországi fogadtatását akarjuk felmérni, egy idősebb korosztálynál kell tehát vizsgálnunk, elsősorban Apollinaire-nél.

A futurista kiáltvány, mint ismeretes, a „Le Figaro”-ban jelent meg 1909. február 20-án, és ezt a napot tekintjük a futurizmus hivatalos születésnapjának, ennek az irodalomtörténeti eseménynek a centenáriumát ünnepelte a világ 2009-ben. De vajon miért éppen Franciaországban és franciául tette közzé gondolatait egy olasz költő és miért kiáltvány formájában?

Kezdjük a végén. Miért kiáltvány? Maga a műfaj nem a futurizmus találmánya. Ennek a *performatív* gesztusnak számos előzménye van, ilyennek tekinthetjük Luther 95 téziséből (1517) kezdve Wordsworth *Lírai balladái* második kiadásának (1800) előszavát, valamint Manzoni *Carmagnola grófja* című tragédiájának előszavát (1816), mely nagy hatással volt Victor Hugóra, aki a *Cromwell* előszavában (1827) meghirdette a romantikus drámát és ezáltal egy egész költő- és írónemzedék, a romantikus mozgalom vezéralakjává vált.

A 19. század végén egy sor kiáltvány jelenik meg, melyek olyan irodalmi és művészeti mozgalmak esztétikai elképzeléseit és szándékait fogalmazzák meg, mint a *szimbolizmus* (Moréas, *A szimbolizmus kiáltványa*, 1886; Mockel, *Az irodalomról*, 1894), a *naturizmus* (Saint-Georges de Bouhélier, *A naturizmus kiáltványa*, 1897) az *unanimizmus* (Jules Romains, *Az egységes érzelmek és a költészet*, 1905), de a kiáltvány igazán csak az avantgárd mozgalmak számára vált műfajjá. A minták között kell még megemlítenünk Marx és Engels *Kommunista Kiáltványát*

(1848), melyet Marinetti is olvasott. Mint Marjorie Perloff megállapítja, különös retorikai egyvelegével és prózaversre emlékeztető bevezetésével („*Kísértet járja be Európát – a kommunizmus kísértete. Szent hajszára szövetkezett e kísértet ellen a régi Európának minden hatalma: a pápa és a cár, Metternich és Guizot, francia radikálisok és német rendőrök...*”) Marx és Engels kiáltványa bevitte a költőiséget a politikai diskurzusba, s ezzel mintát adhatott a futurista, majd később a dadaista és szürrealista kiáltványoknak¹.

Kétségtelen, hogy Marinetti szemei előtt leginkább Moréas példája lebeghetett, aki 1886. szeptember 18-án tette közzé kiáltványát a „Le Figaro”-ban. Marinetti is ebben a tekintélyes orgánumban jelentette meg írását, s ezzel nemzetközi jelentőségűvé akarta emelni a mozgalmát. Mégsem mondhatjuk, hogy a szöveg a francia lapban jelent volna meg először.

Marinetti 1908 őszén úgy érzi, hogy a folyóiratának, a „Poesia”-nak a szerkesztése már nem elégíti ki, s elhatározza, hogy harsányabb módon fogja kifejezni radikális követeléseit. Decemberre már el is készül a kiáltvány prologja, melyet januárban akar majd publikálni, de addig is, mint előszót, beilleszti két olyan könyvbe, mely megjelenés előtt áll. Az 1908. december 28-i messinai földrengés utáni nemzeti gyász miatt ugyan jobbnak látja elhalasztani az előszó megjelentetését a „Poesia” hasábjain, de közben több ezer példányban elküldi a szöveget szerkesztőségeknek, költőknek és közéleti személyiségeknek, az előbbieknél körlevél, az utóbbiaknak kézzel írott levél kíséretében. 1909. február 4-én már meg is jelenik róla az első recenzió Milánóban, s nem sokkal később a program egyszerre jelenik meg Mexikóban és Craiovában. Mindez nem csorbitja a „Le Figaro”-ban megjelent kiáltvány elsőbbségét, mert itt közölte először Marinetti a kiáltvány mindkét részét egyszerre. Ezt a megjelenést követi a „Poesia” 1909. február-márciusi számában ugyanennek a teljes szövegnek a publikációja francia és olasz nyelven.

Mint említettük, Marinetti főként azért jelentette meg kiáltványát Franciaországban, hogy nagyobb nemzetközi visszhangot biztosítson mozgalmának. De azt is figyelembe kell vennünk, hogy éppen a nemzetközi, elsősorban francia siker révén akart saját hazájában próféta lenni, mert ebben az időben az olaszok egyre nagyobb figyelemmel követték a határaikon kívüli irodalmi élet fejleményeit. Ha Marinetti el akarta magát fogadtatni Milánóban és Rómában, ehhez, úgy vélte, Párizson keresztül vezetett az út.²

Az a tény, hogy Marinetti franciául írt, nem szorul különösebb magyarázatra. Marinetti olasz szülők gyermekeként Alexandriában született, de francia jezsuiták iskolájába járt és Párizsban tette le az érettségét. Megszokta tehát, hogy franciául fejezze ki magát, és 1899-ben pályázatot is nyert franciául írt versével. A kor jelentős költői foglaltak helyet a zsűriben – közöttük Catulle Mendès és Gustave Kahn – és a díjnyertes verset maga a híres színésznő, Sarah Bernhardt szavalta

¹ PERLOFF 1986, 82.

² ROMANI 1984, 130.

el. Marinetti költészete ekkor határozottan francia példaképei – Laforgue, Kahn, Verhaeren, Moréas és Lautréamont – hatásáról tanúskodik.

Marinettinek a szimbolizmus igézetében született első próbálkozásai francia nyelvűek, s 1902 és 1906 között Párizsban jelentek meg. Szerzőjük 1909-ig francia írónak tekintette magát s ismeretes, hogy olaszul írott levelei nem is tanúskodnak nagy anyanyelvi kompetenciáról. Ebben az időben Marinetti még nem választott Franciaország és Olaszország között, bár a Padovai egyetem jogi korára iratkozott be. Ott viszont a francia irodalom terjesztőjévé szegődött, s e célból indította nemzetközi folyóiratát „Poesia” címmel Milánóban 1905-ben.

1909-ben szakít Marinetti a szimbolizmussal. Addigra számos csalódás érte, tervei nem váltak be, s a legjobb esetben is csak olasz-francia költőnek tekintették. Sok elismerést nem kapott. 1909-re a szimbolizmus már elavultnak számít: Saint-Georges de Bouhéliér és Verhaeren új témákról, hús-vér emberekről, a földművelőkről vagy a városok népéről énekel. Marinetti is beveti magát a forrongó világba és elhatározza, hogy új utakat keres.

Amikor 1909 februárjában megjelenik a *Futurista kiáltvány*, szerzője nem teljesen ismeretlen a párizsi irodalmi körökben. Nevét már 1905 májusában említi André Gide, akinek *Naplójában* a következő bejegyzést találjuk: „*Kedd. Reggel, munka – vagy legalább is kísérlet a munkára. Kettőkor egy Marinetti nevű ember jön látogatóba, aki a «Poesia» című vásári művészeti folyóirat főszerkesztője. Ostoba, nagyon gazdag, nagyon kövér, és nem képes csöndben maradni*”³. Gide később is megemlíti Marinettit. 1913-ban hosszabban ír róla: „*Marinetti híján van a tehetségnek és ez minden vakmerőséget megenged számára. [...] Dübörög a lábával, felferi a port, káromkodik, átkozódik és legyilkolja ellenfelét; ellentmondásokat, ellentétes állításokat és összeesküvéseket szervez, hogy ezekből győztesen kerüljön ki. Egyébként ő a világ legkedvesebb embere, ha nem számítom d’Annunziót; tüzes szónok a maga olaszos módján, olyasvalaki, aki a szószátyárságot gyakran összetéveszti az ékesszólással, a fényűzést gazdagságnak, a nyugtalanságot mozgalomnak, a lázas állapotot pedig isteni elragadtatásnak véli. Úgy tíz évvel ezelőtt eljött hozzám és olyan hihetetlenül kedves volt, hogy rögtön utána vidékre kellett utaznom, mert ha újból találkozunk, elvesztem: a végén még felfedezem benne a tehetséget*”⁴.

Proust, a „Le Figaro” előfizetője és egyben szerzője is, valószínűleg nagy érdeklődéssel olvasta Marinetti kiáltványát a lap első oldalán. Marinetti műemlékeket és könyvtárakat lerombolni akaró túlzásaival nyilvánvalóan nem értett egyet – ő, aki 1905-ben, az állam és az egyház szétválasztásakor azért aggódott, ki fogja gondját viselni a templomoknak –, de biztosan fogékony volt az autó, a repülő, a bicikli és egyáltalán, a sebesség ünneplése iránt. Proust maga is a „Le Figaro”-ban, 1907. november 19-én publikálta az *Útiélmények automobilont*, melyet később

³ GIDE 1996, 443.

⁴ Uo., 692.

más címmel kötetben is megjelentetett⁵. A cikk egy normandiai autós kirándulás élményét örökíti meg: Proust Caenba menet egy taxiban ülve hallatlanul élvezte az autón való száguldást. A taxit Agostinelli vezette, későbbi titkára és sofőrje, akihez mély érzelmek fűzték.

Proustot elbűvölte a sebesség és elámult a folyton változó tájon. Úgy látta, mintha a Saint-Étienne és a Saint-Pierre templomok tornyai megváltoztatták volna a helyüket egymáshoz képest, mintha táncoltak volna, és ezt az impressziót többször is leírta. *Az eltűnt idő nyomában* első kötetében, a *Swann*-ban ebből az euforikus élményből születik a martinville-i templomtornyok nevezetes epizódja, mely az elbeszélőt gyermekkorában az első irodalmi próbálkozásra készíteti⁶.

Az ötödik kötetben, *A fogoly* lányban félreérthetetlen célzást találunk a futurizmus túlkapásaira: „*Volt két év, amikor eszes emberek, művészek találták úgy, hogy Siena, Velence, Granada lejárt lemez, és a leghétköznapiabb omnibuszra, bármely közönséges vasúti kocsira mondogatták: „Lám, ez szép”. Majd ez az izlés is elmúlt, mint a többi. Nem is tudom, nem térünk-e vissza ahhoz, hogy „a múlt nemes alkotásait lerombolni szentségtörés”? Mindenesetre egy első osztályú vasúti kocsit nem tekintették már a priori szebbnek a velencei Szent Márk templomnál. Bár azt továbbra is mondogatták: „Ez az igazi élet, a történelem kerekét visszaforgatni természetellenes dolog”, de anélkül, hogy ebből egyértelmű következtetést vontak volna le*”⁷.

Gide ironikus bejegyzései és Proust kritikája jól példázzák, hogy még az olyan újítók is, mint ők, akik a regény műfajában nagy horderejű változásokat hoztak létre, szkeptikusan szemlélték az olasz-francia avantgárd költő franciaországi próbálkozásait és tartózkodó álláspontjukkal nem álltak egyedül. Míg a futurizmust az orosz költők és festők sikeresen meghonosították és továbbfejlesztették hazájukban, Franciaország nem kért belőle, illetve ha volt is hatása, az inkább a képzőművészetben érhető tetten, ahol a futurizmus példaképe, a kubizmus már 1905 óta jelen volt. Kétségtelen, hogy az irodalomban a nyelvi korlátok is hozzájárultak az elutasításhoz, de a döntő indok azonban mégis csak az, hogy a futurizmus lázadó hevülete nem talált visszhangra Franciaországban, ahol a költészetben Mallarmé, a festészetben pedig a posztimpresszionisták, a vadak és a kubisták már elindították a megújulási folyamatot.

A futurizmus franciaországi fogadtatásának főszereplője Guillaume Apollinaire volt, aki jól ismerte az olasz nyelvet és irodalmat és kapcsolatban állt a firenzei „Lacerba” folyóirat munkatársaival. Különböző újságokban és folyóiratokban („La Phalange”, „Le Petit Bleu”, „Mercure de France”, „L’Intransigeant”, „Les Soirées de Paris”, „Paris-Journal”), melyekben a kortárs festőkről közölt kritikákat és tanulmányokat, rendszeresen beszámolt a futurista kiállításokról és rendezvényekről is. Minden cikkében dicsérte Sofficit, de többnyire elismerően nyilatkozott Boccioniról és Severiniről is.

⁵ QUARNTA 2004, 404.

⁶ BRUN 2004, 498-499.

⁷ PROUST 2001, 152.

Apollinaire véleményét a futuristákról nem lehet fehéren-feketén, egyértelműen meghatározni. A múltnak hátat fordító, határozott fellépésük kétségtelenül imponált annak a költő-műbírálónak, aki *A kubista festők*ben így írt: „Az ember nem cipelheti magával az apja hulláját. Hagyja, hadd maradjon a többi halott társaságában. És emlékezik rá, sajnálja őt, csodálattal beszél róla. És ha apa lesz, nem szabad elvárnia, hogy az egyik vagy a másik gyermeke az ő hullájával kétszerezze meg az életét”⁸. E sokat idézett sorokból kiolvasható a szakítás mellett a folytonosság igénye is: minden alkotó, akár akarja, akár nem, az előző generációk örököse. Saját eredetiségét viszont csak úgy tudja bemutatni, ha túllép rajtuk. Apollinaire egyszerre határolja el magát a neoklasszicista tradicionalistáktól, akik a múltba zárkóznak és az avantgardista művészeketől, akik radikálisan szakítani akarnak a hagyományokkal⁹.

A kubista festőkről szóló tanulmányait Apollinaire 1913-ban írta, négy évvel Marinetti kiáltványának megjelenése után. Kétségtelen, hogy a költő több alkalommal is elítélően nyilatkozott a futurizmusról, így például 1912. február 9-én a „Le Petit Bleu”-ben, amikor a futurista festők szemére hányja, hogy nem törődnek a természettel, s kijelenti, hogy festészetüket veszélyesnek tartja¹⁰. Egy másik cikkében, 1912. október 10-én pedig elismeri ugyan, hogy sem Boccioni, sem Severini nincs híján a tehetségnek, de felrója nekik, hogy nem értették meg a kubista festészetet és félreértésükből Olaszországban egy népszerűsködő és lármás művészet jött létre. A kubisták szigorú fegyelmezettségével szembeállítja a futuristákra jellemző esetlegességet és azt is nehezményezi, hogy a milánói székhelyű futurista mozgalom kasszájából támogatott futuristák jól élnek, míg a legnemesebb és legemelkedettebb művészetet művelő fiatal kubisták jó része, akiken az egész sajtó csak gúnyolódik, szerény viszonyok között él, sőt gyakran teljes szegénységben tengődik¹¹.

Apollinaire-nek a futurizmushoz fűződő rokonszenvét azzal az írásával szokták bizonyítani, melyet 1913. augusztus 3-án a „Gil Blas” c. lapban *Futurista ellenhangyomány, szintézis-manifesztum* címmel publikált. A kiáltvány hamarosan figyelemreméltóbb tipográfiai megoldásokkal Firenzében, a „Lacerba”-ban is megjelenik szeptember 15-én: ismeretes, hogy a tipográfia Marinetti műve.

André Salmon, Apollinaire barátja a következő bevezetéssel látta el a kiáltványt: „A futurizmus halott! Guillaume Apollinaire úr, a Szeszek költője, A szektaalapító és Tsai (*L'Hérésiarque et Cie*) novellistája adta neki a halálos döfést az alábbi kiáltvánnyal. Futuristábnak kellett lennie Marinettinél! És ez, nagy örömünkre, sikerült is Guillaume Apollinaire-nek. Íme a dokumentum, melynek

⁸ APOLLINAIRE 1974, 50.

⁹ Guillaume APOLLINAIRE, Méditations esthétiques. Les peintres cubistes, in APOLLINAIRE 1991, 1510.; a kiadók jegyzete.

¹⁰ Guillaume APOLLINAIRE, Chroniques d'art. Les futuristes, in APOLLINAIRE 1991, 411.

¹¹ Guillaume APOLLINAIRE, Le futurisme, in APOLLINAIRE 1991, 488.

sajnos nem tudjuk tökéletesen visszaadni a tipográfiai elrendezését". Salmon még azt is hozzáteszi, hogy a kiáltvány az évszázad legnagyobb beugratása¹². Ezt a véleményt osztja a kiváló Apollinaire-kutató, Michel Décaudin is, aki szerint a kiáltvány nem a futurizmushoz való megterésből származik, hanem inkább a költő játékos szelleméből fakad¹³. Erre utal a manifesztumnak a dátum- és helymeghatározása is: „Párizs, 1913. június 29, a Grand Prix napján, 65 méterrel a Boulevard Saint-Germain fölött”, mely némi gúnnyal idézi Marinettit¹⁴.

Sokan úgy vélik, hogy az egész kiáltvány nem más, mint paródia, mert nem hihető, hogy Apollinaire, aki nem sokkal azelőtt kritikusan nyilatkozott a futurizmusról, ilyen pálfordulást mutatott volna be. Számos kritikus viszont úgy véli, hogy e kedvezőtlen bírálatok ellenére sem lehet kizárni a kiáltvány őszinteségét, mert Apollinaire egyes művei – és közülük is főleg a *Tirésias emlői* – közel állnak a futurizmus poétikájához, s a szöveg elrendezése már a *Kalligrammák* képét vetíti előre. Maga Apollinaire is magyarázkodott kiáltványával kapcsolatban egy 1918-ban André Billynek írott levelében: „Soha nem mint romboló (destructeur), hanem mint építő (constructeur) léptem fel. A „merde aux...” (le vannak sz...va) kifejezés a kiáltványomban nem a régiek műveire vonatkozik, hanem csak arra, hogy a nevüket mint akadályt állítják az új generációk útjába”¹⁵. Apollinaire-től távol állt, hogy csatlakozzék a futurista mozgalomhoz: függetlenségét mindig megőrizte. Különben nemcsak a futurizmus hatott rá valamelyest, hanem más, korabeli áramlatok is, elsősorban a *szimultaneizmus* és az *unanimizmus*, melyek hatása a *Szeszek* számos versében kimutatható.

Apollinaire többször is kritikusan nyilatkozik Marinettiről, akinek zajos fellépését mindig bírálja, s azt is nehezményezi, hogy a háború kitörése után Marinetti a leveleit „*Mort aux boches!*” felkiáltással fejezi be: „*Marinetti még azt a tisztességet is megtagadja tőlük, hogy nagybetűvel írja a nevüket*”¹⁶ (a francia nyelv szabályai szerint ugyanis így kellett volna írnia). 1916 októberében pedig megállapítja: „[Marinetti] *nem tehetségtelen. De talán ideje lenne, hogy hírnevét egy szilárd életműre alapozza. Hacsak nem úgy gondolja, hogy „kiáltványai” képezik a fő életművét. Ezekben kétségtelenül kiváló...*”¹⁷. – Majd egy évszázad távlatából elmondhatjuk, hogy Apollinaire alighanem fején találta a szöveget...

Apollinaire változó irányú megnyilatkozásaitól eltekintve Marinetti 1909-es fogadtatása Franciaországban főként negatív volt, s ez nagy csalódás volt számára. Gúnyolódás, szarkazmus, sértegetés érte minden irányból. A Toulouse-ban megjelenő „Poésie” szerkesztői (Touny-Lérys, Marc Dhano és George Gaudion) már márciusban támadásba lendültek. Amint arról a „L’Intransigeant” 1909. március

¹² PERLOFF 1986, 96-100.

¹³ ROMANI, 153.

¹⁴ LISTA 1973, 62.

¹⁵ Uo.

¹⁶ APOLLINAIRE 1991, 475-1476.

¹⁷ APOLLINAIRE, Futurisme italien, in APOLLINAIRE 1993, 245.

12-i száma beszámol, körkérdést intéztek a francia költőkhöz, s folyóiratuk nyári számában már közölték is az arra kapott harmincnégy választ. Frédéric Mistral például így vélekedett: „*Marinetti csak szórakozott. Nem futurizmusnak kellett volna neveznie kiáltványát, hanem vandalizmusnak*”¹⁸. A szimbolista René Ghil megragadta az alkalmat, hogy magának követelje az apaságot, hiszen a futurizmus nem hozott semmi újat: Verhaeren flamand költő már megénekelte a gyárak és gépek dicséretét, s Verhaerenre pedig az ő doktrínája hatott, melyben a tudományt kívánata beemelni a költészetbe. Ugyanebben a folyóiratban a szerkesztők egy Marinetti-paródiát is közöltek egy új mozgalom, a primitivizmus kiáltványa formájában.

Volt azonban a futurizmusnak néhány francia híve is, például René Fauchois, aki 1910-ben *Racine ellen* címmel tartott előadást az Odéon színházban s egy egész héten át „*a francia Marinetti*” elnevezés dicsőségét élvezhette¹⁹. Valentine de Saint-Point költőnőt és táncosnőt is a futurista mozgalom tagjai közé számítják, elsősorban *A futurista nő kiáltványa* című írása okán, melyben Marinetti nőellenes kirohanásaira reagál²⁰, és futuristának vallotta magát a festő Delmarle, aki Severini és Boccioni hatására válik azzá, s saját költségén nyomtatja ki a *Futurista kiáltvány a Montmartre-ont* 1913-ban. Mint Giovanni Lista megjegyzi, ő volt az egyetlen művész Franciaországban, aki ideológiai síkon is teljesen azonosulni tudott a futurizmussal²¹. Külön említést érdemel Pierre Albert-Birot, a *numizmus* elnevezésű mozgalom atyja (mozgalmában ő a kubistákat, a futuristákat, a szimultaneistákat és az unanimitistákat vélte egyesíteni), akire nagy hatással volt Marinetti a szabad szavak költészetével²².

A háború után, amikor 1921 januárjában Marinetti előadást tart a *taktikus* művészetéről a Théâtre de l'Œuvre-ben, a dadaisták „*A Dada fellázít mindent*” című röplapban kifigurázzák a futuristák mániáit. Felteszik a kérdést: „*Beszélt-e Önnek a Dada: Olaszországról, tangóharmonikákról, női pantallókról, hazáról, szardiniákról, Fiuméről, Művészetéről (ön túloz drága barátom), gyengédségről, d'Annunzióról, milyen szörnyű, hősiességről, bajuszokról, bujaságról, a Verlaine-nel hálásról, az ideálról (milyen kedves), Massachussettsről, múltból, szagokról, zseniről, zseniről, zseniről, 8 órás napról és pármái ibolyákról?*”. A válasz: „*Soha, soha, soha*”. Majd két sorral lejjebb így folytatják: „*A futurista halott. Mitől? A DADÁTÓL*”. S a röplap e szavakkal zárul: „*Ma Önöknek pornografikus formában mutatnak be egy vulgáris és barokk szellemet, mely nem a DADA által reklámozott TISZTA IDIOTIZMUS, HANEM A KÖVETELŐDZŐ DOGMATIZMUS ÉS HÜLYESÉG*”²³.

Minden gúnyolódásuk ellenére a dadaisták továbbvitték a futurizmus szellemét: művészetellenességük visszavezethető a futuristák múltellenességére, s

¹⁸ Uo., 149.

¹⁹ LISTA 1973, 17.

²⁰ Uo., 52.

²¹ Uo., 59.

²² LISTA 1982, 156-175.

²³ RIBEMONT-DESSAIGNES 1998, 144-145.

abszurditás kultuszukban a futuristák illogizmusa él tovább. Jobbára hivatkozás nélkül fel is használták a futurizmus egyes technikáit, így például a tipográfiai megoldásokat: nem csoda, hogy számos röplapjuk erősen emlékeztet a futuristákéra. A szürrealisták, akik jó része egy dadaista periódus után vált szürrealistává, szintén látványosan ignorálták a futurizmust. Igaz azonban, hogy ez az 1896 körül született generáció még nem volt a pályán a futurista kiáltvány megjelenésekor: Breton 1909-ben még csak 13 éves. 17 éves korában kezd el érdeklődni a festészet iránt, kedvencei Gustave Moreau, Bonnard, Vuillard, Signac – a kubizmus még nem érdekli, de vonzódik a vadak művészete iránt. A háború kitörésekor – 18 éves – nevetségesnek tartja honfitársainak a háború iránti lelkesedését. Marinetti háborúpártisága és nacionalizmusa teljes mértékben idegen a szürrealistáktól, akik katasztrófaként élték meg a háborút, akár a fronton harcoltak, akár hátszói kórházakban teljesítettek szolgálatot, mint Aragon és Breton. Meg is fogadták mindnyájan, hogy úgy tiltakoznak ellene, hogy soha nem írnak róla.

A szürrealisták nem rokonszenveztek Marinettivel, de kiálltak érte, amikor 1919 novemberében Mussolinivel együtt börtönbe zárták: a „Littérature” folyóirat csapata, Breton és Aragon vezetésével, tüntetést szerveztek mellette Párizsban. Jó tíz évvel később, a „Le Surréalisme au Service de la Révolution” („A forradalmon munkálkodó szürrealizmus”, Illyés Gyula fordításában) 1931. decemberi 3-i számában viszont kiforgatták Marinetti körlevelét: a költészet szerepére vonatkozó kérdéseit a fasizmussal kapcsolatos kérdésekkel helyettesítették és nem is választak rájuk²⁴.

Mint láttuk, francia gyökerei ellenére a futurizmus nem tudott meghonosodni Franciaországban. Michel Décaudin szerint a futurizmus leginkább a mozgalom alapítóinak túlkapásai miatt nem tudott népszerűsége tenni azokban a párizsi avantgárd körökben, melyek a konstruktívabb kubizmus hatása alatt álltak²⁵. Philippe Renaud pedig megállapítja, hogy a nietzschei *Übermensch*, a futurista misztikus ember képzete nem vonzotta a franciákat, s a háború dicsőítése, a veszélyes élet hirdetése és a nacionalizmus távol állt a francia költőktől²⁶. Décaudin és Renaud magyarázatainak igazsága ellenére a huszonegyedik század távlatából nézve azonban meg kell állapítanunk, hogy az olasz eredetű *futurizmus és a francia földön született szürrealizmus törekvései közötti hasonlóságok és kapcsolatok jelentősebbek, mint azt a mozgalmak résztvevői és kortársai vélték*²⁷.

24 C’était une enquête de Marinetti, in TS, 203 és 456.

25 DÉCAUDIN 1960, 474, id. in ROMANI 1984, 149-150.

26 Uo., 150.

27 Ezt bizonyítja annak a Nantes-ban rendezett konferenciának a sikere, melynek aktáit François Livi adta ki: FS 2008.

FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM

DMP 2004

Dictionnaire Marcel Proust, Publié sous la direction d'Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, Paris, Honoré Champion, 2004.

FS 2008

Futurisme et surréalisme. Études réunies par François Livi avec le concours de Silvia Contarini, Karine Martin-Cardini, Catherine Lanfranchi, Genève, L'Âge d'Homme, 2008.

TS 1980

Tracts surréalistes et déclarations collectives, Tome 1, 1922-1939, présenté et commenté par José Pierre, Paris, Le terrain vague, 1980.

APOLLINAIRE 1974

APOLLINAIRE, Guillaume, *A kubista festők. Esztétikai elmélkedések*, ford. Keszthelyi Rezső, Budapest, Corvina Kiadó, 1974.

APOLLINAIRE 1991

APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres en prose complètes II.*, Textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Gallimard, 1991.

APOLLINAIRE 1993

APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres en prose complètes III.*, Textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Gallimard, 1993.

BRUN 2004

BRUN, B. *Impressions de route en automobile. I. Arrivée à Caen*, in DMP 2004.

DÉCAUDIN 1960

DÉCAUDIN, Michel, *La crise des valeurs symbolistes*, Toulouse, Privat, 1960.

GIDE 1996

GIDE, André, *Journal I. 1887-1925*, Édition établie, présentée et annotée par Éric Marty, Paris, Gallimard, 1996.

LISTA 1973

LISTA, Giovanni, *Futurisme. Manifestes – Documents – Proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.

LISTA 1982

LISTA, Giovanni, *Les caractères du 'futurisme français' à travers l'œuvre de Pierre Albert Birot*, in *Présence de F.-T. Marinetti. Actes du Colloque International tenu à l'Unesco (1976)*, livre réalisé par Jean-Claude Marcadé, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982.

PERLOFF 1986

PERLOFF, Marjorie, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.

PROUST 2001

PROUST, Marcel, *Az eltűnt idő nyomában V. A fogoly lány*, ford. Jancsó Júlia, Budapest, Atlantisz, 2001.

QUARNTA 2004

QUARNTA, J. M., *Futurisme*, in DMP 2004.

RIBEMONT-DESSAIGNES 1998

RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, *A DADA fellázít MINDENT*, ford. Fázsy Anikó, in *DADAIZMUS Antológia*, szerk. BEKE László, Budapest, Balassi Kiadó, 1998.

ROMANI 1984

ROMANI, Bruno, *Le futurisme. Italie et France*, in *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, publié sous la direction de Jean Weisgerber, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, Vol. I.

CENDRARS ÉS A FUTURIZMUS

Blaise Cendrars a *Húsvét New Yorkban* invokációjában írja:

*Uram eljött a nap a Te neved napja
Halálodról olvastam egy régi könyvben lapozgatva.
(Kassák Lajos fordítása)*

*Seigneur c'est aujourd'hui le jour de votre Nom,
J'ai lu dans un vieux livre la geste de votre Passion.*

A költemény kétsoros, rímes, vagy asszonáncban végződő szakaszaiban a költő végig hozzá beszél, hozzá intézi fohászait és neki számol be élményeiről.

A költemény záró része már nem rímes, és az utolsó szakasz csupán egy sorból áll:

*Már nem gondolok Rád. Már nem gondolok Rád.
(Kassák Lajos fordítása)*

Je ne pense plus à Vous. Je ne pense plus à Vous.

A sor mintha egy új történet kezdete lenne. A *Tizenkilenc elasztikus költemény* (*Dix-Neuf Poèmes Élastiques*) első darabja, a *Journal* (Újság/Napló) ugyanis erre a záró sorra utal vissza:

*Krisztus
Bizony több mint egy éve nem gondoltam Rád
Hogy utolsó előtti költeményemet a Húsvétot írtam
Életem alaposan megváltozott azóta
De én még mindig ugyanaz vagyok
(Kassák Lajos fordítása)*

Christ

Voici plus d'un an que je n'ai plus pensé à Vous

Depuis que j'ai écrit mon avant-dernier poème Pâques

Ma vie a bien changé depuis

Mais je suis toujours le même

Mi történt a *Húsvét New Yorkban* megírása óta? Függetlenül attól, hogy Cendrars pontosan mikor írta, vagy fejezte be a költeményt, amiről ma is viták folynak, kétségtelen, hogy a költő teljes elszigeteltségben, irodalmi köröktől függetlenül írta. A *Transzszibériai expressz* és a *Tizenkilenc elasztikus költemény* írásának időszakában viszont már a párizsi irodalmi és művészeti élet közegében dolgozott. Korábban csak néhány barátja volt, akik ösztönözték, és akikkel megoszthatta gondolatait. Ilyen barátja volt a szentpétervári cári könyvtár könyvtárosa, vagy svájci honfitársa, August Suter, a szobrász. Kétségtelen, hogy Cendrars már a *Húsvét New Yorkban* megírása előtt nagy hivatástudattal készült az alkotásra, kereste hangját, stílusát, amit naplójegyzetei, levelei, különböző prózai kísérletei és fordításai bizonyítanak.

1910-ben, Felicie (Féla) Poznanska segítségével Párizsban lefordította a lengyel Stanislas Przybyszewski egyik regényét (tudomásom szerint nem jelent meg), és fordította Dehmel költeményét.

A *Futurista kiáltvány* a „Le Figaro” 1909. február 20-i számában látott napvilágot. Marinetti több száz példányt küldött belőle íróknak, folyóiratok szerkesztőinek és a nemzetközi sajtónak.

Mikor hallott Cendrars először Marinetti kiáltványáról, és a jól megszervezett futurista mozgalomról? Elvileg már 1909-ben, vagy 1910-ben hallhatott, amikor Féával Párizsban és Belgiumban járt, de nagyon valószínűnek tartom, hogy a mozgalom jelentőségéről csak New Yorkból Párizsba visszaérkezve, 1912-ben értesült. Giovanni Lista könyvéből tudjuk, hogy a futurista festők kiáltványait a fiatal francia festők – Cendrars későbbi barátai és ismerősei – korán megismerték, de az olasz futurista festők munkáival csak 1912 februárjában, a párizsi futurista kiállításon találkoztak¹. Ezt a kiállítást Cendrars – mivel New Yorkban volt – nem láthatta. Marinetti különböző műveivel elvileg korábban is megismerkedhetett, mert a kétnyelvű, alexandriai születésű Marinetti a XIX. század végétől rendszeresen publikált franciául párizsi folyóiratokban és kiadóknál.

Cendrars-ral kapcsolatban minden óvatosságra kell, hogy intsen. 1910 augusztusában a belgiumi La Panne-ban írt, Rémy de Gourmont-ról szóló (első kiadásra szánt) cikkében írta:

*Nem akarom ellenőrizni a legendáját; egy legendát sem akarok lerombolni
(...) Talán éppen az a zseni egyik legjellemzőbb tulajdonsága, hogy szük-*

¹ Vö. LISTA 2001, 88-89.

*sége van rá, hogy megteremtse a legendáját. A zseni, a legnagyobb gyerek, történeteket akar álmodni, mint a gyerek, amelyeknek ő a hőse. Ezt nevezte Nietzsche a hatalom akarásának.*²

Cendrars maga is szívesen teremtett legendákat. 1950-ben Michel Manollnak is megerősítette, hogy 1904-ben, nagy útja előtt, minden különösebb előkészület nélkül, az ablakon keresztül szökött meg a szülői házból: *„Kelet felé indultam, mert az első vonat, ami a pályaudvarról indult, keletre vitt; ha olyan vonat lett volna, ami nyugat felé visz, akkor átszállok Lisszabonban, és Ázsia helyett Amerikát utazom be”*³.

Valószínűleg az is a legendák világába tartozik, hogy a *Húsvét New Yorkban*-t egyetlen éjszaka alatt, delíriumban írta meg, és amikor elolvasta, csak néhány helyen kellett javítania, de talán az is, hogy kamaszként utazott a transzszibériai expresszen.

Néhány tény vitathatatlan. Cendrars Rémy de Gourmont-ról élete végéig a legnagyobb hálával és tisztelettel beszélt, pedig több barátjával megszakította a kapcsolatot, vagy megfedkezett róluk. Miriam Cendrars apjáról szóló monográfiája alapján az is vitathatatlannak látszik, hogy a tizenkét éves Cendrars-t (akkor még Freddy Sauser) 1900-ban a családja elvitte a párizsi világkiállításra, ahol látta az épülő transzszibériai vasútvonalon közlekedő expressz szerelvényének kocsijait. Ezek lenyűgöző hatásáról Dos Passos is írt, éppen Cendrarsnak szentelt esszéjében: ő négy éves volt, amikor ugyanezen a világkiállításon a szüleivel látta a transzszibériait, és benne egy panoráma képsorait. Az is vitathatatlan, hogy 1904 szeptemberében Cendrars Moszkvában volt, és 1905 januárjában német-francia levelezőként munkába állt Szentpétervár legelőkelőbb ékszerésznél. Tanúja lett az orosz-japán háborúnak és az első oroszországi forradalomnak. Dokumentumok bizonyítják, hogy szorgalmasan látogatta a szentpétersvári cári könyvtárat, és olvasmányairól jegyzeteket készített.

Második oroszországi útjáról fontos dokumentumokkal rendelkezünk, melyek közvetlenül érinthetik előadásom témáját. Cendrars 1911-ben Oroszországból svájci szobrász barátjának, Suternek a következőt írta:

*Jelenleg egy könyvön dolgozom, ami nem olyan, mint amit általában így neveznek. Az »Alia« címet adtam neki (...) Belezsúfolok mindent, korábbi életemet, mindazt, amit tudok, mindazt, amit nem tudok, eszméimet, hiteimet, durvaságaimat, örültségeimet, ostobaságaimat: az életet és a halált, Nietzschét és Keresztelő Szent Jánost, Rivarolt és Kantot, a Bibliát és a szívemet. Egy »omnibusz« lesz: népköltészet és Pr. Haeckel (...) szeretettel várom a könyvet, hasznosan hozzájárul majd kibontakozásomhoz.*⁴

² CENDRARS 1987, 153. Ahol a fordítót külön nem jelölöm, az idézett szöveget az én fordításomban közlöm (T.Sz.).

³ CENDRARS 1965, 543.

⁴ CENDRARS 1987, 159.

A kibontakozás vágyát először a költészetben valósította meg a *Húsvét New Yorkban* és *A Transzszibériai expressz* c. költeményeivel: „Kibetűztem a kerekék összes zavaros szavát és egyesíttem a szilaj szépség szétszórt elemeit / Ami az enyém / És erőt ad nekem” – írta *A Transzszibériai expressz*-ben.

1911-ben Féla meghívására Pétervárról New Yorkba indult. A vonaton, majd a Birma nevű óceánjárón megtett útról naplót vezetett, mely *Mon voyage en Amérique* címen jelent meg. A napló több motívuma visszatér *A Transzszibériai expressz*-ben és a *Tizenkilenc elasztikus költeményben*. Jellemző, hogy az ifjú Cendrars útközben végig olvasott (például Goethét). De képzőművészek és zeneszerzők is folyamatosan az eszébe jutottak. Őt nála idősebb kortárs írók emleget: Rémy de Gourmont-t, Spittelert, Gustave Kahnt, Materlincket és Canudót. Amikor 1912-ben Párizsba visszaérkezett, Canudo a barátja lett, az első világháború kitöréséig. A hajóra szállás előtt írta: „Az utolsó pillanatban Rémy de Gourmont-ra gondolok, az irodalmi Párizsra, a kiadás gondjaira – az egész munkával, megjelenéssel, cikkekkkel teli jövőre”⁵. Ezek után talán meglepő, hogy a *Húsvét New Yorkban* kéziratát Párizsban nem De Gourmont-nak, hanem Apollinaire-nek küldte el, noha a mottóját a *Le latin mystique*-ből, De Gourmont művéből választotta, és a költeményben vendég-szöveggként egy másik, szintén De Gourmont művéből idézett himnusz is szerepel (az ajánlás Venantius Fortunatus *Pange lingua* kezdetű himnuszának egyik szakasza; a vendég-szöveg Notker *Húsvéti szekvenciájából* származik).

Bizonytalan, hogy Cendrars mikor ismerhette meg Apollinaire nevét. Nagyon valószínű, hogy olvasta a *Megcsalt szerető énekét*, amely 1909-ben a *Mercure de France*-ban jelent meg, és amelyet a *Húsvét New Yorkban* egyik méltatója a költemény előképének tekint. Cendrars egy Szentpétervárról írt levelében a *Gioconda* elrablása iránt érdeklődik. Valószínű, hogy már korábban olvashatta Apollinaire képzőművészeti cikkei.

Az a körülmény, hogy a *Húsvét New Yorkban* Szittyá Emil segítségével jelent meg, bizonyos önállóságot jelentett számára Apollinaire-rel szemben. Ezt erősítette Chagallal kötött barátsága és a Delaunay házaspárral kialakuló kapcsolata és együttműködése, bár a házaspárral éppen Apollinaire ismertette össze.

Baudelaire óta az új igénye a modern művészet egyik jelszava lett. De az új néha visszatérést is jelent a múlthoz, és a *Le latin mystique* ezt a lehetőséget jelentette.

Claude Leroy a *Poésies complètes* 2001-ben megjelent kiadásának egyik jegyzetében „túldimenzionálnak” tartja a Szmirnovnak írt levél egyik utolsó mondatát⁶, melyben Cendrars *A Transzszibériai expressz* címét a következőképpen magyarázta: „A «próza» szóról: (...) a közép-latin «prosa», «dictu» értelemben használtam. A «költemény» túl követelőzőnek, túl zártnak tűnt számomra. A «próza» nyitottabb, populárisabb”⁷. Leroy a címet Mallarmé *Prose* c. költeményéből

⁵ CENDRARS 2003, 36.

⁶ Vö. LEROY 2001, 345.

⁷ CENDRARS 1987, 194.

származtatja. Ha el is tekintünk attól, hogy Mallarmé költeménye rímes alkotás, a *Mon voyage en Amerique*-ban, a tengeri orkánról szóló rész után, Cendrars a következőket írta: „Csak Michelangelo és Leonardo, és az irodalmárok közül, azt hiszem, Spitteler állják ki azt a próbát, hogy ilyen környezetben olvassák és nézzék műveiket. Aztán a filozófusok, a metafizikusok. És mindenekelőtt néhány közép-latin himnusz, próza és trópus”⁸.

Érdeemes utalni Cendrars és Marinetti között néhány különbségére és hasonlóságára is. Cendrars New Yorkba indulása előtt 1911 szeptemberében írta Suternek Pétervárról: „Az ember saját nyugtalan gondolatai fényénél melegszik. Hol egy templomban, hol egy könyvtárban keresek menedéket”⁹. Marinetti harcos antiklerikalizmusával szemben – aki Alexandriában a jezsuitáknál tanult – élénk kontrasztot jelent az idézett levél, és maga a *Húsvét New Yorkban* is.

Jay Bochner szerint Cendrars New Yorkban is rendszeresen hosszú időt töltött könyvtárban, és érdekelték (volna) a város képzőművészeti eseményei. Marinetti a futurista kiáltványában a múzeumok, könyvtárak, akadémiák lerombolásáról beszél: „Itália hosszú ideje az ócskaságok piaca. Meg akarjuk szabadítani őt a múzeumoktól, melyek mint megszámlálhatatlan temető befedik az egész országot” (ford. Szabó György)¹⁰.

Cendrars 1913 szeptemberében, miután *A Transzszibériai* a *Les Hommes Nouveaux* kiadásában megjelent, a költeményről a „Der Sturm”-nak írt cikkében nem ironia nélkül jegyezte meg: „Hová tartok? Fogalmam sincs, mert még a múzeumokba is bemegyek”¹¹.

Míg Marinetti *A futurista irodalom technikai kiáltványában* (1912) azt hirdette, hogy „Az irodalomban el kell törülni az „én”-t, azaz az egész pszichológiát”¹², Cendrars idézett cikkében *A Transzszibériai expressz*ről így írt: „...a szerelme, a szenvedélye, a vétké, a nagysága, az okádása. Egy rész belőle. Az Évája. Az oldalborda, amit kiszakított magából”¹³. Szintén 1913-ban, az elasztikus költemények első darabjában, a *Journal*-ban pedig így: „Hiába nem akar az ember saját magáról beszélni / Néha kiáltani kell” (ford. Kassák Lajos).

A futuristák a sebesség fontosságát hangsúlyozták. *A Transzszibériai expressz* egyik sora így hangzik „A sebesség nem segít”. Cendrars-t a mozgás nagyon érdekelte. Az ötödik elasztikus költeményben (*Táncom; Ma dance*) ez olvasható: „A táj már nem érdekel / De a táj tánca / Táncoló táj / Tánc-táj”¹⁴ (ford. Kassák Lajos). Futurista hatásról lenne szó? A motívum már a *Mon voyage en Amerique*

⁸ CENDRARS 2003, 70.

⁹ CENDRARS 1987, 166-167.

¹⁰ F.T. MARINETTI, *A futurizmus megalapítása és kiáltványa*, in SZABÓ 1964², 134.

¹¹ CENDRARS 1987, 196.

¹² F.T. MARINETTI, *A futurista irodalom technikai kiáltványa*, in SZABÓ 1964², 207.

¹³ CENDRARS 1987, 195-196.

¹⁴ „Le paysage ne m'intéresse plus / Mais la danse du paysage / La danse du paysage / Danse-paysage”

szövegében is szerepelt: „*Miért bűvöl el Rodin fej és kéz nélküli Sétáló férfija? – A mozgás ritmusával, az élet harmóniájával. Disszonancia, hatás, dinamika. Mozdulatlanul aligha hódítana. Mint a vonaton, a táj szinte nem is érdekel, csak a táj tánca, körtánca*”¹⁵. Egészen biztos, hogy a bejegyzés idején, 1911 decemberében, Cendrars még nem ismerhette a futurista festők munkáit.

Marinetti a háborút az emberi higiénia egyik feltételének tartotta. *A Transzszibériai expresszről* semmiképp sem állítható, hogy a háborút mint higiéniai dicsőítő költemény lenne.

Függetlenül attól, hogy a Cendrars utazott-e, és meddig az általa megénekelt transzszibériai vonaton, a költőnek volt fogalma a háborúról és a katonákról, akik nem akarnak menni, és mégis menniük kell, a kereskedőkről, akiknek elég pénzük van, hogy meggazdagodjanak, a hadikórházakról és a többiről.

Marinetti írja: „*A futurizmus alapelve, hogy az emberi érzékenység tökéletesen megújult a nagy tudományos felfedezések hatására. A legtöbben, akik ma táviratot, telefont, gramofont, biciklit, motorbiciklit, autót, óceánjáró hajót, léghajót használnak, filmet néznek, vagy napilapot olvasnak (az újság a világ egy napjának a szintézise) nem gondolnak arra, hogy mindez szellemünkre lényeges hatást gyakorol*”¹⁶. Cendrars ezzel csak részben érthetett egyet, mert műveiben ott van a múlt, jelen és jövő egymásba játszása, az örök emberi szorongás kifejezése.

Marinetti és Cendrars alapvetően más nézőpontból látják a világot. Marinetti dúsgazdag volt. A futurizmus nemzetközi sikere az ő anyagi lehetőségeinek is tulajdonítható. Cendrars viszont szegény volt, és sokszor éhezett, különösen a futurista kiáltvány megjelenése utáni években. Mind a ketten az egyéniség fontosságát vallották, de Marinetti az anyagi és társadalmi biztonság tudatában – Cendrars e nélkül.

Marinetti (1876) és a több mint egy évtizeddel fiatalabb Cendrars (1887) költői forrásvidéke között is számos közös és eltérő vonást fedezhetünk fel. Mind a ketjükre hatott Baudelaire, Mallarmé és általában a francia szimbolisták művészete. Cendrars viszont már nagyon korán megismerte Gérard de Nerval, és egy 1909-ben kelt leveléből kiderül, hogy Lautréamont-t is olvasta. Mind a ketten komolyan becsülték Nietzsche-t. De Cendrars esetében Nietzsche mellett Spitteler is szerepel, és talán arról is tudott, hogy Nietzsche és Spitteler bázeli éveikben kölcsönösen tisztelték egymást.

Marinetti egész magatartását meghatározta az olasz kulturális hagyományokhoz való viszony, ezt szándékozott felforgatni, megváltoztatni. Cendrars-nak ez nem jelent problémát. Eredetiben olvasta, és szerette az orosz klasszikusokat, különösen Dosztojevszkijt és Gogolt.

A Transzszibériai expresszre, Cendrars és Sonja Delaunay közös művére hivatkozva Marjorie Perloff azt írja: „*Cendrars költeménye természetesen nem a szó*

¹⁵ CENDRARS 2003, 74.

¹⁶ MARINETTI 1919, 35-36.

szoros értelmében volt futurista (az olasz vagy az orosz futurizmuséhoz hasonló) költemény, és talán éppen ezért a futurizmus szélesebb értelemben vett paradigmáját jeleníti meg számunkra, az agitáció arénáját és az előrevetített forradalomét, amely a háború előtti időszak jellegzetessége¹⁷.

A Húsvét New Yorkban váratlan sikere kisebb zavart is keltett. Francastel szerint Apollinaire és Delaunay kapcsolata azért romlott volna meg, mert Delaunay a szimultanizmus területén Apollinaire-rel szemben Cendrars-nak tulajdonította az elsőbbséget; és ezért írta volna Apollinaire, hogy Delaunay a „szimultanista” kifejezést az olasz futuristáktól kölcsönözte¹⁸. Cendrars ettől a – személyéhez is kapcsolódó – vitától igyekezett távol maradni.

Az elasztikus költemények kilencedik darabjában, a Kattogásban (Crépitements) így írt: „Nincs futurizmus / Nincs szimultanizmus” (ford. Kassák Lajos). Ehhez kapcsolódik, amit 1913. október 12-én írt levelében André Salmonnak: „Igaza van, nem gondolok arra, hogy egy iskola főnöke legyek, azért, mert nincsenek iskolák – csak főnökök vannak. Akkor is igaza van, amikor azt gondolja, hogy könyvem nem «szabad szavakból» épül fel, nincsenek szabad szavak, és nem ismerem Marinettit, akiről Ön beszél”¹⁹. Goldenstein, akinek kritikai kiadásából az imént idéztem, megjegyzi, hogy Cendrars ismerte Marinettit és a futurizmust.

Szerintem 1913 őszén Párizsban már nem lehetett nem ismerni a futuristákat. Cendrars minden körülmények között hangsúlyozta önállóságát. Egy levélben, amelyet valószínűleg a Delaunay házaspárnak írt, és Miriam Cendrars 1914 januárjára keltezett, a következő olvashatjuk: „Ami a szimultanista könyvet illeti, sokat gondolkoztam rajta. Megállok. Nem az én dolgom, hogy «teóriákat» vagy «polémikus» könyvet írjak (...) Költeményeimet nem nevezem szimultánnak”²⁰.

Cendrars barátjával, Canudóval szemben is jelezte önállóságát. A nyolcadik elasztikus költeményben, a Húshagyó kedden (Mardi-gras), szeretettel szólt Canudóról, de megjegyezte: „nem értem eléggé ezt a szót «imperializmus»” (ford. Kassák Lajos). A „Montjoie!” című lapra utalt, melynek Canudó szerkesztője volt, és alcíme: „a francia művészeti imperializmus orgánuma”. A „Montjoie!”-ban három elasztikus költemény jelent meg. Lista szerint a „Montjoie!” az olasz futuristák párizsi térhódítása ellen fellépők fontos fóruma volt²¹.

1913-ban Cendrars egy kéziratban maradt írásában támadta a kubistákat: „Amikor a kubisták csaltak és újra meghamisították a világot, megpihentek, mint isten a hetedik napon (...) Amikor a kubisták megpihentek a hetedik napon, már senki nem

¹⁷ PERLOFF 2003, 160.

¹⁸ Vö. DELAUNAY 1975, 29.

¹⁹ Idézi: GOLDENSTEIN 1986, 71.

²⁰ GOLDENSTEIN 1988, 67.

²¹ Vö. LISTA 2001, 108-109. Mivel abban a megtiszteltetésben van részem, hogy Szegezen előadhatok, megemlítem, hogy a szegedi születésű szobrász, Csáky József emlékirataiban színes leírás olvasható Canudóról és a „Montjoie!”-ról (vö. CSÁKY 1972, 64-79.).

gondolt többé a munkára; elfelejtették a festészet mesterségét”²². Nehéz eldönteni, hogy ez a támadás csak a kubisták ellen irányult-e, vagy a kubo-futuristák, és végső soron a futuristák ellen is, vagy talán éppen az utóbbiak védelmében? Chagall önéletrajzából tudjuk, hogy Cendrars bátorította őt, a „*nagyképű kubistákkal*” szemben.

A futurista szó Cendrars 7. elasztikus költeményében, a *Hamacban* (*Függő-ágy*) is olvasható, amely eredetileg a „Montjoie!”-ban *Apollinaire* címmel jelent meg 1914-ben. Talány számomra, hogy Kassák Lajos miért pont ezt a verset nem fordította le, csak idézte az utolsó három sorát, prózává oldva, Cendrars-fordításai előszavában. A *Hamac* 1913 decemberében keletkezett, amikor Cendrars és Apollinaire viszonya már feszült volt *A Transzszibériai expressz* miatt, és azért is, mert Apollinaire mégsem indított közös folyóiratot Cendrars-ral²³. Nehezen értelmezhető költemény: „*Miért nem kísérsz el Amerikában?*”²⁴ – kérdi. Ironikusan csipkelődik? Hiszen amikor ő Amerikába utazott, nem ismerte személyesen Apollinaire-t. „*Előremegy, késlekedik, megáll néha*”²⁵ – ezután nagyon nehezen értelmezhető a „*Futuriste*” szó. Megszólítás lenne? Tulajdonságot kifejező főnév? Utalás arra, hogy Apollinaire-nek szoros kapcsolata van a futuristákkal? Vagy ironikus megjegyzés, a gúny, düh kifejezése? Az utolsó három sor egyszerre hódolat, provokáció és támadás. Egy nem francia egy szintén nem franciát Franciaország egyetlen költőjének nevez, de csak 1912-ig. Cendrars 1912-ben érkezett vissza Párizsba és jelentette meg költeményét, a *Húsvét New Yorkban*-t.

Előadásomban néhány adalékkal szerettem volna szolgálni Cendrars és a futuristák kapcsolatához. Munkámat megkönnyítette, hogy *Dix-neuf poèmes élastiques*-nak van kritikai kiadása²⁶, de megnehezítette, hogy a *Húsvét New Yorkbannak* és *A Transzszibériai expressznek* nincs. Az utóbbi mű különösen hiányzott, mert még azt sem lehet biztosan tudni, hogy Cendrars mikor kezdett megírásához, és a költemény számos utalása megfejtetlen. Előadásom elején említettem, hogy Cendrars szeretette megerősíteni a róla kialakult legendákat. Talán ezek jellemzőbbek is rá és művére, mint a prózai tények. Viszont ha konkrét problémáról beszélünk, mint például a futuristákhoz fűződő viszonyáról, tanácsos ezeket a legendákat, amennyire lehet, elkerülni. Ezért is éreztem különösen nagy hiányát a kritikai kiadásoknak.

²² CENDRARS 1987, 182.

²³ Vö. CENDRARS 1984.

²⁴ „*Pourquoi ne m'accompagnes-tu pas en Amérique?*”

²⁵ „*Avance, retarde, s'arrête parfois*”

²⁶ Vö. GOLDENSTEIN 1986.

FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM

CENDRARS 1965

CENDRARS, Blaise, *D'Oultremer à indigo, Trop c'est trop, Films sans images, Blaise Cendrars, vous parle...*, bibliographie inédite établie par Hughes Richard, Paris, Denoël, 1965.

CENDRARS 1984

CENDRARS, Miriam, *Blaise Cendrars*, Paris, Balland, 1984.

CENDRARS 1987

CENDRARS, Blaise, *Aujourd'hui, 1917-1929 suivi de Essais et réflexions 1910-1916*, présentés par Miriam Cendrars, Paris, Denoël, 1987.

CENDRARS 2003

CENDRARS, Blaise, *Mon voyage en Amérique*, illustration de Pierre Alechinsky, Fata Morgana, 2003.

CSÁKY 1972

CSÁKY József, *Emlékek a modern művészet nagy évtizedéből (1904-1914)*, Budapest, Corvina, 1972.

DELAUNAY 1975

DELAUNAY, Robert, *Du cubisme à l'art abstrait*, documents inédits publiés par Pierre Francastel et suivis d'un catalogue de l'œuvre de R. Delaunay par Guy Habasque, Paris, S. E. V. P. E. N. 1975.

GOLDENSTEIN 1986

GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Dix-neuf poèmes élastiques de Blaise Cendrars*, édition critique et commentée, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986.

GOLDENSTEIN 1988

GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Quelques vues successives sur la simultanéité*, „Sud”, 18. année, 1988.

LEROY 2001

LEROY, Claude, *Poésies complètes* avec 41 poèmes inédits, Denoël, 2001.

LISTA 2001

LISTA, Giovanni, *Le futurisme. Créations et avant-garde*, Paris, Éditions de l'Amateur, Paris, 2001.

MARINETTI 1919

MARINETTI, Filippo Tommaso, *Les mots en liberté futuristes*, Milano, 1919.

PERLOFF 2003

PERLOFF, Marjorie, *The futurist moment*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

SZABÓ 1964²

SZABÓ György (szerk.), *A futurizmus*, Budapest, Gondolat, 1964².

AZ OROSZ FUTURISTA KIÁLTVÁNYOK RITUÁLIS FUNKCIÓI¹

Az orosz ezüstkor művészi törekvéseire a sokszínűség és a krízistudatból fakadó szerteágazó útkeresés volt a jellemző. Az orosz modernség különböző áramlatait a szimbolizmus és az akmeizmus mellett az egyes avantgárd irányzatok alkották. A futurizmus az orosz századelő irodalmi és művészeti avantgárdjának egyik legmeghatározóbb, legtermékenyebb jelensége, mely azzal az igénnyel lépett fel, hogy szétfűzza az esztétikai múltat, a művészi formálás minden régi rendszerét. Képviselői az új művészet nevében – az olasz futuristákhoz hasonlóan – elutasítottak minden korábbi kulturális tapasztalatot, az előző nemzedékek által elért eredményeket, a hagyomány lerombolására törekedtek. Az orosz futurizmus nemcsak a korabeli kulturális és irodalmi térben harcolta ki a helyét, hanem látens módon későbbi időszakok művészi útkeresését is meghatározta. Mind a futurizmus irányzatának, mind az irányzathoz tartozó alkotói életutaknak, életműveknek hatalmas szakirodalma van. Elgondolkodtató azonban, hogy nincs még egy olyan irányzat a 20. századi orosz irodalomban, amely ennyire ellentmondásos értékelést hívott volna életre, ennyire változatos, egymást kizáró megközelítésmódokat eredményezett volna. Nyilván ennek több oka is van. Egyrészt az okok között említhető a szovjet irodalomtörténet-írás hosszú ideig uralkodó egyoldalúsága, másrészt az a tény, hogy az orosz futurista művészet összetett, sokarcú jelenség.

Minden kutatás, így az enyém is abból az elkerülhetetlen megállapításból indul ki, hogy az orosz futurizmus nem képezett egységes művészeti rendszert, gyakorlatilag a futurizmus terminust az orosz avantgárd teljesen különböző csoportosulásainak a megnevezésére használták. Valójában tehát nem is annyira futurizmusról, mint inkább futurizmusokról beszélhetünk². Általában a szakirodalomban a sokféle csoportosulás közül négyet emelnek ki és neveznek meg: a *kubofuturistákat* (vagy más néven *leszistákat*, illetve *Hylaea-csoportot*³), az *egofuturistákat*, a *költszet*

¹ Készült a Bolyai-ösztöndíj támogatásával.

² Vö. LANGE 1995, 527

³ A *Hylaea-csoport* tagjait 1913-tól kezdték *kubofuturistákként* emlegetni. Nehéz megmondani, mikor, hogyan és miért jelent meg a *kubo-* előtag. Egyes kutatók szerint azért kezdték el használni ezt az elnevezést a csoport tagjai, hogy ne keverjék össze őket az *egofuturistákkal* és az olasz futuristákkal. Mások úgy vélik, hogy a sajtóban jelent

mezzaninja és a *Centrifuga* csoportokat. Közöttük folyamatos volt a polémia, amely egyrészt érintette az elsőség kérdését, azaz hogy melyik csoport használta először a futurizmus fogalmát önmegnevezésként. Másrészt az is vita tárgyát képezte, hogy ki, kik tekinthetők igazi futuristának. Mindegyik csoport tagjai önmagukat nevezték meg a futurizmus művészi értékeinek és ideológiájának egyedül hiteles képviselőiként, a többieket pedig ellenfélként, ellenségként határozták meg, akik ellen éppúgy harcolni kell, mint a múlt, illetve a hivatalos irodalom és művészet képviselőivel. A háborús terminológia és az éles szóbeli szembenállás azonban nem akadályozta meg a csoportok közötti mozgást és a különböző csoportokhoz tartozó tagok közeledését, adott esetben együttes fellépését. Tulajdonképpen ennek az állandó mozgásban levésnek köszönhető, hogy az orosz futurizmus nem kanonizálódott⁴, hiszen a keletkező új körök, szövetségek és csoportosulások – leszámolva a korábbi megmerevedett formákkal – újra és újra definiálták magukat és poétikai eljárásaikat.

A csoport önmeghatározására, a művészetnek mint problémának az újragondolására, a művészet rendeltetésére vonatkozó reflexiók kifejtésére és előadására különböző kiáltványokban került sor. A századelő művészeti életében megnövekedett a szerepe ezeknek az elméletalkotással is foglalkozó írásoknak, hiszen a visszaemlékezések és önéletrajzok tanúsága szerint a korszak kulturális életét áthatotta a teoretikus igény, amely kiáltványok, előadások, viták, kötetek, dekrétumok és tézisek áradatát eredményezte. A manifesztum műfaja valósággal újjáéledt a futurizmusban; nemcsak Olaszországban, hanem Oroszországban is a futurista csoportok esztétikai pozíciójának népszerű kifejezési formájává vált. A kiáltvány közrebocsátása – a gesztussor tudatos ismétlése révén – rituális funkcióra tett szert, közösségintegráló jelentőségű lett.

Az orosz futurista művészek, különösen a *kubofuturisták* minden megnyilatkozási formáját sajátos *ritualizáltság* jellemzi. A normáktól való megszabadulás nemcsak deklarációkban, irodalmi szövegekben és a művészeti életben jelent meg, hanem a mindennapokban, a társadalmi érintkezés minden formájában testet öltött. Mivel a művészetet az emberi önfelszabadítás modelljének tekintették, ezért ezt a gyakorlatot mindenre, az egész életre ki akarták terjeszteni, általános szervezőelvvé akarták tenni⁵. Az élet és művészet határainak elmosására, eltörlésére való törekvés sajátos *teatralizációt*, *karnevalizációt* eredményezett. A futuristák életformájukkal épp úgy, mint modorukkal, öltözködésükkel, a kialakult érintkezési és udvariassági formák felrúgásával provokálták a köznapiságot, a burzsoá-kispolgári létformát⁶. Vásári komédiásra, tréfacsinalóra, bohócra emlékeztető viselkedésükkel a hivatalossal, a megszokottal, az elfogadottal szemben egy, az értékek viszonylagosságára rámutató fordított világot teremtettek. A korabeli kritika és a híradások szerint ők „tapéta-köl-

meg először ez a pontosítás, rámutatva ezzel a moszkvai futuristák eszméi és a kubista festészet közti kapcsolatra (vö. MARKOV 2000, 106).

⁴ Vö. SZILÁGYI 1989, 18

⁵ Vö. Uo., 17.

⁶ Vö. BOBRINSZKAJA 2003, 199.

tők”, kötekedő csirkefogók, örültek, anarchisták, zendülők, önjelölt zsenik, pümkösdí királyok, kurafik. A futuristák megrökönyödést és felháborodást keltő rombolását vásári életvidámság jellemzi. Livsic memoárjában, *A másfélszemű lövés*ben Burljuk plakátprogramját például vásári ígéretésnek nevezi, míg Majakovszkij tézisei a cirkuszi attrakciók felsorolására emlékeztetik⁷.

A futuristák megjelenését mindenütt viták és botrányok kísérték, előadókörútjaik botránysorozattá váltak, ahogy Majakovszkij is írja: „*Sárga blúzokkal és ösz-szemázolt arccal hökkentettük meg őket*”⁸. A botrány a futurista poétika és életvitel tudatosan vállalt formája, amelynek feladata – Szilágyi Ákos szavaival élve – az új irodalmi térformák kialakítása, a régi irodalmi teret és irodalmi intézményrendszert összetartó ideológiák dekonstrukciója, relativizálása és megsemmisítése, az irodalom adott kereteinek lerombolása, a kialakult funkciók megkérdőjelezése⁹. A rombolás rituális folyamata mindig a megérkezés hangos bejelentésével kezdődött, annak a vásári kikiáltásával, hogy az újítók jöttek lerombolni és elfoglalni a kulturális teret, lendülettel és életerővel megtölteni a halott, megmerevedett formákat. Ez a mozgás és energia szociológiai értelemben is igaz, ugyanis az orosz futurizmus képviselői többnyire a társadalom nem privilegizált rétegeiből kerültek ki¹⁰, ráadásul főként vidékről érkeztek a centrumokba, Moszkvába és Pétervárra, hogy helyet követeljenek maguknak. Érthető tehát, hogy fontossá vált hírt adni magukról, megmutatni magukat a világnak, kimutatni meggyőződésüket.

Egy új valóság teremtésének igénye nyilatkozik meg a kiáltványokban is, melyek a meghökkentés és a provokáció révén, mint már említettem, szerves részei a futuristák szokáscelegményeinek (ritusainak) és életalkotási programjának. Az állandó újítások és kísérletek közegében verbális alkotások létrehozására ösztönzött a művészi újszerűség és a felfedezés rögzítésére irányuló teoretizáló törekvés is. Az irodalmi tevékenység már nem kizárólag csak a szavakkal való foglalkozást, a műalkotás létrehozását jelentette, hanem elméletalkotást is. Az avantgárd kultúrában megváltozott a szóbeli kinyilatkoztatások és elméleti koncepciók státusza, így a kiáltványok és a bennük rögzített esztétikai programok a művészet jelenségeivel, a műalkotásokkal kerültek egy sorba¹¹. Az 1910-es évek avantgárd művészi tevékenysége kiáltványi jellegű, ez a műfaj pedig hatást gyakorolt más irodalmi formákra is.

Az orosz futuristák elméleti igényű fellépése gyakran sietős és felületes volt, hol improvizatív és meghökkentő, hol épp racionális és kimódolt. A futurista kiáltványok, a futurista teoretizálás jellegzetességei különösen akkor szembetűnőek, ha a *szimbolista* vagy *akmeista* esztétikai, kultúr- és művészetfilozófiai írásokkal vetjük őket össze. Mindkét irányzatra jellemző a kibontott, átgondolt és tudatosan felépített esztétikai program megléte. Az elméleti írások formája és műfaja azonban minden-

⁷ Vö. LIVSIC 1989, 442.

⁸ Vö. MAJAKOVSZKIJ 1979, 72.

⁹ Vö. SZILÁGYI 1989, 12.

¹⁰ Vö. HARDZSIJEV 2006, 35.

¹¹ Vö. SZARABJANOV 1988, 72.

képp hagyományosnak nevezhető. A cikkek, kritikák, tanulmányok, esszék hagyományos szervezeti keretekben jelentek meg, olyan tekintélyes folyóiratokban láttak napvilágot, mint a „Mérleg”, az „Aranygyapjú”, az „Apollón”. Míg a *szimbolista*, *akmeista* elméleti felvetések inkább értelmezői jellegűek, addig a *futurista* teória gyakran megelőzte, sőt néha ki is zárta a gyakorlatot, a művészi megvalósulást.

Az orosz futurista kiáltványok széttartó erők és tendenciák következményei, az elhatárolódás jelei, így segítik a csoport önmeghatározását, tanúskodnak az alkotói közösség keletkezéséről. Amikor a *Céltábla* című kiállítást szervezte, Larionov például azt írta: „*A napokban egy kiáltványt fogunk kiadni, azért, hogy határozottan elkülönítsük magunkat a mindenféle Burljukoktól, Moskovoktól és Koncsalovszkijoktól, de még az Orosz Művészek Szövetségétől és a Művészet Világától is*”¹² (ford. K.Zs.). Azaz a manifesztum leginkább tanúságtétel és támadás, magának a manifesztumnak a megléte ezáltal sokkal fontosabb, mint a benne kifejtett eszmék és elvek¹³.

A futuristák irodalmi, művészeti attitűdjét a támadás határozza meg, ezért olyan szembevetendő a háborús terminológia és a kiáltványok támadó, kihívó intonációja. Bármelyik szöveget is vizsgáljuk, harcról, háborúról, csatáról, ütközetről, árulóról, renegátról, ellenfélről, ellenségről beszélnek. A művészeti életbe jutás egyetlen lehetséges útját a lázadásban és a harcban látják, ebben a harcban pedig épp a kiáltvány válik a legfőbb fegyverré. A futuristák többfrontos küzdelmet vívtak, nemcsak a tradícióval, a kortárs közönséggel és kritikusokkal, de a közelmúlt művészetével, vagy akár egykori szövetségeseikkel is leszámolnak. Ezt tették a *leszisták*, később kapott nevükön a *kubofuturisták* is az 1912-ben megjelent ismert kiáltványukban, a *Pofon üjtük a közízlést* címűben: a 19. századi Puskin, Dosztojevszkij, Tolsztoj tekintélye mellett hevesen elutasítják kortársaikat is, Balmontot, Brjuszovot, Andrejevet, Kuprint, Blokot, Szologubot, Remizovot, Avercsenkót, Csornijt, Kuzmint és Bunyint is. A megvetést és lenézést nyomatékosítandó többes számban használták a családneveket, illetve egyes neveket szándékosan hibásan közöltek. Egy másik, 1914-es kiáltványukban az *ego*- és *kubo*- előtag használatát elvetve kijelentik magukról, hogy egyedül ők tekinthetők futuristának. A többiek, a grimaszoló fiatalok, így a *Költészet mezzaninja* és a *Pétervári Harsona* csoportosulások tagjai pedig nemes egyszerűséggel menjenek a fenébe, ahogy ezt a kiáltvány címével is hirdeti. Az elutasítás a Moszkvában 1913 végén alakult *Centrifuga* önmeghatározásában is fontos szerephez jut. A csoport kiáltványában¹⁴, az *Oklevélben* az ellenfélnek tekintett futuristákat előbb éles hangon árulóknak, renegátoknak, rágalmozóknak, gyáváknak, végül *passzéistáknak* nevezik a szerzők, Nyikolaj Aszejev, Szergej Bobrov, Ilja Zdanyevics és Borisz Paszternak.

¹² „На днях мы выпускаем манифест ... это делается для того, чтобы определенно выделить себя от всех Бурлюков, Машиковых и Кончаловских, а также и от «Союза русских художников» и «Мира искусства»” (idézi HARDZSIJEV 1976).

¹³ Vö. KARASZIK 2000.

¹⁴ Idézi MARKOV 1967, 110-111.

Azaz a manifesztum ebben a közegben már rég nem irodalmi műfaj, nemcsak irodalmi és esztétikai program, hanem sokkal inkább cselekvés és gesztus¹⁵. Cselekvésre, méghozzá kihívó cselekvésre utal, és gesztusértékű több kiáltvány vagy almanach címe is: *Pofon ütjük a közízlést, Menjetek a fenébe, Kesztyű a kubofuturistáknak, Bevette*. Ez a tipológiai egyezés csak egy azok közül, amelyek segítségével leírható és megragadható ez a sajátos tudatforma, a kiáltványtudat. A programok tartalmi része néhány állandó motívum meglétére alapozódik, ezek kisebb módosulásokkal szövegről szövegre vándorolnak: ilyen például az újítás dicsőítése, a haladás és a jövő abszolutizálása, a szembeállításokon keresztüli önmeghatározás, a művészet önelvűségének, a forma és a formai elemek prioritásának és a független nemzeti művészetnek a hirdetése. Tekintve, hogy a kiáltványok egy ritualizált viselkedésmódnak a kifejezői, bennük leginkább nem is annyira tartalmi, hanem lexikai, stilisztikai, ritmikai, intonációs és pszichológiai síkon ragadhatók meg az összecsengések.

Bármelyik csoport manifesztumát vizsgáljuk is, azonnal szembetűnő a megnyilatkozások pátosza. Ez a totális polémia, az ellenszegülés és a lázadás pátosza, a pusztán a tagadás kedvéért való tagadás. A tagadás cselekvésértékű. A *kubofuturisták* másik kiáltványa is, mely a *Bírák keltetője* második kötetében jelent meg 1913 tavaszán, erre a tagadásra épít, a szembenálláson keresztül pontokba szedve határozza meg a csoport esztétikai programját. A David és Nyikolaj Burljuk, Jelena Guro, Majakovszkij, Jekatyerina Nyizen, Hlebnjikov, Livsic és Krucsonih nevéhez köthető írás elveti a régi nyelvet, a megszokott mondat szerkesztést, ritmikát, rímélést, helyesírást és központosítást, egyúttal vallja az alkotó jogát a költői szótár kiszélesítésére, az eredetiségre. Eredeti szókonceptiójuk, az önértékű szó hirdetése éles elméleti és költészeti vitát váltott ki. A *kubofuturisták* fontos szerepet játszottak abban, hogy a figyelem az olvasott szövegről az elmondott, előadott szövegre, a hangzásra irányuljon, egyúttal nagy gondot fordítottak kiadványaik vizuális megformálására, szöveg és grafika egymás mellettségének térstrukturáló szerepére.

A többi futurista csoport tagjait sem a tartalom, a *mit* kérdése foglalkoztatta, hanem a *hogyan* problémája. Az ő kiáltványaik hangnemére is a büszke, szinte kérkedő önmeghatározás pátosza jellemző. Ahogy a *kubofuturisták*, úgy ők sem ismerik a kételyt, a megingást, a reflexiót. A kiáltványokban előírások, követelések és *axiómák* vannak rögzítve, ennek megfelelően rövidek a gyakran felszólító modalitású mondatok. Az *egofuturisták* mindkét kiáltványa meghatározások, metaforikus azonosítások láncszerű összekapcsolásából áll. Az *egofuturizmus prologusa* című manifesztumot 1911-ben Igor Szeverjanyin adta ki, míg a másik írás az Ignatyjev vezette, 1913-ban alakult Intuitív Társaság fő téziseit tartalmazza. Az *egofuturisták* a tudattalan tevékenységére irányították a figyelmet, azt állítva, hogy minden betűnek van hangja és színe, sőt íze és tapintása is, amit azonban csak intuitív módon lehet érzékelni. Míg a *kubofuturistáknál* a *mi*,

¹⁵ Vö. KARASZIK 2000, 130.

addig az *egofuturistáknál* az *én hipertrofizálása* megy végbe, azt terjesztik ki mindenre.

Kifejtettebbek és érvelő jellegűbbek a Vagyim Sersenyevics és Leon Zak alapította *Költészet mezzaninja* csoport kiáltványai. A *Kesztyű a kubofuturistáknak*, melyet Rosszijanszkij álnéven Zak írt, illetve Sersenyevics *Orosz futurizmus* című kiáltványai úgy vitáznak a *kubofuturistákkal*, hogy eközben rámutatnak programjuk sebezhető pontjaira. A tartalom teljes megsemmisítése nem új mezők megnyitását jelenti szerintük a művészetben, hanem sokkal inkább a lehetőségek beszűkítését. Valójában nem szakadnak el a szimbolista felfogástól, mert az *Abszolútum* megragadására, annak a jelenségekben való felmutatására törekednek, ugyanakkor a szóhoz való viszony, a szó megmunkálása számukra is fontos. Nemcsak a *hangzás* érdekli őket, *szó-illatról* és – az *imaginizmus* teoretikusává váló Sersenyevics – *szó-képről* beszélnek.

Az eddig megnevezett kiáltványok az 1910-es évek első felében keletkeztek, ez az időszak az orosz futurizmus kialakulásának és virágkorának, a csoporttudat megerősítésének az időszaka¹⁶. A *Bevette. Futuristák dobja* című almanachban 1915-ben megjelent *Egy csepp kátrány* című Majakovszkij-írás azt állítja, hogy a futurizmus bevette, meghódította Oroszországot: „*A futurizmus meghalt, mint külön csoport, de szétaradt valamennyiünkben. De ha a futurizmus mint a kiválasztottak eszméje meghalt, akkor nekünk nem kell többé. Programunk első részét, a pusztítást bevégeztetnek tekintjük. Ezért ne csodálkozzanak, ha ma kezünkben a bolond csörgője helyett az építőmester tervrajzát pillantjuk meg, és ha a futurizmus hangja, mely tegnap még lágy volt a szentimentális álmodozástól, ma az ige hirdetés érchangján szól*”¹⁷.

Ez az ige hirdetés, a felhívás és jelszószerűség dominál az olyan kiadványokban, mint a „Futuristák Újságja”, „A kommuna művészete” és később a „LEF” című folyóirat. A kinyilatkoztatások, a kiáltványok nem tűnnek el, de rituális funkciójuk jelentősen átalakul és megváltozik. Az orosz futurizmusnak 1917, a forradalom előtt nem voltak politikai kiáltványai. Ideológiai célok, társadalmi követelések csak a forradalom alatt jelennek meg a kiáltványok szövegében, ekkor már a társadalmi program fontosabb, mint az esztétikai. Burljuk, Majakovszkij és Kamenszkij *A Futuristák Villámföderációjának kiáltványában* a szellem forradalmába hívva a gyárak és földek proletárjait a következő követeléseket fogalmazzák meg: „*III. Általános művészeti képzést, mert mi hisszük, hogy az eljövendő szabad művészet alapjai csak egy demokratikus Oroszországban alakulhatnak ki, amely eddig csak áhítozott a művészet kenyerére. IV. Az élelmiszerkészletekkel együtt azonnal el kell kobozni az elrejtett esztétikai kincseket, hogy igazságosan és egyenlően gyönyörködhesen bennük az egész ország. Éljen a harmadik forradalom, a Szellem forradalma!*”¹⁸.

¹⁶ Vö. BARAN, GURJANOVA 2001, 512.

¹⁷ MAJAKOVSZKIJ 1979, 60.

¹⁸ BURLJUK, KAMENSKIJ, MAJAKOVSZKIJ 1987, 71.

Az egyes írások elnevezésében is egyre gyakrabban fedezhető fel a politikai dokumentumok hatása, a forradalmi frazeológia¹⁹. A politikai agitáció fogásait felhasználó napiparancsok, dekrétumok és tézisek ugyan megőrizték a nyelvhasználat, a stílus pátozát, a polemikus él ugyan nem tűnt el belőlük, de a tagadásokon keresztüli önmeghatározások már nem mindent átfogó, univerzális jellegűek. A meghökkentés és sokkolás helyét átvette a meggyőzés, a saját oldalra állítás szándéka, az érvelés vagy a lelkesítés, fenyegetés. A szövegekben felerősödött az elbeszélői elv. Majakovszkij *Miért harcol a Balfront* (1923) című írása már tartalmazza a futurizmus történetét is, azaz a szerző megmagyarázza, kiket takar a *mi* névmás, kik azok a futuristák, miért harcolnak: „*A forradalmi pártok az életformát ostromolták, a művészet föllázadt, hogy az ízlést ostromozza. ... A futurizmus a művészet baloldali frontja lett. Mi lettünk*”²⁰. Majakovszkij történelmi szempontból értelmezi a futurista mozgalom jellegét, meghatározza művészi módszerének sajátos vonásait. A későbbi írásokban már nem nevezi az új, balos művészetet futuristának, bár esztétikájában továbbra is fontos szerepe marad a forma kimunkálásának, a forma mesteri megmunkálásának²¹.

A húszas évek vége már nem kedvezett a művészi sokszínűségnek, a hivatalos, a párt által elfogadott és kívánt művészetnek nem volt, nem lehetett alternatívája. Ennélfogva eltűntek az új csoportok keletkezését bejelentő, újabb és újabb esztétikai útkeresést meghirdető kiáltványok. A kiáltványok rituális funkciója elveszett, mint ahogy a futurizmus és az avantgárd is eltűnt a szovjet kulturális térből. A művészetek megújulásának század eleji utópiája a második évtizedtől kezdve negatív utópiává változott.

FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM

BARAN, GURJANOVA 2001

БАРАН, Х., ГУРЬЯНОВА Н., *Футуризм*, in AA.VV., *Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)*, Книга 2., ИМЛИ РАН. Москва, 2001, 501-574.

BOBRINSZKAJA 2003

БОБРИНСКАЯ, Е., *Жест в поэтике раннего русского авангарда*, in БОБРИНСКАЯ, Е., *Русский авангард: истоки и метаморфозы*, Москва, 2003, 199-209.

¹⁹ Néhány példa Majakovszkij írásaiból: „*Nyílt levél a munkásokhoz*”, „*1.sz. napiparancs a művészetek demokratizálásáról (Kerítésirodalom és utcafestészet)*”, „*Miért harcol a Balfront?*”, „*Kibe mar bele a Balfront?*”, „*Kit óv a Balfront?*”, „*Eltársak! Életalakítók!*”, „*Második számú napiparancs a művészetek seregéhez*”.

²⁰ MAJAKOVSZKIJ 1979, 67-68.

²¹ Vö. OGINSZKAJA 1979, 21.

BURLJUK, KAMENSZKIJ, MAJAKOVSZKIJ 1987

BURLJUK, D., KAMENSZKIJ, V., MAJAKOVSZKIJ, V., *A Futuristák Vilámföderációjának kiáltványa*, in AA.VV., *Új ég és új föld. Irodalmi élet Szovjet-Oroszországban 1917-1932*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1987, 70-71.

HARDZSIJEV 1976

Харджиев, Н., *К истории русского авангарда*, Стокгольм, 1976.

HARDZSIJEV 2006

ХАРДЖИЕВ, Н., *Поэзия и живопись (ранний Маяковский)*, in Харджиев, Н., *От Маяковского до Крученых. Избранные работы о русском футуризме*, Москва, 2006, 15-94.

KARASZIK 2000

КАРАСИК, И., *Манифест в культуре русского авангарда*, in AA.VV., *Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева*, (Под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова), Москва, 2000, 129-138.

LANNE 1995

ЛАНН, Ж. К., *Русский футуризм*, in AA.VV., *История русской литературы: XX век: Серебряный век*, Москва, 1995, 527-557.

LIVSIC 1989

ЛИВШИЦ, Б., *Полутораглазый стрелец*, Ленинград, 1989.

MAJAKOVSZKIJ 1979

MAJAKOVSZKIJ, Vlagyimir Vlagyimirovics, *Oroszország, a művészet és mi*, Budapest, Corvina Kiadó, 1979.

MARKOV 1967

МАРКОВ, В., *Манифесты и программы русских футуристов*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1967.

MARKOV 2000

МАРКОВ, В., *История русского футуризма*, СПб., 2000.

OGINSZKAJA 1979

OGINSZKAJA, Larisza, *Majakovszkij a művészetről*, in MAJAKOVSZKIJ, Vlagyimir Vlagyimirovics, *Oroszország, a művészet és mi*, Budapest, Corvina Kiadó, 1979, 7-46.

SZILÁGYI 1989

SZILÁGYI Ákos, *A lázadás esztétikája. Vázlat az orosz futurizmusról*, in SZILÁGYI Ákos, *Hamu és mamu. Az orosz irodalmi avantgárd 1917 előtt és után*, Budapest, Holnap Kiadó, 1989, 11-29.

SZARABJANOV 1988

САРАБЬЯНОВ, Д., *Малевич и искусство первой трети XX века*, in МАЛЕВИЧ, К., *Каталог выставки*, Ленинград, 1988.

BENYEGYIKT LIVSIC: A MÁSFÉLSZEMŰ ÍJÁSZ

AZ OROSZ FUTURIZMUS ELMÉLETI MEMOÁRJAI

Benyegyikt Livsic könyve az orosz futurizmus korai történetének egyik legfontosabb forrása, monográfiák, tanulmányok sora hivatkozik rá. Több nyelvre már lefordították, magyarra nem. Ez a dokumentumértékű könyv, melyet először 1933-ban adtak ki Moszkvában, nevetségesen alacsony példányszámban, Oroszországban újra csak a gorbacsovi időszakban, 1989-ben jelenhetett meg¹. Addig „*tamizdatban*” (nyugati utánnyomásokban) terjedt, én is így jutottam hozzá az 1980-as évek elején egy New-York-i kiadáshoz². Azóta már az orosz futurista mozgalom többi résztvevőjének visszaemlékezései is hozzáférhetővé váltak: például Mihail Matyusin visszaemlékezései³, David Burljuk memoárjai⁴ és Alekszej Krjucsonih dokumentumgyűjteménye⁵.

Ki volt Benyegyikt Livsic? A szlavistákon kívül nem hiszem, hogy neve széles körben ismert lenne. Ez a zsidó származású, odesszai születésű, jogi végzettségű költő, műfordító, elméletíró széleskörű műveltséggel rendelkezett. Már fiatal korában is a kortárs francia költészet egyik legjobb ismerője volt, valamint szakértője a kortárs külföldi és orosz avantgárd képzőművészetnek. A képzőművészet azért is volt számára rendkívül fontos, mert költészetében, pályája során szinte mindvégig, festészeti analógiákat próbált találni a költői szóhoz. 1909-ben kezdett verset írni, első kötete, a *Marsias füvölája* 1911-ben jelent meg Kijevben. A futuristákkal, a Burljuk-testvérekkel 1911 telén ismerkedett meg, s a kezdeti periódusban a *Hylaea*, később *kubofuturista*, illetve *leszista* (*bugyetljanye*) csoport egyik legaktívabb tagja volt. 1922-ben Kijevből Szentpétervárra költözött, 1928-ig 4 verseskötetet publikált, műfordítással foglalkozott, a francia költészetén kívül a grúz lírikusokat ültette át orosz nyelvre. Versei 1928-tól nem jelenhettek meg. Az 1930-as években műfordításaiból egy XIX-XX. századi francia költészeti antoló-

¹ Vö. LIVSIC 1989.

² Vö. LIVSIC 1978. A továbbiakban a hivatkozás erre a kötetre történik, az oldalszámok zárójelben szerepelnek.

³ Vö. RKF 1976.

⁴ Vö. BURLJUK 1994.

⁵ Vö. KRJUCSONIH 2006.

giát állított össze, illetve valamiféle csoda folytán megjelenhetett *A másfélszemű íjász* című könyve is. 1937 októberében letartóztatták és a hivatalos adatok szerint 1938. szeptember 21-én agyonlőtték. Mint a sztálini terror áldozatát, a XX. kongresszus után rehabilitálták⁶.

Livsic visszaemlékezései akkor jelentek meg, mikor a hivatalos irodalompolitika szinte már teljesen megszüntette az orosz avantgárd emlékezetét, sőt a szovjet ideológiával ellenségesnek tekintette. A futurista mozgalom résztvevői közül többen meghaltak már, mint például Guro, Majakovszkij, Hlebnyikov, Rozanova, számosan emigráltak (pl. David Burljuk, Natalja Goncsarova, Szergej Larionov), az Oroszországban maradtak pedig vagy beálltak a sorba, vagy a szó szoros értelmében életük kockáztatásával folytatták korábbi munkásságukat. A könyv megjelenését követő gyér kritikai visszhang főként arról szólt, hogy Livsic restaurálni kívánja a múltat, s hogy ez mennyire káros. A kritikusoknak abban azonban igazuk volt, hogy Livsic híven idézte vissza az eseményeket, minél több tényt kívánt feltárni a futurista mozgalom keletkezésével kapcsolatban, ugyanakkor a szerző figyelmének homlokterében mindig az elemzés állt. *A másfélszemű íjász* valóban „elméleti” visszaemlékezés, szerzője egyszerre szemléli belülről, mint a mozgalom aktív résztvevője és kívülről, mint a már 1916-ban a futurizmustól eltávolodott költő az orosz futurizmus történetét, egyúttal feltárva annak alapvető ellentmondásait is.

A másfélszemű íjász furcsa, rövid, egy oldalas előszóval kezdődik. Livsic itt arról ír, hogy az orosz futurizmust lehetetlen feléleszteni, hisz már 18 éve halott. Szerinte ez az irányzat Oroszországban mindössze 3 éven át, 1912-től 1915-ig tartott. Az orosz futurizmus örökösök nélkül halt meg, az 1917-es forradalom után megjelenő „balos” irányzatokat, a Majakovszkij és Oszip Brik vezérelte Balfrontot (LEF), illetve a különböző *komfuturista* csoportokat nem tekinti az irányzat folytatóinak. Megfogalmaz egy eléggé markáns véleményt is: Majakovszkij nem a futurizmus apropóján került közel a forradalomhoz, hanem inkább annak ellenére. Ha arra gondolunk, hogy ezekben az években már folyt Majakovszkij hivatalos kanonizációja, melynek kapcsán többé nem adták ki korai futurista verseit, ezen a megjegyzésen nincs mit csodálkozni. Szintén a kor szellemének felel meg az olasz és az orosz futurizmus ideológiájának leegyszerűsítő összehasonlítása. Az olasz futurizmus alapjaiban benne volt a művészet faji jellegéről való elképzelés, míg az orosz „leszisták” keletimádatukban soha nem mentek ilyen messzire, noha bizonyos mértékben ők is a nacionalizmus csapdájába estek (1.).

Livsic könyve 1911-től 1914 nyaráig követi nyomon az orosz futurizmus kialakulását és fénykorát. Könyve első fejezetében a *Hylaea* csoport megalakulásáról ír. A *Hylaea* elnevezés Hérodotosztól való, ő nevezte így a szkíták által lakott Dnyeper-vidéket, ahol, Herszon közelében, egy Csernyanka nevű településen volt a Burljuk család birtoka. Alekszandra Ekszter, a *kubofuturista-szuprematista* festő,

⁶ <http://livshic.ouc.ru>



Alekszandra Ekszter
 Lány madarakkal, 1927-1928
 Olaj, vászon, 81x65

aki a modern francia festészet szerelmese volt és gyakran járt Párizsban, ismertette meg Livsict David Burljukkal Kijevben, 1911. decemberében. Burljuk festészetről és irodalomról való nézetei provokálták Livsict, hiszen akkoriban ő is kísérletező korszakában volt, s az izgatta módfelett, hogyan lehet az új festészeti módszereket átvinni a költészetre. 1910-ben már megjelent az *Ítészek ketrecének* (*Szadok szugyej*) első kötete, a korai futurista próbálkozások első irodalmi dokumentuma, onnan ismerte Burljuk és Hlebnyikov verseit. David Burljuk, akit voltaképpen „az orosz futurizmus atyjának” tekintettek, azzal a céllal hívta meg magához Csernyankába, hogy rendezzék Hlebnyikov kéziratait. Itt alakult meg a *Hylaea* csoport, az orosz futurizmus magva, melynek kezdetben a három Burljuk-fivér, David, Vlagyimir és Nyikolaj, Hlebnyikov és Livsic voltak tagjai⁷. Livsict a művészeti ágak közül leginkább a festészet érdekelte, s itt munka közben figyelhette meg, hogyan készülnek David és Vlagyimir kubista-futurista képei. Vlagyimirnak modellt ült, aki futurista portréját készítette el. Az igazi élményt számára azonban Velimir Hlebnyikov kéz-

⁷ Más vélekedések szerint a *Hylaea* csoport megalakulása korábbra tehető, David Burljuk Mihail Matyusin és Jelena Guro szentpétervári lakásán már 1910 februárjában eltervezték. Vö. BASZNER 1995, 11-32., 18.

irataival való megismerkedés jelentette. Hlebnyikov szokása szerint szétdobálta kéziratait, melyeket a Burljuk testvérek egy kosárban gyűjtöttek össze. Nyikolaj és Livsic válogatták ki a szövegeket, melyek között voltak versek és filológiai kísérletek, s közülük mindegyik egy újra konstruált nyelven volt megírva. Hlebnyikov a szótövek lecsupaszításával, az „*értelmentűli nyelvvel*” (*zaum*) folytatott kísérleteivel az orosz futuristák, sőt később az orosz formalisták szemében az új Puskin rangját vívta ki. Livsic nem kis pátozzsal így ír róla: „*A humboldti nyelvelmélet Hlebnyikov műveiben igazolást nyert. Egy nép kollektív tudata egy emberben öltött testet*” (23.). Viszont maga Livsic nem kívánta a hlebnyikovi nyelvi kísérleteket folytatni, ő inkább az új festészetből merített ihletet. Akkoriban született verseiben az irodalmi anyag kubista elrendezésére tett kísérletet, s mint bevallotta, a két művészeti ág közötti párhuzamot a végletekig vitte. A kubista, síkban elmozdított kompozíció mintájára új szemantikai rendszert próbált alkotni, „elmozdítani” a megszokott elemeket a metaforák, hiperbolák és jelzők segítségével, vagyis fel akarta rúgni a köztük levő sablonos viszonyt.

A továbbiakban Livsic ismerteti az orosz futurista mozgalom kialakulásának legfontosabb állomásait, többek között a két, egymással ellenségeskedő festészeti csoportosulás, a *Káró bubi* (*Bubnovij valet*) és a *Szamárfarok* (*Oszlinij hvoszt*) kiállításait, 1911 végén. Először Moszkvában a *Káró bubi* állított ki, melynek tagjai Ekszter, Kulbin, Lentulov és Koncsalovszkij voltak. A *Szamárfarok*hoz Goncsarova, Larionov, Tatlin és Morgunov tartoztak. Valójában nem volt lényeges különbség a két tábor esztétikai felfogása között, mindnyájan tagadták az akadémikus művészetet, s míg Burljuk számára az antik görög, egyiptomi és aszír művészet jelentette a kiindulópontot, addig Goncsarova a primitív művészetet kultiválta, a szkíta köasszonyokat és a festett vásári figurákat. Mindkét tábor festői már futuristáknak tartották magukat, de ahogy Livsic megállapítja: „*mind Burljuk, mind Goncsarova számára a futurizmus csak stílus és módszer volt, nem szigorúan átgondolt művészeti rendszer, mint például Umberto Boccioni számára. Művészetükben a francia kubizmus és az olasz futurizmus jól megfért egymással*” (54.). Ugyanakkor a Nyugattal szemben, keleti őserőként, a szkíták leszármazottjaiként határozták meg magukat. Ebben a kontextusban nyer értelmezést Livsic könyvének címe is: az orosz futurista olyan szkíta lovas, aki csak félszemével kacsint Nyugat felé, a másikkal hunyorít, hogy célba találjon – tehát ő a „*másfélszemű íász*”.

A könyv harmadik fejezetében Livsic az 1912-es év eseményeit ismerteti. Ez az év volt az irodalmi mozgalom csúcspontja Oroszországban. Ekkor jelent meg a *Pofonütjük a közízlést* című kiáltvány és kötet, az *Ítések ketrecének* második kötete, a *Döglött hold* és a *Hármak szertartáskönyve*. A csoporthoz csatlakozott Majakovszkij és Krucsonih, valamint a pétervári festészeti egyesülés, a *Fiatalok szövetsége*, Olga Rozanovával az élen, illetve David Burljuk régi jó barátai és eszmetársai, Jelena Guro és Matyusin. A *Hylaea* csoport már a *kubofuturisták*, illetve a *leszisták* (*bugyetljanye*) névvel illette magát, s ekkorra már a sajtóban sem



B. Livsic: A másfélszemű íjász



David Burljuk

számított a futurizmus szitokszónak. Egyébként ezt a szót az irodalmi kritikában a szimbolista Brjusov írta le először a „Russzkaja miszl” című irodalmi folyóiratban, mikor összehasonlította a moszkvai és az Igor Szeverjanyin által vezérelt pétervári, *egofuturista* csoportot. A *Döglött holdnak* már az alcíme a következő volt: „*A világ egyedüli futuristáinak, a Hylaea költőinek gyűjteményes kötete*”. Fellépéseik alkalmával a *leszisták* külsejükkel is sokkolták a közönséget. Mindannyian cilinderben jártak, Majakovszkij sárga blúzt hordott, mellényzsebében sárgarépával, Livsic sárga-fekete csíkos kabátban piperkőcködött, Hlebnyikov pedig egyáltalán nem adott az öltözködésére, úgy nézett ki, mint egy hajléktalan.

Livsic könyvének hatodik fejezete 1913 telének eseményeivel foglalkozik. A legjelentősebb esemény a futuristák színházi bemutatkozása volt a pétervári Luna parkban, december 2. és 5. között. A páros napokon Vlagyimir Majakovszkij *Vlagyimir Majakovszkij* című tragédiáját adták elő, a páratlan napokon Mihail Matyusin *Győzelem a Nap felett* című futurista operáját, melynek librettóját Alekszej Krucsonih írta. A *Majakovszkij-tragédiában* maga Majakovszkij játszotta a főszerepet, saját szerepét, a többi szereplő csupán sematikus kartonfigura volt. A futurista előadásban elmosódott a határ a líra és a dráma között. Matyusin operájának díszleteit Kazimir Malevics készítette el; Livsic szerint ő volt az egyedüli, aki *szuprematizmusa* tárgy nélküli világában, a festészetben az *értelmentüli* nyelvet valósította meg. Ekkor csatlakozott a csoporthoz a filológus, Viktor Sklovszkij is, aki később az orosz formalisták vezéregyénisége lett. A *Kóbor kutya* kabaréban *A futurizmus helye a nyelvtörténetben* címmel tartott előadást, ahol a „szókép megkövesedéséről” és a „szó feltámasztásának” szükségességéről beszélt. A kubista-futurista „*elmozdított kompozíció*” elméletét Sklovszkij szerint a filológia is hasznosíthatja, mikor a halott nyelvi rétegek eltávolítását tűzi ki célul. Az orosz futurista mozgalom bővült egy zeneszerzővel is, Artur Lurjével, a korszak egyik legtehetségesebb zenészével, aki már az egyik legdivatósabb kortárs orosz zeneszerző, Igor Sztravinszkij ellen lázadt.

Az 1914-es év az orosz futuristák számára egy jelentős eseménnyel, FilippoTommaso Marinetti moszkvai és pétervári látogatásával indult, ami felerősítette a *leszisták* megosztottságát. A látogatást megelőzte Larionov nyilatkozata, aki szerint záptojással kellene a futurizmus pápáját megdobálni, mert megtagadta elveit. Marinettit védte Malevics és Sersenyevics, ez utóbbi fogadta a pályaudvaron. Az olasz futurizmus vezérét az orosz újságok ünnepelték, tele voltak botrányos kijelentéseivel, melyek szerint szét kell zúzni a múzeumokat és könyvtárakat, csámcsogtak nőellenes és sovíniszta kijelentésein. Ugyanakkor példának állították az orosz futuristák elé, mert nem festi az arcát, és nem lármázik. Moszkvában nem volt botrány, hiszen – Livsic szerint – az olasz futurizmus hősi időszaka már régen elmúlt, vége a „véres” csatáknak Milánóban a parnasszistákkal, melyekre Marinetti oly szívesen emlékezett. Az olasz futurizmus vezére Moszkvában unta magát, miután jóformán senkit sem látott az orosz futuristák közül. Szentpéterváron azonban más volt a helyzet. A *leszisták* már azon összevitakoztak, hogy békésen fogadják-e (ez volt Kulbin véleménye), vagy botrányt csapjanak; ez utóbbit Hlebnyikov és Livsic támogatta.

Ők azon a véleményen voltak, hogy el kell határolódniuk az olasz futurizmustól. Az olasz futurista kiáltványokban az irodalomra nézve nem találtak semmi újat, miután ezek szerintük csak a művészet „technológiáját” érintették, s a „filozófia” számukra, az eltérő körülmények miatt, nem volt aktuális. Elhatározták, hogy megírják a két ázsiai kiáltványát, és Marinetti előadásain három nyelven (olasz, francia, orosz) terjeszteni fogják. A kiáltvány lényege tulajdonképpen az volt, hogy legyen végre vége a Nyugat előtti hajbókolásnak: „...ismerjük be ázsiaiságunkat és rázzuk le magunkról a Nyugat igáját” (144.), valamint azzal a hatásos mondattal fejeződött be, hogy ugyan betartják a vendégszeretet szabályait, de újuk ki van feszítve.

Mindezek után Livsic Marinetti előadását írja le. Leginkább az olasz futurizmus vezérének előadói modora fogta meg, gesztikulációja, „sámántanca”, amit előadása közben lejtett. Marinetti előadása Olaszország helyzetének kritikájával kezdődött, majd ismertette az orosz futuristák számára már az olasz futurista kiáltványokból ismert téziseket. Ekkorra már az összes olasz futurista kiáltványt lefordították oroszra. Végül éltette a militarizmust és a patriotizmust. Livsic könyvében nem az előadás kommentálása, hanem inkább az a figyelemre méltó, ahogy Marinetti kapcsán meghatározza a *lesszizmus* lényegét: „A *lesszizmus* nem volt befejezett világnézet, mint a *marinettizmus*. Miután legyőzte, mint *antidinamikus előítéletet*, az alkotás és rombolás hagyományos, egymással való szembeállítását, egyben el is utasította azt, mint merev formulát, mint abszolút jellegű előfeltevést. A *lesszizmus* attól rettegett legjobban, hogy kánonná, dogmává, doktrínává merevedjék. Csak negatívan akarta meghatározni önmagát” (148.). Marinetti előadását egy esti összejövétel követte Kulbinnál. Itt Marinetti az ún. „*onomapoétikus*” verseit olvasta fel, többek között friss kötetéből, a *Zang Tumb Tuumból*. Livsiccel beszéltek az ellene irányuló kiáltványról is, és a Marinetti-féle „*felszabadított szó*” és a *leszista* „*értelmentüli nyelv*” (*zaum*) viszonyáról. Végül abban jutottak egységes platformra, hogy ami összeköti őket, a közös ellenség – a *passzeizmus*. Marinettit utána egy teljes héten át ünnepelték a *Kóbor kutya* kávéházban, ahol, mintegy beteljesítvén hivatását, vagyis, hogy „*nevelői funkciót*” kívánt ellátni Oroszországban, ha valaki odaült a zongorához, felkiáltott: „*Le a tangóval és Parsifallal!*”. Marinetti azzal is büszkélkedett, hogy rengeteg levelet kapott az orosz nőktől. Második szentpétervári előadása már elméletibb jellegű volt. A futurizmus festészeti világszemléletéről beszélt, a viszonylagos és abszolút mozgás elvéről, Boccioni fizikai transzcendentalizmusáról. Az előadás második részében a zaj művészetével foglalkozott, elemezte Russolo és Pratelli zajkísérleteit. Ennek apropóján Livsic azért megjegyzi, hogy mindezt előttük Artur Lurje már kitalálta.

A fentiekből az is világossá válik, hogy az orosz futuristák az elvi különbségek mellett jókora kisebbségi érzéssel is rendelkeztek. Marinetti előadása után Livsic és Lurje ülést szervezett, *Válaszunk Marinettinek* címmel, a híres nyelvészprofesszor, Bauduin de Courtenay elnökletével az olasz futurista és a *leszista* kiáltványok összehasonlításának apropójából. Marinetti nem várta meg az ülést, visszament Moszkvába. Az ülés végül a keleti elv deklarációjába csapott át. Livsic és Lurje szerint

az orosz művészet megőrizte az anyag érzetét, szemben a nyugatival, amely azért van válságban, mert elvesztette azt. Az orosz művészet kozmikus elvekre épül, s a Nyugat hipnózisa az oka, hogy nem ismeri fel keleti rendeltetését. Az oroszoknak be kell látniuk, hogy túlnőnek Európán, ha tudatosítják magukban keleti forrásaikat. Az orosz futurizmusnak valóban jellemzője volt ez a szlavofil utópiáktól sem mentes gondolkodásmód. Nemcsak az orosz szociális, de az esztétikai identifikációban is mind a mai napig fontos szerepet játszik a Nyugat-Kelet dichotómiában való gondolkodás. Természetesen felvetődhet a kérdés, hogy akkor mi is volt a valós tartalma az orosz avantgárdban a hagyomány tagadásának.

Livsic könyve a kor leghíresebb kávéháza, a „Kóbor kutya” bemutatásával zárul. Ez a kávéház-kabaré 1912-1915 között működött, számos irodalmi estét, színházi eseményt rendeztek itt, Szentpéterváron a bohémvilág legkedveltebb találkozóhelye volt. Itt jól megfértek egymással a *szimbolisták*, *akmeisták* és *futuristák*, az írók, színészek, filozófusok és képzőművészek. Ennek a pezsgő kulturális életnek véget vetett az I. világháború, majd a forradalom. Noha Livsic könyvének egyes elméleti tézisein már túlhaladt az idő, *A másfélszemű íjász* a korszak és az orosz futurizmus történetének alapvető forrásául szolgál.

FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM

LIVSIC 1978

LIVSIC, Benyegyikt, *Polutoroglazij sztrelec*, New York, Izd. im. Csehova, 1978.

LIVSIC 1989

LIVSIC, Benyegyikt, *Polutoroglazij sztrelec: sztyihotvorennyija, perevodi, voszpominanyija*, Leningrad, 1989.

BASZNER 1995

BASZNER, Jelena, *Fenomen Davida Burljuka v isztoriji russzkovo avangardnovo dvizsenyija. David Burljuk (1982-1967)*, Katalog Visztavki, Szankt-Peterburg, Gosz. Russzkij Muzej, 1995.

BURLJUK 1994

BURLJUK, David, *Fragmenti iz voszpominanyij futuriszta. Pizma, sztyihotvorennyija*, Szankt-Peterburg, 1994.

KRJUCSONIH 2006

KRJUCSONIH, Alekszej, *K isztoriji russzkovo futurizma, voszpominanyija*, Dokumenti pod. red. Ny. Gurjanovoj, Moszkva, 2006.

RKF 1976

Russzkije kubofuturiszti. Voszpominanyija M. V. Matyusina–Hardzsijev, in Ny. K., *K isztoriji russzkogo avangarda. K. Malevics, M. Matyusin*, Stockholm, 1976.



Vladyimir Burljuk
Benedikt Livsic futurista portréja, 1912



A Hylaea csoport



Nyikolaj Kulbin
F. T. Marinetti portréja, 1914

AZ OROSZ FUTURIZMUS SZELÍD KÉP-ÍRÓJA: JELENA GURO

Az 1910-es évek orosz művészetének lázas útkereséseiben, a számos alkotói csoportosulásban, a harsány programokban és nem kevésbé polgárpukkasztó művészi gesztusokban kivételes szerephez jutnak a nők: költők és festők, tervezők és építők, ihletők és ihletettek – akár egy személyben. A XX. század elejének orosz kultúrája különösen gazdag olyan alkotó tehetségekben, akik „a sors szeszélye folytán” nőnek születtek, s nem ritkán szembesültek a világ kétkedő, ironikus, vagy akár elutasító gesztusaival. Anna Ahmatova *Ott találkoztam utolszor veled* című versének ismert sorai – „Nyárról beszéltél, s arról, hogy a nőt / költőnek elképzelni – lehetetlen”¹ – a lírai szubjektum keserű élményeként rögzítik azt az előítéletet, mely szerint a „nőiség” összeegyeztethetetlen a hiteles művészi/alkotói szerepvállalással. Az avantgárd „emancipációs” törekvései azonban ezen a téren is félresöpörték az előítéleteket, s leginkább a festészetben találkozunk olyan eredeti látásmódú alkotókkal, akiket Benedikt Lifsic „jóvoltából” elsősorban harcias amazonoknak lát az utókor², elfedve ezzel egyéniségük, szellemiségük és művészi gyakorlatuk egyediségét, különösségét.

Marina Cvetajeva, a századelő jeles orosz költője egyik művében (*Levél egy amazonhoz*) különös szenvedéllyel szólít meg egy amazont, kinek ambivalens természetében a nőiség egyaránt jelent másságot és azonosságot, vadságot és szelídséget, megadást és harcias önérvényesítést, természet adta kiszolgáltatottságot és kíméletlen céltudatosságot. Cvetajevánál mindez olyan erőteljes, s egyben vonzó személyiséget körvonalaz, aki „égi” és „földi” elhivatottságát egyaránt kiteljesíti – ahogy az orosz futuristák hétköznapióságukban is kivételes, a művészi alkotás képességével felruházott „amazonjai”.

Az orosz avantgárd „amazonjai” tehát olyan karizmatikus figurák, kiknek ereje elsősorban a megalkuvásmentes művészi magatartásban, kitartásban, szívós munkában rejlik. Natalja Goncsarova, Alekszandra Ekszter, Olga Rozanova, Jelena Guro – nem valamiféle függetlenséget kerestek, nem hangsúlyozták kivételessé-

¹ Ahmatova versének adott sorai valójában sokkal kegyetlenebbül hangzanak: a Rab Zsuzsa fordításában szereplő „lehetetlen” kifejezés elfedi az eredeti szó jelentésének („képtelenség”, „ostobaság”) sértő színezetét.

² Vö. ЛИВИЦ 1999.

güket: alkotó közösségben, művésztársaikkal összhangban (kik gyakran férjek, szerelmek, szeretők) érvényesítették személyiségük különösségét, látásmódjuk eredetiségét. Többségük a szuprematizmus és kubofuturizmus irányzatához kötődött, amit az individuális teljesítményen túl közös kiadványok, manifesztumok, kiállítások reprezentálnak.

Legismertebb közülük Natalja Goncsarova, kinek futurista képei mind tematikájukban, mind művészi megoldásaikban az olasz kortársak alkotásait idézik, ugyanakkor a technika világa és az urbánus életforma mellett Goncsarova művészetének ihlető forrása a régi orosz kultúra képi világa: az *ikonok* és a *lubok*³. Futurista alkotásain „erős színeket, hol melegre, hol hidegre hangolt sajátos koloritot, dekoratív, síkszerű elrendezést alkalmazott. A gépekben nem a precíz technikát rögzítette, hanem mozgásukban ragadta meg, premier plánba állította a szerkezeteket, mintha rájuk csodálkozna, organikus lényeknek tekintené őket”⁴ (*A kerékpáros, Léghajó a város felett*). Abram Efrosz jellemzése szerint Goncsarova „szakadt hajtószíjakat, dinamódarabokat, csőhulladékokat dobott fel vásznaira, rikító foltok és éles vonalak vad kavalkádjában”⁵. Mindezt jól reprezentálják *A város éjjel* (1912), a *Dinamó* (1912) vagy a *Gyár* (1913) című képei. A fény „materializálásának” festészeti megoldásait keresve férjével, Mihail Larionovval együtt kidolgozza a *lucsizmus* avagy *rayonizmus* elméletét, a tárgynélküli művészet egy különleges változatát. A tiszta szín koncepcióját akarták megteremteni: nem magukat a tárgyakat ábrázolták, hanem a rajtuk megtörő és róluk visszaverődő fénysugarakat (*Macskák, Zöld-sárga erdő*). Apollinaire egy 1914-es írásában „a modern orosz művészeti kultúra kifinomult, szabad és legújyszerűbb kifejezési formájának” tartotta a *lucsizmust*, az absztrakt festészet e korai változatát.

Alekszandra Ekszter művészetét elemezve több kritikus is hangsúlyozza a festőnő Nyugat-orientáltaságát, európai tanulmányainak művészetére gyakorolt hatását, szemben a többi, elsősorban az orosz hagyományokra építő festőnő mentalitásával. Ekszter szoros kapcsolatot tart fenn francia festőkkel és költőkkel, az impresszionizmustól az absztrakt festészetig jut el, tanulmányozza a Bauhaus elveit, nagy visszhangot váltanak ki izgalmas kísérletei a díszlet- és jelmeztervezésben. Jakov Tugenholt, a kor egyik legismertebb művészetkritikusa írja róla: „Minden, amit alkot, fizikai és lelki energiáinak rendkívüli feszültségéről tanúskodik. Még a legelvontabb, tisztán formai kísérleteit, ‘tárgynélküli’ képeit, a színes mértani felületek többféle kombinációját célzó meghökkentő újításait is áthatja valamiféle kínzó, lelki tűz”⁶. Festészetének „lágysága” és líraisága, a formák „dallamos” ritmusa s a kolorit finomsága ellensúlyozza kubista konstrukcióinak absztrakt szigorúságát.

Goncsarova és Ekszter mindenekelőtt a festészetben hozott új szint a századelső orosz művészetébe, annak ellenére, hogy alkotótársaikkal egyetemben az

³ Lubok – többnyire színes népi fametszet, grafika.

⁴ BAKOS 1981, 15.

⁵ ЭПРОС 1994, 231.

⁶ ТУГЕНХОЛЬД 1922, 12.

„összművészet” eszméjének szellemében maguk is kísérleteztek a különféle, korábban egymástól függetlennek minősített, autonóm művészeti ágak alkotói elveinek összehangolásával.

Olga Rozanova, akit barátai csak egyszerűen az „Olroz” névvel illettek, az orosz avantgárd legendás alakja – kiváló festő, teoretikus, költő. Alkotói útja az 1910-es évek avantgárdjának „kivonata”: mindent kipróbált a művészetben, ami „*haladó, baloldali és radikális*”. Csakúgy, mint Goncsarova, kivételesen vonzódott az ikonfestészethez, a primitív művészethez, s a *lubok* képi világához. Az egyik legősibb orosz városban, Vlagyimirban töltött iskolaévei alatt Andrej Rubljov freskói között „nőtt fel”, melyek ihlető forrásai lettek művészetének, szinkretikus szemléletmódjának. Képei és versei az „összepréselt idő” lenyomatai, melyekben a világból érkező alapvető impulzus a „látvány bűvölete”:

A látható világ lenyűgöző ereje magához vonzza a tekintetet, s ebben az első pillanatban, amikor a festő közvetlenül szembesül a természettel, ébred fel benne először az alkotás vágya. Behatolni ebbe a világba, megmutatni azt és egyben önmagad, olyan intuitív impulzus, amely meghatározza a témát, a szó tisztán festészeti értelmében. (...) A festő feladata nem az, hogy paszszív imitátora legyen a természetnek, hanem a hozzá való viszonyának aktív kifejezője.”⁷

Költészetének erőteljes képiségében, színvilágában és dinamikájában is meghatározóak a festészeti elvek, amit kitűnően illusztrál *Pipacs* című hatsorosa is:

*Pipacs! Letéptem őt, a pompás virágok egyikét,
Lángolt, mint a mező rubinköve,
Lángolt, mint tekinteted tüze.
Eleven szirmok bíbora pergett szerteszt,
Az arcomba csapó gonosz szélben.
Pipacs! Letéptem őt, a pompás virágok egyikét.”⁸*

Rozanova valóság-felfogása az avantgárd művész szemléletét tükrözi: „*Ahhoz, hogy zseniális műveket alkossunk, a realitás tudatosításának legmagasabb szintjére kell eljutnunk, s kivételes akaraterővel rendelkezniünk, hogy a múltat tagadva ne keverjük annak elkoptatott képét a születendő újjal*”⁹. Ő írja a futuristák egyik kiáltványában: „*Csak azokat az alkotásokat értékeljük, melyek újdonságukkal egy új ember születését segítik elő a szemlélőben*”. Rozanova szerint a futurizmus az egyetlen irányzat, mely a „szubjektív” és „objektív” világ egységét a legerőteljesebb kifejezőeszközökkel képes ábrázolni, akár az absztrakcionizmus, akár az „excentrikus

⁷ ПОЗАНОВА 1913, 4.

⁸ idézi: ТЕРЁХИНА 2002, 105. A szerző fordítása.

⁹ ПОЗАНОВА 1992, 335.

tárgyiasság” elveinek érvényesítésével. Velimir Hlebnyikov és Alekszej Krucsonih könyveihez készített litográfiái a kubofuturizmus szellemének megfelelően az „*értelmen túli költészet*” és az „*értelmen túli festészet*” összhangját reprezentálják.

A művészetek szintézisének meghirdetett tervezete a futurista alkotók műveinek egész sorában realizálódik: az irányzat legismertebb költői a festészetben is próbára teszik tehetségüket (Majakovszkij, Hlebnyikov, Krucsonih, Kamenszkij, a Burljuk-testvérek), az avantgárd festészet olyan kiemelkedő egyéniségei pedig, mint Filonov, Kandinszkij, Malevics, költői kísérleteikben „verbalizálják” az általuk képviselt művészi koncepciót. E törekvés leglátványosabb megjelenési formái olyan közös produkciókban érhetők tetten, mint a *Győzelem a Nap felett* című futurista opera, melyet 1913-ban mutattak be a szentpétervári Vurstliban. Az előadás librettóját Krucsonih, prológusát Hlebnyikov írta, zenéjét Matyusin szerezte, a díszlet- illetve jelmezterveket pedig Malevics készítette. Hlebnyikov és Krucsonih „*értelmen túli nyelve*”, Malevics szuprematista kompozíciói, Matyusin disszonáns akkordokból építkező zenéje olyan produkció létrejöttét eredményezték, mely a közizlés silánysága ellen irányuló provokáción, s a futurista botránykeltés gyakorlatán túl alapjaiban kérdőjelezte meg a hagyományos színház, a „*művészet barbár leigázójának*” (Majakovszkij), s egyben az érvényesnek tekintett esztétikai normarendszer létjogosultságát.

Költészet és festészet organikus együttélését, egy különleges látásmód képi és verbális manifesztációját példázza Jelena Guro életműve, aki tragikusan rövid életútja során¹⁰ szintézisteremtő törekvéseiben érvényesítette mindazokat az elveket, melyek tézisszerűen fogalmazódtak meg az orosz kubofuturisták programjában. Guro költészete, prózája és festészete a kubofuturizmus szellemi programjának, a jövő-orientált művészet utópisztikus tervezeteinek agresszivitástól és szélsőséges radikalizmustól mentes különös, „gyengéd” változatát reprezentálja. Vagyim Sersenyevics írja róla: „*Jelena Guro finom lelkű és gyengéd. Jelena Guro gyengédsége merészségének, bátorságának fordított ereje. Minden dolog, minden élőlény anyjának érzi magát: legyen ez egy baba, Don Quijote, egy macska. Minden gyermeke sérülékeny, kikhez bátor lélekkel közelít*”¹¹.

A „szelíd” Guro mintha véletlenül csöppent volna a futuristák zajos kompániájába. 1877-ben született Szentpéterváron, gyerekkorát szülei Pszkov melletti, erdős birtokán tölti, akik tehetségét felfedezve tizenhárom éves korában beiratják egy pétervári festőiskolába. Itt ismerkedik meg későbbi férjével, Mihail Matyusinnal, aki élete végéig társa és tanítója. 1909-ben jelenik meg első kötete, a *Kintorna*, melynek prózai és verses szövegeit áthatja az a légies, tűnékeny, áttetsző hang, melyet Matyusin „lelki impresszionizmusnak” nevez. A világ rejtett lényegének nyelvi, képi, s nem ritkán akusztikus megjelenítése szerves egységbe rendeződik Guro szemléletében és alkotói gyakorlatában, igazolva a századelőn oly sokszor emlegetett szintetikus művészet megteremtésének lehetőségét. Visszaemlékezése-

¹⁰ Jelena Guro 1913-ban, harmincöt éves korában halt meg leukémiában.

¹¹ ШЕРШЕНЕВИЧ 1914, 74.

iben Matyusin a következőket írja: *„Manapság sokat beszélnek a művészet szintetikus jellegéről. Sok mindent láttam már életemben, figyelemmel és szeretettel viszonyulva minden eleven és eredeti dologhoz. De senki nem volt, akinél ilyen hihetetlenül szorosan fonódott volna össze a rajz és a vers, mint Gurónál. Amikor írt, mellette rajzolt is. Amikor akvarelljeit festette, a kép szélére verssorokat jegyzett fel. Ez a látás és hallás valamiféle 'napsugaras összefonódását' jelentette nála. Amikor sétáltunk, mindig lenyűgözött, milyen szoros kapcsolatban van a természettel, mennyire eggyé tud válni az őt körülvevő eleven élettel”*¹².

Az előérzet, a természetben már megfogant új minőség születésének intuitív megtapasztalása Guro költészetének visszatérő motívuma. A külső benyomások és a belső érzékelés összhangja, a képi- és hanghatások személyiségen átszűrődő harmóniája, az emlékek, hangulatok, álmok determinálta lélekállapotok „materializálódása” elengedhetetlen feltétele az alkotásnak, ami nem más, mint a jövőt megelőlegező teremtmény gesztus: *„Alkossatok, hogy legyen miért megszületnie a jövőtöknek, s akkor az majd magától megszületik”*¹³. A realitás magában hordja az átváltozások lehetőségét, feloldva az immanens és transzcendens tartalmak „evilági” kibékíthetlenségét. Guro képeinek fény- és színhatása egyszerre közvetít közvetlen tapasztalati s egyben metafizikus élményt, csakúgy, mint verseinek „hangfestése”.

Guro képei, melyek a század első éveiben készültek, első látásra az impreszionizmussal mutatnak rokonságot. Az eleven élet jelenségeit a maguk változékonyságában, örökös átalakulásában, mulékony pillanataiban megragadni-rögzíteni szándékozó festő élénk, de nem harsány, gyakran „sejtelmes” színekkel, pasztellárnyalatokkal dolgozik, hogy ne sérüljön a világ szépséges, titokzatos harmóniája. Vásznainak elmosódott kontúrjai, a színek egybeolvadása az áttetszőség, légiesség, a tér végtelen tágasságának érzetét kelti, mindenekelőtt a természet, a részleteiben megmutatkozó organikus egész képeivel (*Arany fatörzs, Fenyők, Szarvasgida*). Guro költészetének és prózájának is egyik leggyakrabban visszatérő motívuma az erdő, mely közvetlenségével, s egyben rejtelmes, mágikus vonzásával az anyagi világban rejtőző magasabb rendű lelki-szellemi tartalmak megtapasztalásának vágyát jeleníti meg: *„Az égen, ahonnan ritkás fény mosolyog, mozdulatlanra dermedtek az ágak villámai... Ott a fenyők birodalma...”*; illetve: *„Szeretek komor napokon az erdőben bolyongani, s várni, hogy bármelyik pillanatban valami különösre bukkanok. S ebben a különösben majd tiszta fény villan, s felsejlik a boldogság”*¹⁴.

A jövő-várásnak épp ez a mozzanata, egy tiszta, harmonikus világ ígérete, s ennek a materiális és spirituális egységét modelláló művészetben megmutatható lehetősége lesz az, ami Guro alkotói törekvéseit összekapcsolja a futuristák kísérleteivel, s egy nagyon rövid, de rendkívül termékeny együttműködést eredményez. *„A jövő képe olyan modellként jelent meg, melynek közege az intuíció, s amely (amennyiben megtartja jövő-irányultságát), semmiképp sem nyilatkozhat*

¹² МАТЮШИН 1999, 312.

¹³ ГУРО 1997, 84.

¹⁴ Idézi: ИНЫШАКОВА 2004, 101. A szerző fordítása.

meg közvetlenül. A jövő – mint tiszta lehetőség – e koncepciója elsősorban azzal a belső tapasztalással volt összefüggésben, amelyet a futuristák tudat-felettiként határoztak meg, s amely Malevics szavaival élve valami, ami finomabb, légiesebb és rugalmasabb a gondolatnál” – írja Matyusin¹⁵.

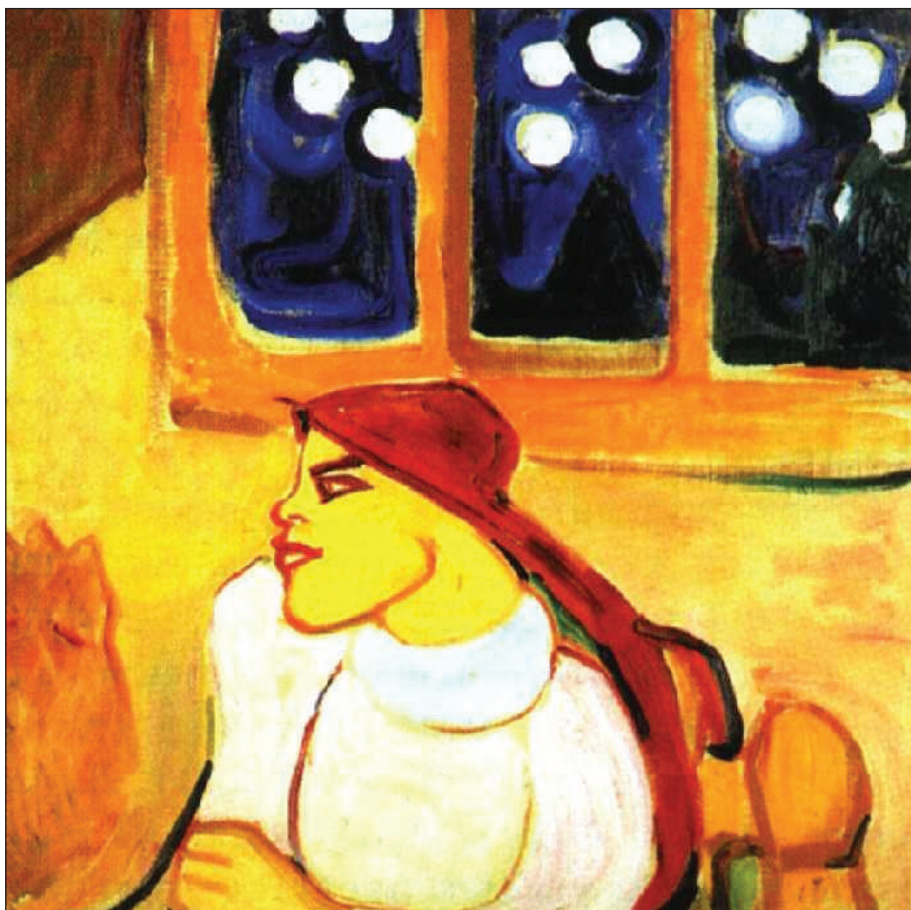


Jelena Guro
Fenyők

A hétköznapi élet közvetlenségében is megnyilatkozó rejtett tartalmak közvetítése azonban nem lehetséges a művészet „hagyományos” eszközeivel történő „realizálás” és „objektiválás” útján. Olyan nyelv megteremtésére van szükség, melyben „az életszerű történések logikáját a hangok és érzések logikája váltja fel” (Sz. Tretyakov), s ez nem más, mint a „tiszta emóciók nyelve”. A futuristák nyelvteremtési kísérleteivel összhangban Guro is egy ontologikus megalapozottságú költői nyelv kidolgozására törekszik, melynek alapja a hlebnyikovi „értelmen túli nyelv”

¹⁵ МАТЮШИН 1999

egy variánsa, az ún. *zvukopisz*, azaz *hangfestés*. Az intuitív tapasztalás, a belső látás verbális megjelenítése és képi kivetítése ugyanazt az elvet érvényesíti: az emberi szellem és a természet kreatív lehetőségei együttesen képesek megjeleníteni a világ alkotó energiáinak egymásra vonatkoztatottságát, egymásra utaltságát. A világ láthatóságának és hallhatóságának érzékeltetése új kifejezési formákat kíván, melyeket nem béklyóz sem a hétköznapi nyelv, sem a hagyományos ábrázolás tárgyiasító kényszere.



Jelena Guro

Skandináv hercegnő, 1910

Guro számára az északi természet, a skandináv szellemiség, de leginkább Finnország az az organikus közeg, mely mintegy modellálja a kozmikus-természeti és a metafizikai, lelki-szellemi tartalmak elválaszthatatlanságát. Erről tanúskodik például a *Skandináv hercegnő* című képe eleven színvilágával, „darabosságával”,

nőalakjának síkszerűségével. A verbális és a vizuális együttes megjelenítésének kísérlete *Finnország* című, 1913-ban született közismert verse:

*Ez-e? Nem-e?
Susog – susog a fenyves
Anna – Marija, Liza – nem?
Ez-e? – Tó-e?*

*Lulla, lolla, lalla-lu,
Liza, lolla, lulla-li.
Susog – susog a fenyves,
Tyi-i-i, tyi-i-u-u.*

*Erdő-e, – tó-e?
Ez-e?*

*Eh, Anna, Marija, Liza,
Hej-tara!
Tyere – gyere – gyere... Hu!
Hole-kule-neee.*

*Tó-e? – Erdő-e?
Tyio – i
vi-i... u.¹⁶*

A természet mellett az eleven élet megtestesülése lesz az emberi „mikrokozmosz” látszólag korlátozott, ám hétköznapiságában is „lélekkel teli” közege. Jelena Guro műveinek képiségében minden elem a világ egységében értelmeződik:

*Szeretném olyan bölcsnek és tisztának megmutatni a vargánya fejét, mint amilyen akkor volt, mikor előbújt a földből, s magába szippantott egy keveset a bolygó erejéből. A finn házikó falát és tetejét, amint fenn a magaslaton kikukucskált az erdős hegyek közül, s megmártózott a távoli felhők messzeségében. A felhőt a hegyek fölött, ahogy keresztülúszott a szikrázó égbolton. Az állatok kis fehér csillagtól beragyogott homlokát, ahogy a lélegzet eleven Jósága megteremtette őket.
És a fiamat, attól a pillanattól fogva, hogy karcsú, hajlott termetével olyaná vált, mint egy fűzfa, kedvesen homlokába hulló fürtjeivel akár egy nyírfa, s fénylő tekintetével, mint egy fiatal vörösfenyő, amelyik csúcsával az eget karcolja.*

¹⁶ ГYPO 2001, 140. A szerző fordítása.

*Ám ő jóságosabb a fűzfánál, mert kéreg helyett gyengédség öleli körül, s fényesebb a fenyőnél is. Önmagán mosolyog. Érintése áldást hoz mindenre.*¹⁷

Egy magasabb rendű látás képessége segít felfedezni minden létező valós értelmét, a dolgok rendeltetését, a világmindenség „lelki rendjét”, s ezáltal halhatatlanságát. A világ megválthatóságának biztosítéka az anyagi burookban rejtőző lélek és szellem elválaszthatatlansága, mely nemcsak az ember privilégiuma, hanem a lét értelmességét tanúsító minden egyes létezőé. A „beavatatlanok”, e „belső látás” képességével még nem rendelkezők büszke öntudata korlátozza a lélek megnyilatkozásainak felismerését. Guro verseinek és képeinek emberrel egyenrangú szereplői a természeti kozmosz gyakran jelentéktelennek tűnő részecskéi, felhők és kövek, növények és állatok, melyekkel kapcsolatosan nem egyszer líraian *deklaratív* szövegekkel, s az egyszerű földi, s a magasztos égi szférák *dehierarchizáló* egymásba olvasztásának líraian groteszk megjelenítésével is találkozhatunk. Ez utóbbira jó példa a költőnő *Vat kandúr* című verse:

*Végül nagy, buta, erdei margarétaként nyíltál ki nekem.
Mindig ilyet szerettem volna magamnak.
Sárgás bundád a naptól illatos, –
Isten vagy.
Kerek, vidám, jóságos nap.
Te vagy az örök ifjúság szimbóluma.
(...)
Magad is tudod, te szörnyű haspók, milyen ostoba vagy – elképesztően,
hihetetlenül ostoba.
E pompás, fenséges ostobaság csakis a napisten osztályrésze lehetett.*¹⁸

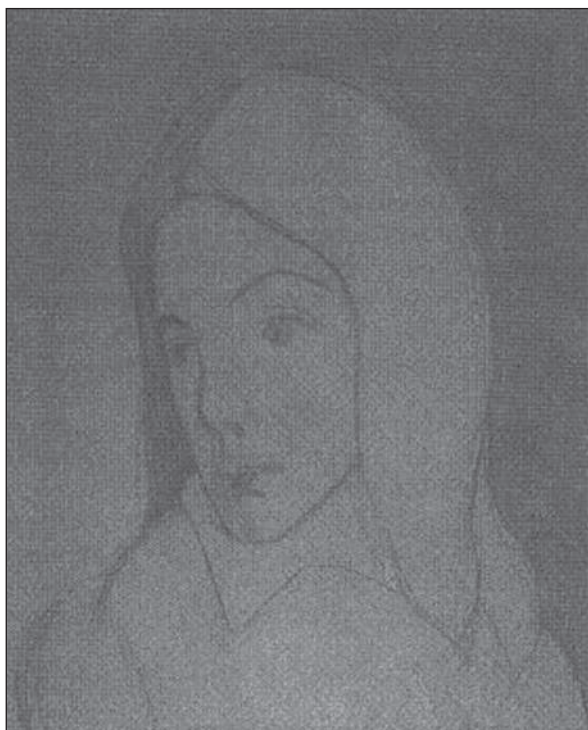
A Guro-életművet kutatók örökösen visszatérő kérdése: mégis mi az, ami e rendkívül érzékeny, kifinomult művészi látásmódú alkotót összekapcsolja a kubofuturistákkal? Hiszen műveiben nyoma sincs annak a „szóval és festékekkel végrehajtott motiválatlan terrornak” (G. Gorbacsov), a radikális rombolásnak, a művészeti hagyományok totális tagadásának, mely e csoportosulás tagjainak többségét jellemezte. A Malevics illusztrálta, Hlebnyikov, Krucsonih és Guro műveit tartalmazó *Hárman* című kötet (1913) előszavában Matyusin a következőket írja: „*Lelke túlságosan is gyengéd volt ahhoz, hogy romboljon, túlságosan nagy és nemes, hogy akár a múlttal is hadakozzon, s olyan kristálytiszt, hogy az eljövendő hatalmas fényességből merített szelíd gyertyafénnyel könnyedén áthatolt a materiális világ összesűrűsödött jelenségeinek legmerevebb, legdurvább kérgén is*”¹⁹.

¹⁷ Uo. 113. Sarnyai Csaba fordítása.

¹⁸ Uo. 149-150. A szerző fordítása

¹⁹ ГУРО – ХЛЕБНИКОВ – КРУЧЕНЫХ 1913, 5.

Guro finom formakísérletei mögött azonban ugyanaz a szellemiség húzódik meg, ami a sokszor durva kifejezési formát öltő futurista alkotásokat is áthatja. A művész egy új korszak *kiválasztottja*, aki mintegy látja az eljövendő világ lelki-szellemi arculatát, s neki adatik meg a lehetőség, ami egyúttal teljesítendő feladat is, hogy mindezt *materializálja*, azaz érzékelhetővé – láthatóvá, hallhatóvá, tapinthatóvá tegye. Eme újfajta érzékelés szerint a jövő világa mindenekelőtt *szubjektumszerű*. Hlebnyikovról szólva Szilágyi Ákos a következőket írja: „*a szubjektummal nem tehető meg bármi, a szubjektum megsemmisíthetetlen (azaz tárggyá, dologgá fokozva le, sohasem a szubjektumot semmisítjük meg, nem őt, valami mást kapunk meg, s miután megkaptuk, kiderül, hogy a szubjektum ezer alakban újra feltámad, és mi kudarcot vallottunk), a szubjektummal csak másik szubjektum érintkezhet oly módon, hogy igenli és fenntartja szubjektumszerűségét, s ez a mód nem más, mint a kontaktus*”²⁰.



Jelena Guro
Lelkem portréja

A futurista alkotók más-más módon ugyan, de a világgal való természetes kontaktusban látják/láttatják az embert, ami hol mágikus, hol vallásos, hol gyermekien naivnak tűnő, de tudatosan kapcsolatteremtő művészi gesztusaikban körvonalá-

²⁰ SZILÁGYI 1989, 176.

zódik. A szubjektum különféle *metamorfózisai* Guro költészetében és prózájában szintén meghatározó szerepet játszanak, s a világ jelenségeinek – gyakran a hétköznapi logikával merőben ellentétes – összefüggésrendszerét reprezentálják:

Pacsini doktor belépett az istállóba, és megetette az embereket, akik a cégérekkel teleaggatott utcákról érkeztek. Majd átment az intelligensen csillogó ajtóüvegen.

Most még komód volt és átélte az utca valamennyi újdonságát: a tavaszt, a szellőt, s az olvadó havat.

És ekkor fehér toronnyá változott. A rózsaszín sugarak melengették az oldalát, mintha csak az egész tavasz ebbe a kapuba ömlene.

*– Én meg egész nap nem lehettem más, csak egy fél pár otromba, fényes csizma.*²¹

Jelena Guro alkotói koncepciójában e szubjektumszerűség megnyilatkozása mindenekelőtt a lélek, melynek halhatatlanságát a „másikkal” való kapcsolat biztosítja. A sokszínű és sokszintű világban az élet a létezés egy formája, s a halál sem tragikus vég, hanem az örökösen mozgásban lévő kozmosz egy eseménye. A befejezettség, végesség, lezártág ellen lázadó ember mentsége és reménye a *metamorfózisok* sora, melyek az organikus egészhez való örök tartozását jelzik, anélkül, hogy feloldanák a szubjektum megkövetelte személyességet. A lélek dikta-tálta minden teremtő aktusnak helye van e láncolatban, mely összeköt múltat és jövőt, s értelmessé teszi a jelent. Guro utolsó önarcképe a múlandóságtól érintetlen lélek áttetsző, kristályos szépségű, ihletett rajza (*Lelkem portréja*), mint ahogy nem sokkal halála előtt írt *Ígérjétek meg!* című lírai manifesztumában is megrendítő bensőséggel, de kérlelhetetlenül áll ki a szubjektum sérthetlensége, s egyúttal az emberi lélek halhatatlansága mellett:

Esküdjétek, kik tőlem távol, vagy hozzám közel álltok, kik tintával írtok a papírra, tekintetetekkel a felhőkre, s festékekkel a vászonra, esküdjétek, hogy sohasem áruljátok el, sohasem hazudtoljátok meg álmaitek csodálatos arcát, mit egykor magatok teremtettetek, legyen az akár a barátság, akár az emberekben vagy a dalaitokban való hit.

Az álom! – életet adtatok neki, s az álom él: amit teremtettünk, többé nem tartozik hozzánk, mint ahogyan már mi sem tartozunk önmagunkhoz!

Esküdjétek, különösen ti, akik tekintetetekkel a felhőkre írtok: a felhők változtatják formájukat – s oly könnyű hitetlenséggel bemocskolni tegnapi arcukat.

Ígérjétek meg, kérlek titeket! Ígérjétek az életnek, ígérjétek nekem!

*Ígérjétek meg!*²²

²¹ ГYPO 158. Sarnyai Csaba fordítása.

²² Uo. 116. Sarnyai Csaba fordítása.

FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM

BAKOS 1981

BAKOS Katalin, *Goncsarova*, Budapest, Corvina, 1981.

SZILÁGYI 1989

SZILÁGYI Ákos, *Hamu és mamu. Az orosz irodalmi avantgard 1917 előtt és után*, Budapest, Holnap Kiadó, 1989.

ГУРО – ХЛЕБНИКОВ – КРУЧЕНЫХ 1913

ГУРО, Е. – ХЛЕБНИКОВ, В. – КРУЧЕНЫХ, А., *Трое*, Санкт-Петербург, Журавль, 1913.

ГУРО 1997

ГУРО, Елена, *Из записных книжек (1908–1913)*, Санкт-Петербург, Петрополь, 1997.

ГУРО 2001

ГУРО, Елена, *Небесные верблюжата*, Избранное, Санкт-Петербург, Лимбус Пресс, 2001.

ИНЬШАКОВА 2004

ИНЬШАКОВА, Евгения, «До конца я тоже избегаю быть женщиной...» *Неизвестные материалы о творчестве Елены Гуро*. In: «Амазонки авангарда», Москва, Наука, 2004.

ЛИВШИЦ 1999

ЛИВШИЦ, Бенедикт, *Полтораглазый стрелец*, Москва, Захаров, 1999.

МАТЮШИН 1999

МАТЮШИН, Михаил, *Русские кубофутуристы*, in *Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания*, Москва, Наследие, 1999.

РОЗАНОВА 1913

РОЗАНОВА, Ольга, *Основы Нового Творчества и причины его непонимания*, in *Союз молодежи 3*, Санкт-Петербург, 1913.

РОЗАНОВА 1992

РОЗАНОВА, Ольга, *Кубизм. Футуризм. Супрематизм*, in *Неизвестный русский авангард*, Москва, Советский художник, 1992.

ТЕРЁХИНА 2002

ТЕРЁХИНА, Вера, *Реальное и беспредметное в поэтическом творчестве Ольги Розановой*, in *Русский кубо-футуризм*, Санкт-Петербург, Дмитрий Буланин, 2002.

ТУГЕНХОЛЬД 1922

ТУГЕНХОЛЬД, Яков, *Александра Экстер*, Berlin, Заря, 1922.

Шершеневич 1914

ШЕРШЕНЕВИЧ, Вадим, *Поэтессы*, „Современная женщина”, 1914/4.

ЭФРОС 1994.

ЭФРОС, Абрам, *Профили*, Москва, Искусство, 1994.

A FUTURIZMUS, MINT A PORTUGÁL MODERNIZMUS „BETELJESEDÉSE”

Előadásunk talán különösen hangzó és kérdéseket felvető címével utalni szeretünk volna arra, hogy a futurizmus a portugál nyelvű irodalmakban, és különösen a portugál irodalomban eléggé ellentmondásos módon jelenik meg. Mind Portugáliában, mind pedig Brazíliában rövid ideig létezik önálló mozgalomként, és igen hamar átadja a helyét, felolvad a két irodalom sajátos törekvéseit kifejező *modernizmusban*. Ez a terminus, amely először a XIX. század nyolcvanas éveiben a spanyol nyelvű irodalmakban, majd 1892 és 1911 között a katalán irodalomban jelenik meg, szellemi, művészeti és irodalmi megújulást célzó mozgalmakat fémjelez¹. Ez a célja az 1914-ben meginduló portugál, majd pedig az 1917-től kibontakozó brazil *modernizmusnak* is, amelyek látszólag kapcsolódnak az európai avantgárd mozgalmakhoz, de ezeket csupán inspiráló eszközként, mondhatni katalizátorként használják fel – ahogy ez a futurizmus esetében is történik – a nemzeti szellemiség, művészet és irodalom megújításának folyamatában.

Bár elsősorban a futurizmus portugáliai történetével szeretnénk foglalkozni, az érdekesség és az összehasonlítás kedvéért röviden vázolnánk az irányzat brazil modernista irodalomban betöltött szerepét is.

Brazíliába 1912 körül érkeznek az első hírek a futurizmusról, az Európát megjárta költő, Oswald de Andrade beszámolóiban², majd Ernesto Bertarelli egy 1914-ben, az „O Estado de São Paulo”-ban megjelent *Lições do futurismo* (*A futurizmus tanulságai*) c. írásában³ „logikus és áldásos” mozgalomnak nevezi a futurizmust, a Brazil Irodalmi Akadémia tagja, Alberto de Oliveira pedig a Marinettivel szövetséges futuristák elszórt csoportjait említi egyik akadémiai beszédében⁴. A terminus ilyenformán az 1920-as évekre polgárjogot nyer, és az ekkortájt kibontakozó művészeti mozgalom, amely az 1922-es Modern Művészet Hetén lép a nyilvánosság elé, a futurizmus jegyében fogalmazza meg kiáltványait, a modern nagyvárossá fölnövő São Paulo és a modern élet ábrázolása érdekében. Ugyanakkor Sérgio

¹ Vö. „Modernisme” és „modernismo” címszavakat in AA.VV., *Világirodalmi Lexikon*: 8. köt, 483.

² MARTINS 1977, 243.

³ Vö. BERTARELLI 1914; valamint ROSSETTI 2006, 168.

⁴ Vö. „São os futuristas ou os pactários com Marinetti, e opostamente os primitivistas ou os abarracados sob Lérys, Marc Dhano e George Gaudion” (OLIVEIRA 1916).

Buarque de Holanda már 1921-ben kijelenti⁵, hogy a São Paulo-i futuristák nem kötődnek Marinettihez, és „az eredetiség jegyében kezdték meg a régi előítéletekkel és értéktelen konvenciókkal leszámoló mozgalmukat”; a Modern Művészet Hete után két évvel pedig Ronald de Carvalho kijelenti: „Haljon meg a futurizmus. A futurizmus a múlt irányzata”⁶; Mário de Andrade, a modernista mozgalom egyik szellemi vezére pedig így ír egy 1925-ös levelében: „Véget ért a másolás. Nincsenek sem dadaisták, sem szürrealisták, sem expresszionisták Brazíliában [...] Teljesen Brazília felé fordítottuk a lelkünket”⁷. Ezek a szavak teljes paradigmaváltást jelentenek. A modernista mozgalom, amely a futurizmusból táplálkozott, a nemzeti értékek felé fordult, és olyannyira elfeledkezett a valamikor alapjául szolgáló irányzatról, hogy az 1926-ban latin-amerikai körútra induló Marinetti útja szinte visszhangtalan marad az egykori futurista város-anyában, São Pauló-ban⁸.

Portugáliában alig néhány hónappal Marinetti kiálványának megjelenése után a „Diário de Açores” adott hírt a futurizmusról 1909. augusztus 5-i számában. Ez a korabeli portugál szellemi élet egyetlen központján, Lisszabonon kívül eső, az azori-szigeteki Ponta Delgada városában megjelent híradás azonban nem nagyon épült be a köztudatba. Így 1915-ig kellett várni, hogy a kor egyik jelentős portugál írója, Aquilino Ribeiro egy párizsi krónikájában beszámoljon az „Ilustração Portuguesa” c. folyóirat lapjain egy kiállítás kapcsán a futurista festészetről⁹.

Az avantgárd mozgalmak, így a futurizmus portugál terjedésére azonban erjesztőleg hat az I. világháború kitörése. A francia Delaunay-házaspár Lisszabonba költözik¹⁰, s ott festi orfikus kubista képeit. Nyomunkban számos portugál és brazil költő és író is elutazik a portugál fővárosba. Guilherme de Santa-Rita festőnövendék, aki 1912-ig a portugál állam ösztöndíjasa volt Párizsban, magával hozza Marinetti kiálványait és állítólag magának a futurizmus vezéralakjának a megbízását is, hogy megszervezze a futurista mozgalmat Portugáliában, portugálra fordítsa, kiadja a ma-

⁵ Vö. HOLANDA 1921, 1.

⁶ CARVALHO 1924, 164-167. Vö. *Movimentos Primitivistas: Manifestos, temáticas e nacionalismo* in <http://geocities.ws/esquinadaliteratura/escolas/moder15.html>. Letöltve: 2009. december 7.

⁷ ANDRADE 1925.

⁸ Legalábbis az urbánus legendák így tartják. Az árnyaltabb igazság az, hogy csak Mário de Andrade került a vele való találkozást, a modernista mozgalom másik jelentős alakja, Graça Aranha viszont kísérte őt, és elismerte a jelentőségét 1926-ban megjelent *Futurismo – Manifestos de Marinetti e seus companheiros* című művében. Marinetti „vizonzásul” szerepelteti Graça Aranha nevét a *Per una società di protezione delle macchine* című kiálványában, ahol a *Contro la pastasciutta* c. részben ezt olvashatjuk: „A futurizmust a filozófusok úgy határozták meg mint a «cselekvés miszticizmusát», Benedetto Croce mint «anti-historicizmust», Graça Aranya pedig mint «az esztétikai forrongás felszabadítását»...” (vö. SCHNAPP–ROCHA 1996, 105-156.).

⁹ Vö. RIBEIRO, 1915.

¹⁰ Vö. MORNA 1982, 15.

nifeszturnokát¹¹. Eközben a költőként is magára találó Fernando Pessoa¹² – aki a francia fővárosban élő költő-barátjától, Mário de Sá Carneiro-tól értesült az irodalmi újdonságokról – ugyancsak elkezdett kacérkodni a futurizmussal. 1913-tól dolgozik a későbbi pásztorköltő, Alberto Caeiro művészi arcélének kidolgozásán, akiből a „*legeredetibb modern költő*” szerette volna megalkotni, és *Cinco Odes Futuristas* (Öt futurista óda) című versciklusát a portugál újjászületés mozgalmának folyóiratában, az „A Águia”-ban akarta megjelentetni¹³. A pessoai költészet sokszor idézett „*diadalmas napján*”, 1914. március 8-án¹⁴ megírt *Győzelmi óda* című verssel azonban megszületett Álvaro de Campos figurája, akit Pessoa a modern világot megénekelő, *szenzacionista* költőként mutat be. Ezért hiába nevezi a portugál modernisták 1915-ben megindított folyóiratának, az „Orpheu”-nak második számában megjelent Campos által jegyzett *Tengeri ódát* Sá-Carneiro a „*futurizmus jeles alkotásának*”¹⁵, Fernando Pessoa az általa kigondolt *szenzacionizmus* irányzatának megteremtésével kifogja a szelet a portugál futurizmus vitorlájából, és magának sajátítja ki az avantgárd mozgalom irányítását Portugáliában.

Még 1913 márciusában megírt, de csak 1914 elején publikált *Alkonyati benyomások* című versével¹⁶, amely látszólag posztszimbolista alkotás, igazából azonban egy új irányzat vers-manifestuma, Pessoa megteremti az avantgárd törekvések jegyében fogant portugál modernizmus első hazai irányzatát, a *paulizmust*¹⁷, amely a portugál szimbolizmust szeretné megőrizve meghaladni, vagy – amint Georg Rudolf Lind fogalmaz¹⁸ – tökéletesíteni, hogy kiindulópontjává tehesse a portugál költészet szükséges és lehetséges megújulásának. Az *alkonyati benyomásokban* leginkább a vizuális érzetek dominálnak, akárcsak a következő irányzatot, az interszekcionizmust megindító versben, az 1914 márciusában megszületett *Rézsútós esőben*, amely az irodalmi kubizmus illusztrációja, és egy évvel később, az „Orpheu” második számában jelenik meg.

¹¹ Vö. Uo., 21.

¹² Pessoa első munkái esszék, tanulmányok, prózai írások, csak Mário de Sá-Carneiro tanácsára kezd el komolyabban foglalkozni a versírással 1912-13 táján. Erre való utalást találunk Sá-Carneiro 1912. december 2-i levelében, amelyet Párizsból írt Pessoaának (vö. SÁ-CARNEIRO 1995, 726.).

¹³ Vö. LOPES 1990, és PÁL 2002, 6.

¹⁴ Pessoa életrajzírói erre a napra datálják ezt a verset, kiemelve azt a páratlan költői teljesítményt, hogy Caeiro *A nyájak őrizője* c. ciklusa, valamint Fernando Pessoa saját maga *Rézsútós eső* című verse után a heteronim Campos nevében még megírta a *Győzelmi óda* többszáz sorát is. A kutatók azonban inkább afelé hajlanak, hogy ez az utóbbi vers valamikor 1914 márciusa és júniusa között született. Vö. SOMLYÓ 1998, 124.

¹⁵ Vö. „*Obra prima do futurismo*”; idézi: <http://209.85.135.132/search?q=cache:UkiHopsCtVgJ:forum.jokerartgallery.com/index.php%3Ftopic%3D88.0+Ode+Triunfal+Sá-Carneiro+futurista&cd=10&hl=hu&ct=clnk&gl=hu;letöltve:2009.december7>.

¹⁶ Megjelent az „A Renascença” c. folyóiratban, 1914 februárjában.

¹⁷ Az irányzat elnevezése a vers kezdő szavából eredt: „*Paus de roçarem ânsias...*”

¹⁸ Vö. LIND 1981.

A portugál modernizmus ilyen sajátos útját látva, nem érdektelen felidézni Pessoa-nak azokat a sorait, amelyekben nemzedékének előzményeiről beszél:

Három korábbi mozgalom hatott ránk: a francia szimbolizmus, a portugál transzcendentális panteizmus, s olyan ellentmondásos és értelmetlen dolgok keveréke, amelyeknek a futurizmus, a kubizmus és más hasonló irányzatok alkalmi kifejezései, noha ezeknek a mozgalmaknak inkább a szellemiségét, mint szó szerinti tanítását vettük át.¹⁹

Az előbbiekből láthatjuk, hogy a szimbolizmus és a kubizmus hiánytalanul jelen van, két egymást igen rövid időn belül követő irányzat révén Pessoa modernizmushoz kapcsolódó költői megnyilatkozásaiban, amelyekben ugyanakkor a futurizmusnak úgy látszik, nem jut hely. Pessoa ugyanis a modernisták kis csoportjával 1915 márciusában megindított „Orpheu” című folyóirat első számát ért támadásokra válaszolva, heteronim költőtársa, a lapszámban megjelent *Győzelmi óda* szerzője, Álvaro de Campos nevében június 4-én levelet ír a „Diário de Notícias” című liszaboni újságnak és kijelenti, hogy sem a folyóiratban megjelent írásoknak, sem versének nincs köze az futurizmushoz:

Szeretném igen határozottan kijelenteni, hogy [...] Futurizmusról beszélni az Orpheu első számával vagy pedig Sá-Carneiro úr könyvével kapcsolatban igencsak képtelenség. Az én Győzelmi ódám az egyetlen mű, amely közel áll a futurizmushoz [...] de csak a témájával, nem pedig a megvalósításával. [...] Én egyébként nem vagyok se interszekcionista (se paulista), sem pedig futurista.²⁰

Pessoa a *Rézsumós eső* című kubista verse után nem ír több avantgárd verset, a modernizmus kereteibe illeszkedő költészet művelését átengedi Álvaro de Camposnak, aki a már említett két óda után megírja a *Walt Whitman köszöntése* című költeményét, és még néhány ódát és ódarészletet, amelyeket húsz évvel később *Diadalív* címmel akar kiadni²¹. Ír továbbá néhány tanulmányt és előszót, amelyekben a *szenzacionizmus* elméleti alapjait vázolja föl. Ír az irányzat kibontakozásáról és fejlődéséről, az „Orpheu”-val és a *szenzacionizmus* iránt érzékeny költőivel (Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros) kapcsolatban²², másrészt pedig egy új esztétika kidolgozásán fáradozik²³. Nagylélegzetű ódái a futurista művekhez hasonlóan a modern világ dinamizmusának és a gépeknek a dicsőségét

¹⁹ PESSOA 1966, 134-138.

²⁰ CAMPOS 1915.

²¹ Vö. PÁL 2002, 11.

²² Vö. *Prefácio para uma antologia de poetas sensacionistas* c. eredetileg angolul megírt bevezetőjében: QUADROS 1986, II. köt., 1082-1088.

²³ CAMPOS 1924-1925.

zengik, mint a *Győzelmi óda* kezdő sorai is:

A gyár lámpáit a fájdalomig izzítja az áram, fényüknél

Lázban égve írok.

[...]

Ó finom fogazati kerek, fogaskerekű hajtóművek örök surrogása: r-r-r-r-r-r-r!

*Megdühödött gépek a visszafogott erő önkívületében!*²⁴

Írójuk ennek ellenére következetesen kerüli a futurizmus elnevezés használatát.

Álvaro de Campos modern világot megéneklő verseinek hatására az „Orpheu”-ban megjelentetett művek hangütése is megváltozik. Az első szám századvégi és dekadens hangulata után a második számban már nemcsak Campos *Tengeri ódája* jelenik meg, hanem Sá-Carneiro „félfuturista” költeménye a *Manicure* is, amely egy kora délelőtti kávéházi merengés képétől eljut a modern kereskedelem mindent átjáró dinamizmusáig. A polgárpukkasztó elemeket tartalmazó vers – amely azonban igazából idegen volt Sá-Carneiro dekadens költészetétől – a benne megjelenő hangutánzó szavakkal, grafikai megoldásokkal és a kollázstechnika alkalmazásával, valamint Santa-Rita Pintornak a lapszámban megjelenő futurista grafikái már igen közel viszik a Campos *szenzacionizmusa*val azonosuló művészeket a futurizmushoz.

Pessoa-Campos *szenzacionizmusa* valamifajta közeledést jelent a futurizmus gondolatvilága és kifejezőeszközei felé, ugyanakkor sok tekintetben különbözik is tőle. Az irányzat Verhaeren, Marinetti, Condessa de Noailles és Kipling gondolataiból táplálkozik, és érvényesül benne ezeknek a művészeknek áhítatos tisztelete az Élet, az Anyag, és az Erő iránt²⁵. A portugál költő heteronim alakja a futuristákhoz hasonlóan lelkesedik a modern kor felfedezéseiről, meg akarja újítani a művészetet, és az erő kultuszát hirdeti, ugyanakkor a futuristáktól eltérően egyáltalán nem érdekli a politika, nem múltellenes, és a futurizmus *parole in libertá*jával, új szórendjével szemben a hagyományos verssorok összekapcsolásával, egymásra építésével kelti a kaotikus versbeszéd látszatát.

A *szenzacionizmus*²⁶ ugyanis, ahogyan az elnevezése is sugallja, az érzetektől indul ki, és az érzetektől való (szubjektív) tudatot újabb és újabb érzetekhez köti, amelyek kapcsolatban vannak vele. A költő ennek érdekében az elsődleges érzetet intellektualizálja, mert csak így juthat el a pusztá, értelem nélküli érzettől a művészi felindulásig vagy a mű által kiváltott felindulásig. Ilyenképpen minden érzet a legnagyobb számú egyéb érzet gyűjti maga köré, ami végeredményben egy olyan látszólag kaotikus kép-orgiához vezet, amellyel Campos verseiben találkozhatunk:

²⁴ Döbrentei Kornél fordítása

²⁵ Vö. PESSOA 1966, 126.

²⁶ Lásd erről bővebben: QUADROS 1986, II. köt., 1082-1087.

BASTA PUM BASTA!

UMA GERAÇÃO, QUE CONSENTE DEIXAR-SE REPRESENTAR POR UM DANTAS É UMA GERAÇÃO QUE NUNCA O FOI! É UM COIO D'INDIGENTES, D'INDIGNOS E DE CEGOS! É UMA RÊSMA DE CHARLATÃES E DE VENDIDOS, E SÓ PODE PARIR ABAIXO DE ZERO! ABAIXO A GERAÇÃO!

MORRA O DANTAS, MORRA!  *PIM!*²⁸

A Dantas-ellenes kiáltványban Almada Negreiros az akadémikus, konzervatív művészetet képviselő Júlio Dantast támadja, aki a kor köztisztvisletben álló költője, közírója, drámaírója, és az akadémia tagja volt, s mint ilyen, szemében a múltat képviselte.

Almada következő műve, az *Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX*, azaz *Futurista ultimátum a XX. századi portugál nemzedékeknek* viszont már a teljes szakítást jelenti a *szenzacionizmussal*, mert szerzője az 1917. április 14-én, a liszaboni Teatro República-ban rendezett *I. Futurista Konferencián* olvassa fel, amelyet egy 1917 májusában megjelent írásában a „*futurizmus zajos portugáliai bemutatásának*” nevez²⁹. Ezzel az eseménnyel kezdődik a portugáliai futurizmus rövid története, amely szűk nyolc hónap múlva be is fejeződik, mert a mozgalom 1917 november-decemberében kiadott folyóiratát, a „Portugal Futurista”-t a rendőrség még a nyomdában elkobozza felforgatás és obszcenitás vádjával.

Ahogy az áprilisi konferencián, a futurista folyóiratban is elsősorban külföldi szerzők (Marinetti, Boccioni, Carrá kiáltványai, Cendrars, Apollinaire versei) szerepelnek, de Almada Negreiros mellett Álvaro de Campos is jelen van a „*Szemétdombra Európa mandarinjai*” kezdetű *Ultimátumával*³⁰.

Campos megjelenése a portugál futuristák folyóiratában a futurizmus győzelmét – bár eléggé rövid ideig tartó győzelmét – jelenti Portugáliában, s egyúttal a *szenzacionizmus* végét is jelzi, amely annyira Pessoa *heteronimjének* az alkatára volt szabva, hogy nem igen talált követőkre. A futurizmus azonban nem tűnik a semmibe a „Portugal Futurista” elkobzása és Álvaro de Campos 1917-18-as pálfordulása ellenére, amikor az 1914-től 1917-ig tartó időszakot gyermektegy játszódnak nevezve elutasítja, mert úgy érzi, komolyabb költői feladatok várnak rá³¹.

²⁸ Megközelítő magyar fordításban: „*Elég, bumm, elég! Egy olyan nemzedék, amelyik beleegez abba, hogy egy Dantas képviselje, egy soha nem volt nemzedék! Nyomorultak, méltatlanok és vakok bandája. Sarlatánok, megvesztegetettek gyülekezete, amelynek csak a nulla alatt van a helye! Le ezzel a nemzedékkel. Haljon meg Dantas, haljon meg! Püff!*”

²⁹ Vö. PF 1982, 35.

³⁰ Vö. *Uo.*, 30-34.

³¹ Erre utal Armando Côrtes Rodriguesnek 1915. január 19-én írt levelében: vö. PESSOA 2001, 26.

Ennyiben a *szenzacionizmus* bizonyos eszményei és elvei is tovább élnek, mert az érzetek intellektualizálásából kiindulva Pessoa eljut a személytelen költészethez. Ugyanakkor a kiábrándult Campos, aki az 1920-as években letargikus verseket ír, megírja a *Följegyzések egy nem-arisztotelészi esztétikához* című írását³², amelyben egy erőn és nem szépségen alapuló esztétika alapjait veti meg, s 1924-ben, egy évvel azután, hogy Ant3nio Ferro, az „Orpheu” kiadója megjelenteti a *N3s* című futurista kiáltványt, közzé is teszi a Pessoa szerkesztette „Athena” c. folyóiratban.

Összefoglalva: láthattuk tehát, hogy a futurizmus mind Braziliában, mint Portugáliában *efemer* módon jelent meg, inkább csak *katalizátorként* szerepelt: Braziliában elősegítette a nemzeti irodalom magára találását, és új hangon való megszólalását, Portugáliában is volt vagy lehetett volna hasonló szerepe, de a portugál modernista mozgalom irányítását magához ragadó Pessoa eleve alacsonyabbrendűnek érezte a futurizmust egy hasonló irányultságú portugál mozgalomnál³³, a *szenzacionizmusnál*, és ezért, amíg nem szakított a *modernizmussal*, távolabb mutató költ3i tervei érdekében visszafogta, akadályozta portugáliai térnyerését.

FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM

PF 1982

„Portugal Futurista” (Ed. facsimilada), Lisboa, Contexto Editora, 1982.

ANDRADE 1925

ANDRADE, Mário de, *O Modernismo em ação*, „Jornal do Comércio do Recife”, 1925. május 24.

BERTARELLI 1914

BERTARELLI, Ernesto, *Lições do futurismo*, „O Estado de São Paulo”, 1914. július 12.

CAMPOS 1915

CAMPOS, Alvaro de, *Carta ao Diário de Notícias*, „A.C. Lisboa”, 4 de junho de 1915.

CAMPOS 1924-1925

CAMPOS, Alvaro de, *Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica*, „Athena”, 3. és 4. sz. (1924. december és 1925. január).

³² PESSOA 2001, 63-72.

³³ Vö. „*Creio que o futuro da arte europeia está no movimento sensacionista*” (PESSOA 1966, 124.) és „*O cubismo, a futurismo e outros ismos menores têm-se tornado bem conhecidos e muito falados por se haverem originado nos centros aceites da cultura europeia. O sensacionismo, que é muito mais interessante, um movimento muito mais original e atraente do que aqueles outros, continua desconhecido por haver nascido longe desses centros*” (PESSOA 1966, 203); idézi Teolinda GERSÃO, *Para o estudo do futurismo literário em Portugal*, PF 1982, XXXI.

CARVALHO 1924

CARVALHO, Ronald de, *Morra o futurismo. Carta a Jackson de Figueiredo*, „RDB”, vol. 25., num. 98., 1924. január.

D’ALGE 1989

D’ALGE, Carlos, *A experiência futurista e a geração d’«Orpheu»*, Lisboa, Ministério da Educação, 1989.

HOLANDA 1921

HOLANDA, Sérgio Buarque de, *O futurismo paulista*, „Fon Fon”, Rio de Janeiro, 1921. december 10.

LIND 1981

LIND, Georg Rudolf, *Duas Tentativas para o Aperfeiçoamento do Simbolismo: o Paulismo e o Interseccionismo*, in AA.VV., *Estudos Sobre Fernando Pessoa*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1981.

LOPES 1990

LOPES, Teresa Rita, *Pessoa por Conhecer I-II*, Lisboa, Editorial Estampa, 1990.

MARTINS 1977

MARTINS, Wilson, *O Modernismo*, São Paulo, Cultrix, 1977.

MORNA 1982

MORNA, Fátima Freitas, *A Poesia de Orpheu*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1982.

OLIVEIRA 1916

OLIVEIRA, Alberto de, *Discurso de Recepção ao Acadêmico Goulart de Andrade*, 1916. szeptember 30., in <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=8404&sid=135>; letöltve: 2009. december 8.

PÁL 2002

PÁL Ferenc, *Elöljáróban*, in Fernando PESSOA, Álvaro de CAMPOS, *Diadalív*, Budapest, Íbisz, 2002.

PESSOA 1966

PESSOA, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa, Ática, 1966.

PESSOA 2001

PESSOA, Fernando, *Önelemző és elméleti írások*, Budapest, Íbisz, 2001.

PESSOA – CAMPOS 2002

PESSOA, Fernando – CAMPOS, Álvaro de, *Diadalív*, Budapest, Íbisz, 2002.

QUADROS 1986

QUADROS, António (ed.), *Obras de Fernando Pessoa. I-III*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1986.

RIBEIRO 1915

RIBEIRO, Aquilino, *Crónica de Paris*, “Ilustração Portuguesa”, 1915. március.

ROSSETTI 2006

ROSSETTI, Batista Marta, *Anita Malfatti no tempo e no espaço*, São Paulo, Editora 34/Edusp, 2006.

SÁ-CARNEIRO 1995

SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1995.

SCHNAPP–ROCHA 1996

SCHNAPP, Jeffrey T. – ROCHA, João Cezar de Castro, *Brazilian Velocities: On Marinetti's 1926 Trip to South America*, „South Central Review”, Vol. 13, No. 2/3: „Futurism and the Avant-Garde”, (Summer–Autumn, 1996), 105-156; Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3190374>; letöltve: 2009. december 3.

SIMÕES 1982

SIMÕES, João Gaspar, *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, Lisboa, Bertrand Editores, 1982.

SOMLYÓ 1998

SOMLYÓ György, *Fernando Pessoa, a négyarcú költő*, in Uő., *Ez az ősi szorongás*, Budapest, Magvető, 1998.

A FUTURIZMUS HATÁSA A KANADAI KULTÚRÁBAN ÉS KRITIKÁBAN

Vitéz György emlékének ajánlom

Kanada a XX. század elején ún. 'fiatal' ország, a Brit gyarmatbirodalom része, ugyanakkor erőteljes ipari fejlődésen megy át, eddigre már megépül a négy és fél-ezer kilométernyi Canadian Pacific Railway, ami gyakorlatilag összeköti az Atlanti partvidéket a Csendes-óceán partvidékével. Montreal és Toronto valódi kozmopolita nagyvárossá fejlődik. Az ország pozíciója azonban marginálisnak tekinthető politikai és kulturális vonatkozásban. A kultúra terén az a folyamat érvényesül, amit N. Frye, a Torontói Egyetem professzora, a következőképpen ír le 1982-ben: a provinciális, vagy gyarmati kultúrának három korszaka van:

Az első korszakban a provinciális kultúra arra törekszik, hogy a felszíni vonásokat utánozza, anélkül, hogy abszorbeálna, elfogadna bizonyos standardokat és megfelelné azoknak. Kizárólag arra figyel, mi jött létre az anyaországban, és miből lett ott a kultúra rendező elve. [...] Az ilyen, külsőségekben megnyilvánuló imitáció önrombolás, mert az író nem tud megfelelni a külső normáknak. [...] Minél érettebb a gyarmati kultúra, annál inkább kortársiak a hatások. [...] A végső szakasz, amelyben a provinciális kultúra érett korszakáról beszélhetünk, akkor érkezik el, amikor a művész belép az elődei forrásául szolgáló kulturális örökségbe, és úgy fest vagy ír, hogy önmagán és közönségén kívül semmilyen más külső körülményt nem vesz figyelembe.¹

Az elmúlt nyolc évtized kanadai kritikai diskurzusában az önállóság hangsúlyozása, a nemzeti önazonosság mint meghatározó tényező, illetve a külföldi hatások megléte és ezek feltérképezése jelentették a fő erővonalakat. Ez utóbbi csoportba sorolható jelen vizsgálódásunk is. Egyetértünk B. Trehearne-nel, aki rámutat:

a gyarmatosítás elleni korszakunk, amely az 1920-as években tetőzött, [...] túlhangsúlyozta az irodalomhoz való viszonyulásunkban a saját független

¹ FRYE 1982, 21-23. A dolgozatban szereplő idegen nyelvű szakirodalmi és irodalmi idézeteket a dolgozat írója fordította magyarra.

*eredményeinket, és túlságosan alábecsülte az országunk művészeti életét alakító hatásokat. [...] De most már valószínűleg elérkeztünk a kulturális 'biztonság' azon fokára, amikor nem kell tartanunk attól, ha a bennünket alakító hatásokat felfedjük.*²

A futurizmus kanadai megjelenésére, hatására vonatkozóan igen kevés kutatóról tudunk. A továbbiakban azt követjük nyomon, hogy az angol, illetve francia nyelvű esszéiben, költészetben és a festészetben mennyiben mutatható ki a futurizmus közvetlen vagy közvetett hatása az 1920-as évek második feléig. A futurizmust a kanadai kultúra tekintetében is a modernizmus nyitányaként határozzuk meg. Az alábbiakban bemutatásra kerülő költők vállalt céljai és a tényleges művek olykor ellentmondanak ugyan egymásnak, de a hatástörténet hiteles felvázolásakor nem hagyhatjuk ezeket az eseteket sem figyelmen kívül.

1.

A futurista irodalmi mozgalomról igen korán tudomást szereztek Québecben: 1912. augusztus 17-én a „le Devoir” napilap lehozta Georges Malet-nak a párizsi „la Gazette de France”-ban megjelent cikkét, a *Futurista iskola – az új irodalmi szabályok* címűt, amelyet a következő Marinetti idézettel zárt: „*Futurista költők, megtanítottam nektek, hogy gyűlöljétek az intelligenciát, miközben felélesztettem bennetek az isteni intuíciót*”³. Ugyanennek a montreáli napilapnak, amelyet alig két esztendővel korábban alapítottak, *anonym* szerzője 1912. szeptember 7-én arról írt, hogy Marinetti kiáltványa nagy meglepetést keltett, majd azt az eredetinek nem mondható *sommás* ítéletet hozta, hogy „[s]zámunkra a futurizmus egy kicsit olyannak tűnik, mint a jövő 'kis négere'”⁴. A polémia heteken át folytatódott, amelynek végkicsengése az új elképzelések kigúnyolása volt.

A zsurnalizmus elutasító hangvételével ellentétesen reagált néhány művész: Guillome Lahaise (1888-1969), aki a Guy Delahaye álnevet vette fel, már 1912-ben *kubofuturista* kötettel jelentkezett – ebben az évben utazott Montreálból Párizsba, ahol szembesülhetett Braque és Picasso festményeivel, a futurista kiállítással, Duchamp *ready-made*-jével, a dadaizmus előfutárának tekinthető „Maintenant” folyóirattal. Kötetének anyagát a korábbi évek (1909-1912) művei adják: a *Mignonne, allons voir si la Rose...* Montreálban két kiadást is megért 1912-ben, az első kiadásról megjelent kritika hangsúlyozza, hogy a „*költő mert önmaga lenni*”⁵. A szerző az előszóban felsorolja, kiktől merített: a címet Ronsard adta, a kötet elején a Mona Lisa kép található, de a felsorolás része Verlaine és Mark Twain is, továbbá a szimbolisták kiáltványai és előszavai, amelyeket mindenki figyelmébe

² TREHEARNE 1989, 9.

³ BOURASSA 1986, 48.

⁴ *Uo.*

⁵ DELAHAYE 1912, XXIV.

ajánl a költő. A kötet első részében szokatlan formájú (dialógusban írt) és bizarr szójátékokra épülő darabok vannak – pl.:

***LA MEDUSE EST MERE DE PEGASE
ET TRES BELLE***

*La Muse
L'amuse,*

dit l'Un, de Cet Auteur.

*Sa Muse
S'amuse,*

Répète L'Autre, du même.

*Ma Muse
M'amuse,*

Avoue Cet Auteur.⁶

A kötet második részének rendező elve a művészetről, költészetről való töpren-gés: a szellemes gondolattársításokat e versekben hagyományosabb formába önti, és visszatérő gondolat a szépség megragadása, amit angol-kanadai kortársainál is megfigyelhetünk:

AMOUR ET ART

*[...]
Poème synthétique
La nature concentre en sa splendeur aimante,
Les charmes de bonté, les éclats de beauté
Don le rêve impossible et rare se tourmente.⁷*

Delahaye azonban ezt követően az okkultizmus irányába fordult, s 'futurista' követője nem akadt. A futurizmus eszméi egészen más közegben ágyazódtak be Montréal életébe: William Van Horne a hajó-építésben alkalmazta a *nihilista* vo-

⁶ („A medúza Pegazus anyja és nagyon szép. A múzsa őt szórakoztatja, mondja egy személy e szerzőnek. Az ő múzsája jól szórakozik, ismétli egy másik, ugyanannak. Az én múzsám engem szórakoztat, ismeri el ez a szerző.”)

⁷ („Szerelem és művészet. Szintetikus költemény. A természet szeretettel teli nagyszerűségében teljesedik ki,/ A jószág bájában, a szépség ragyogásában,/Ahol a lehetetlen és ritka álmok gyötrődnek.”)

nalakat, a művészet-nélküliséget, ahogyan terveire később Le Corbusier utalt, aki szerint a futurista kiáltvány elveinek gyakorlatba való átültetését hajtotta végre Van Horne.

2.

Angol-Kanadában két évvel később, azaz 1914-ben jelent meg a futurizmusra történő utalás – viszont ott a futurizmus erősebb hatást gyakorolt, és ez a hatás több éven át érezhető volt. Arthur Stringer (1874-1950) 1914-ben adta ki *Open Water* című verseskötetét, amelynek előszava nagyobb jelentőséggel bír a kanadai irodalomtörténetben, mint a költemények maguk. A versek ugyanis mind formájukat tekintve, mind tartalmukat illetően a késő-romantikus és viktoriánus világhoz állnak közel. Az előszó számunkra érdekes gondolatai a következők:

A festészetben és a zenében, a szobrászatban és a drámában az utóbbi időkben a formális emancipáció irányába történt elmozdulás, olyan harc kezdődött, amely az elődökre rákényszerített megkötésektől és technikai követelményektől való elszakadást célozza. [...] ezt a mozgalmat futurizmusnak nevezhetjük [...]

Az elmúlt évszázad során úgy tűnik, pusztán a költészet maradt változatlan a szerkezetét illetően. Kevés új formát találtak fel [...]

[...] a költészet a tudat legerőteljesebb előőrsét képviseli, ami a jövőbe vezető fejlődés úttörője [...]

[...] a ritmust illetően a modern verselő kubista, anélkül, hogy ennek egészen tudatában lenne. A világot matematikailag szemléli. Lelkét egy geometrikusan megtervezett formába önti.

[...] a dal nyitott lendületéhez való visszatérés a szabadság irányába tett lépés lehet [...] A műfaj bevett konvenciói iránti necrofil tekintet nem várhatja el a szép vers kedvelőjét attól a tényről, hogy a költészet elsődleges feladata, hogy benyomásokat intellektualizáljon, és érzelmi élményekre világítson rá. Ha az ember csak úgy csodálja a szépséget, ahogyan azt a múltban ismerte, meg kell elégednie azzal, hogy olyan dolgot istenít, ami valaha élt, de most halott.⁸

Stringer kötetét nem sokkal előzte meg az Ezra Pound-i *imagizmus*, valamint a szabad vers híre: mindkettőnek igen fontos szerepe van az észak-amerikai modernizmus történetében és ezzel együtt a tizenkilencedik századi örökséggel szembe forduló kanadai költők számára is, akiknél ezek az újdonságok majd csupán a húszas évek végén és a harmincas években válnak élő gyakorlattá.

⁸ DUDEK-GNAROWSKI 1970, 5, 7, 8, 9.

Stringer a verselés mellett regényeket is írt, amelyek rendkívül népszerűek és olvasottak voltak a korban – e művek azonban a lektűr-irodalomhoz sorolhatóak. Amint a legújabb kutatások kimutatták, az első modernista kanadai regénynek tartott *As For Me and My House* című, 1941-ben megjelent naplóregény (Sinclair Ross műve) az 1915-ben megjelent, majd 1925-ben megfilmesített *The Prairie Wife*-ra, illetve Stringer további két regényére oly sok elemében emlékeztet, hogy a plágium gyanúja is felmerült⁹. Ily módon tehát Stringer egyrészt verseskötetéhez írt előszavával, közvetve pedig regényeivel is tevékenyen hozzájárult a *modernizmus* kanadai térnyeréséhez.

1920-ban újabb versgyűjtemény előszava hirdeti a futurizmus eszméit, miközben a versek maguk az előző század esztétizáló hagyományát folytatják. Frank Oliver Call (1878-1956) *Acanthus and Wild Grape* című, két fő részből álló kötetének beköszöntőjében a sebesség és az új látásmód leképezését várja a művésztől:

*A modern költő a szabadság után vágók hatalmas seregéhez csatlakozott.
[...] Nem hajlandó magát többé alávetni a rím és a versláb ódivatú kötöttségeinek. [...]*

[...] a szabad vers, akár a gépkocsi és a repülőgép, életünk része, ha tetszik, ha nem. [...]

Franciaországban, Olaszországban, az Egyesült Államokban, sőt még a konzervatív Angliában is egyre több vers jelenik meg ebben a formában. A modernisták úgy köszöntik ezt az irányvonalat, mint egy új, szabad korszak hajnalát. [...] Sok szépség rejtezik abban, ha kitaposott ösvényeken sétálunk, vagy bekerített mezők és erdők között barangolunk, de talán az az ember, aki repülőgépen szeli az eget, olyan látványokban és érzésekben részesül, ami sohasem jut ki azoknak, akik gyalog ballagnak a lenti erdők és mezők régi ösvényein.¹⁰

A kötetében található verseket két részre osztotta Call: az *Acanthus* az antik szépség-ideált dicsőíti Keats modorában, míg a „Wild Grape”-versek a késő-romantikát idézik fel. Mindkét részben kiviláglik a költő harmónia- és szépségigénye: verseiben a „gondolat, az érzelem és a szépség egyesülését”¹¹ hirdeti, amelyek végső soron az erőt is tartalmazzák, de a forrás-antológia szerkesztői szerint ez utóbbi fogalmat a modern költők sokszor arra használják fel, hogy „a csúfságot takarják el vele, ami gyakran nem más, mint gyengeség”¹².

⁹ „[...]most of its formal, thematic, symbolic, and even modernist elements were borrowed from Arthur Stringer's almost unknown prairie trilogy – *The Prairie Wife* (1915), *The Prairie Mother* (1920), and *The Prairie Child* (1922)” (HILL 2005, 252).

¹⁰ DUDEK-GNAROWSKI 1970, 21-22.

¹¹ *Uo.*, 22.

¹² *Uo.*

Call eme meggyőződését versbe is önti *To a Modern Poet* címmel:

*Why must you sing of sorrow
When the world is so full of woe?
Why must you sing of the ugly?
For the ugly and sad I know.
Why will you sing of railways,
Of iron and Steel and Coal,
And the din of the smoky cities?
For these will not feed my soul.*

*But sing to me songs of beauty
To gladden my tired eyes, -
[...]
For the earth has a store of beauty
Deep hid from our blinded eyes,
And only the true-born poet
Knows just where the treasure lies.¹³*

A fenti sorok ékesen bizonyítják az előszóban vallott elvek és a költői gyakorlat közötti szakadékot: nem pusztán a gondolatok terén nyilvánul ez meg, hanem a verselésben is, hiszen mind a versláb, mind a rímek használata a régi gyakorlatot tükrözi. Ahogyan Trehearne leszögezi: „*Callnek a modern iránti érdeklődése [...] intellektuális ujjgyakorlat volt. [...] Annyira az absztrakt szépség híve volt, [...] hogy modernitását ő maga is kétségbe vonja.*”¹⁴

Más költeményekből az is kiderül, hogy Stringer és Call számára a háború élménye, gondolata sem a futurista nézetek leképeződését kínálja, hanem az érzelgős, patrióta szemléletet példázza.

3.

A modernizmus kanadai áttörése egy rövid életű diák-laphoz, a „McGill Fortnightly Review”-hez kötődik, amely 1925. november 21. és 1927. április 27. között jelent meg kéthetente F. R. Scott és A. J. M. Smith szerkesztésében. A két diák-költő nem csupán verseket válogatott be a lapba, hanem Smith költészetről írott tanulmányait is közölte. 1926 decemberében írt esszéjében a kortárs költészettel kapcsolatos

¹³ „Egy modern költőhöz / Miért kell a bánatot énekelni/Amikor a világban annyi csapás van?/Miért kell a csúfat megénekelni?/Hiszen a csúfat és szomorút ismerem./Miért vasutakról énekelsz,/Vasról, acélról és szénről,/És a füstös városok zajáról?/Ezek lelkemet nem táplálják. // Dalold nekem a szépség énekét/Hogy megörvendeztesse fáradt szememet, - [...] Mert a föld a szépség tárháza/Ami mélyen rejtetik vak szemünk elől,/És csak a született költő/Tudja, hol lelhető e kincs.”

¹⁴ TREHEARNE 1989, 74-75.

elvárásai számos olyan elemet tartalmaznak, amelyekben a futurizmus utóhatása tapintható ki:

Korunk a változás kora, olyan változásoké, amelyek bármely más korszakban még nem látott gyorsasággal zajlanak. A tudomány nem pusztán hétköznapi életünk jellegét változtatta meg, hanem azokra a filozófiákra is hatást gyakorolt, amelyekkel ezt az életet értelmezzük. [...] a változás hirtelen felgyorsulása [...] ez idáig csak fokozatosan érződött. Kevesebb, mint három évtizeden belül jelent meg a gépkocsi, a gőzturbina, a repülőgép, a távíró, a rádió és az elektromos világítás. Az eredmény az volt, hogy az életszínvonal nagyon gyorsan emelkedett, [...] és az egész világ szinte szemlátomást összezsugorodott a kommunikációs rendszerek szorításában. A dolgok gyorsabban mozogtak, és nekünk velük kellett mozdulnunk.

[...] Az egész mozgalom a téves, de kényelmes stabilitásból egy igazabb és őszintébb, de kétségkívül kevésbé kényelmes képlékeny állapot felé halad. A gondolatok változnak, ennél fogva a viselkedés és a morál is változáson megy át. [...] Egy korszak kezdetén vagyunk, és aki új világot teremt, annak új művészetet is kell teremtenie, hogy azt kifejezze.¹⁵

A fenti gondolatmenet több eleme vezethető vissza a futuristák által vallott törekvésekhez (változás, gyorsaság, technikai fejlődés, új korszak) – de érdemes felfigyelni egy új elemre is, nevezetesen a kommunikáció technikai lehetőségeinek hangsúlyozására, hiszen negyedszázad múlva majd éppen a kanadai Marshall McLuhan fog alapvető meglátásokat közzétenni e téren, és vele a *marginális* kanadai modernizmus a látásmódot és az elméletet illetően már aktívan formálja gondolkodásunkat.

A *Fortnightly* köré csoportosuló költők eleinte az angol nyelvű irodalomban kerestek követésre méltó példaképeket (Eliot, Joyce), de a megszűnt lapot követő „The Canadian Mercury”-ben Leo Kennedy már a külföldi írókra is felhívja a figyelmet: „*Lévén, hogy mindezidáig nincs értékes saját hagyományuk, a fiatalok – bölcsen – arra hajlanak, hogy külföldre tekintenek olyan hatásokért, amelyek fontosak számukra.*”¹⁶ Követendő példaként többek között D. H. Lawrence, Arthur Schnitzler, Thomas Mann, Franz Werfel, André Gide és Paul Valéry nevét említi.

A költészetben és az esztétikában felbukkanó új eszmék nem elszigetelt jelenségei az 1920-as évek kanadai kultúrájának: 1920-ban „The Canadian Forum” címen új folyóiratot indítottak Torontóban, amelyben szépirodalmi művek, esszék és kortárs festők művei is megjelentek. Noha a festészetben ebben az évtizedben a posztimpresszionizmushoz köthető *Hetek Csoportja* volt a haladás legfőbb képviselője, egy hozzájuk közelálló (egyébként a reklámmal tudományosan is foglalkozó) mester,

¹⁵ DUDEK-GNAROWSKI 1970, 27-28.

¹⁶ *Uo.*, 36.

Bertram Brooker 1927-ben az első kanadai absztrakt kiállítás anyagát adta. Brookerre egyrészt Kandinszkij elméleti írásai, másrészt a futuristák hatottak – számára a mozgás hordozója a zene, és absztrakt korszakának legtöbb képét is zenei élmények hatására komponálta. A színek és formák lüktetése, vibrálása akár a korábbiakban idézett Smith-i költői hitvallás képi átültetését is jelentheti számunkra *Sounds Assembling*, *Alleluiah* és *Ascending Forms* című vásznain az 1920-as évek végén.

Áttekintésünkben megkíséreltük feltérképezni, hogy az 1910-es és 20-as évek kanadai kultúrájában milyen közvetlen, illetve közvetett kötődések találhatók a modern nyugati kultúra alakulásában oly fontos futurista eszmékhez. Példáink nyelvi-formai kísérletezésektől kezdve elméleti-esztétikai-poétikai megfogalmazásokon át a festészetig mutatták ki, hogy a formabontás, a sebesség új élménye, és az előző század hagyományainak elvetése fontos alkotóeleme lett egy önmagát megfogalmazni igyekvő, új, modern kultúra műveinek.

FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM

BOURASSA 1986

BOURASSA, André-G, *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, (javított és bővített kiadás), Montréal, Les Herbes Rouges, 1986.

CALL 1970

CALL, Frank Oliver, *Foreword to Acanthus and Wild Grape*, in DUDEK-GNAROWSKI 1970, 21-23.

DELAHAYE 1912

DELAHAYE, Guy, *Mignonne, allons voir si la Rose ...*, Montréal, C. DEOM, 1912.

DUDEK – GNAROWSKI 1970

DUDEK, Louis – GNAROWSKI, Michael (szerk.), *The Making of Modern Poetry in Canada. Essential Articles on Contemporary Canadian Poetry in English*, Toronto, The Ryerson Press, 1970.

FRYE 1982

FRYE, Northrop, *Divisions on a Ground. Essays on Canadian Literature*, Ed., Preface James Polk, Toronto, Anansi, 1982.

HILL 2005

HILL, Colin, *As For Me and My Blueprint: Sinclair Ross's Debt to Arthur Stringer*, in IRVINE, Dean (szerk., bevezető), *The Canadian Modernists Meet*, University of Ottawa Press, 2005, 251-272.

KENNEDY 1970

KENNEDY, Leo, *The Future of Canadian Literature*, „The Canadian Mercury”, December 1928, in DUDEK-GNAROWSKI 1970, 34-37.

REID 1979

REID, Dennis, *Bertram Brooker*, Canadian Artists Series 1, Ottawa, National Gallery of Canada. 1979.

SMITH 1926

SMITH, A. J. M., *Contemporary Poetry*, „The McGill Fortnightly Review”, December 15, 1926, in DUDEK-GNAROWSKI 1970, 27-30.

STRINGER 1914

STRINGER, Arthur, *Preface to Open Water*, (Toronto, Bell & Coeburn, 1914), in DUDEK-GNAROWSKI 1970, 5-9.

SZABÓ 1967

SZABÓ György (bev., vál., ford.), *A futurizmus*, III. kiadás, Budapest, Gondolat, 1967.

TREHEARNE 1989

TREHEARNE, Brian, *Aestheticism and the Canadian modernists: aspects of a poetic influence*, Montréal, McGill – Queen’s University Press, 1989.



Bertram Brooker
Alleluiah, 1929
Olaj, vászon, 123x123,3



Bertram Brooker
Sounds Assembling, 1928
Olaj, vászon, 112,3x91,7

**FUTURIZMUS
AZ IRODALMON TÚL**

(KÉPZŐ-, IPAR- ÉS FILMMŰVÉSZETI
LENYOMATOK)

AZ OLASZ FUTURIZMUS KRITIKÁJA A CENTENÁRIUMI KIÁLLÍTÁSOK TÜKRÉBEN

Olaszország a centenáriumot igen nagy alapossággal ünnepelte. Egész évben folyamatosan zajlottak a megemlékező kiállítások. A sajtóbeszámolók úgy értékelték, hogy nem volt az országnak olyan része, városa, amely ne rendezett volna kiállítást, ha köze volt a futurizmushoz, akárcsak minimális mértékben is. A római Biblioteca Nazionaleban a köteles példányok beérkezésével párhuzamosan egyre nőtt a kiállítási katalógusokat befogadó polcok száma. A katalógusok előszavából kicseng, hogy minden város büszke arra, hogy egy vagy több szülötte hozzájárult a futurizmus nemzetközi jelentőségű mozgalmának építéséhez. Ez alapvető szemléletváltozást jelent, ami a futurizmus kritikájában is jelentős elmozdulást hozott. Az olaszok számára a futurizmus már nem a takargatnivaló múltat testesíti meg, hanem egy máig ható folyamat harminc éves tapasztalatát. Maguk a katalógusok igényes kivitelben készültek és legtöbbször önálló kutatáson alapuló, értékes tanulmányokkal egészültek ki. A kiállítási dömping és a koncentrált kutatások következtében a mozgalom története rengeteg újabb adalékkal, ténnyel gazdagodik azzal kapcsolatosan, hogy a futurizmus valóban tömegmozgalommá kívánt válni és tevékenységével, északtól délig, az egész ország területét igyekezett átfogni. Ez utóbbi még a mai megítélés szerint is nagyon modern szemlélet volt.

Előadásomban a centenáriumi 2009-es év három kiemelt kiállításával szeretnék foglalkozni. Időrendben: a milánói posztimpreszionista tárlattal, a Pompidou Központ *„Futurizmus Párizsban”* című római kiállításával és a milánói *„Futurizmus 1909-2009”* kiállítással.

„SEURAT, SIGNAC ÉS A POSZTIMPRESSIONISTÁK”, MILÁNÓ

Milánó, mint a futurizmus létrejöttének központja, több jelentős kiállítással jelent meg. Elsőként, az év elején, a futurizmus egyik kiindulópontját képező posztimpreszionista vonulat bemutatása valósult meg a Palazzo Realeben (2008. október 10. – 2009. január 25.). A hatalmas és értékes tárlat a világ legnagyobb múzeumainak anyagából állt össze. A lenyűgöző installáció és a képek kiváló megvilágítása élményszerűvé tette a fény- és színtanulmányokra épülő festészet bemutatását. A kiállítás

címe: *Seurat, Signac és a posztimpresszionisták*, kurátora Marina Ferretti Bocquillon volt. Az irányzat két legnagyobb francia képviselője mellé olyan festők műveit válogatták, akik hatással voltak a húsz évvel később kibontakozó futurista irányzatra. A belga Théo van Rysselberghe-nek, Emile Verhaerenről, a futuristák egyik irodalmi forrásának tekintett költőjéről a dolgozószobájában esti megvilágításnál készített portréja (1892), vagy Charles Angrand *A baleset* című festményén (1886-1887) mutatott csoportosulása, egy lovaskocsi által okozott baleset helyszínén, éjszakai utcai megvilágításban, olyan témák, amelyek majd az olasz futurizmusban jelentkeznek ismét. Legismertebb példája Umberto Boccioni *Verekedés a Galériában* (1910) című festménye, amely technikáját tekintve félúton helyezkedik el a posztimpresszionizmus és a futurizmus között. Hasonlóan előkép a futurizmus számára Georges Seurat *Courbevoie-i gyárak holdfényben* (1882-1883) című ceruzarajza, valamint a szintén gyárnegyedbe helyezett 1884-es *Napsugarak* című ceruzarajz és a belga Constantin Meunier *A fekete országban* (1893) című festménye. Az iparosodó külvárosokat bevilágító természetes vagy mesterséges fény az olasz avantgárd egyik legtöbbet megfestett témája lesz. Ennek illusztrálására került a fenti képek mellé Giacomo Balla *Ívlámpa* (1909) című futurista festménye. Párizs nagyvárosi kivilágítását Maximilien Luce örökölte meg *Quai de l'Ecole, Párizs. Este* (1889) című kompozícióján, George Morren *A munkásnap vége* (1891) című festménye pedig Luigi Russolo *Perifériájában* (1909) talál visszhangra, amely témájában már futurista, de technikájában még az olasz *divizionizmus* hagyományát idézi.

A kiállítás végén, mintegy valódi átmenetként a futurizmusba, Giacomo Balla *Agavé a tengerparton* (1908) című művét állították ki, amely megoldásában még a posztimpresszionizmus pointillista technikáját idézi, de a színkísérletekben továbblép. Balla a „színt és a levegősséget”, az „alaptónust felkavaró szíkontrasztokat” kereste, írja a lánya, Elica Balla¹. Az *agavé* szinte hullámzó levelei pedig már a dinamizmusnak a festészetben betöltött új szerepét vetítik előre.

A művészettörténeti szempontból elfogadott megközelítés, vagyis annak a gondolatnak a kiállításon való megvalósítása, hogy a posztimpresszionizmus a futurizmus egyik forrása volt, nagyszerű bevezetesként szolgált a centenáriumi kiállításokhoz. A témák és a képek tagolása és rendszerbe helyezése kitűnő áttekintést nyújtott a posztimpresszionista és a futurista festészet szerves kapcsolatáról.

„A FUTURIZMUS PÁRIZSBAN. EGY KIROBBANÓ EREJŰ AVANTGÁRD”, RÓMA

Problémákat vetett fel viszont az a kiállítás, amit a Centre Pompidou valósított meg és mutatott be, Párizson kívül Rómában a Scuderie del Quirinaleban és a londoni Tate Modernben, 2008 és 2009 folyamán.

¹ BALLA 1984, 201.

A kiállítás címe: *A futurizmus Párizsban*, alcíme: *Egy kirobbanó erejű avant-gárd*. A kurátor, Didier Ottinger egyik célja az első párizsi futurista kiállítás újrendezése volt. 1912 februárjában a Bernheim-Jeune galériában Félix Féneon, a torinói születésű, de Párizsban letelepedett művészetkritikus kezdeményezésére állították ki az olasz futurista festők közül Boccioni, Carlo Carrá, Luigi Russolo és Gino Severini képeit. A mostani kiállítás katalógusa a nyugati festészet történetének óriási eseményeként értékelte az akkori bemutatkozást.

A 2009-es kiállításon a „*remake*” folytatásaként azokat a nemzetközi mozgalmakat mutatták be, amelyek a futurizmusból nőttek ki: Marcel Duchamp és Francis Picabia festészetét, az orosz *kubofuturista* festőket, a *vorticizmust*, az *orfizmust* és a *szimkromizmust*².

A futurizmus kritikájának egyik sarkalatos pontja az a vita, amely a futurizmusnak a kubizmushoz fűződő viszonyát elemzi. 1909-ben a kiáltvány megjelentetése a „*Le Figaro*”-ban nem okozott különösebb felhőrdülést a párizsiak részéről, annak provokatív stílusa ellenére sem. Egy évvel később viszont, a francia lapokban megjelent *A futurista festők kiáltványa* és pár hónappal később *A futurista festészet technikai kiáltványa* (február 11. és április 11.), és ez már az egész párizsi művészeti életben zavart okozott: „*A francia festők fenyegetve érezték magukat, hogy kiemelkedő jelentőségüket – ami addig vitathatatlanul az övék volt – elvesztik, és sürgetőnek érezték az összefogást, valamint szükségesnek találták, hogy kijelöljék elméletük határait*”³. Azzal ugyanis, hogy a futuristák a posztimpresszionizmust, ill. a divizionizmust jelölték meg, mint alapvető örökségüket, a filozófiában pedig Bergson, kihúzták a talajt a kubisták lába alól.

Így 1913-ban, amikor Apollinaire megfogalmazta a kubista festészet mibenlétét, amelyet ma a kubizmus kiáltványaként ismerünk, örökségüként az impresszionizmust, Cézanne-t, Courbet-t és a *fauves*-okat nevezte meg.

Didier Ottinger, a kiállítási katalógus legfontosabb tanulmányának szerzője az egyik alcímet úgy fogalmazza meg, hogy: „*Területi kérdések*”. Ez a beszédes cím arra a vitára utal, amely 1910-től, a futurista festők kiáltványának megjelenésétől kezdve éles szópárbajok forrása volt a kubisták és az olasz futuristák között a párizsi sajtóban. A vita akörül folyt, hogy ki mondta ki előbb a művészeti és elméleti hivatkozást a posztimpresszionizmusra és a bergsoni tételekre. Bergson népszerű filozófus volt Párizsban, akit sok művész is hallgatott az 1900-as évek elejétől. Időelmélete nagy hatással volt az irodalomra és a festészetre egyaránt. Ottinger ebben a tanulmányában kifejti, hogy a kubisták 1910-től gyakran hivatkoztak

² *synchronisme*: szóösszevonásból: *symphonie* és *chromatisme*. Stanton Macdonald-Wright és Morgan Russell találta ki. Azon alapul, hogy a *szín* és a *hang* hasonló jelenségek és a színeket a vásznon ugyanolyan harmóniába lehet rendezni, mint azt a zeneszerző teszi a hangjegyekkel egy szimfóniában. Tudták, hogy színskálákat festve zenei érzeteket tudnak kelteni. Az első *szimkromista* képet 1913-ban festette Morgan Russell.

³ OTTINGER 2008, 24.

Bergsonra, majd az orfizmus megszületéséig, 1913-ig, fokozatosan elhagyták írásaikból a bergsoni tételeket, valamint a divizionizmusra hivatkozást is. Bergson és a posztimpresszionizmus futurista kisajátítása – írja Ottinger – fokozta Braque és Picasso közömbösségét ezeknek az örökségeknek az irányában és az új matematikai elméletek felé fordultak. Henri Poincaré matematikus-filozófusnak, a modern káosz-elmélet atyjának a negyedik dimenzióról kidolgozott elmélete felkeltette Picasso és a Bateau-Lavoir festőinek érdeklődését: „*A bergsoni felségterület elhagyásával egyben lemondtak az időfluxusban és az érzékelésben való elmerülésről*”. Ugyanakkor Metzinger 1911 augusztusában a Paris-Journalban megerősíti, hogy az új festészet „*egy példászerű tudományon*” alapul, a múltnak egyenes folytatásán, amelynek „*hagyományáról hogyan is mondhatnának le, hiszen nem tesznek mást, mint abból táplálkoznak*”. Ez a hagyomány pedig nem más, mint bergsoni gondolat, hiszen, ahogy Metzinger fogalmazza: „*A festmény maga már rendelkezik a térrel, uralkodik hát az időn is!*”.

Ottinger nem lezárja a témát, hanem a futurizmus kritikájában a kubizmus és futurizmus közötti ellentétek történetét kerekíti újabb adatokkal. Idézetek segítségével beszélgeti a korszak szereplőit, ekképpen megírva a mozgalom történetének ezt a fejezetét, ami kétségkívül kiindulópontot jelent a futurizmus további történeti-stilisztikai elemzéséhez.

Ugyanakkor egy évszázad távlatából megfejthetetlen, hogy az idővel való versenyfutás kérdése miért játszik ekkora szerepet a két áramlat művészettörténeti értékelésében. A kiállított képek magukért beszéltek, ahogy erre a katalógus beköszöntője is utalt. Többségükben a francia kubistáknak azokat a festményeit állították ki, amelyek a bemutatott futurista képekkel közel egyidőben keletkeztek, mint Robert Delaunay *Eiffel-torony* (1911) című képe, Albert Gleizes *Tanulmány A vadászat című kompozícióhoz* (1911). Carlo Carrá 1910-11-ben készült *Az anarchista Galli temetése*, ill. *A kocsi zötyögése* (1911) című vásznai pregnáns példái annak, hogy a futurista festészet központi problémája a fényhatások megjelenítése és a mozgás különböző fázisainak egyidejű, dinamikus ábrázolása, amit gyakran a kép középpontjából kiinduló spirális mozgás erősít fel, mint Boccioni *Az iszákos* című képén (1914). A futuristákéhoz közelálló fény-, szín- és mozgásábrázolási kísérletei voltak Frantisek Kupkának, akinek affinitása az olasz avantgárdhoz tagadhatatlan, s valójában egy-két évvel korábban foglalkoztatták ezek a problémák. 1909-1910-ben keletkezett képei közül öt olyat mutatott be a kiállítás (*Virágot szedő nő* címmel készültek), amelyeken a mozgásfázisok egymásutániséga, a fénynek a képen való sajátos elhelyezése és a komplementer színek merész társítása figyelhető meg. Az orosz avantgárd egyik jelentős szereplője, Alexandra Exter futurizmushoz közelítő, élénk színvilágával különbözik Kazimir Malevics és Natalia Goncsarova kubofuturista művészetétől. A kiállított *A város éjszaka* című képe (1913) egy középpontból kiindulva ábrázolja a kivilágított kisváros fényben fürdő központját, követve a futuristák képkoncepcióját. A kiállítás érdeme, hogy végig megőrzi a fő célt, a futurizmus párizsi jelenlétének bemutatását. Nem törekszik arra, hogy

mindenképpen bizonyítsa a kubizmus egyértelmű hatását és elsőbbségét, azt csak mint egy hagyományt tekinti, amelyből a futuristák ugyanúgy táplálkoztak, mint a posztimpresszionizmusból, és teret enged azoknak az orosz, amerikai irányzatoknak, amelyeknek a futurizmus szolgált ihlető irányzatként.

„FUTURIZMUS 1909-2009, SEBESSÉG+MŰVÉSZET+AKCIÓ”, MILÁNÓ

A centenáriumi év egyik, volumenében is legjelentősebb kiállítását (közel 500 művet mutattak be) *Futurizmus 1909-2009, Sebesség+Művészet +Akció* címen rendezték a milánói Palazzo Realében 2009. február 6. és június 7. között. A kiállítás kurátorai Giovanni Lista és Ada Masoero voltak. A katalógus tanulmányainak nagy részét Lista írta, aki a futurizmus kutatásának egyik legnyitottabb szellemiségű képviselője. A koncepció, amit Lista a bevezetőben megfogalmazott, egy olyan kiállítás létrehozása volt, amely az előzményektől tekinti át a futurizmus történetét és kitekintést ad a kortárs művészeknek arra a csoportjára, akiknél a futurizmus hatása vagy a tematikában vagy a stílusban nyomon követhető. Lista azon a véleményen van, hogy a futurizmus megértéséhez történeti olvasattal kell közelítenünk, „*megszabadulva minden ideológiai korlátozástól, amely túl sokáig nehezedett (és külföldön a mai napig nehezedik) a mozgalom néhány személyiségére*”⁴. Másfelől, el kell szakadni a mindenáron való katalogizálástól, amely elkerülhetetlenül „mindenevő” volt, és ami a 20. század második felének kutatását jellemezte. Ez a típusú munka természetesen nem volt felesleges, hiszen minden további kutatás alapját fogja képezni, de Lista úgy gondolja, itt az ideje, hogy a 21. században változtassunk ezen a módszeren. A futurizmus történetének már valóban minden részletét feldolgozták, ami feljogosítja a kutatókat arra, hogy bizonyos távolságtartással közelítsenek a témához és az elemzés során ugyanazokat a művészettörténeti eszközöket használják, mint a múlt nagy művészeti korszakai esetében: „*A futurizmus kielégítő elemzéséhez a művekből kellene kiindulni, és félhomályban hagyva a krónikaszerű szempontokat, csak azokra a művészeti írásokra hagyatkozni, amelyek a mozgalmon belül keletkeztek*”; „*A művek innovatív jellegével és esztétikai minőségével lehet felmérni azt az áttörő hatást, amit a futurizmus kiváltott az olasz – és nem csak az olasz – kulturális életben az elmúlt száz év alatt*”⁵.

Lista a kiállítás anyagának összeállításakor „*a futurista művészet szövetét*” kívánta a látogatók elé tárni, és ennek megvalósításakor nem törekedett a leghíresebb, ikonszerű művek felvonultatására. Fontosabbnak tekintette, hogy teljes áttekintést adjon a futurista mozgalom minden művészeti ágáról, a festésszettel kezdve a szobrászaton át, a filmig, zenéig, a fotótól az építészetig, a színházig és

⁴ LISTA – MASOERO 2009, 17.

⁵ *Uo.*

az iparművészetig. A kiállítással egyidőben Milánóban Marinetti tevékenységét dokumentumokkal bemutató kiállítás is nyílt a Fondazione Stellinában, amelyet Lista kiegészítő eseménynek tekintett a Palazzo Realeban installált mellett, ahol egy külön termet szentelt a mozgalom ideológusa munkásságának.

A kiállítás helyszínéként tehát Milánót választotta, azt a várost, amelyből a futurizmus kiindult. Itt publikálta Marinetti a „Poesia” című folyóiratot, itt történt meg a legnagyobb mértékű iparosodás Olaszországban, a legfejlettebb bank- és pénzügyi hálózat kiépülése. Az urbanizáció, a tömeges bevándorlás, s az ezzel járó szociális problémák megoldatlansága is ebben a városban érezte a leginkább hatását.

A kiállítás az *Ottocento* végének újraolvasásával indult, a „Poesia” munkatársainak, Alberto Martininek és Romolo Romaninak vízióserű szimbolizmusával. De jelen voltak Gaetano Previati mitikus-szimbolista képei és Giuseppe Pellizza da Volpedo szociálisan elkötelezett, a milánói *scapigliaturából* induló művészete, valamint Medardo Rosso szobrai.

Listának a periodizációja egyedi a futurizmus kritikájában, és ez megjelent a kiállítás szerkezetében is. Évtizedekre osztja fel a mozgalom tevékenységét, és mindegyiket a legjellemzőbb tematikája alapján nevezi el. Ez a struktúra nemcsak a műveket, hanem a műfaji bővülést is végigköveti, mint ahogy azt a kiállításon is megvalósította. A tízes éveknek a *Dinamismo plastico* (*Plasztikus dinamizmus*) címet adta. Ez a két fogalom vezeti be a művészetbe azt, amit a modern szellem abszolút új értékeként foghatunk fel, és amely először a festészet, majd a szobrászat dinamizmusában jelenik meg. A plasztikus dinamizmust minden művész a maga szemszögéből alkalmazza. Boccioni és részben Russolo bergsoni szempontból értelmezi, mint „*időtartamot*” és „*lélekállapotokat*”. Giacomo Balla a dinamizmust, mint egyfajta optikai villanást értelmezi a testek kinetikáján, Severini a tánc esztétikai mozgásába merül, Carlo Carrá pedig, aki mindannyiuk közül a legközelebb állt a kubistákhoz, komplex architektúrákat épít dinamizált síkokból. Az első évtizedben, amely a legvilágosabban körülhatárolható esztétikai értékekkel rendelkezik, a vezető művészek újjító törekvéseihez más művészek és külső támogatók elméleti írásokkal is hozzájárultak. Depero és Prampolini elméleti írásairól van szó, valamint a „*Nuove Tendenze*” csoport néhány tagjáról, Cominettiről, Giannattasióról és másokról, akik jelentősen hozzájárultak a futurista kutatásokhoz.

Hasonló összegző esztétikai értéket keresett Lista a húszas évekre a téves *Secondo futurismo* helyett, amely a futurista mozgalom globális jellege miatt félreértésen alapuló, elterjedt megnevezés volt és valamiképpen egybecsengett a kubizmus második vonulatának nevével. Lista az uralkodó esztétikai értéket a második évtizedre az „*Arte Meccanica*”-ban találta meg (talán a *gép kultuszának* lehetne fordítani). Ez az a vezérfonal a kutatásokban, amely az első világháborút követő újjáépítés és iparosodás éveit jellemezte. A húszas években a mozgalom nem kerül antagonisztikusan szembe az európai avantgárd mozgalmakkal, és a fasizmus kiépülésének sötét korszakában is igyekszik az olasz művészet nemzetközi jelenlétét megőrizni. Legjelentősebb művésze Fortunato Depero mellett Prampolini, aki két

fiatallal, Pannaggival és Paladinivel közösen fogalmazza meg az *Arte meccanica* kiáltványát 1923-ban. Balla továbbra is képes a megújulásra és ebben az évtizedben formális architektúrákat fest, hideg színeket alkalmazva. A húszas évek vége ugyanakkor már átmenetet képez a következő évtized aeropitturája irányába. Gyakran szerepelnek a festészet témái között a repülőterek, repülőgépek. A szobrászatban Mino Rosso és Farfa (Osvaldo Tommasini) plasztikaiban képeződik le a húszas évek esztétikája.

A harmincas évek festészetét a repülőről látható világ, illetve a repülés közben átélt fényélmények és misztikus víziók jellemzik. Tullio Cralli, Gerardo Dottori, Tato (Guglielmo Sansoni), Fillia (Luigi Colombo) a legjelesebb képviselői.

A kiállítás abszolút korszerű szemléletét igazolta az utolsó terem berendezése, amelyben azoknak a kortárs művészeknek a képeit állították ki, akikre a futurizmus hatással volt. Az absztrakt felé vonzó Alberto Burri és Lucio Fontana egyes technikával dolgozott az ötvenes években, Eugenio Miccini kollázstechnikát használt a hatvanas években.

Összefoglalásként elmondhatjuk, hogy a futurizmus 100. évfordulóján a kiállítások egy része az elmúlt két-három évtized olaszországi szemléletváltozását tükrözte. A mozgalom művészetének magasszintű szakmai bemutatása felhívta a figyelmet a futurizmusról alkotott kép megváltoztatásának időszerűségére hazájában és külföldön egyaránt.

FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM

BALLA 1984

BALLA, Elica, *Con Balla*, kat., 3 vol., Milano, 1984.

LISTA–MASOERO 2009

LISTA, G.–MASOERO, A., *Le ragioni della mostra*, in AA.VV., *Futurismo 1909-2009. Velocità+Arte+Azione*, Skira, 2009.

OTTINGER 2008

OTTINGER, Didier, *Cubisme+futurisme=cubofuturisme*, in *Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive. Catalogue. 2008*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, Milan, 5 Continents Editions s.r.l.

A FUTURIZMUS LENYOMATA A MAGYAR IPARMŰVÉSZETBEN*

Századok teltek el azóta, mióta a reneszánsz rendkívüli korszaka után az olaszok még utoljára képesek voltak tiszteletet parancsoló és büszke példaként megjeleníteni magukat a világ számára, esztétikai normát diktálva a képzőművészetben: Caravaggióra gondolok a festészetben, Berninire és Borrominire az építészetben és időben továbbhaladva, Canovára a szobrászatban.

Azután, ha nem is egyik pillanatról a másikra, de könyörtelenül áthelyeződött az európai művészeti élet középpontja Franciaországba, olyannyira, hogy a 19-20. század fordulójára kétségtelenül Párizs lett a jó ízlés, a művészet és a divat fővárosa. Párizs volt az a hely, ahol az avantgárd és az új stílusok először is nevet kaptak, majd figyelemfelhívó bemutatkozási lehetőséget egy művelt, nemzetközi közönség előtt.

Nem véletlen hát, hogy 100 éve Filippo Tommaso Marinetti ügyes stratégiaként éppen Párizst választotta, hogy bemutassa és a legnyitottabb értelmiség figyelmébe ajánlja a témaválasztásában és hangnemében is forradalmi, futurista esztétikát. Tövig taposott a provokáció gázpedáljára, és habozás nélkül vállalta a látszólag gátlátatlan teatralitást, bár a figyelmes szemlélő számára nyilvánvaló lehetett, hogy ez a viselkedés nagyon is tervszerűen igyekszik a *belle époque* kényelmességében eltespedt polgárságot a szellemi tunyaságból kimozdítani.

A futurizmus a kezdetektől fogva több volt, mint ügyeletes újdonság, pillanatnyi divathóbort. Komplex és teljes rendszer volt, olyan, amely miután megsza-
badult a durva vagdalkozás ballasztjától, képes volt szilárd esztétikai alapokat és közlési struktúrát teremteni a legkülönbözőbb kreatív megnyilatkozások számára; olyan struktúrát, amely megalapozott társadalmi, filozófiai és antropológiai érveken nyugodott.

Bár a debütáláskor szinte kizárólag a költői-irodalmi közegre összpontosítottak, nem vitás, hogy a futurizmus számottevő hozzájárulása az európai kulturális örökséghez alapvetően más területeken valósult meg. Mindenekelőtt, modernsé-

* Külön köszönet illeti Fiorella La Lumiát és a milánói Galleria Arte Centro – Lattuada Studio-t a rendelkezésemre bocsátott információkért és képekért, amelyek az olasz és a nemzetközi futurizmusra irányuló negyvennyolc éves kutatómunka gyümölcsei. Internetes forrás: www.lattuadastudio.it.

gének további bizonyítékeként is, a vizuális kifejezés terén: vagyis a festészetben, szobrászatban, díszítőművészetben, fotózásban, a film- és az építőművészet terén – ha ez utóbbi esetén valójában szinte csak tervekről beszélhetünk, illetve arról a hatásról, amelyet néhány Art Deco épületnél megfigyelhetünk.

A tribünre végülis a festők és a szobrászok, mindenekelőtt Balla és a csoport lelke, Boccioni rendkívüli munkája emelték Itáliát, és nem a futurista költészet, zene vagy színház, bármennyire eredeti módon bömböltek is. Munkájuk rendkívülisége műveik kiváló minőségében állt, és abban a mintaszerű módszerességgel és komolysággal véghezvitt kísérletezésben, amelyhez hasonlót csak az itáliai művészet történetének fent említett példáiban találhatunk.

E kísérlet eredményei annyira értékesek és innovatívak voltak, hogy az úgynevezett kisebb művészetekben, vagyis a díszítő- avagy iparművészetben egy radikális megújulást indítottak el: így a reklámgrafikában, vagyis a plakátoknál, hirdetéseknel, szórólapoknál, a divatrajznál, a bútorok és más berendezési tárgyak tervezésében és díszítésében, sőt, még az autók, vagy a gyermekjátékok formatervezésében is.

Épp ezzel a területtel kívánok a jelen előadásban foglalkozni: igyekszem fellelni a futurizmus nagyszerű, dinamikus jegyeit néhány magyar gyár termékein. Kutatásomat a Magyarországon kívül is ismert, illetve kevésbé ismert porcelán és majolika termékekre korlátozom, legyenek ezek hétköznapi használatra tervezett tárgyak vagy a nemzetközi piacra szánt drága, kifinomult luxus dísztárgyak.

A nyilvánvaló stílári hasonlóságok felmutatásán túl érdekes lenne pontos adatokkal bizonyítani, milyen forrásokra, milyen személyes hatásokra lehet ezeket a hasonlóságokat visszavezetni: kik, vagy mely művek indítottak arra magyar keramikusokat, dekorátorokat, rajzolókat, hogy munkásságukban – akár teljes mértékben, akár csak részlegesen is – eljegyezzék magukat a futurista esztétikai opcióval.

Sajnos ez a kutatás megvalósíthatatlan álom marad: tekintve hogy katalógusokban vagy szakfolyóiratokban érdemi információkat alig lehet találni. Ha időnként ismerjük is az alkotók nevét, sőt, ünnepezt művészeknek számítanak, gondolok itt például a herendi vagy a pécsi Zsolnay gyárral együttműködő képzőművészekre, az életrajzi adataikon, vagy a nemzeti szempontból fontos referenciáik felsorolásán kívül – helyi vagy állami intézmények kitüntetései, elismerései – nem találunk róluk adatokat.

Csak feltételezéseink lehetnek arról a kulturális közvetítő szerepről, melyet néhány kiemelkedő magyar festő tölthetett be az iparművészet irányában: olyan festőkről van szó, akiknek igazolhatóan volt alkalmuk megismerni olasz kollégáik munkáját, ha nem is közvetlenül Itáliában, legalább párizsi vagy berlini kiruccanásaik alkalmával.

Gondolunk itt Gábor Jenőre, Molnár C. Pálra, Bortnyik Sándorra, Schadl Jánosra, Molnár Farkasra, Kádár Bélára, Scheiber Hugóra, Úitz Bélára, Martyn Ferencre, vagy a fiatal Moholy-Nagy Lászlóra, a szobrászok közül Csáky Józsefre, a reklámgrafikusok közül pedig Bottlik Józsefre.

Ha a grafikának ez utóbbi, egyébként külön fejezetet érdemlő, sajátos területénél maradunk, amely amúgy a széles publikum számára született műfaj, és ezért még pregnansabban mutatja a vizsgált stílusnak a hétköznapi emberek között való elterjedését, szembeötlő a Bortnyik Sándor, Réz Diamant Tibor, Deutsch Ernő József, Dániel Zoltán, Csabai Ékes Lajos, Pólya Tibor, Irsai István, Berény Róbert, Tábor János, Bánhidi Andor, Adler György és Konecni György által alkotott plakátok és hirdetések hasonlósága Fortunato Depero ezekkel egyidős, vagy valamivel előbb született műveivel. Fortunato Depero az, aki a futuristák csoportjában a legnyitottabb volt az új esztétikai kánonnak a hétköznapiság szférájába való átültetésére.

A magyar művészeknek ebből a hosszú sorából ezúttal ketten kerültek a figyelmem fókuszába, nemcsak munkáik sajátos színvilága és stílusa miatt, hanem azért is, mert legalább részben felmutatható általuk a konkrét kapcsolat a magyar és az olasz történelmi avantgárd között: Bortnyik Sándorról és Berény Róbertről van szó, akik, miután ők alkották a trieszti Modiano reklámját, lehetetlen, hogy ne kerültek volna kapcsolatba valamiképpen a népes és rendkívül aktív Venezia-Giulia tartománybeli futurista csoporttal, amelyből a legismertebb nevek: Farfa és Tullio Crali.

A fantáziálást félretéve mindazonáltal az a legvalószínűbb feltételezés, hogy az európai piac és ipar volt az, amely közvetlen hatást gyakorolt a magyarokra, az a piac és ipar, amely az immár mítikus 1925-ös Párizsi Világkiállításon (*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*) adott egymásnak randevút; de közvetlen hatása lehetett a konkurens, elsősorban osztrák és német gyárak futurista stílusú – futurista formatervezésű és díszítésű – termékeinek is.

Ez a hatás technikai oldalról is nyilvánvaló: a maszk és a festékszóró pisztoly használatára gondolunk, amelyeket a hétköznapi használatra szánt majolikatermékek díszítésekor alkalmaztak, főleg a hollóházi, a városlódi, és a Gránit gyár termékeinél.

A gazdag polgárság elegáns vitrinjeit díszítő porcelántárgyak esetében a futurizmusra visszavezethető elemek gyakran csak véletlenszerűek és általában az Art Déco esztétikai kánonjának tudhatók be, amely kiszorította az Art Nouveau-nak vagy Libertynek is hívható szecessziót. Az Art Deco anélkül, hogy különösebb megfontolásokat alkalmazott volna a formálódó anyag kezelésében, csupán csak mozgalmasságot, dinamizmust kívánt adni a figuráknak, amelyek így valóságghűek maradtak.

A márka, amely magyar földön a leginkább kitűnik a többi közül ebben a tekintetben, az a herendi porcelán, mindenekelőtt a sportoknak szentelt sorozatával; nem lehet véletlen éppen azoknak a sportágaknak a kiválasztása, amelyek a legjobban képesek az elegancia és mozgás együttes megjelenését dicsőíteni: a tánc, a vívás, a korcsolyázás, a műugrás, vagy az atlétika régebbi és nemesebb ágai.



Zsolnay



Herend



Herend

Visszatérve a majolikára, tehát a legelterjedtebb és legnépszerűbb kerámiafajtára, meg kell jegyeznünk, hogy a futurista hatások szinte kizárólag a tárgyak díszítésében fedezhetők fel, és nem a formájukban, éppen mivel a hétköznapi használat funkcionális akadályt jelent, és nem ad jelentős teret a formázásbeli kreativitásnak.

Egyszerűen szólva, a tányérok banálisan kereknek, a csészék, csuprok, tálkák, levesestálak egyszerűek és lineárisak, a korsók praktikusak és sosem merészek, a kávé- és teáskészletek csak ritkán mutatják jelét a formatervezésnek, és mindez a negyvenes évek végéig tart, amikor, bár jókora késéssel, betör a Bauhaus hatása, és megújítja a formai repertoárt.

Ennélfogva gyakran vagyunk stiláris disszonancia tanúi a tradicionális hordozó elem és a díszítése között, amely szeszélyesen ihletett és avantgárd, mintha az elfekvő raktárkészlet vagy a nagymama szervize véletlenül egy jól képzett dekoratőr kezébe került volna.

Épp ez a kissé naiv jelleg, ártatlan és néha szinte gyerekes vonalvezetés jellemzi a magyar iparművészet eme sajátos szektorát, amelyet néhány híres, a régiségkereskedelemben nagyra értékelt keramikus figuráiban és vázáiban is felfedezhetünk, pl. Ráhrer Máriánál, a Komlós testvéreknél vagy Gorka Gézánál. És épp ez érdekli a nyugati gyűjtőket, akik a franciák vagy belgák végletes kifinomultságához, a németek vagy osztrákok gondosan kikísérletezett és leleményes formáihoz, vagy a kettő olasz kombinációjához vannak szokva – lásd Gio Ponti Richard Ginori számára készített munkáit.

Tudjuk viszont, hogy nagyon is szándékos és tudatos, és egyáltalán nem ártatlan volt Hollóháza és a Kisperesti Gránit gyár döntése, hogy nyugati modelleket importáljanak. A hollóházi üzemet a művészcsaládból származó, Angliában tanult Fischer Emil irányította, aki a magyar Art Déco legérdekesebb majolikái közül is néhánynak, főleg vázáknak és figuráknak az alkotója volt. A kisperesti gyárat előbb Sulzer Vilmos, a kozmopolita főmérnök újította meg, aztán 1926-tól Zeisel Stricker Éva irányította nagy hozzáértéssel.

Nem mondhatjuk, hogy folyamatos volt az igény a modernista stílus iránt, mivel belső piaci okokból az inkább konzervatív, tradicionális termelés a nagyobb arányú, de ennek ellenére számos példát találhatunk, amelyek visszavezethetők a dinamikus futurista mintára.

Ha lehetséges modelleket akarunk megjelölni, megkockáztathatjuk Balla és Russolo nevét a grafikai vonalvezetést illetően, Severiniét, Filliát és Prampoliniét a színskálák tekintetében.

Célszerű a grafikai vonalvezetésre koncentrálnunk, tekintve hogy inkább ez, és nem a színezés teszi lehetővé a kapcsolat valószínűsítését; a híres *vonalak–erő* és *vonalak–sebesség* a díszítésekben leegyszerűsödnek, alapvetően mintegy három formában összegződve: a fűrészfogas vonalban, avagy hullámszekvenciában, az ék alakú, hegyes formák kifelé „robbanó” elhelyezésében (*punte centrifughe*), és körök vagy körcikkék lépcsőzetesen elrendezett szekvenciáiban:



Városlőd



Granit



Granit



Granit



Hollóháza

A dinamikus hatás kiemelése szempontjából lényegi a festékszórópisztoly nem realizistikus és nem árnyaló, fény-árnyék hatásra törekvő alkalmazása: az árnyalat nem a kiterjedés illúzióját hivatott felkelteni, hanem a grafikus elemnek a díszítő téma centrumából a szélek, de legalábbis a tárgy látható felületének – a megfigyelő mindenkor helyzetéhez viszonyított – szélei felé való mozgását, kiszökését akarja sugallani.

Az optikai hatás annyira meggyőző, és olyan könnyen észrevehető, hogy nem is kíván bonyolult elemzéseket, hosszú disszertációkat. Ezért is előzőekenyebb részemről a képek megfigyelésére invitálni inkább, és befejezni nem kimerítőnek

szánt előadásomat. Céлом csupán annyi volt, hogy újabb kutatásokhoz adjak ötleteket, egy olyan témában, amely talán sokáig nem kapott méltó figyelmet, viszont potenciálisan nagyon sok érdekes, meglepő felfedezést ígér: a kétoldalú kapcsolatot a nagy művészetek és a kisebbek között, a kultúrák és stílusok kontaminációjának összefüggésében.

Ilyen már történt, gondoljuk csak azt Art Nouveaura és Japánra. Egy globalizált világban, mint a miénk, ez még könnyebben megtörténhet; az is, hogy az alkalmazott művészetek lesznek azok, amelyek a nagy művészetre hatással vannak; hogy az esztétikai vérátömlesztés az egymástól távol eső kreatív valóságok között a jól megtervezett hétköznapi használati tárgyak körforgásán keresztül realizálódik, és nem a hagyományos kiállítási csatornákon keresztül.

(ford. Madarász Klára)

SZAKIRODALOM

CHEH 2006

CHEH Mária, *Magyar plakát 1885-2005*, Budapest, Osiris Kiadó, 2006.

FÁBIÁN 2006

FÁBIÁN Sándor, *Magyar art deco kerámiák*, Budapest, Toni Sárközy, 2006.

HÁRS–ROMVARY 1981

HÁRS Éva, ROMVARY Ferenc, *Modern magyar képtár Pécs*, Budapest, Corvina Kiadó, 1981.

PASSUTH 1974

PASSUTH Krisztina, *Magyar művészek az európai avantgarde-ban 1919–1925*, Budapest, Corvina Kiadó, 1974.

VADAS 2005

VADAS József, *A magyar art deco*, Budapest, Corvina Kiadó, 2005.

ZÁDOR–GENTHON 1981

ZÁDOR Anna, GENTHON István, *Művészeti Lexikon*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981.

CAROLLO 2004

CAROLLO, Sabrina, *I futuristi. La storia, gli artisti, le opere*, Firenze – Milano, Giunti, 2004.

HULTEN 1986

HULTEN, Pontus, *Futurismo e futurismi*, Milano, Bompiani, 1986.

NEGRI 2000

NEGRI, Antonella, *Pittori del Novecento in Friuli Venezia Giulia*, Udine, Magnus, 2000.

SCUDIERO 1992

SCUDIERO, Maurizio, *Depero, istruzioni per l'uso*, Trento, L'Editore, 1992.

A MOZGÁS ÁBRÁZOLÁSA A KÉPZŐMŰVÉSZETBEN – GONDOLAT-GYŰJTŐ –

„A könyv, a gondolat rögzítésének és közvetítésének e minden tekintetben konzervatív eszköze, már jó ideje halálra ítéltetett, csakúgy mint a katedrálisok, a tornyok, a kőcsipkés falak, a múzeumok és a pacifista eszmék. A könyv, az egy helyben ülők és a rokkantak, a múltba nézők és a semlegesek e mozdulatlan társa, nem szórakoztatja vagy lelkesíti az új, forradalmi és harci lázban égő futurista nemzedéket” – némi malíciával, sőt keserves öniróniával kezdem előadásomat e saját magamra *par excellence* vonatkozható futurista idézettel: mi keresnivalóm hát itt? Mi keresnivalója van egy előadónak egy konferencián, hol a téma (*futurizmus*) őt magát s elkötelezettségeit így aposztrofálja?¹

Magamhoz veszem most a *szót* (s a *képet*), bár nem volnék a futurizmus kutatója, sőt, avantgárd-szakértőnek sem mondhatom magam, több régi, módszeresen áttekintő egyetemi kurzusom ellenére sem;

(... egyébként: „*Mi az, hogy avantgárd.*”² – mondom levitt hangsúllyal, ponttal a végén...).

Ellenben mint *kép-szöveg* viszonylatokkal foglalkozó kutató, évek óta vissza-visszatérek egy témához: a képzőművészet, ezen belül a festészet mozgásábrázolásra adott válaszaihoz. Ez foglalkoztat, ez érdekel. Mikor e konferenciára jelentkeztem, e témához fűzött széljegyzetekre gondoltam, mint nyilvános megnyilatkozásra. Hiszen e tárgy nem nélküli a futurista tanulságokat sem!

A festészet: *Tér és Idő* keresztjén felfeszülő (Pilinszky János; mondhattam volna „*célkeresztjén*”-t is, Hajnóczy Péterrel), a csaknem lehetetlenre vállalkozó instan-

¹ Filippo Tommaso MARINETTI, Bruno CORRA, Enrico SETTIMELLI, Arnaldo GINNA, Giacomo BALLA, Remo CHITI, *A futurista film kiáltványa*, Milánó, 1916. szeptember 11.

² Utalok itt SZKÁROSI Endre fontos könyvére, ez esetben kivált a címe: *Mi az, hogy avantgárd. Írások az avantgárd hagyománytörténetéből*, Magyar Műhely Kiadó, 2006.

cia. Tér a két dimenzióba, Idő a jelenvalóság pillanatába zárva. S harmadikként a *mozgás* (s véle a narrációba ágyazott történet, cselekmény), beléfagyasztva az *állapotba*: a *stációba*. A felszárnyalás, az elugrás pillanata, a haj, a levelek megglebenése, és nem maga a lebegés... A *vizualitás* ereje a *verbalitás* (a szöveg) száraz szintaxisához képest, de meghaladhatatlannak tűnő *materiális* korlátok közé szorítva, béklyózottan. S sokszerű győzelem mégis e béklyók felett: e birkózások és csörték nemeiből, történetéből hivatott előadásom néhányat bemutatni, hogy végül a *futurista tanulással* – a stroboszkópikus mozgással szolgáljon. *Előkép*: Athéne szövő(fonó?)széke egy Velázquez-vászonról... *Rokon és hasonmás*: egy disco-jelenlét a Sing-Sing éjszakáiban: a táncolók tombolása állóképek szekvenciáira bomlik. Mozgásészlelés periódusokban villódzó fény – sötétben. A futurista mozgásfestmény ennek *pendantja*: egy sor állókép gyors egymásutánja látszatmozgást eredményez (lásd párhuzamként Jiri Kolár *Hommage á Picasso* című vásznának „csikozottságát”).

(S a beszéd, a gondolat? Az vajon ábrázolható képen? Az emberi jellem, erkölcs, a jó és a rossz: Jézus és Júdás? Íz, illat, tapintás és hő: füstölők illata Gulácsy *Varázsló kertjén*? Bármiféle hang s a csend: Bacon *Üvöltő pápája*; Csontváry *Fohászok*; Grünwald *Fekete Krisztusa* mellett Keresztelő Szent János jelenléte? A beszéd, a nyelv kifejezőbb volna a képnél, a látványnál? Van gondolat, van gondolkodás nyelven kívül is?; nyelv előtt is? Végzet nem érő kérdések a *kép-szöveg* relációkkal foglalkozó számára. *A szavak és a dolgok* – mondjuk újra Michel Foucault-val³ –, tehetetlen dilemmában, kilátástalan apóriákban: *Képek olvasása*, Mallarmé/Hegel/Derrida jégbe fagyott hattyúja...; lásd M. Riffaterre invenciózus tanulmányát⁴.)

De hisz Ferenczy Károly fiúcskája épp mozdul a *Kődobálók*on, s mozog az Angyal is ugyanő *Izsák feláldozása* című vásznán, mikor megállítja az agg Izsák tört emelő kezét; és mozog *Egyiptomi Mária* is Emil Nolde képsorozatán, ahogy tombolva lüktet, robban a felülnézetből látott *Város nagypokla* Boccioni *Szimultán víziók* címet viselő futurista lapján, 1911-ből. *Panta rhei* – a festményeken is, lebírhatalanul...

Mondhatnánk, hogy mindeme fenti nehézségek miatt a festészet igyekszik inkább állóképeket találni modellül? Leírást és nem akciót? Aligha, hacsak a *natura mortát*, mint örök témát, a „holt természetet”, mint csillapíthatatlanul visszatérő festészeti tárgyat nem említjük (de, bizony, ott rág a mozgó fereg Caravaggio egyetlen csendéletének szőlőlevelén...). Ahol viszont élőlény, ember, állat kerül a képtérbe, mozdulni kénytelen minden. Még az álló, ülő,

³ Vö. FOUCAULT 2000.

⁴ Vö. Jacques DERRIDA, *Glas*, 1974; bemutatva és analizálva in RIFFATERRE 1996, 67-81.

heverő ember is mozog, lüktet, él: pillant a szeme, ver a szíve, remegnek ajkai, beszél, gesztikulál vagy megrándul a keze – az élővilágban folyamatos a *kinézis*, nincs *statikum*, s a festő számára e láthatatlan mozgások érzékeltetése legalább akkora kihívás, mint a vágató ló kimerevített, bizarr elrugaszkodása, repülésbe merevedése (J.G. Hamilton: *Cerberó, a barnatarka, capriolában*). Elképzelt pillanatfelvétel, jó száz évvel a fényképezőgép feltalálása előtt. Frenhofer mester problémája is ez volt: életet, lélegzetet, lüktető bőrt varázsolni Kötelkedő Szép-lánya keblére. S Velázquez kis infánsnője modellt *áll* ugyan, finom és elegáns mozdulatba dermedt, de tekintete épp az imént mozdult el, most fókuszál, s egy egészen más pontra néz, mint ahová fejtartása ezt megengedné. A diagonálisok mentén majd szétpattan a törékeny alak a visszafojtott, visszatartott mozgástól ... *Panta rhei*, s a festőnek, a maga *diszciplínáján* belül, ezzel kell megbirkóznia, erre kell válasz adnia.

A térbeli és időbeli összefüggések csak egymás viszonylatában képesek hatni⁵ képen és szövegben egyaránt. Az idő, úgymond, ábrázolhatatlan a fogható kiterjedéssel, anyagi vonatkozásokkal és láthatóságokkal bíró térképzetek nélkül. A tér- és időviszonyok szövevényt, összeszövöttséget, „szőnyeget” alkotnak (nemcsak a *textusokon* belül), melynek működése *metaforikus* (*nem lineáris, metonimikus*).

A fikció mint megjelenítés (legyen szó akár szövegről, akár képről) – átfordulás az időérzékelés bensőségéből a tér kinti síkjába: *külsővé tétel*; a belső szemléletforma testivé válása.

Van egyfelől a folyamatosságon alapuló, a kronológiát érvényesnek tekintő időélmény, melyet a *metonímia* (egymásra következés és összekapcsolás elve) felépülése szerint tudunk elképzelni.

És a szaggatottságában létrejövő időtapasztalat, mely az *atemporalis* tulajdonságokkal bíró *metaforá*val modellezhető. S a metaforát épp *helyettesítő, azonosító* építkezése teszi alkalmassá a *kizökent idő* érzékeltetésére, illetve az ennek megfelelő térkezelésre. Fenti fogalmak a szövegekkel való foglalkozás elméleti alkulatai, de jogosnak érzem *metaforikus* és *metonimikus* gondolkodásról beszélni képek esetében is.

A modernizmusban a terek fokozatosan alárendelődnek az időknek. A távol-ság az elérhetőség időtartamának függvénye (mint hajdan, az *Ószövetségben* is, a zsidók pusztai vándorlása leírásainál; vagy: „*hány nap járásnyira laksz?*”), a különböző terek *szimultaneitással* köttetnek össze, vannak idősíkok, de (a szövegekben legalábbis) aligha vannak térsíkok, így értett létük a festészetben is kérdéses. A képzőművészetek *kronotoposzai* is temporális operátoroktól hemzsegnek. Az avantgárd pedig saját kora előtt jár, az *itt és most*ot egy hipotetikus jövőből tekinti⁶.

⁵ THOMKA Beáta gondolatmenetét követem; vö. THOMKA 2001, 71-76.

⁶ Vö. BORA 2006.

Másutt a képek készítésének időtartama válhat magává a képpé (Jackson Pollock csorgatásai⁷), mint ahogy a szemlélés ideje, a befogadás temporalitása is a kronotoposz alkotórésze. Az idő *szimultaneitását* tapasztaljuk a képeken is (Csontváry: *Fohász-kodó Üdvöztető*), az „új” térre pedig annak idődimenziója jellemző: a tér *téridővé* változott, benne állapotokkal és csillapíthatatlan mozgással – dinamikus struktúrákkal. A pillanatba fojtott, robbanni készülő mozgás, mely sosem telik be, de sosem is múlik el, akár a szerelmesek csókja Keats görög vázáján...

Amint szemünk csak egy kicsit is elmozdul, a látott tárgy képe a recehártya más pontjára kerül. Az utcán járva mégis olyan érzésünk, hogy mozognának a házak, mivel látásunk kompenzálja fejünk és testünk mozgását. Egy mozgó tárgy képének eltolódása a recehártyán általában folyamatos – a kép mintegy átsiklik a szomszédos fényérzékeny területre. Ezen alapul a film technikája, a folyamatosan vetített különböző helyzetű állóképek, amint megjelennek a recehártyán, nem tűnnek el azonnal, hanem az 1/8-ad másodpercnél rövidebb egymást követő benyomások összeolvadnak érzékelésünkben. Ehhez járul még, hogy a szem (a látás) természetéhez tartozik az összekapcsolás: automatikusan keresi a látványon a hasonlót a hasonlóval.

Mozgás a kompozícióban – a festményen elfordult fej kijelölheti a tekintetek irányát, a vásznon a mozgás egy-egy fázisát lehet ábrázolni, ennek azonban utalnia kell a következő lépésre. Ezért a művészek legtöbbször nem természetes testtartásokat ábrázolnak, hanem olyan jellegzetes mozgásfázist, amelybe az egész cselekvéssor belesűrűsödik (l. Hamilton képe, de Müron híres *Diszkoszvetője* is ilyen). Egyfajta *diszkontinuáltság* jön így létre, mozog a kép, de minden eleme más-más, ha tetszik, bizarrnak tűnő dermedtségben, fázis-zárványban.

A képzőművészet, íme, mégsem képes megbirkózni a dinamikával? LEGYEN HÁT, egy másfajta központosítás és gondolkodásmód, de megfontolandó! Éppen ellenkezőleg: sajátos válasza a mozgásra meggyőző, akár Akhilleusz futása egy görög vázán, a *Diszkoszvető* lendületvétele, Niké szélnek kitett szárnyalása a hajóorron; akár Giacomo Balla fénymandorlája a *Street Light*-on, 1909-ből.

A mozgásábrázolás vonatkozásában megfontolok még egy okfejtést David Piper nyomán⁸: a festményen a mozgás bármely formája illuzórikus: pszichés-érzéki és nem fizikai esemény.

De maga a festmény befogadása aktív (mozgást igénylő) folyamat: szemünk (figyelmünk) egyik területről halad a másik felé, cikázó látás, birtokbavétel. Ez tehát

⁷ Gondoljunk arra a híres fotóra, amelyen Jackson POLLOCK egyik *drippingjét* készíti Long Island-i műtermében. A művész képe alkotás közben többször megjelent a médiában már azelőtt, hogy művei maguk ismertté váltak volna: egy festő-atléta fizikai erő kifejtése az East Hampton-i Springs csúrgyében lévő *ringben*. Vö. PRADEL 2002, 35.

⁸ Vö. PIPER 1987.

a *receptióesztétika* tárgykörébe tartozik. Az olvasás is „mozgás”: lineáris látás és figyelem, csapongó, „hypertextuális” fantázia: a szem s az agy közös munkája szélesebb, akár a kilótt nyíl, akár az asszociáció.

Három mozgást *nyomon követő érzékelést* különítünk el:

- 1) Szemünk nyomon követi és meghosszabbítja a *vonalat*, így haladunk a kép építményét kijelölő alapelem mentén kanyarogva, birtokba véve a látványt (Vajda Lajos szentendrei-szigetmonostori grafikái⁹; Picasso illusztrációi Balzac *Ismeretlen remekművéhez*¹⁰).
- 2) Az *átlók* kibillentik dinamikájukkal azt az egyensúlyt, melyben a kép nézője harmonikusnak hitt, tudott, remélt kompozíció esetén érzi, képzelet magát, s ezáltal birtokba vehetőnek véli a *komplex kép-struktúrát* (Rubens: *Levétel a keresztről*¹¹).
- 3) A tárgyak mindeközben a háttérbe húzódnak (amire épp nem fókuszálók, szerényen a mélybe, a távlatba süllyed átmenetileg). Mindez egyfajta vizuális *mélység-dinamikát* hoz létre: látom, s ismét nem, előretör, majd homályba vész megint, a befogadói észlelés periódusainak megfelelően). Rétegek, kép-mélyek, dimenziók észlelése.

Mozgást pedig a következő módokon lehet kifejezni a festészetben David Piper szerint:

- a) A *vonalak és formák, tömbök* összhatásával, ellenhatásával érzékeltetett elevenség, dinamika (Vaszilij Kandinszkij első absztrakt képei¹² tartozhatnak ide például)
- b) Mozcás kifejezése vizuális *fokozatok által*: a méret, fény, dőlés, rövidülés, bármilyen mérhető festői eszköz bizonyos szabályszerű sorozata a kép terében (példaként hozható akár Raffaello Santi *Athéni iskolája* a vatikáni *Stanza della Segnatura* főfalán, ahol a két főalakot leszámítva állókép- és tömbszerű minden: a filozófusok s a háttér-építmény, ám a tökéletes perspektivikus rövidülésben ábrázolt architektúra-rétegek, s mögöttük a halovány-felhős üres ég egyfajta beszívó alagút-mozgással ellentételezik/emelik ki az előtérben kibontakozó statikus látványt¹³.

⁹ VAJDA Lajos: *Tányéros csendélet házak felett*, 1936, tus, 23x31 cm; *Rácsos ablak csendélettel*, 1936, ceruza, 31,4x23,6 cm

¹⁰ Honoré de BALZAC, *Az ismeretlen remekmű*, Pablo PICASSO illusztrációi, 1931.

¹¹ RUBENS: *Levétel a keresztről*, 1611-1614, oltárkép, eredetileg az antwerpeni katedrálisba szánták.

¹² Vaszilij KANDINSZKIJ: *Első absztrakt akvarell*, 1910 k.

¹³ Vö. VAYER 1987.

- c) A *lefestett mozgás* – a mozgásban lévő dolgok akció közben – kimerevített ábrázolása: a lépő, futó alak, hullámok, szélfűtta falevelek, arcjáték, gesztikuláció, repülés. (Mindezt két dimenzióban is érzékeltetni lehet, lásd a görög vázákat, a pompeji falfestményeket, de a reneszánsz (pl. Tiziano *Bacchus és Ariadné*¹⁴ című műve) mindehhez a termélység illúzióját is hozzá tudja adni.)
- d) A *többjelenetes kép*¹⁵; az *egyetlen narratívát több képben elbeszélő sorozat*¹⁶ és a *szimultán (pluriszcénikus) kép*¹⁷. (A *képregény* mint műfaj is a mozgás és időbeli cselekvések egymásutánosságát beszéli el, hozzáadva a történetet, párbeszédbe tördelt narrációt; de ez már más terület, vegyes műfaj, képeinek művészi értéke legalábbis vitatható.)
- e) Rejtett, elfedett mozgás-érzetek keletkezése a befogadóban: amikor több absztrakt elem úgy helyezkedik el, hogy valamilyen erővel feltöltött, kinetikus történetet érzékeltessen, pl. Vasarely képei, *Lomblin* (1951-1956); Kazimir Malevics, Piet Mondrian, Juan Miró, Paul Klee munkái.
- f) Végül, sorolja Piper: a mozgás illúzióját keltő művészetek – rajzfilm és a film-művészet – elveikben már rokonok a futurista tanulással. S a futurizmusnak, tudjuk, erős filmes kapcsolatai és közös következtetései vannak¹⁸.

Nézzük következőleg egy régi cikk tanulságait, a „Nyugat” 2. korszakából, a futurizmus külföldi lecsengése, itt nálunk, ím, még jócskán reflektáltsága idejéből¹⁹!

Vannak-e eszközei a képzőművészetnek, kérdi a tanulmány szerzője, *par excellence* a festészetnek, melyek alkalmassá teszik a mozgás ábrázolására? Igen, a válasz ez kell, legyen: a vonalban mindig van mozgás – a vonal az elmozdult pont nyoma (lám, megint a vonalhoz térünk, mint fent, holott Leonardo megmondta, hogy a természetben nincsen vonal, s így léte a festményen nem helyénvaló). Mint befogadó, csak úgy birtokolhatom a vonalat, ha szemem vele együtt mozog, s így mozognak már eleve, látásom okán, Van Gogh vonalai (lásd *Országút ciprussal és csillaggal*²⁰), de mozognak festőjük technikája nyomán ostorcsapásszerűen a képen is, hol nem a

¹⁴ TIZIANO: *Bacchus és Ariadné*, 1522-1523, olaj, vászon, 175x190, London, National Gallery.

¹⁵ Liège(?)-i mester: *Az Úr trónjának látomása (Párizsi Apokalipszis)*, 1400 k. Baloldalt János egy angyal segítségével bebocsáttatik a mennybe; középen hatalmas, kiterjesztett szárnyú angyal által tartott mandorlában már a mennyeket látjuk: az Urat, körötte a négy evangélista szimbólumát.

¹⁶ EL KAZOVSZKIJ *Vajda-lapjai*, pl. *Válogatott emlékművek III., Torzított önéletrajz*, 1982.

¹⁷ Hans MEMLING: *Mária életének jelenetei. Krisztus eljövetelének és győzelmének jelenetei*, 1468. München, Alte Pinakothek.

¹⁸ Vö. SZKÁROSI Endre, *A futurizmus és a film viszonyának szellemi háttere*, in SZKÁROSI 2006, 123-129.

¹⁹ Vö. BOR 1921.

²⁰ Saint-Rémy, 1890.

képtárgy a nyugtalanító, hanem az nyugtalan, az szorong, annak lelke hullámszik, aki a képet festi.

A *valeur*-különbség is mozgás: a *valeurrel* festett képekbe mintha belé lehetne nyúlni; mintha kutató, kíváncsi kezem képes lenne behatolni a színhalmok, foltok és árnyalatok sűrűjébe, mélységébe (Renoire *A hinta*²¹): valahová, ahol élő anyagként, organizmusként mozog minden. (Az ikon arany háttérébe, kékjébe, bíborába nem lehet beléhatolni: ott nincs perspektíva, nincs illúzió, nincs harmadik dimenzió –, s nincsen mozgás sem. Ezek *hieratikus* lap-képek az impresszionizmus térillúziójával szemben). A sötét folt vezeti, tolja a tekintetet a világos felé. Annál nyugodtabb, annál állapotszerűbb egy kép, minél kisebbek rajta a *valeur*-különbségek.

Mozgást érzékeltet a képen az egyensúlykülönbség is: eldőlt folt, szabálytalan vonal, a kép két térfelének halmazkülönbségei mozgást generálnak, nyugtalanító egyensúlyhiányt, dinamikát, mely kiegyenlítésre vár, afelé tör. Ifjú Hans Holbein *Követek* című híres vásznán az *anamorfotikus* tükrözéssel festett koponya a *horizontálisok* és *vertikálisok* közt, melyek a képteret megszabják, átlósan látszik mutatni a húsvéti baráti találkozó vendége, Georges de Selve felé. Az *amorf* idom repülni tűnik árnyékai (belső- és vetett árnyak, barlangszerűség) révén is: nem a két férfi lábánál található, hanem előttük lebeg, messze kívül a követek (s talán a kép) terén is.

Úgy tetszik, a mozgásábrázolás kulcsa az, hogy a „negyedik dimenzió”, az idő, mily fokig és milyen modusban szerepel egy műalkotáson. Mi az az időmennyiség, melyet a kép megragadhat, mellyel még meg tud birkózni.

Végezetül azt a részletet szeretném felidézni Bor Pál fejtegetéseiből, ahol, témánkba vágva, egy címével, szerzőjével meg nem határozott futurista képről értekezik. Én magam nem ismertem fel e képet *ekphraszisz*ából, most rejtvényként nyújtom át olvasóimnak: „*Egy futurista képre emlékszem. Táncosnő életét ábrázolja. A táncosnő számtalan formában, mozdulatban és ruhában, egészben és töredékekben, szétszórt tagokkal szerepel egy különben nem kellemetlenül megoldott felületen. Ez a kép azért rossz, mert ahhoz, hogy megértsem, ismernem kell a táncosnő életét, múltját, viszonyát a festőhöz, gondolkozva kell összeszednem testének szétszórt tagjait (...) Feltétlenül rossz az a képzőművészeti alkotás, mely értelmi elemek belekeverése nélkül élvezhetetlen. (...) a művészi alkotás csak akkor lehet jó, ha magyarázat nélkül élvezhető*”. E fejtegetés néhol homályos, más pontokon a ma műélvezője vitatkozna, megint másutt egyetért vele, szubjektivizmusa ellenére... De a felidézett képet szívesen látná, hátha mégis igazolja hajdani elemzőjét...

²¹ Pierre-Auguste RENOIR: *A hinta*, 1876, Musée d'Orsay.

Bor Pál szellemkeze, ha vitatkozva s vitára ösztönözve is, átvezetett bennünket szorosabban vett tárgyunkhoz: a *futurizmus mozgásábrázolásához*. Itt meg kell jegyeznem, hogy jelen munkám legfőbb hozadéka a magam számára az, hogy Mario de Micheli okfejtése nyomán²² megismerkedhettem Boccioni elméleti munkásságának, komplex gondolkodásának irányjaival, *bergsonizmusával*, a James-hatással, a művész pragmatikus optimizmusával, mely nála korántsem az *obligát* futurista derű, hanem feszültség és dráma egy szín alatt. Hiszen „*minden a katasztrófa felé halad! Kell tehát, hogy meglegyen a bátorság felülemelkedni mindezen a halálra, kell a lelkesedés, a hév, a feszültség, az önkívület, azaz minden tökéletességre, vagyis az elégedésre való törekvés*”. Mielőtt hozzá, Boccionihoz térnék, mint a futurista poétika legnagyobb súlyú alakjához²³, hozzá, s az ő mozgásra adott válaszaihoz, leleményeihez, lássunk néhányat a *prezentáció* példáiból, szó által kiegészítve a látványt²⁴:

TALLÓZÁS A MOZGÁSÁBRÁZOLÁS ÉVSZÁZADAIBAN:

- Lascaux bölénye a *Halott ember aknájában* ölni készül, feje leszegve, szarva dőfésre lendül. Beledermedt a pillanatba, így a földön heverő pálcikaember, a törzs ősapja, a madárfejű, botos lény e barlangrajz terében életben marad, a rettegő utolsó előtti pillanat örök fogságában. Ahogy örökké él s örökké ifjú a két szerelmes Keats vázáján, de csókjuk, szerelmük nem teljesedhet be... Életük-haláluk e virtuális, mégis olyannyira élőnek látszó lényeknek csakis a befogadó képzeletében történhet tovább, *mozoghat tovább*... Élő és holt, örökkévaló és kérészéletű szembesül e vázán: élet és művészet; az Istenek és művek *sorstalansága* (Hölderlin nyomán, Kertész Imre kifejezésével), szemben az egyszeri, vérző létű emberrel (a barbár ősatyával s a pásztori szerelmesekkel).
- *Diszkoszvető*. Mürón athéni szobrász, i.e. 450 k. készült bronzszobra, (római kori márványmásolat) London, British Museum.
- Sandro Botticelli: *A Tavaszi (La Primavera)*. 1482, tempera, Firenze, Uffizi Képtár.
- Ifj. Hans Holbein: *Követek*. 1533, olaj, vászon, 308x278 cm, London, National Gallery.
- Michelangelo Buonarroti: *Utolsó ítélet (Üdvözültek csoportja)*. 1535-1541, falkép, 200 nm, Vatikán, Cappella Sistina.
- Tiziano Vecellio: *Bacchus és Ariadné*. 1522-23, olaj, vászon, 175x190 cm, London, National Gallery.

²² Vö. MICHELI 1978.

²³ Umberto BOCCIONI írásainak gyűjteményes kötete 1914-ből való: *Pittura, scultura futurista*.

²⁴ Előadásom e rögzített változatában nem írom le részletesen a ppt-n bemutatott képeket, csak a legelsőt vázolom, majd a műcímeket sorolom fel, egészen a „futurista tanulságig” s az azt követő időszakig; az előadáson több fázisban vetítettem őket.

- Diego Velázquez: *Szövőnők (Las Hilanderas)*. 1657 k. olaj, vászon, 220x289 cm, Madrid, Prado.
- Madarász Viktor: *Dobozi és hitvese*. 1868, olaj, vászon, 116x310 cm, Magyar Nemzeti Galéria.
- Eugène Delacroix: *Villámlástól megriadt ló*. 1824, akvarell, 23x32 cm, Szépművészeti Múzeum.
- Edgar Degas: *Before the Ballett*, 1888.

VÁLOGATÁS A 20. SZÁZAD ELEJÉNEK ALKOTÁSAIBÓL:

- Henri Rousseau: *Labdajátékosok*, 1908. London, Danforth Gyűjtemény.
- Marc Chagall: *A város felett*. 1914-1918, olaj, vászon, 141x198 cm, Moszkva, Tretyakov Képtár.
- Csontváry Kosztka Tivadar: *Titokzatos sziget*. 1903, olaj, vászon, 33,5x48 cm, KOGART Gyűjtemény.
- Henri Matisse: *Tánc*. 1910, olaj, vászon, 260x391 cm, Szentpétervár, Ermitázs.
- Hugo Simberg: *Sebesült angyal*, 1903.
- Kazimir Malevics: *Airplane Flying*, 1914.
- Francis Bacon: *Tanulmány Velázquez után (X. Ince pápa)*. Az *Üvöltő pápa* sorozatból. 1953, olaj, vászon, New York.
- Yves Klein: *Ugrás a Semmibe*. 1962, Nizza, fotomontázs, készítette Harry Shunk.
- Kelemen Károly: *Pillangó*. 1978, ezüstzseltin, 35x59 cm.

... ÉS AHOL NINCSEN MOZGÁS...:

- Cimabue: *Trónoló Madonna*. 1285-1286, Firenze, Uffizi Képtár.
- Michelangelo Caravaggio: *Gyümölcsösösár*. 1597, olaj, vászon, 31x41 cm, Pinacoteca Ambrosiana.
- Giuseppe Arcimboldo: *A könyvtáros*. 1566, olaj, vászon, Skoklosters Slott, Balsta, Sweden.
- Vincent van Gogh: *Csendélet nyitott Bibliával*. 1885, olaj, vászon.
- Kazimir Malevics: *Fekete négyzet fehér alapon*. 1914-1915, olaj, vászon, Moszkva, Tretyakov Könyvtár.

A FUTURIZMUS VÁLASZAI A MOZGÁS ÁBRÁZOLÁSÁRA:

- Umberto Boccioni: *A térbeli folytonosság egyesített formái (Az izmok dinamizmusa)*. 1913, bronz, New York, Modern Művészetek Múzeuma.
- Marcel Duchamp: *Lépcsőn lemenő akt. No 2*. 1912, olaj, vászon, Philadelphia, Museum of Modern Art.
- Giacomo Balla: *Pórázon vezetett kutya dinamizmusa*, 1912.
- Giacomo Balla: *Balkonon szaladó kislány*. 1912, olaj, vászon, 125x125 cm, Milano, Galleria d'Arte Moderna.

- Alekszander Dejneka: *Pétervár védői*. 1928, olaj, vászon, Moszkva.
- Umberto Boccioni: *Verekedés a galériában*, 1910.
- Umberto Boccioni: *A felemelkedő város*, 1910.
- Umberto Boccioni: *Egy futballista dinamizmusa*, 1913.
- Giacomo Balla: *Street Light*, 1909.

A FUTURIZMUS UTÁN (SZEMELVÉNYEK):

- Piet Mondrian: *Broadway Boogie Woogie*, 1942-1943.
- Csernus Tibor: *József és testvérei II.*, 1986.
- Szüts Miklós: *Este* (a *Winterreise* sorozatból). 2008, olaj, vászon, 89x130, magántulajdon.
- El Kazovszkij: *Új Hattyúk tava. Testi mesék VIII.* 2004, 87x57,5 cm.
- Szotyory László: *Fekete párdúc*
- Fehér László: *A lépcsőn II.*

S végül, ami bennünket most legjobban érdekel: a *stroboszkópikus* mozgás (mozgásészlelés), amelynek során egy sor állókép gyors egymásutánja látszatmozgást eredményez: egyetlen képen ugyanaz az akció egymást követő, különböző fázisaiban, pl. Goya: *Férfiak gólyalábakon*²⁵ – íme, egy meggondoláson és – egyelőre – nem a látványon alapuló előd a *Futurizmus*hoz: a fázisok Goyánál korántsem gyorsan követik egymást, sőt, két mozgónk van, a mozdulat egymást követő stádiumaiban – mintha a jövő valósulna meg lassított felvételen, állóképben a szemünk láttára (mint mikor Sartre hőse azt mondja az *Undorban*, az ablakon kitekintve, s a mechanikus egyformasággal előre araszoló öregasszonyt szemlélve: „*Látom a jövőt!*”).

Ha már most kategorizálni és csoportosítani akarnám a futurista választ a mozgás-ábrázolásra, két szélsőség kerülne elő:

- a) a mozgásfázisokra bontott, szaggatott, meg-megállított, kockánként előreugró filmre emlékeztető képszerkezet, ahol a lépcsőn lemenő akt érc kígyóként katog végig a vásznon; ahol a futó kisleány katonaparádé formában látszik végigmenetelni – balkon helyett – talán az úttesten. Nem hatástalan, de a valóságos mozgásérzethez képest megakasztott, széttördelt, szaggatott, erővel visszatartott látvány jön itt létre: a mozgás tudása a mozgás érzete helyett. A mozgás elemeinek kutatása. E törekvésében a futurizmus sokat merít a század elején formálódó mozgófilm tapasztalataiból, mely szintén a mozgásfázisok egybekapcsolásából nyeri dinamikáját. (A futurista film elmélyíti és fejleszti az érzé-

²⁵ Francisco GOYA Y LUCIENTES: *Férfiak gólyalábakon*. Olaj, vászon, 268x320 cm; 1792, Madrid, Prado.

kenységet, felgyorsítja az alkotó képzeletet, *felruhazza az értelmet az egyidejűség és a mindenütt jelenvalóság reményteljes érzetével.*) S rokon ez a látásmód, ha tetszik, a kubizmus *szimultaneitásával*, mely négydimenziós, *homogén tér-idő kontinuumban* gondolkodik. (A reneszánsztól kezdve a festészet egy nézőpontból ábrázolta a látványt, egyetértésben az euklideszi geometriával, a háromdimenziós valóság kétdimenziós síkra való leképezésének szabályaival). A kubista festmény feltételezi a tárgy körbejárását, s az egyes nézőpontokhoz való eljutás időtényezőjét is. Mondhatnánk azt is, hogy míg a kubizmusban a festő mozog a mozdulatlan tárgy körül, addig a futurizmusban a megfigyelést végző művész mozdulatlan, s a tárgy végez mozgást tekintete előtt. De tárgy és megfigyelő viszonya mindkét esetben az időben bontakozik ki.

- b) A másik válasz, melyet a futurizmus a mozgásábrázolásra ad, a kirobbanó, absztrakt, nonfiguratív, a figurát épp csak őrző, rekvizitumaiban őrző robbanás, a dinamizmus pulzáló képei: „*Mi úgy fogjuk fel a tárgyat, mint valaminek a magvát (...), melyből erők sugároznak szét*”. Egy statikus felület telítődik a mozgás térbeli nyomaival, akár a hosszú megvilágítással készülő futurista fénykép, ahol a kép „bemozdul”, több mozgásfázist mutatva egyszerre²⁶.

„*Modernnek kell lenni mindenestül*” – szól Rimbaud próféta szava (*Egy évad a Pokolban*) a 19. század végi Európa avantgárd szellemeihez, s hívása új- s újabb körökben visszhangzik át a századfordulón és a 20. századon. Mit értett *modernség* alatt Rimbaud, s mit értettek az ő jelszaván később követői, az egyre táguló, tőle távolodó időben?

Ahogy más és másképpen bár, de tételesen kimondva keresi a *lényeket* (a *lényeket keresi*) valamennyi avantgárd irányzat, s leli is fel, fogalmazza is meg aztán valamennyi az egymástól merőben elkülönülő lényeket: a kubizmus a kockában; az expresszionizmus a szociális indulatú tagolatlan üvöltésben; a konstruktivizmus a síkgeometriában, míg a futurizmus a *plasztikus dinamizmusban*. Nem lehetetlen, hogy e sokfajta válasz mind a *modernséget* igyekszik hálóba fogni?

Ha eddig (talán épp a raffaellói kánon nyomdokain) a statikusság, kiegyensúlyozottság, de legalábbis a részek összhangja, a harmonikus színek kompozíció, struktúra és vonalháló, jól elrendezett tömbök, összeillőség volt a szépség záloga, most a „*modern élet élelensége*” vált azzá: a sebesség, a kontraszt, disszonancia és diszharmonia. S ahogy Mario de Michelinél olvashatjuk, Boccioni néhány pragmatista tételt úgy vesz át Papinitól, hogy azok a kor legnyughatatlanabb fiataljait

²⁶ BRAGAGLIA: *A rózsák*, 1913. Fénykép. „*Ha a nő arcának fázisait nézzük, azt mondhatjuk, hogy a fényképész mozzanataira bontotta szét az egységes mozgásfolyamatot (mint a kubista festő a tárgyat), ha viszont a kép egészét nézzük, egy statikus felület telítődött a mozgás térbeli nyomaival*” (BEKE 1986, 342.).

is megnyerjék. A jamesi filozófia „hinni-akarás”-tétele a „kockázat dicsérete” és a „kaland szükségessége” megfogalmazást nyeri – legyünk őszinték, a ma fiatal lázadóit is ez utóbbi szlogenek szólítanak inkább zászló alá. „... ha bátraknak hiszszük magunkat, valóban elnyerjük a bátorságot...”; és: „... kíváncsiabb az aktív választás kockázata, mint a passzív választásé, mely a szkeptikus és agnosztikus cselekvéstelenséget is magában rejt”.

Akaratszabadság és lelkesültség, kockázat és kaland, aktív és modern élet...! Nagyszerű lehetett ifjú futuristának lenni a századelőn... Boccioni voluntarista optimizmusa lehet az egyik mód a „létezés gyötrő ellentmondásainak legyőzésére”²⁷. Tart mindez, úgy tűnik, a művész kétéves harctéri szolgálatának végéig, amikor a voluntarizmus feszítő rugói széttörni látszanak.

Boccioni azt mondja, hogy az *intuición* (a fogalom eredete nyilvánvalóan bergsoni, jelentése *kiterjesztett*) az egyetlen modusa a mozgás összetettségben való, ugyanakkor realizmusban megtartott felfogásának. E realizmus-eszmény²⁸ a valóságot belülről felfogottként érti. Valóság a maga összetett teljességében, örök mozgásában; a vizsgált tárggyal, mely komplett élet-szegmens és tükör, tehát e tárggyal *intuitíve* végbemenő teljes azonosulás. Eggyé válni a futással, a száguldó lábbal, izmokkal, a motorral, belülről érezni a sebességet, vérereimen keresztül fúzióra lépni a mozgással. „Ihlet” által elmerülni a tárgy sebességében, átélni azt úgy, hogy benne lenni a fókuszában. S álljon itt megértetőként a híres Boccioni-idézet:

*Ami a függőlegeset és a vízszinteset illeti, nincs más, csak a megfigyelő szem magasságában lévő pont s a többi, feljebb, lejjebb, oldalt, a végtelenben találkozó vonalakban halad el körülöttünk. Azt lehet tehát mondani, hogy az érzékeléskor a művész a középpontja a gömb alakban futó, őt minden oldalról körülfonó áramlatoknak.*²⁹

Majd másutt:

*Mi úgy fogjuk fel a tárgyat, mint valaminek a magvát (centripetális szerkezet), melyből erők sugároznak szét (vonal- és forma-erők), ezek határozzák meg azt a környezetben (centrifugális szerkezet), és ezek ebből határozzák meg lényeges sajátságát is.*³⁰

Mikor Boccioni az egyidejűséget és a dinamizmust állítja, melyben környezet

²⁷ Vö. MICHELI 1978.

²⁸ Lásd „realizmusok”-konceptió: nem csupán egy realizmus létezik; bizonyos fokig talán épp a legbonyolultabb stílusirállyal és alkotói módszerrel állunk szemben.

²⁹ Idézi MICHELI 1978, 234.

³⁰ Idézi MICHELI 1978, 235.

és tárgy eggyé olvad, s teremődik általa képről képre az élet a maga végtelen történéseiben – e véleményével egyszersmind a futurizmus első (fent leírt) mozgásábrázolását el is utasítja. A dinamizmus nem lehet azonos karok, lábak, testtartások mechanikus, fázisos ismétlésével: „*a térben való folyamatosságot megadó egyetlen formával*” szándékszik kutatásaiban ezt felcserélni. Így jut el a munkáiban az *erővonalak*hoz, melyek az anyagmozgások pályáját jelölik ki. Az összes tárgy minden irányban a végtelenre tör (*fizikai transzcendentalizmus*), s az erővonalak vásznon történő feltalálása és láttatása épp ezt érzékelteti. A művész mindezt intuíciója által méri fel: az egyidejűséget, az abszolút és relatív mozgás *szimultaneitását*. Az egyidejűséget mint „*ennek a nagy ügynek, az egyetemes dinamizmusnak a tárgyát*”. „*A megismerés és a közlés egyidejűségére és gyorsaságára alapozott élet modern felfogásának lírai képviselőjét*” hívja, tételezi e művészet-meghatározás. Szép és romantikus szavak, de igazolásukat csak a képben nyerhetik el; ha a fenti elvek és eszmék anyagba áttevődve valóban felkeltik a dinamika, a mozgás csillapíthatatlan érzetét. Nézzük hát Boccioni vásznait!

Nézzük, s egyfajta dinamikus *divizionizmust* látunk, melyben „*a mozgás a testeket körülfogó, rezgésüket megsokszorozó és a térben kitágító fénylő sugártörések eredménye*”: az impresszionista és kubista tanulság együtt-vétele. Az aktuális valóság közepében való tartózkodás; „*eleven részegség*” megrészegültség – beléveszés egy irracionális találkozásba. Szemléljük ekként Boccioni nonfigurativitás határán álló, pulzáló, ziháló képeit, s e képeken át a futurizmus talán legelesebb következtetéseit!

APPENDIX

Végezetül legyen Viktor Hlebnyikov költeménye játékosan komoly ráadás a futurista hangköltészet bátor magatartásához, mely költészet jelesül, íme, beszédes és *mozgó* arcot fest egy modern téren-kívüliségben, szokatlan összhang felmutatásával, kifejezően:

*Bobeóbi, szólt a száj,
oecómi, szólt a két szem,
pieeó, szólt a szemöldök,
lieeej, szólt az orca,
gzi-gzi-gzeó, szólt a lánc.
És így szinte az összhang vásznán
téren kívül élt az arc.*

(Tellér Gyula fordítása)

FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM

BEKE 1986

BEKE László, *Műalkotások elemzése*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1986.

BOCCIONI 1914

BOCCIONI, Umberto, *Pittura, scultura futurista*, 1914

BOR 1921

BOR Pál, *A mozgás ábrázolása*, „Nyugat”, 1921/4.

BORA 2006

BORA Gábor, *Utóirat egy jövőhöz*, „Exindex”, 2006. szeptember 28.

FOUCAULT 2000

FOUCAULT, Michel, *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*, ford. Romhányi Török Gábor, Budapest, Osiris, 2000.

MICHELI 1978

MICHELI, Mario de, *Az avantgardizmus*, ford. Szabó György, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1978.

PIPER 1987

PIPER, David, *A művészet élvezete*, ford. Turai Hedvig, Budapest, Helikon, 1987.

PRADEL 2002

PRADEL, Jean-Louis, *A jelenkor művészete*, ford. Tészábó Júlia, Budapest, Helikon, 2002.

RIFFATERRE 1996

RIFFATERRE, Michael, *Az intertextus nyoma*, ford. Sepsí Enikő, „Helikon”, *Intertextualitás I-II.*, Budapest, 1996.

SZKÁROSI 2006

SZKÁROSI Endre, *Mi az, hogy avantgárd. Írások az avantgárd hagyománytörténetéből*, Magyar Műhely Kiadó, 2006.

THOMKA 2001

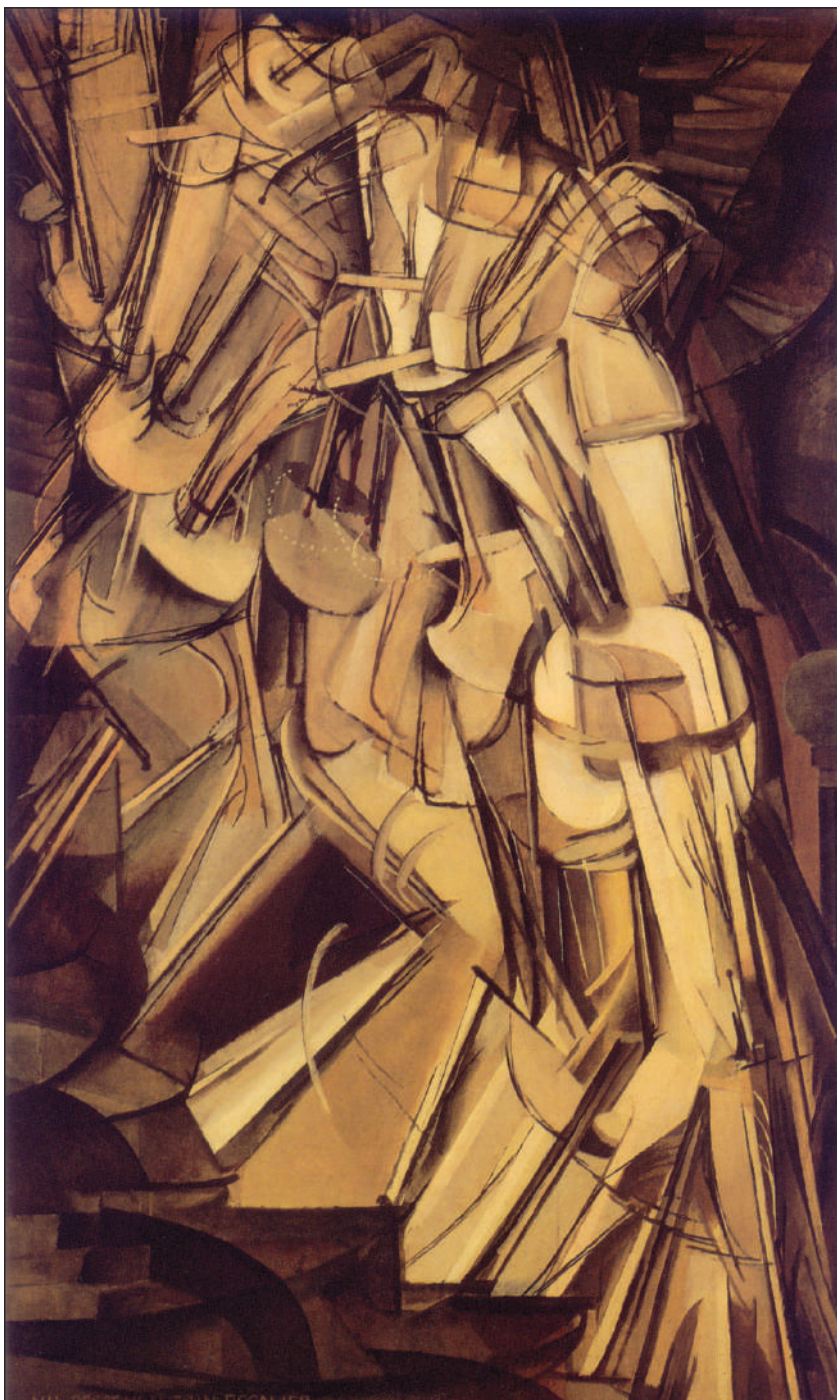
THOMKA Beáta, *A helyek működése*, in THOMKA Beáta, *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2001.

VAYER 1987

VAYER Lajos, *Raffaello freskói a Vatikánban*, Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1987.



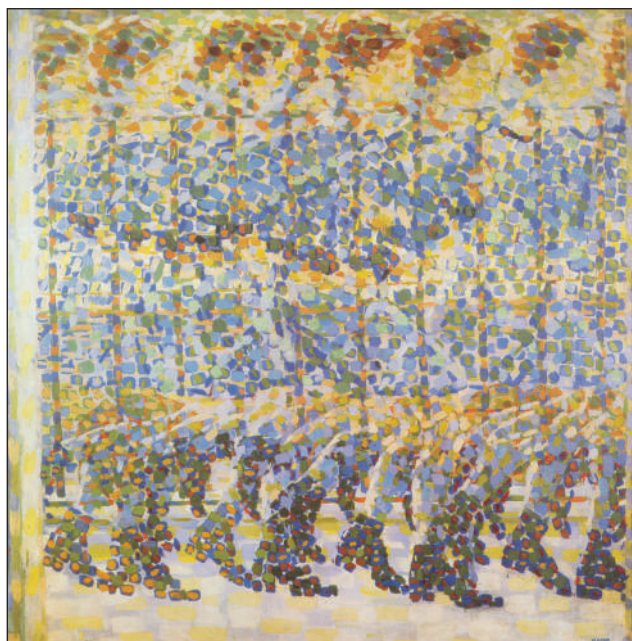
Umberto Boccioni
A térbeli folytonosság egyesített formái
(vagy: Az izmok dinamizmusa), 1913, bronz



Marcel Duchamp
Lépcsőn lemenő akt (No.2), 1912,



Giacomo Balla
Pórázon vezetett kutya dinamizmusa, 1912



Giacomo Balla
Balkonon szaladó kislány, 1912



Umberto Boccioni
Egy futballista dinamizmusa, 1913



Umberto Boccioni
A felemelkedő város, 1910

FUTURISTA FILMUTÓPIÁK

AZ AVANTGÁRD ANIMÁCIÓS FILM MAGYAR VONATKOZÁSÚ KAPCSOLATAI

Az utóbbi években – szorosan kötődve a művészeti irányzat születésének centenáriumaához – több kiállítás és publikáció is szembesítette a közönséget azzal, hogy a futurizmusból levezethető gondolkozásmód milyen értelemben befolyásolta a mozgóképkultúra, illetve az általános értelemben vett médiaművészet kibontakozását.¹

A XX. század első évtizedében az abszolút festészet megteremtésére törekvő futurista képzőművészek az elsők között kísérelték meg, hogy a művészet teljes spektrumát kiszabadítsák az alól a béklyó alól, amelyre a mozdulatlanság konvenciója nehezedett. „*A mozdulat számunkra nem lesz többé az egyetemes dinamizmus egy megmerevedett pillanata, hanem eltökélten, a megörökített dinamikus érzet*”² – olvashatjuk a *Futurista festészet technikai kiáltványában*, amelyet 1910. április 11-én vetett papírra Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla és Gino Severini.

Tudvalevő, hogy a mozgás megszerkeszthetőségének tanulmányozásában nem csak a problémával 1878 óta foglalkozó Eadweard James Muybridge, de a *körtárcsás zootrópot* kifejlesztő francia pszichológus, Étienne-Jules Marey is úttörő szerepet játszott. A futurista kiáltványban olvasható megjegyzések is valójában a Marey széles körben ismertté váló munkájából leszűrt megfigyeléseket vették alapul: „*...a mozgásban lévő dolgok megsokszorozódnak, átalakulnak, s a rezgés benyomását keltik a térben, amelyet befutnak. Így egy futó lónak nem négy lába van, hanem hús, és azok mozgása háromszögletű*”³.

Ezen a ponton érdemes felhívni a figyelmet a jeles magyar festőművész, Székely Bertalan munkásságára, aki a Magyar Képzőművészeti Főiskola tanáraként 1877-ben, tehát Muybridge-dzsel éppen egy időben kezdte el tanulmányozni a ló

¹ Az általam ismert publikációk közül az egyik legjelentősebb az AA.VV. 2008; de fel kell hívni a figyelmet az olyan, kifejezetten a futurista filmművészetnek szentelt retrospektív programokra, mint a Lana Wilson által a 2009-es Performa Biennáléra a New York-i Anthology Film Archives-szal közösen szervezett *The Polyexpressive Symphony* című bemutató.

² *A futurista festészet technikai kiáltványa*, in SZABÓ 1967, 145.

³ *Uo.*, 146.

mozgását. Tudjuk, hogy Székely ismerte Marey, illetve több mint valószínű, hogy annak szintén *kronofotográfiai* kísérleteket végző – és feltételezhetően magyar származású – tanítványa, Georges Demény munkásságát is, sőt a Marey-val folytatott levelezése is fennmaradt⁴.

Bár Anton Giulio Bragaglia 1911-ben született *Fotodinamismo futurista* című írása határozottan a film esztétikai lehetőségei ellen foglalt állást, az 1916-ban papírra vetett *Futurista mozi* (*Manifesto della Cinematografia futurista*) című manifesztum az univerzum újrakomponálását már a film, mint a futurizmus komplex érzékenységét a leginkább kifejező médium által kívánta megvalósítani⁵. Ekkor készült a két, az irányzattal szimpatizáló művész, Arnaldo Ginna (eredeti nevén Arnaldo Ginnani Corradini) és Bruno Corra (Bruno Ginanni Corradini) *Álnok varázslat* című mozija, amelyet az első avantgárd filmként tart számon a kutatás⁶. Néhány évvel korábban, Bragaglia írásának születése idején, szintén ők kísérleteztek – vélhetően a filmtörténetben először – a filmszalagra való közvetlen festés technikájával. A négy tekercsnyi, színes absztrakt rövidfilmjükben alkalmazott invenciót *cinepitturának* nevezték el, és spiritualista magatartásukból következő totális tapasztalattal jutottak el a zene partitúráját egy kromatikus skálával összhangba hozó lehetőségeikig⁷. Sajnos ezeket a próbálkozásokat nem őrizte meg az utókor.

Bár az olasz futuristák többsége a mozgás belső folyamatosságának (véleményük szerint) ellentmondó filmmel szemben szkeptikus volt, a Marinetti köré csoportosuló művészeknek az a kíváncsi, amely szerint az egyetlen pillanatban rögzített mozgás kifejezhető a kép primér síkját alkotó vonalrajz, illetve az ebből az arabeszből kifejlődő dinamikus struktúrával, a médium nyelvét a későbbiekben továbbgondoló képzőművészek körében mégis felhasználásra került. Ezek közül a próbálkozások közül az 1920-as évek elején talán Viking Eggeling *eidodinamikának*, azaz „szép mozgásnak” is nevezett *Diagonális szimfóniája* volt a legjelentősebb, de tudjuk, hogy a weimari Bauhausban a karanci születésű Weininger Andornak is voltak olyan absztrakt rajzfilm-tervei, amelyeket eddig figyelmen kívül hagyott a kutatás.⁸

⁴ Vö. SZŐKE-BEKE 1992.

⁵ Vö. FF 1986, 451; magyarul: *A futurista filmművészet kiáltványa*, (ford. Sárközy Elga), in IM 1971, 43-48.

⁶ Vö. VERDONE 1965, 65–69; magyarul: BRAGAGLIA 1997, 30-33. (Az egyetlen megmaradt hosszabb futurista film, a *Thaïs*, Bragaglia ironikus szerelmi történetet feldolgozó, 1917-ben megvalósult munkája volt.)

⁷ Vö. VILLEGAS 1997¹, 13–28.; magyarul: VILLEGAS 1997², 42-51.

⁸ Vö. *Vázlat egy 24 szekvenciából álló absztrakt filmhez*. (1922/1923, ceruza és tus papíron, 158x194 mm, későbbi jelzéssel); *Vázlatok egy absztrakt filmhez és a Mechanikus Színpadí Revükhöz*. (1923, ceruza négyzetrácsos perforált szélű papíron, 120x152 mm, későbbi jelzéssel) Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum: Kolumba – Kunstmuseum des Erzbistums Köln, Inv. 1998/0034; Inv. 1998/0035

Az olasz futurizmus mozgás iránti lelkesedésének egy másfajta recepciója a bécsi *kinetistáknál* érhető tetten⁹. A bécsi *Kunstgewerbeschule* professzora, Franz Čížek saját ornamentika-elméletére támaszkodva olyan formatani módszert dolgozott ki, amelyik a mozgás ritmusára épülve a térben keletkező elmozdulások analitikus dekonstrukciójára épült. Čížek legendás osztályában az 1920-as évek elejétől tanítványai egészen érdekes konstruktív-absztrakt megoldásokig jutottak el. Az osztrák kutatás már régóta tisztában van vele, hogy az iskola hallgatóinak érdeklődését és szellemi érését hogyan befolyásolta a Kassák Lajos köré csoportosuló bécsi magyar emigráns művészeti közeg. Čížek és tanítványai tevékenységét az olasz futuristák is nyomon követték: 1924-ben Marinetti és Prampolini tett látogatást a *kinetista* osztályban¹⁰. Ha megnézzünk néhány *kinetista* alkotást, valóban sok formai párhuzamot találunk a futurista festők és fényképészek munkáival.

Čížek tanítványai a színpadi technika és általában véve a *szcenográfia* területén ugyan jelentős forradalmi újításokat hajtottak végre (pl. Friedrich Kiesler, Erika Giovanna Klien)¹¹, a tiszta mozgóképig azonban nem sikerült eljutniuk.

A térben lehatárolt táblakép ritmikus-időbeli folyamatainak ábrázolása ugyanabban az időben a német művészeket is foglalkoztatta. Ők az egymással ellentétes energiák dinamikus viszonyát a zene analógiájára képzelték el, a vonalak és felületek fuga-szerű kölcsönhatását pedig egy univerzális nyelv megalkotásának a kíváncsiával kezdték el vizsgálni. A kísérleti animációnak ezt az avantgárdban megszülető ágát „tisztá filmnek” nevezték el, a létrejövő kísérleteket pedig legelőször 1925-ben Berlinben láthatta a közönség a *Novembergruppe* és az UFA (Universum Film Aktiengesellschaft) *Der absolute Film* címmel megrendezett matinéján¹².

Gara Lászlónak a „Magyar Írás”-ban megjelent cikkében, amely az eseményről tudósított, utalás történt egy bizonyos Melléky Kornél nevű, Babits Mihállyal is kapcsolatban álló jogászra, aki a Rapid Filmgyár és a Pathé Filmlaboratórium igazgatójaként már 1925. március 1-jén, tehát még Eggelinget is megelőzve kívánta bemutatni hasonló kísérleteit, de – mint Gara kifejti – „ily irányú tervei a közöny és a szakkörök értetlensége miatt, tetté nem válhattak”¹³.

A berlini bemutatót megelőző évben, 1924-ben közölte a mindössze 19 éves Gerő György, a kameraállásokat és az egyes mozgásokat is rögzítő, nagy műgondtal kidolgozott *Béla* című filmtervét a német dadaizmussal is kapcsolatban álló, tiszavirág életű „IS” című magyar avantgárd röpirat¹⁴.

Az egyik korabeli német filmes újság, a „Film-Kurier” hasábjain találtam rá arra a „*Jövő filmforgatókönyve*” című írásra, amely arról számolt be, hogy Gerő a plági-

⁹ Vö. PLATZER–STORCH 2006.

¹⁰ Vö. Peter WEIBEL, *Az idő vasfüggőnye? A magyar konstruktivizmus bécsi fejlődéstörténete: MA, 1920–1925*, in WEIBEL 1996, 77.

¹¹ Vö. AA.VV. 1924.

¹² Vö. WILMESMEIER 1994.

¹³ GARA 1926, 8.

¹⁴ Vö. GERŐ 1924, 1.

um vádjával indított pert egyik szerkesztő munkatársa, Karly Ágoston ellen.¹⁵ A keresetben az állt, hogy az a típusú forgatókönyv, amelyik a rendező funkcióját a szereplők öntörvényű, marionett-szerű mozgása ellenében teljesen kiiktatja a filmből, Gerő saját invencióját dicséri. A cikk beszámol arról is, hogy egy francia filmvállalat kívánja megfilmesíteni Gerő terveit, míg Karly változatát a tekintélyes német UFA szeretné filmre vinni. A szóba hozott francia cég nyilvánvalóan a Pathé, amelynek magyarországi igazgatója az abszolút film megvalósításával ekkoriban kísérletező Melléky Kornél lehetett. Egy másik személy, aki a francia összeköttetések területén fel kell, hogy keltse a figyelmünket, Bándy Miklós, azaz Nicolas Bandi, aki Eggeling munkatársaként Párizsban vitte tovább fiatalon elhunyt mestere szellemiségét.¹⁶

A Gerő filmjéből közölt kockákon túl Mezei Árpád hagyatékából került elő az ELTÉ-n 1982-ben megrendezett dadaizmus kiállítás és konferencia alkalmával néhány további kontakt, amelyek arra engednek következtetni, hogy a film valóban megvalósult. (Érdekes összevetni a szóban forgó képeket azzal a hasonló beállításban rögzített sorozattal, amelyet a „Dokumentum” közölt Simon Jolánról, Kassák feleségéről¹⁷.) Külön érdekesség, hogy éppen néhány hete fejezte be egy amerikai képzőművész, Bruce Checefsky a megmaradt forgatókönyvre támaszkodva a Gerő-film egyéni adaptációját.

Száva Gyula évtizedek munkájával kutatta ki Gerőről, hogy többszöri zaklatás és házkutatás után hogyan ítélte el a bíróság baloldali politikai nézeteiért és hamis vádak alapján miként nyilvánították elmebeteggé és zárták intézetbe.¹⁸ 1927-ben, a hangosfilm megszületésének az idején még utoljára a „Dokumentum” közölte a filmről szóló írását. Ebben a műfaj jövőjére is kitért, és tanulmánya a színes film lehetőségeiben is elmélyedt. Rosszallóan fejtette ki, hogy „*a színes film ellentmondást jelent a filmszerűséggel, (...) mert divergál a film belső lényegével*”¹⁹.

Egy másik, életkorát tekintve Gerővel egykorú személy, aki hozzá hasonlóan szintén a budapesti zsidó diaszpóra tagja volt, egészen más összefüggésben kapcsolódott a film műfajához. Grósz Dezsőről (vagy a külföldön használt névátírat alapján Desider Grossról) van szó, aki 1924 és 1934 között Berlinben az UFA filmvállalat környezetében dolgozott. A kutatás során eddig előkerült adatok szerint az ő sorsa sem volt felhőtlen, hiszen elfogatóparancs volt ellene Németországban, a nevét pedig a körözöttek és a politikai besúgók listáján adta közre a rendőrség²⁰.

A Cseh Levéltárban és a hazai Országos Levéltárban őrzött iratok alapján lehet tudni, hogy Grósz 1934-ben Prágába tette át a székhelyét, ahol önálló filmes vál-

¹⁵ Vö. GERŐ 1925, 7. Jg., Nr. 61.

¹⁶ Vö. PETERNÁK Miklós, *A magyar avant-garde film*, in AA.VV. 1991.

¹⁷ Vö. „Dokumentum”, 1927. 1., 20-21.

¹⁸ Vö. SZÁVA 1983, 4.

¹⁹ GERŐ György, *Film*, „Dokumentum”, 1927. 1., 16. jegyzet, 19.

²⁰ Vö. Bundesarchiv Berlin, Abteilung R, Reichskommissar für Überwachung der öffentlichen Ordnung und Nachrichtensammelstelle im Reichsministerium des Inneren, Lageberichte (1920–1929), Meldungen (1929–1933), Sign.: R 134/60, 29.

lalkozást alapított és innen irányította azt az Európa egészére kiterjedő reklámfilm-hálózatot, amelyben a korszak több avantgárd művésze is aktívan kivette a részét.²¹ Grósz vállalkozása azonban Gerővel ellentétben éppen a szín kiaknázására, a *színes film* elterjesztésére épült.

1935. december 8-án a berlini Nollendorfpalais Mozartról elnevezett termében egy díszelőadás megrendezésére került sor. Az eseményt az akkoriban leg-prosperálóbb filmiroda, a „Gasparcolor” vállalat szervezte. Ekkor került először a nagyközönség elé a cég által feltalált színes eljárást használó 14 reklámfilm. Az egyik holland gyűjteményben fennmaradt meghívó alapján a vetített filmek listája is rekonstruálható, sőt azt is tudjuk, hogy a közönség voksolhatott is az egyes alkotásokra²². A szavazás végeredményéből az derül ki, hogy a nézőknek toronymagasan két Philips-reklámfilm, a *Der Zauberatlas (A varázsatlasz)* és a *Das Aetherschiff (Az űrhajó)* nyerte el a tetszését.

Mindkét filmet a magyar származású Pál György készítette.

De mi is a jelentősége a „Gasparcolor”-nak, és hogyan befolyásolta ez a merőben új technológia az animációs filmmel folytatott kísérleteket?

Igaz, hogy a *virazsírozott* és az utólagosan, vegyi úton színezett tekercsek már a filmművészet kezdetekor használatban voltak, az 1930-as években kifejlesztett színesfilm-technológiák közül a *szubtraktív* eljárásra épülő „Gasparcolor” vált a legelterjedtebb²³. Ez a technológia, amely a többi, ekkoriban kifejlesztett rendszer közül a legtokéletesebben és a legintenzívebben tudta visszaadni a színeket, különösen népszerűnek bizonyult a reklámfilm területén. A Berlinben, a Wittenbergplatz mellett működő „Gasparcolor” vállalatot Dr. Gáspár Béla mérnök-gyógyszerész 1930-ban hozta létre és egy évvel később nyújtotta be első szabadalmát egy olyan, a teljes színskálát lefedő rendszerre, amely az akkori filmlaboratóriumokban akár negyedóra alatt kidolgozható volt²⁴. Az időtálló minőséget minden esetben garantálta a vállalkozás védjegye, a főcímeiken megjelenő embléma „O” betűjére rászálló vagy abból kibújó színes papagáj. Az első tesztfelvételek 1932-ben készültek, melyekben a német avantgárd filmművészet egyik legsokoldalúbb figurája, Oskar Fischinger volt Gáspár segítségére.

A múlt század első három évtizedében nagy hatást gyakorló *teozófusok*, például Annie Besant és Charles W. Leadbeater több nyelvre is lefordított *Thought-Forms* (1905) című könyvében közreadott vizuális szótár bizonyosan befolyásolta

²¹ Vö. Prága, Národní archiv, PŘ 1941-1951, karton 26158, box G 995/8 Gross Dezider; Országos Magyar Levéltár, K96, útlevevény 1934–1935, 384. kötet, 20845. szám, 3766/08

²² Vö. *Neue farbige Gasparcolor Ton-Filme. Sondervorführung im Nollendorf-Palast*. Prospektus. (Ole Schepp gyűjteménye, Hollandia)

²³ Vö. CORNWELL-CLYNE, 1951, 419.; a Magyar Királyi Szabadalmi Bíróság 1934. április 16-án megjelent Szabadalmi Leírásában Gáspár találmánya *Eljárás többszínű fényképek és mozgóképek előállítására* címen, 10948-as iktatószámmon szerepel az IX/f. osztály alatt.

²⁴ Vö. AGDE 1998, 87.

a keleti filozófiákra fogékony Fischinger munkáit, aki a gondolati formákról szóló okkult tanításból meríthette az egyes motívumoknak és színeknek a zenével megfeleltethető eszméjét. Az eredetileg műszerész végzettségű Fischinger 1923-ban ismerkedett meg azzal az Alexander Lászlóval, aki László Sándor néven a budapesti Zeneakadémia zongora szakán 1914-ben szerzett diplomát²⁵. Együttműködésük eredménye egy zongorából és az azzal összekötött, mozgó reflektorokból álló különös szerkezet. Az egyedi hangszer modulált színszűrőin át festett, absztrakt geometrikus mintákat lehetett vetíteni a terem végében elhelyezett vászonra: „Az egész ház, az utolsó helyig megtelve, a legnagyobb várakozással van tele. A feszültség még inkább fokozódik, amikor László bevezeti a műsort. [...] Aztán elsötétedik a terem, a színpad megnyílik és a prelúdiumhoz, amelyet László játszik a zongorán, expresszionista festményt vetítenek a háttérben a függönyökre: egy színes alakzatot kék körökből és spirálokból; hirtelen zöldbe csapnak át a színek, ahogy gyorsabb lesz a zene, villámok kezdenek cikázni. Aztán a melódia véget ér és a színpad ismét félhomályba merül”²⁶ – olvashatjuk egy korabeli beszámolóban.

László *színfényzongorának* nevezte el találmányát és 1925-ben könyv formájában publikálta eredményeit²⁷. Munkásságának feldolgozásához figyelemreméltó aktualitást kölcsönöz a zürichi egyetemen 2009 februárjában rekonstruált hangszer, illetve az a Natalia Sidler által szervezett koncert, amelyen a közönség ismét részesévé válhatott a László kottáiból felcsendülő vizuális zenének²⁸.

László néhány évvel később Honegger zenéjére, a *Pacific 231*-es tételre egy abszolút filmet is komponált, amely a korabeli kritikák szerint hatalmas sikert aratott első, 1927-es bemutatóján. A film sajnos azóta már nincs meg, de a megmaradt felvételek és a róla szóló méltatások alapján tudjuk, hogy a film a zene partitúráját követő *fényköltészetet* teremtett a korban lenyűgöző, 120 km/h sebességgel száguldo mozdony robogásának a felmagasztalására²⁹.

Jörg Jewanski kutatta ki, hogy László 1937-ben meghívást kapott Chicagóba, ahol a színes film pszicho-fizikai hatásaival nem csak írásaiban, de előadókörútjain is részletesen foglalkozó Moholy-Nagy László keresett maga mellé professzorokat a New Bauhaus számára³⁰. Moholy művészként és tanárként is tisztában volt a plasz-

²⁵ Vö. MORAVCSIK Géza (szerk.), *Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve az 1913/1914-iki tanévről*, Budapest, Athenaeum, 1914, 121, t. k.

²⁶ *Farblichtmusik*, „Augsburger Postzeitung”, Nr. 52, 3.3. 1926, I.; idézi: JEWANSKI 1997 (1), 22. [a magyar fordítás tőlem].

²⁷ Vö. LÁSZLÓ 1925.

²⁸ Koncert a Zürcher Hochschule der Künste zenetermében 2009. március 2-án.

²⁹ Vö. *Die literarische Welt*, Berlin, 1928. I. 20. (László egyik későbbi, a rövid magyarországi tartózkodása alatt készült *Magyar Triangulum* című filmjéről lásd: PETERNÁK 1990, 57-67.).

³⁰ Vö. JEWANSKI, Jörg, «Your taste and mine are meeting each other.» *Künstlerische und biographische Parallelen zwischen László Moholy-Nagy und Alexander László*, in AA.VV. 1997, 215-224.

tikus, illetve a több vásznon szimultán módon megjeleníthető film problémájával, de aktívan foglalkoztatták a szintetikus zene új lehetőségei is³¹. Ez utóbbinak közvetett módon Moszkvából is ismert egy érdekes magyar párhuzama³². Londoni emigrációja idején a Korda Sándor által pénzelt Wells-adaptációhoz, a *Things To Come* című tudományos-fantasztikus film speciális effektusaihoz acélvázból, illetve transzparens műanyag lapokból megformált, áttört geometrikus struktúrákat használt fel. Az ezekről a kísérletekről készült egyik standfotót a New Bauhaus programját hirdető prospektus címlapján is szerepeltette³³. Az utópisztikus jellegű filmes kellékeket felvonultató próbálkozások Magyarországon is viszonylag korán megjelentek. Lénárd Endre *Föld halála* (1933) című filmjéből az űrutazást és a Holdra szállást feldolgozó amatőrfilm részletei kerültek elő, hasonló témát dolgozva fel, mint a Tolsztoj egy novellája alapján 1924-ben forgatott Protazanov-film, az *Aelita*.³⁴

Noha Alexander László katedráját az Egyesült Államokban végül egy másik honfitársa, Kepes György kapta meg, a New York College of Music tanáraként a Keleti Partról továbbra is ápolta a kapcsolatot a szintén emigráns Fischingerrel. A német művész ekkor készült *Optikai Költemény* (1938) című utópikus szimfóniájában való közreműködése sem kizárt, amelynek nemrégiben egy magyar nyelvű feliratos változata is előkerült³⁵.

Fischinger kísérletei az avantgárd filmművészet iránt elkötelezett alkotókat egész Európában lázban tartották. Csak találgatni lehet, hogy milyen lehetőségekhez jutott volna az absztrakt reklámfilm, ha 1937-ben a nemzetiszocialisták által felállított *Reichsministerium für Propaganda und Volksaufklärung* nem állítja fel az „elfajzott művészet” elleni akciótervét, amely minden, az absztrakció jegyét magán viselő művészeti kezdeményezést elfojtott. Svájcban Charles Blanc-Gatti próbálkozásait, mint például az 1939-ben filmre vitt *Chromofóniát*³⁶ csak közvetve befolyásolták ezek a szankciók, az azonban csodával határos, hogy Oskar Fischinger öccse, a Németországban maradt Hans utolsó kísérleti animációja, a *Tanz der Farben* 1939-ben két hétig egy hamburgi mozi programján futhatott.³⁷

Az ezekből az absztrakt filmekből ismert jelkészlet és ikonográfiai rendszer érhető tetten a prágai házaspár, Iréna Rosnerová-Leschnerová és Karel Dodal által 1933-ban alapított I.R.E. filmstúdió alkotásaiban³⁸. Az *Optikai költemény* szellemi-

³¹ Vö. MOHOLY-NAGY 1970, 139-143.

³² Balázs Béla írta a forgatókönyvét az 1934-ben filmre vitt *Tolvaj* című rajzfilmnek, amely Nyikolaj Vojnov „rajzos papírhangjával” lett szinkronizálva.

³³ Vö. FRAYLING 1995, 73.

³⁴ A 9,5 mm-es fordítós film kivágott jelenetei a tavalyi évben kerültek elő Deutsch Richard hagyatékából. (Lásd még: SZILÁGYI 1988, 56-57.)

³⁵ Magyar Nemzeti Filmarchívum, Budapest, MÜV 64 (Metro-Goldwyn-Mayer, 1938, 7 perc, színes, zene: Liszt Ferenc Magyar Rapszódájának második tételére).

³⁶ Vö. COSANDEY 1986, 261-263.

³⁷ Vö. MORITZ 2004, 65.

³⁸ Vö. STRUSKOVÁ 2006, 99-144.

ségét idézi a Beethoven IX. szimfóniáját az emberiség szolgálatába állító, már a felvezetésében olvasható szövegben is egy új korszak nyitányát hirdető, 1938-ban született kísérleti filmjük, *Az ideák a fényt keresik*. A két évvel korábban készült *Hra Bublínék (Buborékok játéka)* az alkalmazott műfajban is egészen hasonló nonfiguratív megoldásokat követett: a zene ritmusára táncoló absztrakt mértani idomok itt egy szappanmárkának, a „Saponia”-nak csináltak bravúros reklámot. A filmet Fischinger munkáival az alkalmazott technika is rokonította, hiszen Dodálék szintén Gáspár Béla színesfilm-eljárását használták munkáikban, amelyet a korábban említett Grósz Dezső révén ismertek meg a cseh alkotók. Grósz nem csak Fischingerrel állt kapcsolatban, de az eljárást használó más avantgárd művészekkel is. Gustav Klimt tanítványának, a Pál György berlini stúdióját továbbvivő Wolfgang Kaskelinének már korábban közvetített munkákat, Hans Fischerkoesen pedig éppen rajta keresztül jutott norvég, illetve dán megrendelésekhez³⁹. A filmek cenzorlapjai alapján tudható, hogy a prágai I.R.E. stúdió alkotásainak producere is Grósz volt⁴⁰. A „Filmový kurýr”-ban megjelent publikációi alapján alkothatunk képet arról, hogy a műterem hölgy tagja, Iréna Dodalová a filmkészítés mellett komoly elméleti munkásságot is folytatott, és írásaiban nemegyszer kitért azokra az invenciókra, amelyeket a házaspár Pál Györgytől lesett el⁴¹. Pált személyesen is ismerhették, hiszen 1933 és 1934 között rövid ideig éppen Prágában, a Barandoff stúdióban dolgozott. Filmjeinek forgalmazásával mellesleg éppen Grósz Dezső volt megbízva és az sem kizárt, hogy az ő szemfüles, a cseh iparkamara rendelkezéseit megkerülő észjárása sejthető Pál csak papíron létező párizsi műterme mögött. Grósz nagy karriert futott be Prágában, és helyzete csak a Müncheni Egyezmény után vált tarthatatlanná. Származása (és nyilván adóügyi) miatt ekkortól állandó zaklatásban volt része. Rövid időn belül, 1938 augusztusában kiutasították Csehszorból és családjával együtt emigrációra kényszerült. Több kitérő után végül São Paolóban telepedett le, ahol a nagyváros dinamizmusát ruttmáni módszerekkel megörökítő Adalberto Kemény és Rodolfo Lustig munkatársaként a Rex Filmstúdióban kapcsolódott be a brazil filmgyártásba⁴².

A *La cinématographie française* egyik, 1935-ben megjelent számában olvasható az a tudósítás, amely szerint a „Gasparcolor” éppen a berlini filmmatinén is kitüntetett *Úrhajó* című Pál-film sikerére hivatkozva egy kopírozózsem felállítását tervezte Párizsban⁴³. Mivel a francia avantgárd animáció alkotói, mint Alekszandr Alekszejeff, Claire Parker vagy Antoine Payen előszeretettel használták az eljárást, a terjeszkedésnek volt létjogosultsága. Gáspár cége végül Londonban rendezte be

³⁹ Vö. *A Tiedemann Tobaksfabrik és Grósz Dezső levelezése. 1935–1936*, Oslo, Riksarkivet, PA-0331 J.L., Db, 291. és 301. doboz.

⁴⁰ Itt köszönöm meg Michaela Mertová és Eva Strusková szíves segítségét, hogy lehetővé tették a prágai Národní Filmový Archivban folytatott kutatást.

⁴¹ Vö. DODAL 1936, 55.

⁴² Fernando Fortes szíves közlése.

⁴³ Vö. *Procédé »Gasparcolor«*, „La cinématographie française”, No. 860, 27 Avril 1935, Technique et Matériel, 3.

filiálját. A cég Alekszejeff műtermével folytatott levelezése néhány éve került elő a Bois d'Arcy-i filmintézet, a *Centre National de la Cinematographie* archívumából⁴⁴. Ebben olvashatjuk, hogy a színes technika használatát szinte tökélyre fejlesztő bábművész, a Medgyes László párizsi színházi iskolájában is megforduló Étienne Raïk (Rajk István) volt a közvetítő a „Gasparcolor” francia meghonosításában. Raïk 1935-től egészen a háború kitöréséig Alekszejeff műtermében dolgozott, sőt később az orosz származású mester első feleségét, Alekszandra Grinevszkit is ő vette feleségül⁴⁵.

Egyelőre nem tisztázott, hogy a budapesti Képzőművészek Új Társaságának egyik festőnöje, a filmes szakmát Amerikában elsajátító Kiss Vilma (Wilma de Quiche) milyen szerepet vállalt a színes nyersanyaggal folytatott párizsi kísérletekben⁴⁶. A Kopócsy Annával együtt végzett kutatás nemrégiben derítette fel, hogy a francia animációs film bölcsőjének tekintett Grimault műterem rajzolói valójában Kissen keresztül sajátították el a mesterség finesszeit. Kiss Vilma azonban más szempontból is kulcsszerepet játszhatott a rajzfilmes szakma nemzetközi vérkeringésében. Az 1930-as évek elején Berlinben, a Reimann-Schulében ő oktatta a trükkfilmet, és szinte elképzelhetetlen, hogy ne lett volna kapcsolatban az ekkoriban ott élő többi magyar származású animátorral, például az ott tanuló Hajdú Jenő Imrével (Jean Emeric Image), vagy az először az UFA rajzfilmrészlegét vezető, majd „Pal und Wittke” névvel saját vállalkozást alapító Pál Györggyel⁴⁷.

A több európai nagyvárosban is megforduló és reklámfilmjeivel a párizsi közönséget is ámulatba ejtő Pál György ekkoriban még *cellre* dolgozott. Az újszerűség tekintetében azonban minden korábbi próbálkozást felülmúlt, amikor a rajzolt alakokat cserélhető alkatrészekből álló bábokkal kezdte el helyettesíteni⁴⁸. A sematikus felépített, de egyéni fiziognómiával jellemzett figurák csakhamar felkeltették a Philips konzern érdeklődését. 1934-ben Pál Eindhovenbe költözött, ahol saját műtermet rendezett be magának és a *Gasparcolor*hoz továbbra is hűen elkezdte *Puppetons* névre hallgató sorozatainak tervezését⁴⁹. A háború kitörése után szívesen fogadták az Egyesült Államokban is, ahol 1940-ben telepedett le. A Paramount megbízására Hollywoodban fogott munkához, és az általa kifejlesztett trükktechnika és a speciális díszletek alkalmazása révén hamarosan a *science fiction* műfaj elindítójává vált. Számára alapították a kategória Oscar-díját is, amellyel őt jutalmazták először.

Páratlanul izgalmas kísérletek folytak a „Gasparcolor” nyersanyaggal Ausztriában is. Bécsben két akadémiai képzettségű grafikus, Bruno Wozak és Karl Thomas

⁴⁴ Leltározatlan iratanyag a Centre National de la Cinematographie könyvtárában.

⁴⁵ MAILLET 1981, 28.; a filmjeiben alkalmazott technikáról: BAZENTIN 1964, 41-46.

⁴⁶ AA.VV. 2007, 257.

⁴⁷ Vö. *Így készül a hangos trükkfilm az európai Mikről, Habakukról*, „Színházi Élet”, 1932 (4), 42-43.; *Die Reklame. Zeitschrift des Deutschen Reklame-Verbandes E. V., Sonderheft*, „Film und Funk”, 1932 (15), 2. September, VII.

⁴⁸ Vö. HICKMAN 1977, 18-19.

⁴⁹ Vö. PETERS-BARTEN 2000, 17-18.

a Neubaugassében állította fel műtermét, ahol nem csak (a Grósz Dezső irodáján keresztül megrendelt) reklámfilmek, de egészestés, rajzolt operaparódiák is születtek⁵⁰. A gigantikus méretű produkciók (pl. *Aida*, *Carmen*) megvalósításában a kulcs- és fázisrajzokat két magyar származású zsidó építész, Wesely és Etvani készítette. Ígéretes életútjuk folytatása sajnos nem ismert, és sajnos nem kizárt, hogy ők is a holokauszt áldozatai lettek.

„*Ölébe pottyán a vevő, ha meglátja színes reklám trükkfilmjét. Magyarországon egyedül mi csináljuk: Halász / Kassowitz / Macskássy...*” – olvashatjuk a három művész által az 1936-os Budapesti Nemzetközi Vásárra kiadott „Nevető vásár” című élclap egyik hirdetésében.

Látható tehát, hogy Magyarországot sem hagyta érintetlenül a Gáspár Béla által kifejlesztett színes eljárás, amely egy egészen 1941-ig virágzó, az avantgárd formakultúra gyökereiből táplálkozó hálózatba tömörítette a rajzfilm technikai lehetőségeivel felvértezett, új képi nyelvet kialakító művészeket.

Az angol „color” (szín) és a német „Ton” (hang) szavak összetételéből képzett, *Coloriton* névre keresztelt stúdiót 1932-ben Budapesten, a Bajza utcában alapította Bortnyik Sándor műhelyiskolájának három hallgatója, Halász János, Kassowitz Félix és Macskássy Gyula. Közülük a színes technológia lehetőségei iránt elméleti érdeklődést is kifejtő Halász⁵¹ (aki 1938-ban Angliában történő letelepedését követően John Halas néven a brit animációs film elindítójává vált) még Magyarországról ismerte Pál Györgyöt (eredetileg Marczincsák Gyula György)⁵². Az akkor 17 éves fiatalember a budapesti Hunniában Pál irányítása mellett filmfőcímek tervezése közben sajátította el az animáció alapjait⁵³.

Macskássy Gyula 1952-ben írt egyoldalas önéletrajza egyetlen mondatban jellemezte a műterem háború előtt készült munkáit: „*Színes film kísérleteinkkel és eredményeinkkel úttörőek voltunk Magyarországon*”⁵⁴.

Ugyancsak az életrajzi adatokból derül ki, hogy a műterem alkotói 1938-ban egy hetes tanulmányúton Berlinben tartózkodtak, kifejezetten a színes technológia tanulmányozására. Ekkor kerülhetett Macskássy Gyula hagyatékába az a német reklámfilm, amelynek a nyersanyag virtuóz lehetőségekre ösztönző színvilága mellett a témája is figyelemreméltó, hiszen az elbeszélést a jövőbe, a 2000-es évbe helyezi előre⁵⁵. Az 1937-ben a berlini Alex von Prohaska-cég rádiókészülékeit hirdető *Radio Prohaska propheziert* című alkotás képsorait a magyar tervezők a

⁵⁰ Vö. RENOLDNER–FRISCHENGGRUBER 2001, 27.

⁵¹ Vö. HALÁSZ 1935, 25-26.

⁵² Vö. SÁRKÖZY 1976, 144-149.

⁵³ Vö. HALAS 1978, 12.

⁵⁴ Vö. Magyar Nemzeti Filmarchívum, Macskássy-fond.

⁵⁵ Meg kell jegyezni, hogy Vasi Kálmán Viktor a színes film történetében is példa nélkül álló ún. Wusinczky Colorit-ejárással készült *Okos kapus* című, az Orion-hőpalackot reklámozó filmje volt a másik, nem sajátkezü alkotás, amely Macskássy Gyula hagyatékából előkerült.

Fény című Tungsram-reklámjukban érelték tovább. Ez utóbbi film vizualitása és futurisztikusnak ható ritmusokkal komponált zenéje egy száz évvel későbbi világ utópiáját idézte meg.

A professzionális képterelésbe csúszó ipari civilizáció a műfaj kezdeteire visszamenő, a XIX. századi vásári képmutogatók módjára kápráztatta el a nézőket a korabeli, még fekete-fehérben játszott mozifilmek előtt futó reklámok felfokozott színeivel.

Ez a mesterségesen létrehozott álmvilág, amelynek képsorai ráadásul teljesen egyensúlyban voltak a filmet kísérő jazz-zenével, a totális művészetnek egy olyan típusú igényével lépett fel, amelyről az olasz futuristák még álmodni sem mertek.

FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM

AA.VV. 1924

AA.VV., *Internationale Ausstellung Neuer Theathertechnik*, Wien, Würthle & Sohn, 1924.

IM 1971

AA.VV., *Írók a moziban*, (szerk. Kenedi János), Budapest, Magvető, 1971.

FF 1986

AA.VV., *Futurism & Futurismus*, (szerk. Pontus Hulten) Kiállítási katalógus, Velence, Palazzo Grassi, New York, Abbeville, 1986.

AA.VV. 1991

AA.VV., *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*, (szerk.: Peternák Miklós), Budapest: Képzőművészeti, 1991.

AA.VV. 1997

AA.VV., *Über Moholy-Nagy*, (szerk. Gottfried Jäger–Gudrun Wessing), Bielefeld, Kerber, 1997.

AA.VV. 2007

AA.VV., *Du praxinoscope au cellulo. Un demi-siècle de cinema d'animation en France. 1892–1948*, (szerk. Jacques Kermabon–Jean-Baptiste Garnero), Paris, CNC, 2007.

AA.VV. 2008

AA.VV., *Vertigo. Century of Multimedia Art, from Futurism to the Web*, (szerk.: Germano Celant – Gianfranco Maraniello) Kiállítási katalógus, Museo d'Arte Moderna di Bologna, Milano, Skira, 2008 .

AGDE 1998

AGDE, Günter, *Flimmernde Versprechen. Geschichte des deutschen Werbefilms im Kino seit 1897*, Berlin, Das Neue Berlin, 1998.

BAZENTIN 1964

BAZENTIN, Bernard Malapert de, *Le film publicitaire face à son avenir: Le film d'animation entretien avec Etienne Raik*, in *La publicité en question*, Organisation B.M.B., Rennes, 1964.

BRAGAGLIA 1997

BRAGAGLIA, Anton Giulio, *Álnok varázslat*, „Metropolis”, 1997/4.

CORNWELL-CLYNE 1951³

CORNWELL-CLYNE, Adrian, *Colour Cinematography*, London, Chapman & Hall, 1951³.

COSANDEY 1986

COSANDEY, Roland, *Charles B.-Gatti*, in BALL-SPIESS Daniela (szerk.), *19-39, La Suisse romande entre les deux guerres*, Lausanne, Payot, 1986.

DODAL 1936

DODAL, Iréna, *Co s českým trikfilmem?*, „Filmový kurýr”, 11. évf. 25. szám, 1936

FRAYLING 1995

FRAYLING, Christopher, *Things to Come*, London, British Film Institute, 1995.

GARA 1926

GARA László, *Az «abszolút» film*, „Magyar Írás”, 1926, 1.

GERŐ 1924

GERŐ György, *Béla*, „IS röpirat”, 1924, 1., o. n.

GERŐ 1925

GERŐ György, *Das Filmmanuskript der Zukunft*, „Film-Kurier”, Berlin, Donnerstag, 12. März 1925, 7. Jg., Nr. 61.

HALAS 1978

HALAS, John, *A magyar animáció kezdetei*, „Közhírré tétetik”, VI. évf. 5. szám, 1978. szeptember, 12.

HALÁSZ 1935

HALÁSZ, János, *Mit várhatunk a színes filmtől?*, „Filmkultúra”, 8. évf. 11. szám, 1935. november.

HICKMAN 1977

HICKMAN, Gail Morgan, *The Films of George Pal, South Brunswick and New York*, A. S. Barnes and Company–London, Thomas Yoseloff Ltd., 1977.

JEWANSKI 1997

JEWANSKI, Jörg, *Die Farblichtmusik Alexander Laszlos*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 60. 1997 (1).

LÁSZLÓ 1925

LÁSZLÓ, Alexander, *Die Farblichtmusik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1925.

MAILLET 1981

MAILLET, Raymond (szerk.), *Le dessin animé français. 100 ans de création*, Kiállítási katalógus, Paris, Musée-galerie de la Seita, 1981.

MOHOLY-NAGY 1970

MOHOLY-NAGY, László, *Supplementary Remarks on the Sound and Color Film (1935)*, in Richard KOSTELANETZ (szerk.), *Moholy-Nagy. An Anthology*, New York, Da Capo, 1970.

MORITZ 2004

MORITZ, William, *Optical Poetry. The Life and Work of Oskar Fischinger*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2004.

PETERNÁK 1990

PETERNÁK Miklós, *László Sándor, a színpénzzene és a Magyar Triangulum*, „Filmkultúra”, 26., 1990/6.

PETERS – BARTEN 2000

PETERS, Mette – BARTEN, Egbert, *Meestal in 't verborgene. Animatiefilm in Nederland. 1940–1945*, Abcoude, Uitgeverij Uniepers, 2000.

PLATZER – STORCH 2006

PLATZER, Monika – STORCH, Ursula (szerk.), *Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde*, Kiállítási katalógus, Wien Museum, 2006, Ostfildern, Hatje Cantz, 2006.

RENOLDNER – FRISCHENGROBER 2001

RENOLDNER, Thomas – FRISCHENGROBER, Lisi, *Animationsfilm in Österreich*, Teil 1. 1900–1970, Begleitheft zur Filmschau, Wien, ASIFA, 2001.

SÁRKÖZY 1976

SÁRKÖZI, Mátyás, *Animation Doesn't Exist Solely to Make You Laugh*, „The Hungarian Quarterly”, 1976, 17. évf. 64. szám.

STRUSKOVÁ 2006

STRUSKOVÁ, Eva, „*Iréna & Karel DODAL, Příkopníci českého animovaného filmu*, „Illuminace”, Vol. 18., 2006, No. 3.

SZABÓ 1967

SZABÓ György (szerk.), *A futurizmus*, Budapest, Gondolat, 1967.

SZÁVA 1983

SZÁVA Gyula, *Az első*, in *Film/művészet. (A magyar kísérleti film története)*, Kiállítási katalógus, Budapest, Budapest Galéria, 1983.

SZILÁGYI 1988

SZILÁGYI G. Gábor, *Filléres fantasztikus filmrelikviák*, „Galaktika”, IV. évf. 93. sz. 1988/6.

SZŐKE – BEKE 1992

SZŐKE Annamária – BEKE László, *Székel Bertalan mozgástanulmányai*, Budapest, Magyar Képzőművészeti Főiskola – Balassi – Tartóshullám, 1992.

VERDONE 1965

VERDONE, Mario (szerk.), *Anton Giulio Bragaglia*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1965.

VILLEGAS 1997¹

VILLEGAS, Sonia, *La influencia del futurismo italiano en el cine soviético: de Mayakovsky a la FEKS*, „Film-Historia” 7, (1997), no. 1.

VILLEGAS 1997²

Villegas, Sonia, *Az olasz futurizmus hatása a szovjet filmre: Majakovszkijtól a FEKSZ-ig*, „Metropolis”, 1997/4.

WEIBEL 1996

WEIBEL, Peter (szerk.), *A művészetén túl*, Kiállítási katalógus, Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum, Soros Alapítvány C³ Kulturális és Kommunikációs Központ, Budapest, 1996.

WILMESMEIER 1994

WILMESMEIER, Holger, *Deutsche Avantgarde und Film*, Die Filmmatinee „Der absolute Film” 3. und 10. Mai 1925, Münster–Hamburg: Lit, 1994 (Kunstgeschichte, Bd. 25.).



Bortnyik Sándor
Kassák Lajos portréja, 1920

**A HAZAI ÉS AZ EURÓPAI
MODERNSÉG NÉHÁNY
JELENSÉGE**

A FRANCIA SZÜRREALISTÁK ÉS AZ 1956-OS FORRADALOM

Vajon mit örököltek az európai avantgárd mozgalmak általában és a francia szürrealizmus különösképpen a futurizmustól? A konferencia témájával kapcsolatban elsősorban ez a kérdés vetődhet fel. Ezekre a kérdésekre többnyire az a válasz fogalmazódik meg, hogy három lényeges dolgot örököltek, először a művészi csoport mint olyan létformáját, másodsor a nemzetközi kisugárzásra való törekvést, és végül, de nem utolsó sorban, a politika és az esztétika összefonódását, vagy legalábbis kísérletet arra, hogy e kettőt együttesen tekintsék a különféle művészeti mozgalmak képviselői. Ezt a három nagy találmányt, nagy újdonságot és törekvést tehát általában Marinettitől és az általa létrehozott futurizmusból eredeztetjük.

Ezt olvashatjuk a párizsi Centre Pompidou-ban 2009-ben megrendezett kiállítás ismertetőjében is. A kiállítás a futurista manifesztum századik évfordulóját volt hivatott megünnepelni, a következőképpen fogalmazva meg az esemény fontosságát: *„A futurizmus, amely határozottan optimista a jövőt illetően, az ember és a modern világ újfajta kapcsolatát teremtette meg, és feltétel nélkül hitt a jövőben. A Pompidou Központ, amikor a futurizmus kalandját idézi fel, legfontosabb ambícióját vállalja fel: azt igyekszik feltárni, miképpen járul hozzá az egyes korszakokban alkotóinak szemlélete a gondolkodáshoz, a cselekvéshez és az észleléshez”*¹.

Az alábbiakban a francia kiállítás koncepciójához kapcsolódva egyrészt azt igyekszünk közelebbről megnézni, hogyan jelent meg a futurizmus sajátos utóéletében a gondolat és a tett viszonya, egyúttal kitérve a fent említett harmadik újdonságra is, abban az értelemben, miképpen kapcsolódhatott össze az esztétikum és a politika a francia szürrealista mozgalom történetének egyik epizódjában. Továbbá arról ejtünk szót, milyen ellentmondásokhoz vezethetett a gondolat és a tett viszonyának értékelése, az irodalom illetve a művészet és a forradalom eszméjének értelmezése. De ennek a meglehetősen bonyolult problematikának mindössze egyetlen példáját idézzük fel, az 1956-os magyar forradalom alkalmával közrea-

¹ <http://www.centrepompidou.fr>: *„Résolument optimiste quant à l'avenir, le Futurisme a inventé un nouveau rapport de l'homme au monde moderne, une foi inconditionnelle dans le futur. En revenant sur l'aventure du Futurisme, le Centre Pompidou répond à son ambition première: révéler comment le regard des créateurs nourrit la pensée, l'action, la perception propres à chaque époque”*.

dott kiáltvány rövid elemzésére szorítkozva.

Kétségtelen, hogy a futurizmus és az avantgárd mozgalmak fellépésük első pillanataitól fogva nem tekinthettek el a világban végbemenő eseményektől, következőképpen esztétikai állásfoglalásaikat nemcsak művészeti útkeresésüknek, hanem a külvilág eseményeinek is feltétlenül befolyásolnia kellett. Egyszerűen nem maradhattak távol a világ dolgaitól. Gondoljunk csak az Európát, sőt szinte az egész világot megrázkódtató eseményekre, például az első világháborúra, a fasiszmus uralomra kerülésére, a szovjet rendszer illetve a kétpólusú világ létrejöttére. De ugyancsak említhetők a gyarmati felszabadulási mozgalmak, többek között Algériában, a szocializmus világméretűvé válásának példájaként Kuba, de mindezekelött a szovjet rendszer országaiban rendszeresen fellépő tiltakozó mozgalmak is, köztük nem utolsó sorban az 1956-os magyar forradalom.

A szegedi konferencia felhívását olvasva, nem lévén éppenséggel sem a korszak, sem pedig Marinetti és körének kifejezetten specialistája, inkább a kíváncsiság vezérelt, amikor témát kerestem, hogy részt vehessek ezen az eseményen. Lapozgatni kezdtem egy hatalmas, mármint formáját tekintve hatalmas könyvet, melynek címe *Histoire du mouvement surréaliste*², szerzője pedig Gérard Durozoi, s rábukkantam egy érdekes írásra. Az írás címe: *La Hongrie, soleil levant – Magyarország, felkelő nap*. Az említett könyv 585. oldalán *facsimile* formában mellékelt dokumentum lesz tehát kiindulópontom a franciaországi szürrealizmus egyik inkább politikai, semmint esztétikai megnyilvánulásának elemzéséhez. Megjegyzendő azonban, hogy ez a manifestum többször, többféle szövegekörnyezetben is megjelent. Az interneten például ez az írás a *La bataille socialiste*³ c. folyóiratban is megtalálható, előbb 1956-ban a 10/11-es számban, majd 1966-ban egy másik számban hozták le, de minden bizonnyal egyéb kiadványokban is olvasható. Mindezen lelőhelyek pontos feltérképezésére azonban ez alkalommal nem vállalkozhattam.

A *szürrealista mozgalom története* nemcsak impozáns album formájában jelent meg, hanem számos kisebb, könnyebben kezelhető formában is kiadták. A szerző, Gérard Durozoi neve jól ismert, az internet tanúsága szerint, jelenleg összesen 69 könyvön szerepel szerzőként avagy társszerzőként. Életrajzi adatai szerint az 1942-ben született, a lille-i egyetemen filozófiát oktató szerző az 1960-as években jól ismerte a szürrealista csoport akkori tagjait. Számos, a szürrealizmussal kapcsolatos esemény tevékeny résztvevője, szervezője volt, továbbá ő rendezte sajtó alá André Breton és Antonin Artaud műveit.

A *La Hongrie, soleil levant* című írással kapcsolatban érdemes először a szöveg közvetlen környezetét szemügyre venni. Az a fejezet, amelyben ez a kiáltvány található, az egyáltalán nem semleges, *Az elkötelezettség mint hitvány szó* (*L'ignoble mot d'engagement*) címet viseli, és az 1951-1959 közötti korszakkal foglalkozik. Talán nem felesleges megemlíteni néhányat a 15 alfejezet címei közül: *Julien*

² DUROZOI 1997, 760.

³ Vö. <http://bataillesocialiste.wordpress.com/>

*Gracq nem veszi át a Goncourt-díjat, Az intervenciók különböző szinterei, Offenzi-va a szocialista realizmus ellen, és az utolsó: Politikai éberség*⁴.

Ez a szövegrész a Szovjetunió Kommunista Pártjának huszadik kongresszusán elhangzottakkal foglalkozik, nevezetesen a sztálinizmus bűneinek említésével. A nem csekély visszhangot kiváltó kongresszust követően jelent meg Breton és Schuster, továbbá a Csoport mintegy 15 tagjának aláírásával egy írás, *Véres libériák körül (Autour des livrées sanglantes)* címmel. Ebben az szerepel, hogy ők, mármint a szürrealisták csoportja, a (nagybetűs!) forradalommal szembeni mindenfajta támadás éber központjaként lépnek fel, legyen az akár eszmei, akár tényleges támadás („le pole de la vigilance à l'égard de toutes les atteintes à la Révolution en tant qu'idée aussi bien qu'en tant que fait”). Továbbá kiemelik, hogy a szürrealista mozgalom elmúlt húsz éve kifejezetten antisztálinista volt, ugyanakkor soha nem mondott le forradalmi célkitűzéseiről. A „kommunista elvtársaknak” nevezett ellenfeleiket éppen ez okból arra szólítják fel, hogy szabaduljanak meg végre a sztálinizmustól, határolódjanak el azoktól a lakájoktól, akik a mozgalmat a „népek atyja” iránt érzett szinte vallásos imádat felé próbálták kormányozni. Ezek ugyanis a forradalmi akarát megtörésének bűnét követik el, a proletariátus kizsákmányolóivá, a kapitalizmus szövetségeseivé válnak. Arra utalva, hogy a desztalinizáció milyen lassú folyamat a francia kommunista párton belül, sürgetik, hogy határolódjanak el mielőbb mindazoktól, akik a sztálini bűnök cinkosai. Ebben a vonatkozásban Aragon, Wurmser, Triolet, Stil, Kanapa, Courtade és mások nevét említik. Nem szó szerinti idézetről van szó, a szövegben is átírás szerepel, melyet többé-kevésbé szabad magyar fordításban közlünk. Itt érhető tetten tehát egyfajta szakadás a szürrealista mozgalom életében, a forradalom, mint általános eszme és a mindenkorai politikai események értékelésének többféle lehetősége miatt.

És itt visszaadjuk a szót könyvünk szerzőjének. Durozoi szerint az 1956-os évben a szürrealista csoporton belül egyrészt az antifasiszta és antikolonialista fronton, másrészt a desztalinizáció frontján folyik a harc. Végre kilépnek tehát abból a visszahúzódó magatartásból, amely a megelőző tíz évben jellemezte őket. A budapesti események, ismét csak Durozoi szavaival, azt bizonyítják, hogy az orosz imperializmus túlélte Sztálint, és a *La Hongrie, soleil levant* c. manifesztum „fontos erkölcsi tanulságot von le”, éspedig azt, hogy „forradalmi időkben az a fasiszta, aki fegyvert fog a népre”. Továbbá azt, hogy „a magyar nép veresége a proletariátus veresége”, még akkor is, teszi hozzá, ha „fasiszta elemek is keveredtek a budapesti felkelők közé”⁵.

Ekkortájt jelenik meg egy felhívás *A forradalmi értelmiségiek körének megalapításáért* címmel (*Appel en faveur d'un Cercle international des Intellectuels révolutionnaires*), amelyhez a szürrealisták is csatlakoznak. Eszerint az értelmiség szerepe a budapesti felkelésben annak bizonyítéka, hogy „a gondolat és a szó

⁴ Vö. DUROZOI 1997, 515-585.

⁵ DUROZOI 1997, 581.

is lehet tett” (*que la pensée et la parole sont une action*). Ami Budapesten történt, még akkor is, ha a felkelést elfojtották, arra ösztönözhet, hogy a „forradalmi eszme felszabadítása” és a „szocialista eszme demokratizálása” (*libération de la pensée révolutionnaire, démocratisation de la pensée socialiste*) eszméit újra zászlójukra tűzzék. E célból először is folyamatosan folytatni kell a vitát, amelyben a forradalmi értelmiség minden tagjának részt kell vennie, hogy tisztán lássák a munkásmozgalom kérdéseit, a hatalom, a gazdaság szervezésének problémáit, a forradalmi pártok helyzetét, a kapitalizmus fejlődését, az imperializmus (gyarmati vagy egyéb) formáinak megjelenését⁶. És ekkor határozzák el, hogy szükség van egy értelmiségi forradalmi bizottság létrehozására, (*Comité des intellectuels révolutionnaires*), amelynek nemcsak a gyarmati imperializmus elleni harc lenne a célja, hanem harc mindenféle imperializmussal, azaz a szovjet imperializmussal szemben is.

Két évvel később a „Surréalisme même” c. folyóirat második száma fog majd ismét Budapesttel foglalkozni, összekötve immár a kétféle „imperializmust”: „*Budapest nincs is olyan messze. Sem időben, hiszen két éve történt, sem térben, hiszen ugyanolyan távol van, mint Alger*”⁷. Tehát első lépésben ebben a kontextusban, a korszakra jellemző ideológiai-politikai zsargon figyelembe vételével értelmezhető, értelmezendő szövegünk.

Nézzük meg tehát először, mit is jelenthet a cím: *Hongrie, soleil levant – Magyarország, felkelő nap*. Új korszak kezdetét jelentené? Ebben nem lehetünk biztosak. A hajnal, a felkelő nap utalhatna a reményre is, de ebben sem lehetünk biztosak. Mindenesetre a kifejezés vizuális effektust vált ki az olvasóban, talán utalásként is felfogható valamilyen képzőművészeti alkotásra, festményre. Claude Monet 1873-as *Impression, soleil levant* c. festménye lehet a legkézenfekvőbb aszszociáció, hasonló hangzása alapján, de a kikötőben lebegő csónakokat ábrázoló impresszionista festmény tartalmilag nehezen köthető a kiáltvány tartalmához.

Nézzük meg ezek után a szöveg egy-két részletét közelebről:

(...) *Az ENSZ szankcionálni fogja a magyar nép vereségét. Ami minket illet, ki kell jelentenünk, hogy Thermidor, 1848 júniusa, 1971 májusa, 1936 augusztusa és 1938 márciusa Moszkvában, 1939 áprilisa Spanyolországban és 1956 novembere Budapesten ugyanazt a vérfolyamot táplálja, amely a világot egyértelműen urakra és szolgákra osztja. De a modern világ legfőbb*

⁶ Vö. Uo.: „*Pour ce faire, il s'agit d'abord d'instituer en permanence un débat entre tous les intellectuels révolutionnaires, ayant pour but prioritaire de poser et de clarifier les problèmes nés du mouvement ouvrier; relatifs au pouvoir, à l'organisation de l'économie, au(x) parti(s) révolutionnaire(s), à l'évolution du capitalisme, aux diverses formes (coloniale et autres) de l'impérialisme et à la fonction sociale de la pensée révolutionnaire*”.

⁷ DUROZOI 1997, 583.: „*Budapest pour nous, n'est pas si lointaine. Ni dans le temps, cela fait juste deux ans, ni dans l'espace, c'est aussi proche qu'Alger*”.

*csalafintasága abban áll, hogy a mai gyilkosok a történelem ritmusához igazodnak, és hogy ma már a demokrácia és a szocializmus nevében működik a rendőri megtorlás, Algériában éppúgy, mint Magyarországon.*⁸

Első olvasásra felmerül a kérdés, vajon miért olyan fontos a szöveg írói számára a felidézett események kapcsán a hónap megnevezése, és miért nem nevezik meg magát az eseményt sokkal pontosabban? A földrajzi helynév pusztá említése elmosza, nem teszi eléggé világossá a hivatkozott esemény jellegét. Megengedi a többféle interpretációt, ami egyébként az egész szöveget jellemzi. A szándékosan költői stílus ezáltal felülírja a dokumentumokat, ismételten csúsztatottá, allegorikussá teszi a koncepciót. Mert mit is jelenthet pontosan az a kifejezés, hogy *alimenter le même fleuve de sang* vagy valamivel később mire is utalhat a *les versaillais de Moscou* kifejezés?

A továbbiakban pedig azt olvashatjuk, hogy „*a magyar felkelőket (insurgés!) egyesek összekeverik azzal a néhány fasiszta elemmel, amelyek szükségszerűen középük keveredtek*”. Íme, máris megjelenik a majdani kádári megtorlás szóhasználat! De – folytatja szerzőnk – a felkelések (felváltva használják a forradalom és a felkelés szavakat) idején az erkölcsi ítéletnek mindig pragmatikusnak kell lennie: azok a fasiszták, akik a népre lőnek (ami egyébként csupa nagybetűvel szedett állítás!). Itt említi a szerző a vörös csillaggal ellátott tankokat, továbbá itt utal Gallifet tábornokra, akiről ma már talán csak kevesen tudják, hogy ő volt a párizsi kommün véreskezdő megtorlója. Ezt követi egy meglehetősen vitriolos megjegyzés a világ kommunista vezetőire, köztük Maurice Thorezre és bandájára utalva, akik cinikusan folytatják tovább karrierjüket. Egyre kevésbé világos és egyértelmű, de jellegzetesen szürrealista stílusjegyeket felmutató kifejezésekkel fűszerezve fogalmazták a folytatást, felemlítve, hogy ezen kommunisták „*vas-tagbőrűek*”, és képesek voltak Sztálin hulláját is túlélni. Franciául rendkívül erőteljes a megfogalmazás: „*poursuivent cyniquement leur carrière de gitons de ce Guépéou qui a décidément la peau si dure qu’il survit à la charogne de Staline*”. Szemantikai magyarázatként utalhatunk a *la peau dure* (egyenlő *pachyderme*) szóra, ami egyértelműen negatív konnotációjú, érzéketlenséget, nehézkességet jelez. A *charogne* szó sem kevésbé evokatív. Voltaképpen *dögöt, állati tetemet* jelöl. A franciák számára akkortájt ismerős volt a GPU, fonetikusan *guépéou*-nak írva. A szervezet, amelyre az orosz betűszó utal, az 1922-ben a hírhedt *cseka* utódszervezeteként, a politikai-ideológiai elnyomószervezet szinonimájává vált, annak ellenére, hogy 1934-től egy más elnevezésű, de lényegében ugyanazt a szerepet játszó szervezet, a NKVD váltotta fel. A mai olvasó számára valószínűleg magyarázatra szorulhat a *giton* szó is. Nem tartozik a legközközelebbi szavak közé, értelmezéséhez némi jártasság szükséges a klasszikus görög-római irodalomban. Giton az ókori költő, Petronius *Satyricon*jának egyik szereplője, egy

⁸ A szövegben a francia idézetek magyar változatát saját fordításban közlöm.

ifjú, aki egy másik fiatalember vágyának tárgya. A köznyelvben a *giton* általában olyan fiút jelölt, aki egy homoszexuális férfi eltartottja. A politikai korrektség jegyében azonban ma már inkább csak abban az értelemben használják, ha valakit valamiféle szolgálatért megfizetnek.

Majd a következő bekezdésben kimondtatik, ugyancsak nem kevésbé költőien fogalmazva, hogy a magyar nép veresége egyúttal a nemzetközi proletariátus veresége is. Itt érhető tetten tehát, hogy egy helyi történés átértelmeződött, és tágabb kontextusba helyeződött. A szöveg szerint ugyanis bármilyen mértékű legyen is a lengyel ellenállás vagy a magyar forradalom nacionalizmusa, a körülményektől függő aspektusról van szó, amelyet mindenekelőtt egy ultranacionalista állam, azaz Oroszország kolosszális és erőltetett nyomása határoz meg (*pression colossale et forcenée de l'État ultranationaliste qu'est la Russie*). Első pillantásra talán meglepő ez a megfogalmazás, korábban aligha lehetett ilyen megfogalmazással találkozni. A proletárforradalom internacionalista elve tehát nincs veszélyben. A munkásosztályt egészében véreztették ki 1871-ben a franciaországi *versailles*-iak, de Budapesten, a moszkvai *versailles*-iakkal szemben az ifjúság olyan ügyért áldozta véré, amely mindenképpen befolyásolni fogja a világ további alakulását. Tehát a történelmi előzmények tekintetében a Párizsi Kommün a hivatkozási pont, s így már világos, hogy a *versailles*-iak elnevezés az azzal szembeszegülő reguláris hadseregre utal, akik a külső ellenséggel, a németekkel együtt verték le a Kommünt.

A szövegről tehát megállapítható, hogy bár nem egészen egyértelmű, nem képes elszakadni a korabeli politikai-ideológiai zsargontól. Továbbá mindenképpen erényeként jegyezhető fel, hogy a maga módján egy sajátos történeti folyamatban helyezi el a budapesti forradalmat, sőt egy tágabb, világméretű perspektívát is megpróbál jelezni.

Az aláírók közül André Breton és Benjamin Péret mellett Jean Schuster nevét találjuk említésre méltónak. Az előbbi két név jól ismert a szürrealista mozgalom történetében, talán nem szükséges itt külön is bemutatni őket. A harmadik személyről, Jean Schusterről azt kell tudnunk, hogy André Breton, a szürrealizmus „pápá”-ja, nem sokkal halála előtt órá bízta a mozgalmat. Ettől fogva Jean Schuster, egyes tanúbizonyságok szerint, egyeduralkodóvá akart válni. Törekvései ugyan némi sikerrel jártak, de mégsem tudta a mozgalmat, mint olyat, 1969-nél tovább irányítani. 1969-ben jelentette be a „Le Monde” című napilapban a szürrealista csoport feloszlását a *Le quatrième chant* c. cikkében. De azért ezt követően is a porondon maradt, sok mindent publikált, többek között számos dokumentumot a csoport tevékenységére vonatkozóan. Korábban egyébként, 1956 és 1959 között a „Surréalisme même” c. folyóirat főszerkesztője volt, majd részt vett az *Archibras*, azaz az utolsó szürrealista folyóirat szerkesztésében és irányításában is.

Minderről sok érdekes információ olvasható Alain Joubert 2001-ben megjelent könyvében, melynek címe *Le mouvement des surréalistes ou le fin mot de*

*l'histoire – mort d'un groupe – naissance d'un mythe*⁹. Egyébként nem kis vitát kiváltó könyvében a szürrealista mozgalom utolsó szakaszáról ír. Feltár számos eddig ismeretlen dokumentumot, amelyekből világosabbá válik, miért szűnt meg a csoport. Egy helyütt szintén a budapesti forradalmat helyezi el fordulópontként a szürrealista mozgalom történetének egy fejezetéről szólva. Érdekes tehát röviden idéznünk ezt dokumentumot is. Az írás címe: *Belső határozat, amelynek az a célja, hogy meggátoljuk a közterek kialakulását és megtiltsuk a dogmák létrejöttét a szürrealizmuson belül (Résolution intérieure destinée à enrayer la formation des poncifs et à interdire la formation des dogmes dans le surréalisme)*. Az írás 1967. május 10-i keltezéssel az „Archibras” nevű folyóirat szerkesztőbizottsága nevében készült. Kilencen írták alá, köztük a már említett Jean Schuster. A hosszú szöveg minden részletére nincs módunkban kitérni, ezért pusztán az 5. sorszám-mal ellátott részből idézünk. Itt a nyitottságról esik szó, nemcsak a festészetet, hanem a politikát illetően is. Szemrehányólag jegyzik meg, hogy politikai téren nagyjából három éve szinte semmiféle politikai megnyilvánulás nem volt tapasztalható a szürrealisták részéről. Holott, és itt jön az utalás a magyar forradalomra, szó szerint a következőképpen: *„Nem riadtunk vissza attól sem, hogy a magyar forradalom idején azt a látszatot keltsük, mintha az amerikaiak bűntársai lennénk. Ki nem tudta közülnünk, hogy a budapesti felkelés győzelme bizonyos tekintetben a nyugati blokknak kedvezett volna. Ha a szürrealizmus továbbra is politikai téren kíván közbelépni, akkor nemzetközi léptékben semmi más magatartást nem tanusíthat, mint hogy támogatja a tőle függő téren mindazokat a mozgalmakat, amelyek a világot megosztó három hatalom, az amerikai, az orosz és a kínai hatalom ellen lépnek fel. A mi szemünkben egyetlen ellenség létezik, más-más néven azon földrajzi elhelyezkedés szerint, ahol hatalmát gyakorolja”*¹⁰. Itt ismételtelen Budapest a hívószó, a magyar forradalom, avagy a budapesti felkelés. De a mai olvasó számára mintha egy kissé ellentmondásos lenne a gondolatmenet. Hol itt a koherencia? A szövegből kiolvasható, hogy a szerzők nem tudnak mit kezdeni az alapvető helyzetekkel, az olyan alapfogalmakkal, mint a *nacionalizmus, fasizmus, hatalom, a világ megosztottsága* stb. Sőt, és ez talán a legérdekesebb, magával a *forradalom* szóval sem. Feltétlenül érdekes és hasznos lenne egy alaposabb tanul-

⁹ Vö. JOUBERT 2001, 374.

¹⁰ JOUBERT 2001, 355.: „dans le domaine politique on peut constater que les interventions surréalistes sont à peu près nulles depuis trois ans environ. (...) Nous n'avons pas eu la crainte de passer pour complices des Américains au moment de la révolution hongroise. Et pourtant, qui d'entre nous ne savait que le triomphe de l'insurrection de Budapest favoriserait à certains égards le bloc occidental? Si le surréalisme entend continuer d'intervenir sur le plan politique, il n'a d'autres attitude à prendre à l'échelle internationale que celle-ci: soutenir en tout ce qui dépend de lui les mouvements qui s'opposent aux trois pouvoirs qui se partagent le monde, le pouvoir américain, le pouvoir russe et le pouvoir chinois. A nos yeux, l'ennemi est le même, il change de nom suivant les zones géographiques ou il exerce sa domination”.

mány keretében feltárni, milyen szemantikai tartományokra terjedt ki a fent említett terminológia. Azt azonban a legfelületesebb olvasással is megállapíthatjuk, hogy művészetfelfogásukban az első pillanattól kezdve elválaszthatatlanul jelen van az esztétikum mellett a tett, a cselekvés szükségessége, amelynek legkézenfekvőbb megnevezése a forradalom.

Ha eltekintünk egyfajta *ars poeticá*-tól, amely lényegében és kizárólag művészeti tevékenységre utal, és megpróbáljuk némiképp más oldalról is áttekinteni ezt a különös történetet, figyelemre méltó megállapításokat találhatunk Norbert Badier könyvében¹¹. A szerző a neves francia szociológus, Pierre Bourdieu alapján, az *irodalmi mező* (*champ littéraire*) kulcsfogalmának segítségével dolgozta fel a francia szürrealizmus szociológiáját 1924 és 1929 között. Több mint 400 oldalas könyve figyelemre méltó aprólékossággal, mindenre kiterjedő figyelemmel tárja fel a szürrealista mozgalomhoz sorolható összes szereplő életrajzát, társadalmi kötelékeit, egymáshoz való viszonyát, stb. Művében az egyénre nehezedő társadalmi kötöttségekről, kényszerekről kíván világos képet rajzolni. *Liens d'interdépendance*-ról beszél, hálózatról, amelyek meghatározottságában mozogtak az egyének. Mitől és hogyan lett a szürrealizmus azzá, ami lett, sőt a főszereplők hogyan váltak azzá, amik lettek, és volt-e eltérés a kezdeti szándékok a konkrét eseményekre történő reagálások között?

A szerző, miután a fenti kérdésekre igyekszik kimerítő választ adni, így folytatja: „A szürrealizmus, amikor esztétikai és etikai álláspontokat igyekszik összeegyeztetni, sikerül újrafogalmaznia az irodalmi és politikai mező metszéspontjának értelmét. Célja egybeesik azokéval, akik az intellektuális mező ágenseiként egyre nagyobb számban követelik a társadalom erkölcsi alapú átalakulását. Ezt azért tehetik, mivel sokkal szélesebb körből csatlakoznak a mozgalomhoz, mint az irodalmilag kiművelt fők addigi köre, továbbá azért, mert tőlük eltérő iskolai vagy egyetemi végzettséggel rendelkeznek. Egyúttal azonban, amint a szürrealista elképzelés, hogy a költészetet mint a valóságra történő hatást fogja fel, célba ér, radikalizációja folyamatának logikáját követve, éppenséggel irodalmi jellege kerül veszélybe”¹². Ezt az ellentmondást a szürrealisták sohasem tudták feloldani.

Bandier idézi Bretont, aki egy 1934-es előadásában az 1925-1930 közötti szakaszt úgy jellemzi a költészet szerepéről folytatott elmélkedés szempontjából, mint a „megismerés kérdéséből a cselekvésébe való átmenetet”. De kénytelen hoz-

¹¹ Vö. BANDIER 1999, 415.

¹² Uo., 399-400.: „En associant prises de positions esthétiques et éthiques, le surréalisme parvient à redéfinir le sens de l'intersection des champs littéraire et politique. Son projet rencontre alors la demande d'un nombre croissant d'agents du champ intellectuel qui, en raison d'un recrutement social plus large que la génération des lettrés et des modifications de leur formation scolaire ou universitaire, expriment un projet de transformation morale de la société. Cependant, dès lors que le projet surréaliste aboutit, dans la logique de son processus de radicalisation, à concevoir la poésie comme action sur le réel, son caractère littéraire est menacé”.

zátenni, hogy a szürrealizmus, „miután kudarcot vallott a világ átalakíthatóságát illetően, valójában szimbolikus forradalmat indított el”¹³. Bandier kutatásai csak a szürrealizmus történetének korai szakaszára vonatkoznak, és sajnos nem dolgozta ki a későbbi korszakra vonatkozóan is ennek a történetnek szociológiai aspektusait. De megállapításai segítenek megérteni, miért marad megválaszolatlanul a kérdés: a szimbolikus forradalomról mennyiben lehet azt mondani, hogy hat a valóságra? Visszatérve eredeti szövegkörnyezetünkhöz, ebben a kontextusban is említésre méltó Durozoi konklúziója. Lehetséges, hogy jogosak voltak a szemrehányások, hogy a szürrealisták nem mindig nyilatkoztak a világban zajló események kapcsán, holott éppenséggel az lett volna a feladatuk. Ugyanakkor elismeri, hogy gyakran tévedtek az események megítélését illetően. Példákat is említ, de azok inkább francia belpolitikai vonatkozásúak, tehát kívül esnek jelenlegi érdeklődési körünkön. Végül pedig Durozoi kommentárjaival együtt el kell ismernünk érdemeiket is, pontosabban azt, hogy a szabadság és a gondolkodás a szürrealista *ethosz* elválaszthatatlan alkotórészét képezte, s ehhez, a maguk módján, mindvégig igyekeztek ragaszkodni¹⁴.

Jellemző és nem érdektelen példaként idézzünk befejezésül *A szürrealizmus enciklopédiája*¹⁵ magyar fordításából egy részletet. A függelékben elvileg definíciókat találunk. De a szürrealizmus szó külső és pártatlan definíciója helyett egy csokorra valót találunk azokból a meghatározásokból, amelyeket a szürrealizmus önmagáról adott. Ezek közül csak egyet idézünk: „*Ez hát a szürrealizmus: a gondolkodás valóságos mechanizmusa megismerésének, a kifejezett valódi viszonylati megismerésének és ama világ megismerésének módszere, amelyre a gondolat valójában hatást gyakorol*”. Forrásként Louis Aragon *Le surréalisme et le devenir révolutionnaire* c. írása szerepel, a helymegjelölés a következő rövidítésben: L. s. a. s. d. l. r., 3 sz. 1. old. A rövidítést feloldva a következőt kapjuk: *Le surréalisme au service de la révolution*. A folyóirat elődje, „La révolution surréaliste” 1924 decemberétől 1929 decemberéig létezett, majd ezt követte az említett, 1931-től 1933-ig. Mindkét folyóirat az 1920-as és 1930-as években, azaz a francia szürrealizmus fénykorában működött, és mindenképpen jellemzőnek tekinthető, milyen hangsúlyosan van jelen a *forradalom* szó, nem másutt, mint mindjárt a címben.

Összefoglalásul megállapíthatjuk tehát, hogy a szürrealizmus történetét a *forradalom* terminológiája kapcsán is nem más, mint a művészi és politikai célok folyamatos újradefiniálása jellemzi. Az általunk kiemelt korszakban folyamatosan el kellett határolódniuk a kommunisták kulturális direktíváitól, és ez megnehezítette pozíciójukat, gyakran elhomályosította éleslátásukat. A csoportot egyének alkották, más és más háttérrel, de megnyilvánulásaik története mindvégig kollektív megnyilvánulásaik története. A szociológus Bandier-val együtt kimondhatjuk

¹³ Uo., 401.: „*Tout en ayant échoué dans son projet de transformer le monde, le surréalisme est à l'origine d'une véritable révolution de nature symbolique*”.

¹⁴ Vö. DUROZOI 1997, 584.

¹⁵ Vö. PASSERON 1983, 331.

tehát, hogy mindezen nehézségek ellenére mégis fennmaradt, fenntarthatónak tűnt az a cél, hogy a nagy kaland vezérfonalát képező három érték vezérelje azokat, akik szürrealistának vallották magukat, és a három érték közül kettő: a költészet és a szabadság.

A fentiekben néhány idézettel, értelmezéssel és az értelmezések értelmezésével próbáltuk érzékeltetni, milyen módon jelenhetett meg bizonyos szövegösszefüggésben a forradalommal kapcsolatos esztétikai és politikai érvelés egy olyan csoport történetének egyik epizódja során, amely ha nem is kimondottan, de legalábbis hallgatólagosan a Marinetti által elindított futurizmusnak nevezett mozgalom egyik örökösének tekinthető.

FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM

BANDIER 1999

BANDIER, Norbert, *Sociologie du surréalisme, 1924-1929*, Paris, La dispute /SNÉDIT, 1999.

DUROZOI 1997

DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Éditions Hazan, 1997.

JOUBERT 2001

JOUBERT, Alain, *Le mouvement des surréalistes ou le fin mot de l'histoire mort d'un groupe – naissance d'un mythe*, Paris, éd. Maurice Nadeu, 2001.

PASSERON 1983

PASSERON, René, *A szürrealizmus enciklopédiája*, ford. Balabán Péter, Budapest, Corvina Kiadó, 1983.



**A szürrealisták csoportképe az 1960-as évekből, középen André Bretonnal,
majd nagyjából ugyanazok a személyek, álarcval**

Forrás: Gérard Durozoi, Histoire du mouvement surréaliste, Éditions Hazan, Paris 1997.

Hongrie, soleil levant

La presse mondiale dispose de spécialistes pour tirer les conclusions politiques des récents événements et commenter la solution administrative par quoi l'O. N. U. ne manquera pas de sanctionner la défaite du peuple hongrois. Quant à nous, il nous appartient de proclamer que Thermidor, juin 1848, mai 1871, août 1936, janvier 1937 et mars 1938 à Moscou, avril 1939 en Espagne, et novembre 1956 à Budapest, alimentent le même fleuve de sang qui, sans équivoque possible, divise le monde en maîtres et en esclaves. La ruse suprême de l'époque moderne, c'est que les assassins d'aujourd'hui se sont assimilés le rythme de l'histoire, et que c'est désormais au nom de la démocratie et du socialisme que la mort policière fonctionne, en Algérie comme en Hongrie.

Il y a exactement 39 ans, l'impérialisme franco-britannique* tentait d'accréditer sa version intéressée de la révolution bolchevique, faisant de Lenine un agent du Kaiser ; le même argument est utilisé aujourd'hui par les prétendus disciples de Lenine contre les insurgés hongrois, confondus, dans leur ensemble, avec les quelques éléments fascistes qui ont dû, inévitablement, s'immiscer parmi eux. Mais en période d'insurrection, le jugement moral est pragmatique : **LES FASCISTES SONT CEUX QUI TIRENT SUR LE PEUPLE**. Aucune idéologie ne tient devant cette infamie : c'est Gallifet lui-même qui revient, sans scrupule et sans honte, dans un tank à étoile rouge.

Seuls de tous les dirigeants "communistes" mondiaux, Maurice Thorez et sa bande poursuivent cyniquement leur carrière de gitons de ce Guépéou qui a décidément la peau si dure qu'il survit à la charogne de Staline.

La défaite du peuple hongrois est celle du prolétariat mondial. Quel que soit le tour nationaliste qu'ont dû prendre la résistance polonaise et la révolution hongroise, il s'agit d'un aspect circonstanciel, déterminé avant tout par la pression colossale et forcenée de l'Etat ultranationaliste qu'est la Russie. Le principe internationaliste de la révolution prolétarienne n'est pas en cause. La classe ouvrière avait été saignée à blanc, dans sa totalité, en 1871, par les Versaillais de France. A Budapest, face aux Versaillais de Moscou, la jeunesse — par delà tout espoir rebelle au dressage stalinien — lui a prodigué un sang qui ne peut manquer de prescrire son cours propre à la *transformation du monde*.

Anne BÉDOUIN, Robert BENAYOUN, André BRETON, Adrien DAX, Yves ELLEOÛÉT, Charles FLAMAND, Georges GOLDFAYN, Louis JANOVER, Jean-Jacques LEBEL, Gérard LEGRAND, Nora MITRANI, Benjamin PÉRET, José PIERRE, André PIEYRE de MANDIARGUES, Jacques SAUTÉS, Jean SCHUSTER, Jacques SENELIER, Jean-Claude SILBERMANN.

* Qui vient de donner sa mesure en Egypte, selon ses techniques les plus éprouvées.

Hongrie, soleil levant, tract au moment du soulèvement de Budapest de 1956.
(Magyarország, felkelő nap, röpcédula az 1956-os budapesti felkelés idején)

Forrás: Gérard Durozoi; Histoire du mouvement surréaliste, Éditions Hazan, Paris 1997.

SZENTJÓBY TAMÁS, A NEM MŰVÉSZET MŰVÉSZE

Szentjóby Tamás művészetét nehezen lehet csoportokba osztani, műfajokba sorolni. Bár az értelmező számára kézenfekvőnek látszik a *versek* és *happeningek* csoportosítás, mégsem válik lehetségessé ez a fajta elkülönítés. Ugyanis Szentjóby költészete, ha egyáltalán nevezhető annak, túllépi a hagyományos versírás/értés határait. Csak a művészetekben jártas olvasó – akiben olyan előfeltevések munkálnak, hogy az írott, sorokba szedett szöveget versként értelmezik – képes/hajlandó a műveket versként érteni. A tanulmány ezeket az 1965 után íródott verseket abból a szempontból veszi górcső alá, hogy miként állhatnak kapcsolatban a happeninggel, miért és hogyan nevezhetők a happeninghez vezető út mérföldköveinek. Az út és az úti cél jellegére utal Keserü Katalin egyik megfogalmazása: „*a nyelv flörtje a művészettel*”¹. Ő a happening jelenségét ezekre a szavakra fordította le, jelezve, hogy a játékosság, a játék folyamata a fontos, nem a hódítás, beteljesülés, a produktum. A versek célratörésükben, s az ehhez kapcsolódó naivitásuk kapcsán gondolhatók a happening által meghaladni kívánt törekvésnek. A flört tárgya a nyelv által meghódíthatatlan művészet. A művészetet, a nyelvet uralma alá hajtani, céljai, szándékai szolgálatába állítani képtelen ember nem azt mondja, amit akar, hanem amit tud. Aki ennek belátása után próbálkozik, szokatlanul, deviánsan viselkedik, a zavarosban halászik. Az ezen a ponton a hatalomkritikával összeecsengő nyelvhasználat-kritika válik Szentjóby Tamás munkamódszerévé, céljává: munkájává.

Szentjóby Tamás – elmondása szerint – 1966-ig úgynevezett „misztikus”, „metafizikus” költészettel foglalkozott. A pop-art hazai megjelenése fordulópontot jelentett költészetében. Az eddigi gondolkodásmódjával homlokegyenest ellenkező világnézet kezdetben még ellenérzéseket váltott ki a művészből, erről tanúskodik egy vele készített beszélgetés² is, melyben saját *Hűlő víz* című objektjét – melyet a szakirodalom tévesen egy pop kiállítás részeként említ³ – pusztá blaszfémianak, botránynak, gegnek, egyfajta abszurd humor megnyilatkozásának titulálja. Mivel korábbi elvei tarthatatlanná váltak, megpróbálkozott a pop-vers írással. Ezekben

¹ KESERÜ 1990.

² Vö. BEKE 1989.

³ SZENTJÓBY Tamás tervezte, hogy megszervez egy olyan kiállítást, melyen hasonló tárgyak lettek volna kiállítva.

az írásaiban a figyelem nem a tartalom köré, hanem egy a formához való adekvát, vállalható viszony kialakítására összpontosul. Az *autocenzúra* = *kompromisszum* = *édeskevés*⁴ című írásában a következőt írja: „*vajon elrothadok-e pop-vers írása közben?*”⁵. Az eddig elfogadhatatlannak és megemészthetetlennek tűnő pop-artot lassan kezdi befogadni, saját képére alakítani. Az 1966 utáni verseiről – melyekre úgy tekint, mint megakadása utáni versekre – úgy nyilatkozik a fent említett beszélgetésben, hogy azok *kvázi* posztdataista (hagyománytudatos, progresszív) törekvések kifejeződései. Az ekkor keletkezett verseit nem lehet egyetlen gyűjtő-kategória alá sorolni, mivel, ahogy ő is mondja, minden versciklusnak más funkciót, más feladatot szánt, s ehhez más-más formákra volt szüksége.

LÉGY SZÍVES CIKLUS

Szentjóbý versciklusai legfontosabb feladataként a produktivitást jelöli meg. Ez a feladat a *Légy szíves* ciklus darabjainál jelentkezik a leglátványosabban. A ciklus legtöbb darabjának nincs címe. A versekben a mondatok a ciklus címének felszólító módú formulájához igazodnak, így az olvasónak lehetősége nyílik arra is, hogy a ciklus címét minden egyes vers címeként, vagy akár kezdő soraként olvassa. Az itt fellelhető versek akciók végrehajtását instruálják, legyen ez a végrehajtás akár gondolatban, akár a valóságban teljesíthető. Ezzel a momentummal a versek kilépnek a hagyományos versolvasás köréből, s a művészet azon ágához közelednek, mely a kontemplálást a mozgás dinamizmusával, a cselekvéssel, valódi produkcióval, alkotással váltja fel. A versek „valódi” kapcsolatot teremtenek az olvasóval. Az eddigiekben már-már megszokottá vált kiszólás, megszólítás kéréssé, mozgósítássá válik, melyet – az *apostrophé* hagyományát szem előtt tartva – a beszélő egyedüli és egyedül lényeges konstitutív jegyeként lehet elgondolni. Szentjóbý *Légy szíves* ciklusának újszerűsége abban ragadható meg, hogy a versekben nem csak megszakításként, járulékos, „plusz” elemként jelenik meg a cselekedtetés, hanem, ahogy a következő példa is mutatja, kizárólag ilyen alkotóelemekből épül fel:

*Képzeletben –
Keress egy hosszú szót,
Keress egy rövid szót.
Fedd el a röviddel a hosszút.*⁶

A ciklus egyik hosszabb verse a *Munkaterápia* címet viseli. Ezt a verset Szentjóbý egy felhívásra készítette. Beke László 1971. augusztus 4-én felhívást

⁴ Vö. SZENTJÓBY Tamás, *autocenzúra* = *kompromisszum* = *édeskevés*, in PAPP 1989.

⁵ *Uo.*, 270.

⁶ SZENTJÓBY Tamás, cím nélkül a *Légy szíves* ciklusból, „Magyar Műhely”, 1971-72. évf., 38-40, 5.

intézett 28 művészhez. A felhívás céljai a következők voltak:

1/helyzetkép felrajzolása a mai magyar művészet néhány törekvésének pillanatnyi állásáról;

2/ a közismert kiállítási, publikációs stb. nehézségek áthidalása.⁷

A felsorolt két pont mellett azonban Bekének volt egy harmadik (ez volt talán a legfontosabb) célja, koncepciója is: „*a Mű = az ELKÉPZELÉS DOKUMENTÁCIOJA*”⁸. Szentjóbby a pályázatra régebbi verseit, valamint a *Munkaterápiát*⁹ küldte el. A „*mű = elgondolása*” felhívásra egy lapot küldött, mely saját rendszerezésében a *Paralell-kurzusokhoz* tartozik a „*légy tilos*” – gondolat jegyében. A lapon egy újságból kivágott fotó volt, melyen egy utcai tüntetés volt látható, autóborítgatással, alatta a Szentjóbby által tanulmányozásra érdemesnek gondolt társadalmi jelenségek felsorolásával. A *Munkaterápia* – amint címe is mutatja – terápia jellegű, formát mutat. A költői én mint terapeuta feladatot ad az olvasónak, a betegnek, elősegíteni igyekeztve gyógyulását. A segítség, melyet a beszélő nyújtani tud olvasójának, először az, hogy önbizalmát megerősíti, ezáltal a feladat jobb elvégzésére tréningeli, másodszor képessé teszi olyan gondolkodásmód kialakítására, mely a feladat elvégzéséhez szükséges. A különös feladat-megfogalmazás a következő: „*LELJEN VIRÁGOT, MELY SZÉKNEK IS JÓ!*”. A beszélő a megoldáshoz részletes, rávezető jellegű segítséget nyújt. Első lépésben arra kéri az olvasót, hogy azonosítson virágot székkal. Amikor az olvasó ezt megteszi, metaforát alkot, amennyiben a metafora fogalmának definitív jegye az azonosítás. Az azonosítás ebben az esetben az el-/megnevezés azonosítása a hasonlóság attribútumából kiindulva. Amennyiben az olvasó sikeresen végrehajtja a feladatot, a kezelésnek vége, a virág megtalálása új szögből láttatja majd az olvasó múltját, amely a terápia előtti időszakot jelenti. A képesség, melyre a „kezelés” végén szert tehet, nem más, mint annak a gondolkodásmódnak az elsajátítása, mely képessé teszi az embert, művészt arra, hogy a konkrét dolgoktól a metaforikus műveletekben elvonatkoztasson, ezáltal meglássa a magában való dolgok egyébként meg nem mutatkozó, az univerzalitás élményét felkelteni képes jegyeit. Az olvasó első feladata az, hogy megtalálja azt a közös tulajdonságnak köszönhető hasonlóságot, mely a szék és a virág között rejlik, a második, hogy azonosítsa őket egymással. A további instrukciók, melyeket a beszélő ad, egy csataképhez kapcsolódnak. Az olvasónak *imaginatív* térben mozogva kell végighaladnia ezen a területen, lépéseit egy villanyóra kattogásához igazítva, anélkül, hogy beleavatkozna az események menetébe. Az utasítások között előfordul olyan, mely csak egy anyag nevét tartalmazza. Ezek a 2-es, a 8-as és a 10-es pontban találhatók: „*ÓLOM*”, „*KÉN*”,

⁷ BEKE László, *Az „elképzelés”-ről*, in <http://www.artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/elkepzeles/beke.html>

⁸ *Uo.*

⁹ SZENTJÓBBY Tamás, *Munkaterápia*, in PAPP 1989, 254.

„DUPLA KÉN”. A Szentjóbý-életműben az anyagoknak, s azok közül is a kénnek, kitüntetett szerepe van. Ez a sárgászöld anyag mind verseiben, képein, mind akcióiban megjelenik¹⁰. Az alkímisták ebből az anyagból származtatják az összes többi anyag megszületését, vagyis *kvázi* ősanynak, ősanának tekintik. A *Munkaterápiában* a kén és az ólom a csatát jeleníti meg, teszi érzékletesebbé, felidézve a puskagolyót és a lövések szagát. A terápia végéhez közeledve a beszélő meglátja a virágot, megmutatja az olvasónak, majd a feladat további részében magára hagyja őt. A verset három kitétel zárja, közülük az *a.* és *b.* pont arra az esetre vonatkozik, amikor az olvasó nem tudja teljesíteni a feladatot. A *c.* pont abban az esetben válik fontossá, ha az olvasó mindent a leírtak szerint végzett el, de nem követett el semmit annak érdekében, hogy a csatát, a harcot megakadályozza. Ekkor a virágon kell maradnia, „*mely villanyszéknnek is jó*”. A vers utolsó pontja arra az esetre reflektál, amikor az olvasó, noha elsajátítja a metaforaalkotás képességét, de közben minden másról elfeledkezik, azaz a metaforákra való túlzott odafigyeléssel, a *mindenhol-ott-létük* kutatásával nem hagy lehetőséget a használatra, ezzel megbénítva a kommunikációt és a cselekvést.

A ciklus német fordítását (*Sei so nett*) magyarra visszafordítva rá lehet döbenni arra, hogy a magyarban állandósult „*légy szíves*” felszólításpanel figuratív forma. Látható, hogy ez a legalapvetőbb, legilledelemesebb formula is képes ellenérzéseket generálni, amennyiben nem a figurális értelmét vesszük. Ellenérzésen azt a feltételezést kell érteni, hogy a megszólított magát szívtelennek, gonosznak érezheti. A kérő vagy felszólító személy „arra kéri” a megszólítottat, „legyen szíve”, hogy így alkalmassá váljon a kérés teljesítésére. Szentjóbý azzal, hogy a ciklusban csupán a kérő, udvarias formulát adja meg, a feladatot pedig nem, arra enged következtetni, hogy a *légy szíves* forma magában rejtje a feladatot is, vagyis azt, hogy a *Munkaterápia* olvasója váljon képessé és hajlandóvá a szavakban rejlő, rég elfeledett figurativitás felismerésére.

KÖLTEMÉNY CIKLUS

A *Költemény* ciklus több verse az előző ciklus verseihez hasonlóan rövid, tömör, néhány soros. A „cím” kifejezés konkrétan, *explicite* szerepel a művekben, azok részévé, alkotóelemévé válva. A gesztus, melyben az alkotó ilyen módon látja el címmel a verset, a költői szerepből való kilépésként értékelhető. A kilépés, a folyamatos önreflexió ezáltal ironikus mozzanattá válik abban az értelemben, ahogy az iróniát Friedrich Schlegel használja. A szöveg címmel való ellátása, az *adreszszálás*, vagyis a megcímzés az ironikus tükrözés, hatványozás egyik momentuma, mely az olvasót (nemcsak egy címnyivel) nagyobb anyaghoz, komplexebb élmény

¹⁰ Vö. *Kénágyás* (1970), *Kénsugár* (1971), *Egység* (1971), 3 személyes hordozható lövészárak, *Kénbarikád* (1969) és a *Prima Materia* (1969).

lehetőségéhez juttatja. Az alábbi versnek két címe is van. Az első egy művészeti ágat, annak egy műfaját jelöli meg, a második az olvasás körülményeire történő utalásként is értelmezhető.

KÖLTEMÉNY

CÍM: EGYÜTT

*Ezt a költeményt akkor éled át, ha
Ketten olvassátok egyszerre.¹¹*

A versben a költeményhez való viszony és annak kelléke neveződik meg. Átélés, melyhez a recept a közös olvasás. (Erre utal a második cím.) Amennyiben az érdeklődő egyedül kezdene hozzá az olvasáshoz, nem járna el megfelelően, hiszen nem tudna a hagyományos versértés keretei közül kilépni. A vers tipográfiája – a második sor beljebb kezdődik – is egyfajta megkettőzésre utal. Az elrendezés a kánonok előadásának módját idézi: amikor (ahol) az egyik szólam elindul, s a másik szólam meghatározott idő múlva ugyanazzal a dallammal követi őt. A költeményt, annak ellenére, hogy a cím utasítást ad arra nézve, hogyan kell olvasni, nagy valószínűséggel nem ketten olvassák. A címben szereplő utasítás így csak a második olvasattal valósulhat meg. A második sor térbeli eltolása ezt a kánonokéhoz hasonló időbeli eltolódást érzékelteti.

Erste Dichtung¹²

*Diese Dichtung erlebst du dann, wenn
du dich schuldig fühlst.*

Zweite Dichtung¹³

*Diese Dichtung erlebst du dann, wenn
Du die Erste Dichtung nicht erlebt hast.*

A fenti két vers, valamint a *Költemény Mrs. McLuhan-nak. Cím: Médium¹⁴* szintén a vers átélhetőségének kérdéskörét boncolgatja. A költemény átélése ezek-

¹¹ SZENTJÓBY Tamás, *Költemény. Cím: Együtt*, „Magyar Műhely”, 1971-72/38-40, 5.

¹² SZENTJÓBY 1973¹, 146.; nyers fordításban: „Első költemény: Ezt a költeményt akkor éled át, ha bűnösnek (hibásnak) érzed magad”.

¹³ SZENTJÓBY 1973², 146.; nyers fordításban: „Második költemény: Ezt a költeményt akkor éled át, ha az első nem élted át”.

¹⁴ SZENTJÓBY Tamás, *Költemény Mrs. McLuhan-nak Cím: Médium*, „Magyar Műhely”, 1971-72. évf., 38-40, 7.

ben az esetekben szinte már függetleníthető a vers olvasásától. Gyanítható, hogy a lényeg a szövegszerűségtől való eltérésben keresendő. Kérdésként merülhet fel, vajon szükség van-e a vers olvasására, létrejön-e, megalkotódik-e a vers annak számára is, aki csupán bűnösnek, hibásnak érzi magát. Létrejön-e ekkor is az átélés, vagy ekkor jön létre igazán? A *Költemény Mrs. McLuhan-nak* című versben szereplő „Médium” értelmezhető egyrészt a vers meghatározásaként, vagyis annak kifejezésekként, hogy a vers pusztán közvetítő, az átélés segítője, transzformátor, másrésztől értelmezhető úgy, mint ami a megszólított médium voltára (Mrs. McLuhanen keresztül, jóvoltából öltenek az olvasottak esemény-alakot) hívja fel a figyelmet. Természetesen nem lehet figyelmen kívül hagyni azt sem, hogy a versben szereplő szoba- és zsebtévé is médium. Ezek az eszközök azonban már nem hagyományos médiumszerpet töltenek be, hanem funkcióváltásuk révén a közvetítés helyett az indítás, az esemény generálásának eszközeiként jelennek meg (transzformátor→generátor). McLuhan híres és gyakran idézett mondatának („*The medium is the message*”) átformálásával élve, „*the medium is the agent*”.

A KÖNYÖKÖMÖN

A *Szógettó* című könyvben az *A kétségbeejtő jövő-gyakorlat* – melyre az elemzés most nem tér ki – után egy cím nélküli vers következik¹⁵. A vers tipográfiája a következő: a két oszlopra osztott szöveg bal oldali részét kérdések sora alkotja, a jobb oldalt „(A könyökömön)” formula ismétlése növeszti. Ez a formula fejjel lefelé, a találós kérdéseknél megszokott módon van nyomtatva. A vers sajátága, hogy a költői én „a könyökömön jön ki” szokásostól eredetileg eltérő, tehát figuratív formát a hétköznapi, konvencionális megnyilatkozások módján használja; a grammatika szabályai szerint egymásnak való megfelelésük azt a benyomást kelti, hogy szabályos, hétköznapi párbeszéddarabot olvasunk. Szentjóby „a könyökömön jön ki” figuratív szerkezetet úgy alakítja át, úgy használja, mintha eltekintene figurativitásától; szó szerint érti, elemzi. Ez a használat egyfajta *autizmusra* utal, abban az értelemben, hogy az autisták a figuratív szerkezeteket szó szerint értik, mivel képtelenek az elvonatkoztatásra. Szentjóby az *Ebéd* című happeningben – ez volt Magyarországon az első happening –, melyben félig a földbe ássa magát (*underground*), ilyen kvázi-autizmust megjelenítő szerepbe bújik.

EGYÉB VERSEK

Szentjóby Tamás következő versei a „Tiszatáj” című folyóirat 1971. évi 7. számában jelentek meg:

¹⁵ SZENTJÓBY Tamás, *Hol jön ki a kenyér...*, in PAPP 1989, 252-253.

Világ

*Fehér falra,
vörös festékkal, ronggyal,
nagybetűkkel,
amilyen gyorsan csak lehet,
írd fel:
VILÁNG¹⁶*

A vers alapvető élménye a sűrűség, sűrítettség. A „világ” kifejezés értelmességének-értelmetlenségének, az értelmesség, kétértelműség, értelmetlenség egymás közötti játékát kell rögzítenie, a későbbiek alkalmával is átélhetővé tennie. Talán ez a cél azonosítható a megnyilatkozás *illokúciós* aktusaként, tekintve, hogy a vers létrehozza mindazt, amit kimond. A vers ugyanis mint történet a *konstatívumot* és a *performatívumot* hozza játékba. Hiszen szándékot konstatál, a cél azonban bizonyos értelemben meg is valósul (felíródik a „világ” kifejezés), lehetővé téve, hogy a megnyilatkozás *performatívumként* is elgondolható legyen, amennyiben a vers által javasolt eszközöket tágabb értelemben lehet érteni (fal-papír, rongy-toll). Az olvasó feladata ezt a rögzítést megvalósítani. Az elbeszélő ebben segítséget nyújt azzal, hogy ő maga is megvalósítja ezt, magával a vers létrehozásával, ezáltal feszültséget létrehozva az elbeszélői szándék és a versben, verssel létrejött forma között.

A falra felírandó szó egyrészt két szónak az együttállását mutatja, ezek a világ és a láng köznevek, másrészt lehet a német *wie lang* kifejezés összevont, egyszerűsített változataként is értelmezni. A sűrítés a vers sietősségét érzékelteti, valamint a falra való felírását teszi könnyebbé. A német kifejezés – *wie lang* (milyen hosszú) –, amely ez esetben önreflexívnek tekinthető, erre utalhat:

Munka

*Vági fát 30 napig.
A 30. napon ne ugorj félre.
Fenn vagy a fán.
Ingyen.¹⁷*

A *Munka* című vers központjában a „Fenn vagy a fán” *tropikus (allegorikus)* mondat áll. Amikor a megszólított a 30 napi munka után nem ugrik el a dőlő fa elől, agyonüti a fa, így kerülhet fel rá. Ez a fára kerülés a fán levésnek nem a szokásos módja, mint például a fára mászás. A *tropikusság* megtapasztalásának ára van. Csak akkor és csak úgy lehet megtapasztalni, ha a megszólított veszélyezteti

¹⁶ SZENTJÓBY Tamás, *Világ*, „Tiszatáj”, 1971/ 7, 653.

¹⁷ SZENTJÓBY Tamás, *Munka*, „Tiszatáj”, 1971/ 7, 653.

magát (rádőlhet a fa), és meg is adja magát ennek a veszélynek (agyonüti a fa). A *tropikusság* mindig veszélyeztetéssel jár. Hiszen létezik egy rend – a vers esetében ezt a megszólított képviseli – amit egy kívülről érkező hatás, dolog feldúl. A *tropikusság* azáltal, hogy megbontja a rendet, a kommunikációt is veszélybe sodorja. Példa erre a már említett sor.

ÁTTÉRÉS A HAPPENINGRE

*1965 végére az etikai kérdések jelelméleti, a jelelméleti kérdések etikai kérdésekké váltak számomra. Az a világgép, amelyből addigi írásaim származtak – s mely világgépet szüntelen újratermelték – egyszerre használhatatlanná vált: – abbahagytam az írást.*¹⁸

Szentjóby Tamás költészettel való leszámolósa a happening létrejöttéhez vezetett. Az 1965 utáni költeményeinek modalitása, esemény jellege analógiát mutat a happeninggel. Szentjóby versein keresztül próbált kapcsolatot teremteni az olvasóval. Megpróbálta őt mozgósítani, utasította, kérte bizonyos dolgok elvégzésére. Azonban a költészet, vers határai korlátokat szabtak művészi elgondolásai megvalósításának. A keretek távol tartották az olvasótól. A happening kitérít, megszünteti ezeket a határokat. A happener és megfigyelője – aki gyakran társa, elszenvedője az eseményeknek – közvetlen kapcsolatot teremtenek egymással. Szentjóby ezáltal nemcsak kérni, utasítani tud, hanem ténylegesen beavatkozni a Másik zártnak hitt egységébe. Azzal, hogy ezt szándékosan és önkényesen, kéretlenül teszi, gyakorlatában olyanná válik, mint az a hatalom, mellyel szembeszáll. Olyan ez, mintha két lehetőség közül választana: hatalmas lesz vagy happener.

KÖTI KÖTÉLLEL, RAGASZTÓVAL

A *Köti kötéllel a tehenet*, alcíme szerint ismeretterjesztő akció a budapesti Egyetemi Színpadon zajlott le 1973-ban. Az előadás témája a valóság elemeinek újracsoportosítása volt. Szentjóby, az akció egyedüli *aktora*, – eltekintve a résztvevő állatoktól (galamb, macska, farkaskutya) – a színpadon állva egy kottaállványról igyekszik felolvasni szövegét. Az olvasást folyamatosan akadályozza az állványon ülő galamb szárnycsattogása, s a kutya, mely a színpadra érkezve egy hozzákötözött asztalt vonszol maga után. Az akadályozás, akadályoztatás meghatározó momentuma más korábbi Szentjóby akciókban is előfordul. Ilyen például az *Akció nadrágra, celluxra, ollóra, környezetre, testre* (1966), amelyben a művész egy székhez, asztalhoz, pohárhoz, stb. ragasztószalagozza magát, vagy

¹⁸ SZENTJÓBY Tamás, *autocenzúra = kompromisszum = édeskevés*, in PAPP 1989, 270.

mikor egy polgári jogaitól megfosztott Bobby Seale nevű afro-amerikai baloldali elitelt tiszteletére leszíjazza száját (1972). Hasonló, de korántsem ugyanilyen esemény megrendezésére került sor 1971. március 29-én Budapesten az Eötvös Klubban *Szabadságot Angela Davisnek*¹⁹ címmel. Ezen az esten felolvasóesttel egybekötött akciók bemutatására került sor. Az esten Szentjóbý mellett Rajczy Margit²⁰, Erdély Miklós valamint Balaskó Jenő vettek részt. Az itt zajló eseményekről egy besúgójelentés „tudósít”²¹, melyet egy Sárdi fedőnevű informátor készített. Sárdi leírása szerint a teret megtöltötte a nézőközönség, akik között egyetemisták, írók, név szerint Gáli József, Eörsi István, Csoóri Sándor, Hernádi Gyula, Lugosi, Haraszi Miklós, Lázár Ervin, Vathy Zsuzsa, Sándor András, Bella István, Urbán Gyula, Gutai Magda és Rózsa Endre foglaltak helyet. Sárdi a nézők nagy részét hippinek titulálta. Jelentését Erdély Miklós performanszának leírásával indította, majd említést tett Balaskó Jenőről (*„Balaskó hosszasan olvasott fel teljesen értelmetlen »verseket«, de ezeket el is játszotta, felüvöltött, keze ököbe szorult, időnként levette szemüvegét, majd visszatette, homlokát simította, kimerült, mint egy transzba esett médium... A közönség időnként kuncozott.”*²²), végül részletezte Szentjóbý happeningjét, aki James Baldwin Angela Davishez írt levelét olvasta fel²³, miközben Rajczy Margit megpróbálta elhallgattatni. Partvisával kiütögette kezéből a lapot, száját harisnyával kötözte be, csiklandozta az orrát, vattát tett Szentjóbý nemi szervéhez, térdben meghajlítva lábát felkötötte, majd sört öntött a fejére. Az olvasás mindezek ellenére nem maradt abba. Rajczy ezután a partvissal a földre döntötte őt, de mivel a művész tovább olvasott, egy asztalt helyezett fölé, hiába. Sárdi jelentésében beszámolt a közönség reakciójáról. Azt írta, a közönség nem volt elégedett az „alakítással”, először többen kiabáltak, úgy vélték Szentjóbý Amerikát szidja, biztatták Rajczyt, hallgattassa el őt. Azonban később a közönség megértette, hogy mindezen események csak ürügyként szolgáltak a hatalomról való beszédhez. Sárdi értelmezésében a happening a rendszer és a művészet párharcat jeleníti meg. A nő a partvissal a mindenkori rendszer, ami megpróbálja minden eszközzel hatástalanítani a művészetet. Angela Davis tehát csak ürügy, hogy az elnyomásról beszéljen. Erdély Miklós is erre használta fel az estet, vagyis, hogy a művészet

¹⁹ Angela Davis az Amerikai Kommunista Párt és a Black Panthers mozgalom tagja, végzettségét tekintve filozófus. 1970-ben letartóztatták. 16 hónap múlva szabadult, miután felmentették minden vád alól.

²⁰ Eörsi István „És” 1946/47. számbeli cikke, *A besúgójelentés* nem tesz említést Rajczy Margit részvételéről.

²¹ Vö. „Élet és Irodalom”, 1946/47.; lásd még: <http://www.es.hu/pd/display.asp?channel=PUBLICISZTIKA0247&article=2002-1125-1441-10BTVF>

²² *Uo.*

²³ A levél a „Magyar Nemzet” 1971. januári számában jelent meg nem Szentjóbý fordításában.

hatalom általi elnyomásáról beszéljen. *A női gonoszságról*²⁴ című munkájában, melyet az esten előadott, a következő gondolat olvasható:

A költészet elég régi szó, hogy eltűrje az újat, mint jelzőt, előszót. A félelmet a lustaságtól nem és nem tudja megkülönböztetni.

Erdély olyan költészetről beszél, mely összefügg a félelemmel, elnyomással, a hatalommal. Az új költészet, művészet általában az elfogadásért, a legitimálódásért harcol. Azonban gyakran az elnyomástól való félelem tétlenségbe, lustaságba taszítja az alkotókat. Erdély ezt az elfogadást, legitimációt kárhoztatja, vagyis azon avantgárd és neoavantgárd művész pozíciójába helyezkedik, aki a művészet intézményesülése ellen tiltakozik:

*Az új költészet nagy hibája, hogy nem szabad megengedni, végzete, hogy hatása nincs és visszájára fordul, olyan mint az a mesebeli gitár, amelyik önmagát akarta pusztán jelképezni és ez sohasem sikerült, sőt visszájára fordult.*²⁵

Erdély Miklós gondolatmenete arra a tényre mutat rá, hogy a happening mint új művészet csak a hatalommal való szembenállásban létezhet. A hatalom, az, hogy nem hagyják intézményesülni, nem művészetnek tekintik, a happening egyik éltető eleme. Hiszen, ha művészetnek tekintenék, intézményesülné, akkor elvesztené önmagát, megszűnne létezése.

Szentjóby 1973-as előadása, a *Köti kötéllel a tehenet* csakúgy, mint az Angela Davis akció, a hatalom elleni lázadás mikéntjét vizsgálja. Lázadás abban az értelemben, hogy olyan alternatíva lehetőségét tárja fel a hallgatóság előtt, mely képes lebontani az élet korlátait, ezáltal a hatalom bármilyen formája ellen hatásos „módszert”, „ellenszert” kínál. Előadása egy Ernesto Che Guevara anekdotával indul, mely arról számol be, hogy Che Guevara változtatni kíván a dolgozók képességarányos fizetési rendszerén. Javaslatának részletei nem olvashatók, csupán az elbeszélő interpretációja szól a struktúraváltás mikéntjéről:

*Ahhoz, hogy valóban új szerkezetűvé tegyük az ismert szerkezeteket, meg kell látnunk az alapvető, valódi érdekünket. Amint tudatosodik valódi érdekünk, szinte spontán megformálja a követelést, amiben létrejöhet, azt a bizonyos új szerkezetet.*²⁶

²⁴ ERDÉLY Miklós, *A női gonoszságról*, in http://www.artpool.hu/Erdely/mutargy/A_noi_gonoszsagrol.html

²⁵ *Uo.*

²⁶ SZENTJÓBY Tamás, *Köti kötéllel a tehenet*, in PAPP 1989, 268-269.

Mivel a javaslat nem jelenik meg explicite, a hallgatónak az az érzése támadhat, hogy a probléma megoldását az előadás második felében találja. Ehelyett „csupán” Szentjóbý átalakított mondataival találkozók.

*Példák a nyelvi forma újracsoportosítására: köti tehénnel a kötelet. Feji kötéllel a tehenet. Legelteti tejjel a tehenet. Legelteti mustárgázzal a cipőt. [...] éneklí cukorral a himnuszot. Olvassa derűvel a féljelentést. [...] félreért jószándékkal alkotmányt.*²⁷

Szentjóbý az új struktúra létrehozásával egyrészt Che Guevara javaslatát szemlélteti, másrészt saját művészi hitvallását is összefoglalja. Vagyis azt, hogy a hatalom struktúrájának megtörését, lerombolását a nyelvben rejlő potenciálban fedezi fel. Úgy tekint a nyelvre, mint egy sémára, mely leképezi az életet. Éppen ezért olyan nyelvtani szerkezetet, szerkezeteket hoz létre, akár példamondatán belül, akár verseit, vagy éppen ennek az akciónak a leírását tekintve – mely csupa kisbetűvel íródott – mely a hatalom szemszögéből illegitimnek minősül. Hiszen nem tartja be sem a koherencia elvét, sem az érthetőség, ellenőrizhetőség szabályait. Ebből az következik, hogy Szentjóbý hitvallása egy olyan nyelv – nyelven itt a művészet nyelve értendő – megteremtése, mely a hatalom számára érthetetlen. Az ilyen nyelv kialakítása analógiát mutat a tolvajnyelvvél. Ezt a nyelvet a tolvajok a rendőrség, a mindenkori hatalom kijátszására használják. Olyan szinonimákat alkotnak, melyek jelentését csak és kizárólag a tolvajok ismerhetik. A rendőrség így nem tud mit kezdeni például a telefonlehallgatásokkal, vagy azzal az esettel, mikor a börtöncellába besúgót tesznek a tolvaj mellé. Ezek a nyelvhasználatok azért emelendők ki a többi csoportnyelvből (diáknyelv, argó), mert nem engednek hozzáférést kívülállók számára. E nyelvhasználat a szintén illegalitásba vonuló nyelvhasználók között válik legitimmé, vagyis azok a személyek végzik el legitimációját, akik hajlandók életük terét kitágítani, akár úgy is, hogy ezzel a mozzanattal átlépik a hatalom adta korlátokat. De egy nagyon fontos tényről nem szabad megfeledkezni. Szentjóbý happeningjei során nem, vagy alig használja a nyelvet, mint olyat. A szereplők ritkán beszélnek, s akkor is csak röviden. A nyelv ezért nem korlátozható az emberi nyelvre, hanem a művészet nyelvével, a kifejezéssel válik azonossá. A happening nyelve maga az össze-visszaság, a sokértelműség (értelem nélkülség).

MONTÁZS

Figyelembe véve az avantgárdnak a különböző szándéknyilatkozatokból és kiáltványokból kiolvasható elképzeléseit, vagyis azt, hogy a szerzők, esetünkben

²⁷ Uo., 269.

aktorok, ne engedjenek a jelentéstulajdonításnak, azaz produkáljanak olyan jeleket, ahol nem jöhet létre egyértelmű, konkrét jelentés, felmerül a kérdés, akkor vajon mi céllal történnek meg ezek az akciók? Ha nincs jelentése az eseményeknek, mi az, ami motiválja létrejöttüket? Erdély Miklós *Montázs-éhség* című tanulmányában ezt írja:

*A mázsás szimbolikától mindenféleképpen meg kell szabadítani a montázst, hogy visszanyerje elaszticitását, könnyedségét, s nem szabad megengedni, hogy egy kép inkább jelentsen valami mást, mint önmagát, mert azon nyomban megfeneklik lendülete, és a legrosszabb értelemben vett humortalanság pátozzal dagasztott sarában végképp elmerül.*²⁸

Erdély a montázst a filmre vonatkoztatva értelmezi – jelen dolgozatban az értelmezés alkalmazható a happeningre, mely szintén montázsok sorozatából tevődik össze – s azt mondja, hogy a képek szándékoltan nem lehetnek jelentéssel, konvencionális jelentéssel telítettek. Erdély egy másik írásában, a *Marly tézisekben*²⁹ hasonló eredményre jut:

A műalkotás tehát olyan jelnek tekinthető, mely a különböző jelentéseket egymás rovására erősíti föl, szaporítja, ezeket egymás által kioltja, így a műalkotást, mint egészet megfosztja attól a lehetőségtől, hogy jelentéssel bírjon.

Az ilyen jel megkülönböztetendő az algebrai x-től, amely tetszőleges jelentést vehet föl, mert a műalkotás semmilyen jelentést nem vehet fel, csak félreértés által.

[...]

*Az egy síkon belüli, egymást kioltó jelentésviszonyokat a montázs-effektus reprezentálja (a többi sík elkerülhetetlen jelentésmotivációival).*³⁰

A műalkotást olyan jelnek tekinti, mely valójában üres, így nem-jelnek is nevezhető. Az alkotásnak a befogadó nem tulajdonít, nem tulajdoníthat jelentést. Ahogy Erdély írja, csupán félreértés következtében áll elő az a helyzet, melyben a műalkotás jelentéséről, jelentésességéről lehet beszélni. Mindebből azonban nem szabad téves következtetéseket levonni. A *nem-jentésesség* csupán arra vonatkozik, hogy a műalkotást nem lehet egy adott jelentésre redukálni. A sokféle jelentés mozgásban van, s ennek az *oszcilláló* mozgásnak a következménye

²⁸ ERDÉLY Miklós, *Montázs-éhség, A filmről* (Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtérvek, kritikák), in Üő, *Válogatott írások*, II., szerk. Peternák Miklós, Budapest, Balassi-BAE Tartóshullám – Intermédia, 1995. 103.

²⁹ Vö. <http://www.artpool.hu/kontextus/mono/nullpont6b2.html>

³⁰ ERDÉLY Miklós, *Marly tézisek*, in <http://www.artpool.hu/kontextus/mono/nullpont6b2.html>

a jelentésnélküliség. Mindezt Erdély a montázsszerű szerkesztésre való felhívással illusztrálja.

Ez a gondolatmenet egy újabb happeninghez vezet, a *Kizárás-gyakorlat Büntetésmegelőző autoterápiához*, melyet Szentjóby Balatonbogláron egy kápolnában hajtott végre. A happening során fejét vödörrel borítva egy széken ülve várta az odaérkező látogatókat. Nyakában egy táblán a happening címe állt s a mögötte lévő falon a kiállított műalkotások magyarázatául szolgáló rövid szövegekhez hasonlítható lista függött.

I. Az önelítélttől kérdezhet bármit és

II. Kérdezheti a következőket

Az akció résztvevője önelítélt, ezért a látogatónak azt kell feltételeznie, hogy Szentjóby saját akaratából hajt végre magán büntetést. Ebből arra lehet következtetni, hogy a személy egyéni, egyedi, de legalábbis nem a hatalom adta aktuális szabályok, törvények szerint él/gondolkodik/ cselekszik. Az akció megkérdőjelezi a hatalom, a jog jogosultságát arra nézve, hogy meghatározza, definiálja, mi tekinthető bűncselekménynek, mi ennek a következménye, vagyis mi lehet az elkövetőre kiszabható büntetés. A terápia, gyakorlat részben ennek a bűnnek a megtorlására szolgál. Azért részben, mert az önmagát büntetés egyúttal a büntető szerveknek, személyeknek, a büntetés cselekménye miatt előálló bűnét vállalja magára. Erre utal a *büntetésmegelőzés* szócscsa Szentjóby nyakában. A happening terápiás jellege nem csak az „előadó” esetében releváns. A tárlat látogatói, akik elolvassák a kifüggesztett papírt, és kérdéseket tesznek fel az elítéltnak, maguk is a terápia részeseivé válnak. A kérdés elhangzásával egyidejűleg a kérdező terapeutává válik, s a kérdés átgondolásával és megértésével egyben a terápia alanyává is. Ami talán ennél is lényegesebb az, hogy a kérdést feltevő abba a pozícióba kerül, melyet számára a happening tervezője gondolt el. Mivel Szentjóby nem tudja feltenni kérdéseit, a látogatót hozza olyan helyzetbe, hogy ezek a kérdések elhangozzanak. A látogató ezután úgy jelenik meg, mint maga a művész, aki kérdésfeltevései révén hozza létre műalkotását. A happening fontos eleme, hogy Szentjóby egy vödört visel a fejére húzva. Ez az elem a cím *kizárás* részéhez kapcsolható, vagyis ahhoz a momentumhoz, hogy az elítélt nem egy cellában bezárva bűnhődik, hanem úgy, hogy a külvilágot zárja ki maga körül. Ezáltal nem láthatja, nem tudhatja, ki az, aki kérdéseit majd felteszi neki, s nem találkozhat azokkal sem, akik őt megfigyelik. Ez a helyzet a Bentham-féle³¹ pannoptikumot idézi fel az értelmezőben, vagyis egy olyan rendszert, melyben az elítélt folyamatosan szem előtt van, látható, kordában tartható egyéb súlyos elrettentő eszközök nélkül, úgy, hogy mindeközben az elítélt nem érintkezik senkivel fogvatartói és rabtársai közül, s nem is látja egyiküket sem. A jelenséget

³¹ Vö. FOUCAULT 1990.

tárgyaló Foucault példája szemléletesebbé teheti ezt az elgondolást. Foucault olyan fogvatartó helyet ír le, mely gyűrű alakú, s a közepén egy magas torony áll. A tornyon ablakok vannak, amelyek a gyűrű belső oldala felé néznek. Az elítéltek celláinak két ablaka van, az egyik a torony felé, a másik kifelé néz. Az őz helye a toronyban van, ahonnan az elítélteket szemmel tudja tartani, úgy, hogy az elítéltek nem látnak be a toronyba. A rab azonban nem csak a tornyot, ezáltal felügyelőjét sem látja, hanem rabtársait sem, mert a gyűrű éppen olyan, hogy a rab senkivel ne tudjon kommunikálni. Ez a fajta megoldás azért előnyös, mert nincs szükség a rabokat sújtó erőszakos fenyítőeszközökre (sötétzárka, gumi szoba), az elítéltek nem tudnak újabb bűncselekményekre felkészülni, szövetkezni, valamint folyamatos ellenőrzés alatt állnak. Azzal, hogy nem látják az őzt, minden pillanatban benne rejlik annak a lehetősége, hogy őt éppen most figyelik. Az őz ezáltal előnyös pozícióba kerül, hiszen még ha nincs is jelen, vagyis nem tartózkodik senki sem a toronyban, az elítélt akkor is azt hiszi, hogy ellenőrzés alatt áll.

Magyarországon az 1960-as, 70-es évek hatalmi rendszere hasonló szisztéma szerint működött. Bár létezett a hatalomnak látható megtestesülése³², mégis a láthatatlan elemek voltak túlsúlyban. A láthatatlan elem ez esetben elsősorban a térséget behálózó besúgórendszert jelenti. A lakosok, azáltal, hogy nem tudhaták, kit alkalmaz a rendszer besúgóként, úgy éltek, mintha folyamatos megfigyelés alatt állnának. A rendszer ezzel vált leginkább hatékonyrá. A happenerek a hatalom szabályait leginkább a határok elmosásával, a jelentések elbizonytalanításával kérdőjelezték meg. Azzal, hogy a happener a nézőt bevonja a történetbe, saját akarátát „kényszeríti” rá, ezáltal személyiségét kiterjeszti minden jelen lévő cselekvőre. Ez a *kvázi* személysokszorosítás további eszközökkel bővül. Ilyen például a névváltoztatás, névcseré³³, a több név(b)en élés. Szentjóby Tamás számos néven is megjelenik az irodalmi életben: ilyenek a StJauby, Stjóby, St. Auby, St. Aubsky, Stjauby, T. Taub, Emmy Grant. Ezek a nevek, s ezáltal a különböző személyiségek a túlélést hivatottak biztosítani, egyfajta kaméleoni

³² Szentjóby Tamás munkássága a rendszerváltás után is aktív maradt. A hatalom láthatóságának, megjelenésének gondolatához kapcsolható 1992-ben végrehajtott akciója is erről tanúskodik. 1992-ben Magyarországon vita bontakozott ki a Gellért-hegyen álló Szabadság-szobor kapcsán. A szobor eredetileg a magyarokat a második világháborútól megszabadító szovjetek emlékére készült, de jelentése a háborút követő megszállással jelentősen módosult. A vita arra irányult, hogy mi legyen a szobor további sorsa, lebontsák, avagy továbbra is megőrizték. Szentjóby Tamás javaslata az volt, hogy a szobrot egyszerre kell eltüntetni és megtartani. Javaslatát 1992-ben a budapesti búcsú (a szovjet csapatok kivonulásának ünnepe) napján meg is valósította. A szoborra alpinisták egy leplet borítottak. Ezzel a gesztussal bár eltakarta a hatalom jelképét, mégis emléket, vagy éppen jelenlétét továbbra is fenntartotta. Szentjóby az akcióról ismeretterjesztő filmet is készített.

³³ Gondoljunk Hajas Tibor *Személysokszorosítás* című írására! (vö. HAJAS 2005.).

bőrként funkcionálnak. A happener s a happening így képes a hatalom mindent ellenőrizni vágyása alól kibújni, önmaga létezését biztosítani.

Folytatva a gondolatmenetet meg kell említeni azt a tényt is az előbbi happening esetében, hogy a happening helyszíne egy kápolna volt, vagyis olyan tér, mely a vallásgyakorlás helyszínéül szolgál. A happening, amint azt Erdély Miklós is említi, kapcsolatban áll a vallással, annak funkcióját próbálja átvenni:

Nem titkolt szándéka szerint nem csak a művészet, hanem a vallás társadalmi funkciójának utódlását is vállalni kívánja. »Istentisztelet a valósághoz.« A művészetek a vallás szolgálatában alakultak, másodlagos, partiális szerepük, ha más keveredésben is, de meg kell maradjon az új rituálékban is. Ha valóban nélkülözhetetlen a bejelentett új liturgia, úgy az előzőek szerint annak a régiekkel ellentétben egy folytonosan változó, ismételtetetlen szertartás-sorozatnak kell lennie.³⁴

Az aktorok olyan szertartást szándékoztak létrehozni, mely egyszerűségével, megismételhetetlenségével, aurájával, szóbeliségével kiemelkedik minden más gyakorlat közül, mely alapvetően az állandóságra, a folytonosságra épül. Ernst Cassirer egyik tanulmányában a kultusz alapvetően a valláshoz kapcsolódó fogalom. Álláspontja szerint a kultusz gyakorlása egyfajta cselekvő viszonyt jelent, szemben a mitikus viszonyal, amelyhez „csupán” az istenek alakjai, képei kapcsolhatók, úgy, mint a vallás tárgyiasult formái. Cassirer szerint az eddig képzeletbeli viszonyként értelmezett Isten és ember közötti kapcsolatot újra kell vizsgálni, és alapjait nem a képzeletben, hanem az akarásban és a cselekvésben kell keresni:

Mert a kultusz az aktív viszony, amit az ember az isteneivel önmaga számára teremt. A kultuszban az isteni nemcsak közvetett bemutatásra és ábrázolásra lel, hanem az istenit közvetlen hatás is éri.³⁵

Vagyis a mítosz passzivitásával szemben a kultusz aktív magatartás tanúsítását követeli meg. Cassirer bár szembeállítja a kultusz és a mítosz fogalmát, mégsem tesz eléjük pozitív vagy negatív előjelet. Konstatálja, hogy a mitikus elbeszélés ennek az aktív viszonynak a reflexiója, így ehhez képest mindig másodlagos. A cselekvés az első momentum, majd ehhez kapcsolódik utólag a magyarázat. A kultuszban bizonyos esemény folyamatosan ismétlődik, ezt értelmezik, „mitikusan értik, egyszeri, időbeli történéshez kötik, és úgy tekintik, mint ennek má-

³⁴ ERDÉLY Miklós, *A happeningről. Istentisztelet a valósághoz*, „Filmvilág”, 1999/3, 10-11. Vö. még in <http://www.c3.hu/scripta/filmvilag/9903/erdely.html>

³⁵ CASSIRER, Ernst, *Kultusz és áldozat*, in CASSIRER 1981, 599. Uő, *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*, Budapest, Európa, 1981, 599.

sát, tükörképét”³⁶. Ezáltal a mítoszösszegző munkát végez, szükségszerűen redukál, a kultusz legjellemzőbb, legfontosabb elemeinek gyűjteményét hozza létre. Cassirernél megjelenik az áldozat tematika is, mely nem csak azért kerül említésre, mert a kultikus tevékenység mindig köré szerveződik, hanem mert az áldozat jellegéből fakadó negatív mozzanat – lemondás valamiről – segíti, motiválja a személyt önmaga *Énként* való felismerésére. Ugyanis mikor az egyén képessé válik az adománnyal valamiféle hiány, önmaga határainak, korlátainak felismerésére, akkor lesz képes önmagát meghatározni, másoktól elkülöníteni. Az *Énné* válás folyamata ezért nála a kultusz gyakorlásával válik felismerhetővé. Az áldozat bemutatása, a rítus állandó szabályai, a gyakorlat, a kultusz az, mely képes az egyén, az *én* „megteremtésére”. Erdély Miklós a happeninget olyan rituálénak tekint, amely folytonosan változik. A változás a rituálé fogalmát – melyben az állandóság, ismételhetőség kulcsfontosságú momentum volt – kitágítja, olyan cselekvéssorozattá alakítja, melyben az állandóságot egyedül a változás képviseli. A happening ezzel a szertartásossággal, folytonos változásával válik a vallás utódjává.

Visszatérve a fentiekben értelmezett happeningre, a kizárás-gyakorlatnál is megfigyelhető a vallásgyakorlat egyik formája. A gyakorlat az imával, illetve a gyónással mutat analógiát abban az értelemben, hogy az ima, a gyónás a bűnök bocsánatáért folyamodik, mely által a hívó lélek megtisztul. A megtisztulást meghatározott rituálé (mondj el öt *Mi Atyánkot* stb.) elvégzése után nyeri el a bűnbánó. Szentjóby esetében a rituálé, melyet végre kell hajtani, az előre megírt kérdések tetszőleges feltételében, a variabilitás mindenfajta megjelenésében valósul meg. Az ima a happening során nem a bűnös szájából hangzik el, hanem valaki más imádkozik érte, helyette. A keresztény vallásban nem ismeretlen ez az eljárás. A lehetséges megtisztulás a bűnös számára az említett happening esetében nem egyedül a bűnbánó rítusának eredménye, hanem a látogatók aktív szereplésének következménye. A látogató így válik maga is a gyakorlat, kultusz részévé, ezáltal önmagát újra felismerő *Énné*.

HAPPENING AVATÁSI SZERTARTÁS „A-B”

Az előbbi gondolatmenetbe szorosan illeszkedik az a happening, amelyet St. Auby Baksa-Soós Jánossal 1971-ben rendezett. A happening további közreműködői Nica Taxidu, Zója Karandata és Bene Gábor voltak. A helyszín a balatonboglári kápolna volt. Az esemény a *Happening avatási Szertartás "A-B"*³⁷ címet kapta. Már maga a kápolna is utalást jelent a happening vallással való kapcsolatára. Az esemény résztvevői az isteni térbe, a vallás megszentelt helyére nyernek bebocsá-

³⁶ *Uo.*, 599-600.

³⁷ SZENTJÓBY Tamás, *Happening avatási Szertartás "A-B"*, in <http://www.artpool.hu/Al/al05/A-B.html>

tást. A kápolna teret ad, hogy a happening, happener áldozhasson. A résztvevőket e térbe Taxidu és Karandata vezeti be, miután minden egyes résztvevő bal karjának egy pontját mézzel kente be. A két bevezető, nevezzük őket beavatóknak – tekintve, hogy a vallás terébe csak egyfajta beavatás, megkeresztelés (mézzel bekent kéz) után lehet bekerülni – mindezek után bezárja a kápolna ajtaját. Taxidu és Karandata ruhájukon a nevüket feltüntető jelvényük helyén fehér zsebkendőt viselnek. Azzal a gesztussal, hogy nevüket eltakarják, a többi résztvevővel teszik egyenlővé magukat. Ezután a happening résztvevőit két csoportra osztják, különválasztva a férfiakat a nőktől. Ez az aktus a zsidó vallási szertartásokra is emlékeztet, ahol a nők a férfiatól elkülönítve kísérhették figyelemmel az eseményeket. Ezt követően Baksa-Soós a magasból egy sörösüveget dob a kápolna közepére. Az üveg nem törik össze. Pár perccel később a kápolnán kívül Bene Gábor egy másik sörösüveget dob a földre, ez összetörik. A happening résztvevői csak a csörömpölést hallják. Az a tény, hogy a kápolna belsejében ledobott sörösüveg a gravitáció törvényének ellentmondva nem tört össze, arra mutat rá, hogy a kápolna terében más törvények uralkodnak, mint a „kinti” világban. A happening folytatásaként Baksa-Soós és Szentjóbý körbejárnak, s a résztvevők, valamint saját maguk egyik cipőtálpát beragasztózzák. Ezután inkább a másik lábukra nehezelve járnak. Az *aktorok* így befolyásolni tudják a résztvevők mozgását, a Kizárás-gyakorlathoz hasonlóan a saját akaratukat érvényesíttetik, ruházzák át a résztvevőkre. A következő momentum az, hogy a kápolna padlásáról egy csomagot engednek lefelé, mely tele van patikai ostyával. Az ostyákat kiveszik, s a ragasztós cipőtálpakra illesztik. Az illesztés során egyesülnek az ostyával, magukon viselik annak vallási konnotációit. A *corpus Christi* így, bár átalakult formában, (*patikai ostya*) ellátja eredeti funkcióját, vagyis az egyesülés érzetének felkeltését, az emlékeztést arra a pillanatra, amikor Jézus és a tanítványok utoljára voltak igazi egységben. Mivel a jelenet az áldozással mutat analógiát, a happening is egyfajta istentiszteletté válik, ahogy Erdély Miklós tanulmánya írja: Istentisztelet a valósághoz.

FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM

BEKE 1989

BEKE László, *Beszélgetés St.Jauby Tamással*, in PAPP 1989.

ERDÉLY 1995

ERDÉLY Miklós, *Montázs-éhség, A filmről* (Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák), in Uő, *Válogatott írások*, II., szerk. Peternák Miklós, Budapest, Balassi-BAE Tartóshullám – Intermédia, 1995.

CASSIRER 1981

CASSIRER, Ernst, *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*, Budapest, Európa, 1981.

FOUCAULT 1990

FOUCAULT, Michel, *Felügyelet és büntetés. A börtön története*, Budapest, Gondolat, 1990.

KESERŐ 1990

KESERŐ Katalin, *A nyelv flörtje a művészettel Magyarországon*, „Holmi”, 1990/9.

FORRÁSOK

PAPP 1989

PAPP Tamás (szerk.), Szógettó. Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból, „Jelenlét”, 1989/1-2. (14-15) Új sorozat, I. évfolyam.

ERDÉLY 1999

ERDÉLY Miklós, A happeningről. Istentisztelet a valósághoz, „Filmvilág”, 1999/3, 10-11.

HAJAS 2005

HAJAS Tibor, Szövegek, Budapest, 2005.

SZENTJÓBY Tamás, *autocenzúra = kompromisszum = édeskevés*, in PAPP 1989.

SZENTJÓBY Tamás, *Munkaterápia*, in PAPP 1989.

SZENTJÓBY Tamás, *Hol jön ki a kenyér...*, in PAPP 1989.

SZENTJÓBY Tamás, *Köti kötéllel a tehenet*, in PAPP 1989

SZENTJÓBY Tamás, *Légy szíves*, „Magyar Műhely”, 1971-72. évf.

SZENTJÓBY Tamás, *Költemény. Cím: Együtt*, „Magyar Műhely”, 1971-72.

SZENTJÓBY Tamás, *Költemény Mrs. McLuhan-nak Cím: Médium*, „Magyar Műhely”, 1971-72. évf.

SZENTJÓBY Tamás, *Világ*, „Tiszatáj”, 1971/ 7.

SZENTJÓBY Tamás, *Munka*, „Tiszatáj”, 1971/ 7.

SZENTJÓBY Tamás, *Erste Dichtung*, „Arion” 6, szerk. Somlyó György, Budapest, 1973.

SZENTJÓBY Tamás, *Zweite Dichtung*, „Arion” 6, szerk. Somlyó György, Budapest, 1973.

SZENTJÓBY Tamás, *Happening avatási Szertartás "A-B"*, in

<http://www.artpool.hu/Al/al05/A-B.html>

BEKE László, *Az „elképzelés”-ről*, in

<http://www.artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/elkepzeles/beke.html>

ERDÉLY Miklós, *A női gonoszságról*, in

http://www.artpool.hu/Erdely/mutargy/A_noi_gonoszsagrol.html

<http://www.c3.hu/scripta/filmvilag/9903/erdely.html>

<http://www.artpool.hu/kontextus/mono/nullpont6b2.html>

<http://www.es.hu/pd/display.asp?channel=PUBLICISZTIKA0247&article=2002-1125-1441-10BTVF>

MICHAEL ENDE SZÜRREÁLIS VÍZIÓI A TÜKÖR A TÜKÖRBEN C. NOVELLÁSKÖTETBEN

A Tükör a tükörben. Egy *labirintus* című novelláskötet Michael Ende korábbi gyermekkönyveivel szemben a felnőttekhez szól. A novellákban ábrázolt realitások az általunk ismert világtól olyannyira eltérnek, olyan elementáris erővel ragadják ki a befogadó pszichéjét az ismert világából, ami talán csak az álmvilághoz hasonlítható. De Ende álomszerű víziói megmutatják, milyen sötét, vad, nyers is lehet ez a világ. Mindemellett a szövegek az álmokra hasonlítanak abban az értelemben is, hogy megfelelően értelmezve őket, az ember önmagát ismerheti meg jobban.

A kötet tartalmát a szövegek mellett az idősebb Ende tizennyolc rajza illusztrálja. *A Tükör a tükörben* elbeszéléskötet apa és fia közös munkája abban az értelemben is, hogy ezekben a novellákban Michael Ende a szürrealista művészetelmélettel kísérletezett, azokat a technikákat alkalmazta, amelyekkel apja a festészetben dolgozott.

„Der Spiegel” 1984-ben megjelent recenziójában¹ a kötet tartalmáról azt írják, hogy az egyes történetek útvesztőszerűen elrendezettek, illetve összekuszáltak. Írásukban a következő fogalmakkal próbálják összefoglalni a kötet elbeszéléseinek témáit: „*elsivatagosodott lélektájak, borzasztó tettek, apokaliptikus víziók tolonganak a szürreális képek vonzásában vagy Kafka lidércnyomásos hatásában; klasszikus mítoszok csillannak át, Ikarusz labirintusának és a Minotaurusnak a legendái éppúgy, mint a mindennapok mítoszai*”².

Ezek a történetek nem rémmesék, hanem példázatok, céljuk, hogy az emberek az álmaik révén megérthessék önmagukat. Mind a tükör, mind pedig a labirintus az önmegértés eszköze. A kötet sokféle szempontból támaszt követelményeket az olvasóval szemben. Ő a másik tükör, aki életre kelti azt a történetet, amely az olvasó saját tapasztalati világát, emlékeit, sejtelmeit és félelmeit magába foglalja. Már a legelső elbeszélés legelső mondata is olyan intenzitással szólítja meg az olvasót, mintha nem egy fiktív történetet látna maga előtt, hanem magát a fiktív világot. A kötet szövege tehát azt az illúziót kelti, mintha egy alternatív világra nyíló transzcendentális ablakként funkcionálna. Ende mesterien alkalmazza a szürrealista eszközöket, és olyan tökéletesen megszerkesztett fantasztikus történeteket hoz létre,

¹ Vö. anonym: *Mondekind Lucifer*, in „Der Spiegel”, Nr 14, Hamburg, 1984.4.2.

² Uo., S 99; (saját ford.)

amelyek nem csupán tudatunk és gondolati világunk felszabadítására alkalmasak, de segítenek megérteni mindennapjainkat is.

Michael Ende festők, szobrászok és irodalmárok bohém társaságában nőtt fel. Apja nyitott elméjű ember volt, intenzíven foglalkozott filozófiai és vallási kérdésekkel. Különösen foglalkoztatta az alkímia, az indiai mitológia és a különböző vallások, ami a harmincas évek Németországában korántsem volt egyszerű avagy veszélytelen dolog.

Hogy megtalálja saját képötleit, Edgar Ende sajátos technikát alkalmazott, ami nagy hatással volt fiára: elsötétítette műtermét, ahová aztán senki sem léphetett be. „Sötétkamrájában” ülve vagy fekvve nemegyszer akár 24 órát is eltöltött, némán várt, figyelve a belső képekre. Mire végül teljesen kiürült a tudata, felszínre törhettek új ötletei éles metszetek és fényes, mozgó képek formájában. Ekkor kis fényt engedett a szobába, majd egy külön erre a célra tartott ceruzával vázlatokat készített. Ezekből születtek aztán csodálatos képei, amelyek *„így megőrizhették titkukat, ami aztán rajzokban és olajfestményekben megmutatkozott”*³.

Apát és fiát szoros kapcsolat fűzte össze. Edgar Ende gyermekét már egészen fiatalon bevonta a müncheni művészvilágba. A később már kamasszá, majd férfivá érett fiú aztán továbbra is nyitott maradt apja festészetére és világlátására, gyakran vitattak meg ezoterikus és vallási kérdéseket is. Edgar Ende mély vallási tisztelettel viseltetett a sajátja mellett a kereszténység, de más nagy vallások ill. filozófiák iránt is (pl. buddhizmus, hinduizmus, alkímia⁴ stb.). Fia irodalmi próbálkozásait szülei nagyon komolyan vették. Nemcsak elfogadták és bátorították, de büszkeségüket sem titkolták. Az apa többször olvasta fel dicsekvőn fia írásait barátai előtt. Szülei támogatását még befutott íróként is nagyra értékelte Michael Ende.

1936-ban apja műveit vallási és politikai megfontolásból a birodalmi kancellária tilalom alá helyezte. A képeit *„művészietlen művészetnek”* titulálták. Otthon tovább festett ugyan, de kiállítása többé nem lehetett, kezdődő külföldi sikereit is letörték. Az ifjú Michael olyan korlátokkal és tilalmakkal szembesült, mint amilyenekkel soha azelőtt. Úgy vélem, az ekkor megtapasztalt kétség és veszélyérzet érezhető a novelláskötet komor hangulatában is.

A kötet két meghatározó alapmotívuma a nyugati kultúra olyan eszközei és fogalmai, melyek nemcsak a mitológiájukban, de fizikai megjelenésükben is a fantasztikum és az identitáskeresés eszközei.

Noha a tükör csak a modern korban vált az identitáskeresés eszközévé, de valójában egyidős civilizációnkkal. Az első tükröket még az ókorban készítették, noha a „legtermészetesebb” tükröt, a víztükröt már az őskorban is ismerték. Az ókori

³ HOCKE 1997; (saját ford.).

⁴ John Read a *From Alchemy to Chemistry* című könyvében már viszonylag korán felismerte, hogy a kémia igen sokat köszönhet az alkímiának. Megállapította, hogy az alkímia valójában közönséges vegyészet, mely keveredett a vallással, mítoszokkal, asztrológiával, néphittel, és az emberi képzelet mindenféle területeivel. Vö.: http://www.paperweb.hu/doku_mutat.php?tipus=kritika&szoveg=84; letöltve 2010.10.08.

réz-, bronz- vagy ezüsttükörök azonban csak új korokban, viszonylag rövid ideig mutattak tiszta képet. A levegővel érintkezve ugyanis igen hamar oxidálódtak és fokozatosan elhomályosodtak. Ám nagy értékük miatt még így is mindaddig használták őket, ameddig teljesen tönkre nem mentek. Ezen fizikai sajátossága miatt ábrázolhatta a felnőttkor korlátait Szent Pál *Szeretethimnusa* végén eképpen: „*Mert most tükör által homályosan látunk, akkor pedig színről színre; most rész szerint van bennem az ismeret, akkor pedig úgy ismerek majd, a mint én is megismertettem*” (1Kor. 13:12).

Napjainkban a tükör inkább mindennapos használati tárgyként él a tudatunkban, de nem szabad megfeledkeznünk arról sem, hogy számos babona és hiedelem kapcsolódik a tükörhöz. Az ősi társadalmi viszonyok között élő, ún. primitív törzsek még mindig babonás félelemmel viseltetnek iránta. Úgy hiszik, hogy a tükörkép, amit látnak, valójában egy szellem. Gyakran a halott mellé temetnek egy tükröt is, így a holt magával viszi a tükör szellemét is. Ezek a népek általában fényképezni sem engedik magukat. A modern eszközök mindenféle „képmás-készítő” eszközével szemben babonás félelemmel viseltetnek. Az afrikai zuluk például nem mernek a vízbe nézni, mert attól félnek, hogy a tükörképüket elragadhatja a krokodil. Még a keresztény falvakban is letakarták a halottas házban található tükröket, mert úgy hitték, ha a halott lelke meglátja a testét, nem hagyja el a házat. Az ehhez hasonló hiedelmek vezettek végül ahhoz, hogy a tükröt varázserővel ruházták fel. Ez a hatalom pedig arra csábított, hogy az ember ne csak önmagunkat, de egész világunkat, sőt még ez utóbbi mögött létező valóságot is kutatni kezdje.

A varázstükör kétféle tradícióval rendelkezik: habár napjainkban elsősorban irodalmi szövegekből ismerhetjük, a 18. századig tudományos szenzációként mutatták be, a kor embere pedig saját érzékszervein keresztül tapasztalhatta meg az optikai játékokat. A legismertebb variánsai Nagy Sándor és Pitagorasz tükrei voltak. Mivel az akkori ember nem rendelkezett a megfelelő tudományos ismeretekkel, a tükörtrükköket gyakran a vallási hiedelmekre alapozva próbálta magyarázni. A tükör varázsserejébe vetett népi hit továbbélését az ókori varázstükör-legendák és a *magia naturalis* (fehér mágia) tükörtrükkjei biztosították. A későbbi optikai felfedezések (például a *camera obscura* feltalálása)⁵ tovább erősítették a varázstükör jelentésének eltolódását a transzcendentális felé. Az írásokban, történetekben megjelenik, sőt egyre inkább elterjed a tükörben élő vagy oda zárt lény figurája is, aki lehet hatalmas erejű varázslény vagy mindentudó bölcs. Emellett megszülettek olyan tükrök is, amelyek képesek megmutatni azt is, amit semmilyen más módon nem ismerhetnénk meg: ilyen tükör például Rowling *Harry Potter*-ének varázstükre, amely megmutatja a szív legtitkosabb vágyát, vagy a Tolkien *Gyűrűk ura* trilógiájában szereplő jók tükör.

Ende egyik korábbi művében, *A végtelen történet*ben is fontos szerephez jut a tükör. A jósda második kapuja a Varázstükör kapu, ezen kell Atraskónak átha-

⁵ KITTLER 2005.

ladnia. A varázstükör olyan hatalommal rendelkezik, hogy „...aki előtte áll, látja önmagát. Az ember nem a külsejét, hanem igazi belső énjét látja, azt, amilyen a valóságban. Aki itt át akar menni, annak – önmagába kell belemennie. [...] Ezt a kaput kívülről is meg lehet kerülni, de akkor nincs mögötte semmi”⁶. Ez a varázstükör egyértelműen egy belső útra vezet.

A tükör szimbólumát sokan sokféleképpen értelmezik. Felfoghatjuk átjáróként, amely transzcendentális utazásokra csábít, önmagunk és világunk másfajta felfedezésére, ugyanakkor a tükör az igazság, a leplezetlenség jelképe is egyben. Dzsáladuddin Rumi, 13. századi perzsa költő írta egyik művében:

*A tükör a szívet, mint belső, szellemre irányuló érzék székhelyét jelképezi. Felületét fényesre kell csiszolni, hogy az isteni sugarak vissza tudjanak vörödni. Ezt a tisztítást alkímiai folyamatként kell felfogni (mint ahogy a rézércet kell megtisztítani), mely szellemi alkimiánál a katalizátor a szeretet.*⁷

A tükör a középkori és a reneszánsz művészetben a négy fő erény egyikét, a Bölcsességet jelképezte. A Bölcsesség, illetve gyakran az Erény megszemélyesített alakját is általában tükörrel a kezében ábrázolták. Ennek eredete a Bibliára nyúlik vissza. A katolikus Szentírásban szereplő Bölcsességek könyve ugyanis a bölcsességet így jellemzi: „... az Isten működésének tiszta tükre és jóságának képmása” (7:26). A későbbi korokban viszont a tükör már inkább az emberi hiúság jelképévé vált az ábrázolásokon.

A csorba- illetve torztükör és a varázstükör motívuma azt a kockázatot rejti magában, hogy a tükör felé forduló individuum önvizsgálata a visszájára fordul, és önveszélyessé válik. Az összetört tükör a balszerencse jelévé vált, ami szerencsétlenséget és halált hoz. A szerelmi költészetben ez a motívum a szerelmes összetört szívét szimbolizálja, míg Shakespeare-nél egyrészt a szüzesség elvesztését, másrészt a személyes bűnösséget⁸ jelképezte.

Számos kutatás foglalkozik azokkal a művekkel is, amelyek a *doppelgänger*, az életre kelt tükörkép, valamint a tükörlabirintus témáját dolgozzák fel⁹. Michael Ende kötetében ábrázolt útvesztő ugyan nem a szó szoros értelmében vett tükörlabirintus, hiszen az ábrázolt valóságok nem hasonlítanak egymásra, de még csak nem is ellentétesek, mégis tükörlabirintus abban az értelemben, hogy a benne olvasható harminc elbeszélés mindegyike új világot mutat, a valóság más-más alternatíváját. Az elbeszélések fantasztikusak és szurreálisak is egyben. A kötet, mintha két egymással szemközt álló tükörbe pillantanánk. Az egyik kép tükröződik a másikban, a másik kép újratükröződik az elsőben, majd ez a kép is újratükröződik... és így

⁶ Vö. ENDE 2004, 97.

⁷ AA.VV. 1988, S 125.

⁸ Vö. Shakespeare II. Henrik-jét.

⁹ Vö. pl.: DOSZTOJEVSZKIJ, *A hasonmás*; ENDE, *Tükör a tükörben*; HOFFMANN, *Az ellopott tükörkép*.

tovább ameddig csak képesek vagyunk felismerni azt. De minden egyes tükörkép a valóság egy torzult képe, és minél távolabb helyezkedik el a valódi képtől, annál torzabb lesz. Ez a fajta tendencia a mű szerkezetére is jellemző, ugyanis a novel-lák valóságai is egyre távolodnak a realitástól, egyre szembetűnőbbé válik fiktív voltuk¹⁰.

Az ember egyedüli lehetősége, hogy önmagával szembenézzen: a tükör. A tükörkép a legtökéletesebb és a legmulandóbb képmás:

A tükör nem egyéb, mint a világgal szemben fölvelt álláshelyek szöge. Az ember világa: a tükör. Mert önmagát a dolgok közül kiemelte, s úgy áll, hogy amikor a világra néz, a pillantás sugara megtörik és visszaverődik a dolgok felületéről. Ezért látja az ember a dolgok helyett mindig önmagát. Az állat objektivitása nem más, mint az objektíven fölvelt magatartás; az ember szubjektivitása pedig az a ferde szög, amelyben a világgal szemben áll. Amit ebből a szögből láthat, az csak önmagának visszaverődött képe lehet. Az ember világhelyzete: a tükör.

– írja Hamvas Béla¹¹.

És ha a tekintet többé nem képes elfordulni a tükörtől, azaz az reakciók összessége többé már nem egy tükörképben szintetizálódik, és azáltal, hogy a létrejövő pluralitást esztétikailag ünneplik, saját öntudatának univerzumában létrejön az esztétikai ember, ahogyan azt Tieck, Jean Paul, Arnim, Brentano, Büchner és Kirkegaard ábrázolják. A Tükör-Én ebben a belső univerzumban szembehelyezkedik a varázstükörrel, ahogyan azt E.T.A. Hoffmann is ábrázolja írásaiban.

A tükröződő tükör azonban olyan végtelenségbe, olyan tévútra csalhatja az elmét, amely nem csak a dimenziók átjárhatóságát sejteti, de veszedelmes útvesztővé is torzulhat. *A Tükör a tükörben. Egy labirintus* c. kötet nem véletlenül utal erre már a címében.

A *labirintus* szintén a civilizáció egyik legősibb szimbóluma, létrejöttének oka és eredete mára már feledésbe merült. A világ minden táján, szinte minden kultúrában előfordul. A legkorábbi rajzokat még az őskori barlangrajzok között találhatjuk. A szardíniai Luzzanas sziklasírnak bejáratába vésett rajz i.e. 2500-2000-re datálható. A legtöbb rajz európai, elsősorban a mediterrán területen található. A *labirintus* szó etimológiája egyelőre nem tisztázott, a legtöbbször a bikakultusz kétélű bárdjára, az ún. *labrűsz*-re vezetik vissza. Van azonban, aki a králiai Labraunda kegyhelyhez köti, mivel az istenség attribútuma éppúgy a kétélű fejsze. De elsősorban a Minotaurus mítoszára asszociál az európai elme. A félig bika–félig ember szörnyeteg lakhelyeül ugyanis labirintust építtetett Kréta királya, Minosz. A palota olyan tökéletes konstrukció lett, hogy maga az építész sem tudott kijutni.

¹⁰ Vö. BERGER 1985.

¹¹ HAMVAS Béla, *A tükör. Hiúság és önzés*, in <http://www.hamvasbela.org/szavak/tukor.html> ; letöltve 2007.10.08.

Daidalosz mégis felismerte, miként törheti át a korlátait, erről szól Daidalosz és Ikarosz mondája. Michael Ende kötetében a második novella (*Der Sohn hatte sich unter der kundigen Anleitung...*) főhőse egy ifjú, aki az évek során izomról izomra, tollról tollra szárnyakat növesztett, hogy elhagyhassa a labirintust, amelynek rabja. De nem bizonyult elég erősnek ahhoz, hogy elszakítsa kötelékeit, és Ikarossal ellentétben nem a vakmerősége, hanem a labirintus lakóihoz fűző szoros köteléke tette bukkottá.

A Minotaurus labirintusa csaknem lakatlan volt, ezért Tézeusz mondájának is más az üzenete: a történet az identitáskeresés, a belső útvesztő szörnyetegének legyőzése, és az emberi esendőség témáival operál. A knossoszi ásatások ugyan nem tudták sem bizonyítani, sem pedig megcáfolni azt az elméletet, ami a krétai gortüsi barlangrendszer tekinteti a mondabeli labirintusnak, ugyanakkor számos olyan tárgyat találtak, amelyek a bikakultuszhoz kapcsolódnak. A labirintus formája és funkciója erősíti a történet tanulságát, az önmagát legyőzni tudó ember történetét. Az 1967-es montreali Világkiállításon megrendezett „Labirintus” pavilon rendezője, Roman Kroitor így nyilatkozott: „*A színterek élettapasztalatok, a »fenevad« az emberi természet szükségszerűen tökéletlen megismerése, amelyet legyőzni vagy elűzni remélünk, miközben áthaladunk a »labirintus« egyes szakaszain*”¹². Az útvesztőt tekinthetjük akár az emberi élet szimbólumának is. A helyes útra nem könnyű rátalálni még akkor sem, ha utunk során Ariadné fonala, avagy a lelkiismeret vezet minket. A legnehezebb azonban a bennünk rejtőző szörnyetgek, démonok legyőzése. A *Tükör a tükörben. Egy labirintus* c. kötet novellái is abszurd világokba zárt szereplői saját korlátjaikat ismerik fel, de túlságosan erőtelnek legyőzni azokat. Szenvedésüket látva azonban az olvasóban feltámadhat a vágy, hogy a helyes utat megjelje. Ezáltal a kötet talán abban is segítséget nyújthat, hogy indirekt módon ugyan, de segítse a befogadót eligazodni saját valóságában.

A labirintus azonban nem csupán útvesztő. Kapcsolatára a halállal már a luzzanasi sírbolt vagy a Peribszén síremléke is utal. A labirintusok kezdetleges szimbóluma, a prehisztorikus spirálok vagy az írországi Newgrange folyosósírházban található hármasspirál közismertek, és bizonyítják a szimbólum ősi voltát éppúgy, mint kapcsolatát a halállal. Minden egyes rajz egyedi, nincsen két egyforma, ami már a funkciójukból is ered, hiszen a hiedelem szerint az Alvilág térképei. Michael Ayrton (1921-1975) amerikai szobrász, író, festő a következőképpen ábrázolta a labirintus és a halál kapcsolatát *A labirintusépítő* című könyvében: „*Minden ember élete labirintus, melynek közepén a halála rejtőzik, s meglehet, még a halál után is áthalad egy végső útvesztőn, mielőtt minden véget érne a számára*”¹³.

Maga a *labirintus* azonban nem csupán a *halál*, de az *újászületés* szimbóluma is egyben, és így természetesen a termékenység rituálékhoz is köthető. Az östörté-

¹² http://www.freeweb.hu/beluard/index11_6.htm; letöltve 2006.04.10.

¹³ *Uo.*

netben a *sziklaüreget* sokszor *labirintussal* azonosították. A *sziklaüreg* mint az *ős-anya* (ti. a Föld) testébe vezető nyílás a szertartásokkor egyfajta kapuként szolgált, amely az embrionális létbe vezetett, s ezáltal az újrakezdés lehetőségét kínálta¹⁴. Ezáltal válhatott beavatási illetve halotti szertartások színhelyévé. Ugyanakkor itt tartottak mitologikus házasságkötéseket is, mint például Pelleász és Thetisz, Jaszón és Médea, Aineis és Didó násza, akik nem csak az új élet, de elsősorban a termékenységi erőtér miatt esküdtek a „*földanya méhében*”.

A skandináv kőből készült útvesztők is a tavaszünnepi rítusokhoz kötődnek. Az ifjak feladata volt ugyanis a hajadonok kiszabadítása a labirintus fogságából. Ezeket az útvesztőket nevezik *Jungfraudansereknek*, azaz *Szűztáncoltatónak* is. A hajadon megmentése a labirintusszerű erődből ismert még Itáliában és Indiában is. A szimbólumot a kereszténység is átvette, és jelentését a keresztény hitvilághoz igazította. A motívumot elsősorban katedrálisok, székesegyházak, nagyobb templomok padlómintájában alkalmazták (pl.: Reims, Chartres, Amien stb.). Az útvesztő tehát az üdvösséghez vezető úttá vált. A legkorábbi katolikus labirintus Algériában található, a 4. századi orleansville-i templom (ma Algír katedrális) kövezetén. Középpontjában egy felirat van: *sancta ecclesia* (szent egyház), ez a két szó ismétlődik egy egyre bővülő négyzet alakú mintában. A hívők térden csúszva követték az írás csigavonalát, ezzel mintegy végigjárva a szimbolikus zarándokutat, ezáltal pedig elnyerve a lelki üdvösséget.

A mai labirintusok többsége gyep- illetve sövénylabirintus, legtöbbjük Nagy Britanniában fordul elő. Ezek elődei a középkori és reneszánsz kertek, melyeknek kanyargós és védett utacskái elmélkedésre és szerelemre csábítottak. Népszerűségüket mi sem bizonyítja jobban, mint hogy ma is paloták kertjeinek díszei, városok turistalátványosságai. Jelentőségük mit sem csökkent az idők során, csupán misztikus jellegét csökkentette valamelyest a számtalan rejtvényfejtő játék popularizálódása. Noha a játékoság könnyed bája némiképp eltereli a figyelmet komor konnotációiról, a labirintust számos műben jelenleg is régi hatalmában ábrázolják.

A *tükör* valamint a *labirintus* motívumok Michael Ende könyvében ugyan konkrétan is megjelennek, legfontosabb szerepük mégis a köteten átívelő identitáskereső funkciójuk. Ahogyan a lázálomszerű történeteket, úgy a tükröződő tükörképeket illetve a labirintusbeli bolyongást is csak extrém szituációkban tapasztalhatjuk meg. Ez a két utóbbi segít a valóságra irányuló szemlélet megváltoztatásában, így az önmagunkról valamint a világról kialakított kép újragondolásában.

A *Tükör a tükörben* novelláskötettel a szerző apja, Edgar Ende előtt tiszteleg: „*Megpróbáltam benne apám módszerét az irodalom nyelvére fordítani. A történet egy képpel kezdődik, majd hagyom, hadd növekedjen anélkül, hogy ésszerű gondolatokkal megragadnám. Így keletkeznek a jelenetek, mintha csak egy belső színpadon élnének, amiket én magam sohasem értelmezhetek*”¹⁵. A Senkifia története

¹⁴ Vö. ELIADE 2006.

¹⁵ Uo., S 25; (saját ford.).

(a kötetben: *Das Innere eines Gesichts, mit geschlossenen Augen, sonst nichts*) – Michael Ende egyik képtörténete, amit *hommage*-ként az apjának írt – ezekkel a szavakkal kezdődik: „Egy arc belseje, zárt szemekkel, semmi. Sötétség. Üresség. Hazatérés”. Michael Ende egyik leghíresebb portréján apja ennek a novellának szimbólumaival operált. A történetben szereplő róka, farkas és patkány a festményen az ifjú mellett ülnek, és ezek az állatok kísérik a novella főhősét is. A portré jelenleg a müncheni Michael Ende Museumban tekinthető meg. *A végtelen történet* egyik legmeghatóbb jelenetét is apja egyik rajza inspirálta. A Szomorúág Mocsarába süllyedő Artax nyakába kapaszkodó Atrejú alakjához hasonlatos rajzát Edgar Ende 1947-ben rajzolta meg. A két jelenet között azonban nagy különbség, hogy a szereplők időközben felcserélődtek: a rajzon a férfi süllyed a mocsárba, és a ló az, amely látszólag stabilan áll. Apa és fia egész életét végigkísérte egymás iránt érzett tiszteletük: Michael Ende írásai inspirálták apja több festményét, az apa rajzainak víziói pedig fia írásaiban köszöntek vissza.

A képek számtalan motívumát Michael Ende saját szövegeibe integrálta (például a direkt megszólítás, avagy a dimenziók elmosódása), de variált formában alkalmazta. A két alkotó közötti hasonlóság mindenekelőtt az a képi világ, amelyet az apa fiára örökölt: a német mesékből, legendákból és mítoszokból ismert furcsa képek, amelyek az irodalmi illetve a költői szövegekben (elsősorban a romantikusok írásaiban, mint például Ludwig Tieck, E.T.A. Hoffmann, Jean Paul, Novalis és Clemens Brentano) éppúgy felbukkannak. *A végtelen történet*ben, Yor Tárnódjának ábrázolásakor Ende ezeket a képeket idézi fel: a bánya az elfeledett álomképek szürreális kincseit rejt magában. Michael Ende írásaira hatást gyakoroltak még az apja könyvtárában fellelt fantasztikus és társadalomkritikai írások is. A cikkek és tanulmányok után aztán az író fiú bevallottan apja képeivel operált műveiben. Ezek a képek hozták közel egymáshoz az apai és a fiúi lelket, ezekben tudták feldolgozni a kor kulturális és politikai krízisét. Ugyanakkor a két művész munkamódszere eltért egymástól: mialatt az apa inkább a festéstechnikával és a formákkal kísérletezett, az elkészült képen pedig csak rendkívül ritkán változtatott, addig a fiú szövegei egy hosszú genezisen estek át, egy kreatív szünetekkel gyakran megszakított alkotóprocedúrán, ami – mint például a Momo esetében – akár évekig is eltarthatott.

A Tükör a tükörben szövegei a tematikai kohézió ellenére is önállóak és egyedülállóak, egyenként is jellemzi őket a képek játéka, amelyek azonban nem szorulnak magyarázatra. Belülről ugyanannak az ismeretlenségnek rejtélyes szelleme él, mint ami apja képein. Zárógondolatként a kötet egyik novellájának sorait idézném:

És ő legbelül mindegyikkel rokon volt, egyszerre volt teremtőjük és teremtményük is. Megértette, hogy végre, miután már teljesen feladta azt, amit idáig valóságnak nevezett, most kezdett csak a valósághoz közeledni.¹⁶

¹⁶ *Der Weltreisende beschloß, seine Wanderung durch die Gassen dieser Hafenstadt zu beenden* a novella címe (ENDE 2004, 151 (saját ford.).

SZAKIRODALOM

ENDE 2003

ENDE, Michel *Der Spiegel im Spiegel. Ein Labyrinth*. Deutscher Taschenbuch, 2003.

ENDE 2004

ENDE, Michael *A végtelen történet*, Budapest, Európa, 2004.

ANONYM 1984

ANONYM, *Mondekind Lucifer*, „Der Spiegel”, Nr 14, Hamburg, 1984.4.2.

BERGER 1985

BERGER, Klaus *Michael Ende. Heilung durch magische Phantasien*, Verlag und Transmission der Evangelischen Gesellschaft für Deutschland Wuppertal, 1985.

ELIADE 2006

ELIADE, Mircea *Mítoszok, álmok és misztériumok*, Budapest, Cartaphilus, 2006.

HOCKE 1997

HOCKE, Roman *Thomas Kraft: Michael Ende und seine phantastische Welt*, Weitbrecht, Stuttgart, Wien, Bern, 1997.

KITTLER 2005

KITTLER, Friedrich *Optikai médiumok*, Budapest, Ráció, 2005.

AA.VV. 1988

LURKER, Manfred (szerk.), *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart, Kröners, 1988.

AA.VV. 2001

PÁL József, ÚJVÁRI Edit (szerk.), *Szimbólumtár: jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, Budapest, Balassi, 2001.

AA.VV. 2009

GUILLEMOT, Michael Bethsabée BLUMEL (szerk.), *Szimbólumok lexikona*, ford. Sóvágó Katalin, Budapest, Saxum, 2009.; (kiadás alapja: *Petit Larousse Des Symboles*, Paris, Larousse, 2006).

http://www.freeweb.hu/beluard/index11_6.htm; letöltve 2006.04.10.

<http://www.hamvasbela.org/szavak/tukor.html>; letöltve 2007.10.08.

http://www.paperweb.hu/doku_mutat.php?tipus=kritika&szoveg=84; letöltve 2010.10.08.

Kiadta a Szegedi Tudományegyetem Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszéke
a Belvedere Meridionale közreműködésével.

Felelős kiadó: Dr. Pál József

Műszaki szerkesztő: Szuperák Attila

Nyomta: S-paw Bt. Üllés