

DÁVID KINGA

*A futurizmus esztétikája**

1. A FUTURIZMUS ESZTÉTIKÁJÁNAK VIZSGÁLATI PREMISSZÁI

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 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 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 Florával¹ – 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 szerepét.²

* 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). Minden egyéb esetben a szövegeket saját fordításban idézem, külön jelzés nélkül (a szövegforrás jelölése: MARINETTI 1983).

¹ Francesco Flora határozottan tagadta a futurizmus *marinettizmusra* történő lecsupaszítását: „...ma már lehetetlen nem venni tudomást a Futurizmusról. És ugyancsak gyermekes lenne kizárólag a Marinettizmus formulájába sűríteni” (FLORA 1921 (1976), 170).

² Vö. ennek kapcsán DE MARIA 1983, XVIII: „/a futurizmus ideológiája/ lényegileg megegyezik 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 éltetője és előmozdítója”.

A futurizmus esztétikája mindenekelőtt a futurista festők és Marinetti közös elméleti munkájának gyümölcse volt.³ Ha viszont az esztétikai gondolkodást szigorúan irodalmi keretek közé helyezzük, azaz esztétika helyett a poétikára fókuszálunk, 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 jelenti.⁴

A 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 *Artecrazia* utópisztikus elképzelésében a művészet jövő- és társadalomformáló ereje fogalmazódott meg. A futurista esztétika háttérében valójában egy *radikális, agresszív és aktív Weltanschauung* állt,⁵ amely mint ilyen, minden művészetekre érvényes esztétikává akart lenni,⁶ egyfajta ideális, a wagneri összművészet illúziójára rímelő *művészetek-közöttség* keretei között, amelyben a művészet teoretikus és praktikus oldalai folyamatos fúzióban álltak egymással. A művészi aktivitás teremtő ereje egy új – és legalábbis a futurista *új ember*-ideál morális elvárásai szerint szükségszerűen 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 manifesztumok kidomborított *antihistorikus* szemlélete ellenére magának a mozgalomnak is számot kellett vetnie a ténnyel, hogy mind hangsúlyosabb történeti jelleget öltött,

³ 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).

⁴ „Ha objektívan szeretnénk meghatározni a futurizmus poétikáját, és megkeresni azokat a módokat, 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).

⁵ 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).

⁶ 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 világlátás 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).

ami több szempontból az esztétikáját meghatározó jelszavak cizelláltabbá tételét, némely esetben magyarázkodással kísért „tagadását” vonta maga után.⁷ Nem „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 bevezető soraimban felvetett komplexitására, természetesen magam is pusztán néhány rész kérdés tárgyalását tűzhettem ki célul írásomban, mindenekelőtt annak a megválaszolását: vajon megnyugtató biztonsággal körülírható-e valamely látenssen megbúvó alapprobléma, amely a fent említett futurista *művészetek-közöttiségnek* vagy *összművészetnek* a valósággá válását kondicionálta?

2. 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*) elméletében⁸ és gyakorlatában valósult meg. Hasonló gondolatokat fogalmazott meg Marzio Pinottini a futurizmus esztétikájáról szóló könyvében, ám úgy vélem, a szemiotikai és szemantikai struktúrák egybeolvadásának gondolata kiterjeszhetővé 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 önmaguk és a saját jelbeliségükből fakadó jelentéseket. A műalkotásokban, a 'szövegek' értelmezésekor egyfajta titkos beszédet kell feltárni.⁹ Nem szándékoltan rejtegetett bölcsességről van szó, hanem közvetlen

⁷ Vö. pl. a mozgalom múlttagadását, amelyre vonatkozóan a kezdeti explicit radikalizmust követően („De mi nem akarunk többet tudni a múltról...” – 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 Bois-hoz címzett levelében, amelyben arra próbált meg választ keresni, miért volt szükségszerű 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).

⁸ 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).

⁹ Vö. PINOTTINI 1979, 10.

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.

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 legkülönfélébb képviselői körében is.¹⁰ 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 *Artecrasia* 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. Önéletrajzi visszaemlékezésében a friss párizsi iskolai élményei között két dolgot emelt ki: a matematikából szerzett rossz érdemjegyet, és a Stuart Mill filozófiájából tett kiemelkedő vizsgát.¹¹ Mivel a vizsga tárgyául egyértelműen a filozófia van megjelölve, feltételezhetjük, hogy jól ismerte John Stuart Mill deduktív és induktív logika rendszeréről írott könyvét (*System of Logic. Ratiocinative and Inductive*). Mill elismerően nyilatkozott Vicóról, akinek filozófiájában mindezekelőtt a periodikus történelemfelfogás ragadta meg.¹² A civilizáció hajnalán használatos és az említett közvetlen megjelölésen alapuló analogikus nyelv (istenek nyelve) 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 meg.¹³ A szá-

¹⁰ A témával kapcsolatban vö. JØRGENSEN 1997.

¹¹ MARINETTI: Marinetti e il Futurismo (1929). In: MARINETTI 1983, 580.

¹² „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. STUART MILL: *A System of Logic. Ratiocinative and Inductive*; id. In: JØRGENSEN 1997, 263.).

¹³ Vö. CROCE 1911.

zadelő több más értelmiségéhez hasonlóan, a fiatal futuristák nemzedéke is Croceban látta megtestesülni az itáliai akadémista szellemiséget. Ellenállásukra mi sem lehet ékesebb bizonyíték, mint hogy a *megkövesedett múlt* képviselőivel szemben megfogalmazott számos kirohanás egyik legtöbbször visszatérő, név szerint is említett alakja Benedetto Croce volt.¹⁴ Ő fémjelezte mindazt, amivel szemben a futurizmus önmagát igyekezett meghatározni.¹⁵ 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 ugyanazt *Estetica*-járól, 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 teremtő Istenhez való hasonlatosságukból adódóan *isteni* (*divini*) természetűek.¹⁶ A futurizmus művészi-poétikai tapasztalásáról szóló programnyilatkozatok olyan áthallásokról tanúskodnak, amelyek ugyanerre az egylényegűsége mutatnak rá.

Vico kitüntetett figyelmet szentelt az érzéki és érzékelő képességeknek, és egyben az érzet gnoszéológiai jelentőségére mutatott rá, az emberi megismerés elsődleges, pre-reflexív fokát találva meg benne. A négy szenzibilis képesség (érzet, elékezet, fantázia és leleményesség) folyamatos és kölcsönös egymásra hatásának köszönhetően az elme első művelete (érzékelés) nem redukálódik nála a puszta érzékszervi észlelés passzivitására, hanem aktív, teremtő funkciót nyer, s így a költészet és civilizáció origójába kerül.¹⁷ Az érzékelés tehát olyan fantasztikus-in-

¹⁴ Vö. *Guerra sola igiene del mondo* (1915), *L'orgoglio italiano* (1915), *Democrazia futurista* (1919), *Il discorso di Firenze* (1919).

¹⁵ 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 színre lépésekor 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. Szándékoltan használtam a jelenség kifejezést, hiszen a futurizmus költészet- és művészetidegen dolog volt számára (vö. CROCE 1928², 272; id. In: KAPOSÍ 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. KAPOSÍ 1994, 255–264). Egy 1930-ban Oxfordban tartott nemzetközi konferencián előadott beszédében egyenesen sátáni kultuszként definiálta a futuristák antihistorikus magatartását (vö. CROCE 1930).

¹⁶ CROCE 1928⁶, 246.

¹⁷ Vö. PATELLA 2005, 462–479, ahol a szerző az érzet és a leleményesség végső összefonódására hívja fel az olvasó figyelmét Vico elméletében.

geniózus, szintetikus és analogikus képességgé lesz, amely megfelelő képek segítségével új dolgokat fedez fel és ábrázol, és látszólag egymástól távoli dolgok között állapít meg ideális hasonlóságokat.¹⁸

Nem nehéz észre vennünk 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. Mindez pedig újabb érintkezési pontot jelent Croce Vico-értelmezésével, amennyiben a filozófus épp a költészet és nyelv azonosítására hívja fel a figyelmet nápolyi elődjénél, egyben rámutatva a nyelvek nem konvencionális, hanem spontán, természetes keletkezésére nála. Az analogikus nyelvezet olyan megjelölést jelent, amely a dolgokat és a szavakat összekötő természetes kapcsolat révén jön létre, és amely sok tekintetben rokonítható a költői figurális nyelvezettel – értelmezi Croce a vicói passzusokat.¹⁹

A tökéletes analogikus nyelvig azonban még a futuristák is csak később jutnak el. Érdekes azonban felfigyelnünk a futurista próza és vers között meghúzódnó anomáliára. Valójában szó szoros értelemben vett futurista prózáról nem beszélhetünk. Bármennyire is küzd nyelvi ideáljuk a tradicionális nyelvi struktúrák ellen (a szintaxis szétrombolásával, a központosítás eltörlésével, az igék, jelzők, határozók stb. visszaszorításával), a prózai nyelv soha nem tudott teljes mértékben eltekinteni ezek használatától. 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 lesz.²⁰ A futurista próza ebben az értelemben önellentmondás.

¹⁸ Vö. PATELLA 2005, 467–468.

¹⁹ CROCE 1928⁶, 249.

²⁰ 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 adhasanak a fonal 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 szöveg-szervezés 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 ellenpólust 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 (ld. pl. Luigi Pirandello épp erre vonatkozóan kifejtett ellenérveit az *Arte e scienza* (1908) című írásában) a költészet-nem költészet megkülönböztetését egyazon nyelvi struktúrán belül kép-

A *Futurista irodalom technikai kiáltványából* kiderül, hogy Marinetti a tárgy közvetlen megragadásán a dolog és az általa megidézett, valamint az intuíciónban 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 egylényegűségét.²¹ Ennek alapján a tárgytól a képen át vezet a sor a szóig, egy *dinamikus látomás* keretén belül, miközben 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 kifejezik.²² 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 fenti racionalitást leképező hagyományos nyelvi struktúrákban testet öltő, s következésképpen elégtelenné vált nyelvi modellel kel versenyre. Marinetti számára a költészet legfontosabb eleme az analógiákban kifejezett és intuíciókban megragadott kép.²³

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 konzekutív 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 – jegezzük 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,

zelik 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.

²¹ MARINETTI: A futurista irodalom technikai kiáltványa (1912. május 11.), In AA.VV.: *A futurizmus* 1962, 205.

²² Vö. „A futurista szabadvers, a gondolat állandó dinamizmusa, a képek és hangok töretlen áradása az egyetlen eszköz a mulékony, 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); „Amint hogy a légi sebesség megsokszorozta a világ megismerését, úgy az analógia által történő felismerés is egyre természetesebb számunkra” (uo. 205.).

²³ „Hiszen ezek [a képek] magát a költészet vért 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).

nem véletlen tehát, 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 teremtődik”, miközben egy monumentális és „dinamikus látomásban” a „váratlan intuíciók” segítségével „megragadja az élet folytonosságát”, az anyagban lévő tovaillanót és kifejezhetetlent.²⁴ 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 birtokosa.²⁵

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 vatesz-költő képe elevenedik újra, amelyet Marinetti a saját személyének tulajdonított heroikus és iránymutató szereppel való felruházása révén aktualizál.²⁶

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

3. 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 jövőképeivel, 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 emberi-

²⁴ Vö. MARINETTI: A futurista irodalom technikai kiáltványa (1912. május 11.), In: AA.VV.: *A futurizmus*, 1962, 204–205.

²⁵ Uo., 207.

²⁶ Vö. *A futurista irodalom technikai kiáltványának 7. ponttól kezdve jelen lévő motívumát az „egyéb írók-futurista költők-én, Marinetti” aszcendentális 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...”; „Azt tanácsolom nektek...”; „Az én művem vitathatatlanul egészen különbözik minden mástól, analógiáinak félelmetes ereje miatt” stb. (MARINETTI: A futurista irodalom technikai kiáltványa (1912. május 11.) , In: AA.VV.: *A futurizmus* 1962, 212–214).*

séget tökéletesítő tudományok és művészetek megismerését lehetővé tevő diszciplínákat irányítja. A bölcsesség tehát az ember tökéletesítője, mely egykor a *múzsával* kezdődött, és amelyet aztán *divinációnak* neveztek el.²⁷

A futuristák *poeti-divinatori*-nak, azaz *költő-jövendőmondóknak* nevezték magukat,²⁸ 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”²⁹ 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 *intuáció* és *intelligencia* soha nem egymástól elkülöníthető képességekként vannak jelen, hanem együtt, egymást erősítve. Ahogyan Marinetti írta a *Futurista irodalom technikai kiáltványának* függelékéeként megjelentetett *Válasz az ellenvetésekre* című írásában (1912), amikor *intuációról* és *értelemről* beszélünk, nem lehet „két teljesen elválasztott és elhatárolt tartományról” beszélni. Az *alkotás* során az *intuáció* jelenségei összevegyülnek a *logikus értelem* jelenségeivel, olyannyira, hogy „lehetetlenség pontosan meghatározni, melyik pillanatban végződik a tudattalan ihletése és mikor kezdődik a fénylő akarat.”³⁰ Az *értelem* és az *akarat* a futurista művészi alkotói folyamat két inherens alapelemét képviselik, s mint ilyenek, leválaszthatatlanok az intuációról. A műalkotás formálódásában a tudati és tudattalan tényezők egyszerre vesznek részt.

Az előbbi, vagyis a tudattalan ihletés az akarat gyámsága nélkül a *poeta-divinatore* intuációjának helyébe egyszerűen a barokk *furor poeticót* léptetné, amelynek birtokosaként a költő csupán passzív módon elszenvedné az isteni ihletettség megszállott állapotát. Az akaratnak köszönhetően azonban a futurista *költő-jövendőmondó* úgy alkot, hogy az ihletése hátterében álló általános világképet teszi meg műalkotása tárgyául, így allegorikus nyelvezetével a dolgok közvetlen megje-

²⁷ Vö. VICO 1979, 244–245.

²⁸ 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 mondat-szerkezettől...” (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 jövendölő képzelet” (MARINETTI: *Risposte alle obiezioni* (1912. augusztus 11.), In: MARINETTI 1983, 55) vagy a művészet „prófétikus és jövendölő” ereje (MARINETTI: *Crollo di filosofi e storici, sibille a rovescio* (1919), In: MARINETTI 1983, 365).

²⁹ MARINETTI: *Lettera aperta al futurista Marc Delmarle* (1913), In: MARINETTI 1983, 91.

³⁰ MARINETTI: *Válasz az ellenvetésekre* (1912. augusztus 11.), In: AA.VV.: *A futurizmus* 1962, 216.

lölése 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 (ld. 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 egybeesik.³¹

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”³²). A futurizmus ezzel tulajdonképpen a művészet legalapvetőbb szükségletét tette félre, a publikumot. Nyilvánvalóan összhangot kell látnunk eme radikalizmus és az anti-passzatiszta *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 (ld. például az oldott szavak dőlt betűs szedésével).³³ 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 újratemetni 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.

A futurista művészet az egész társadalommal akart kommunikációt létesíteni. Ennek előmozdítása érdekében dolgozta ki később a szimultaneitás elméletét, a mindenütt-jelenlévőség intuícóját.³⁴ Kollektív tapasztalásról volt szó, amelyben

³¹ 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).

³² MARINETTI: A futurista irodalom technikai kiáltványa (1912. május 11.), In AA.VV.: *A futurizmus* 1962, 212.

³³ 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).

³⁴ Vö. F. T. MARINETTI – B. CORRA – E. SETTIMELLI – A. GINNA – G. BALLA – R. CHITI: *La cinematografia futurista* (1916. szeptember 11.), In: MARINETTI 1983, 139.

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 közössége.³⁵ 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 joga³⁶ (ld. 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 kitérítette az egyes művészetek határait, a művészeti ágak túlléptek önnön keretein. 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 önsokszorosító eljárása: a szándék, hogy a művészi alkotás folyamatába bevonják a publikumot, ami különösen a futurista színház elméleti kidolgozásában nyert erőteljesebb hangsúlyt.³⁷ 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 nyelvzet 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 végtelenségig kitérítve ezzel az analógiák illogikus, sokszor egymással ellentétes, vagy legalábbis egymással nem összefüggő módon következő terminusainak korlátlan szabadságát és maximális szemantikai terheltségét.³⁸

4. 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 filo-

³⁵ Vö. DE MARIA 1986, 16.

³⁶ Uo.

³⁷ Vö. MARINETTI: Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto di puri elementi e il teatro tattila (1921), In: MARINETTI 1983, 170.

³⁸ 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.

zófusok az emberi nem *értelmét* képviselik.³⁹ Az értelmi megismerés alapja kizárólag az lehet, amiről érzéki benyomással rendelkezünk.

A korábbiakban már említett 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”.⁴⁰ 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 élménye⁴¹ azonban nem önmagáért való, hanem a világegyetemben uralkodó felsőbbrendű 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 képviselik.⁴² 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 ragadhassa 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. Az tér- és sebességbeli eszmei kiterjeszkedés végpontjában pedig az *aeropoesia* és az *aeropittura* állnak. A sebesség fokozódásával a Tér és az Abszolút meghódítására

³⁹ Vö. VICO 1979, 244.

⁴⁰ MARINETTI – CORRA – SETTIMELLI – GINNA – BALLA – CHITI: La cinematografia futurista (1916. szeptember 11.). In: MARINETTI 1983, 141.

⁴¹ Mindezen kritériumok legideálisabb megvalósulását a futurista filmben láthatjuk. Vö. uott., 140.; de már a három évvel korábbi *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (1913. május 11.) című dokumentumban is a lírai képességgel 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.

⁴² Vö. MARINETTI: A futurista irodalom technikai kiáltványa (1912. május 11.). In: AA.VV.: *A futurizmus* 1962, 210–211.

tekintő *poeta-divinatore* analógiái is egyre nagyobb távlatokat fognak át, mígnem megvalósíthatóvá válik az *egyetemes* megéneklésére vállalkozó új Költészet.⁴³

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”⁴⁴ – 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 szembeül, melyben nem léteznek többé tradicionális támaszpontok.⁴⁵ Ahogyan megszűntek a földi dimenziók, úgy megszűnt a konkrét, megfogható idő is. A múlt megtagadtatott, de nincsen 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 (ld. 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...”⁴⁶)

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 eszméjétől⁴⁷ hajtott értelem a végtelen – a végtelenül nagy és végtelenül kicsi, a makro- és a mikroszkopikus világ – átkarolása felé nyitott, és az ember új világgép kidolgozására kényszerült.⁴⁸ Míg az egyik perspektíva felől az anyag atomokra és elektronokra hullott részecskéihez jutottunk, a szótól

⁴³ 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 egyetemet akar énekelni.” (MARINETTI: Prefazione futurista a „*Revolverte*” di Gian Pietro Lucini (1909). In: MARINETTI 1983, 28.

⁴⁴ MARINETTI: A futurizmus megalapítása és kiáltványa (1909. február 20.). In: AA.VV., *A futurizmus* 1962, 135.

⁴⁵ Vö. a varieté színházról szóló sorokat, melyek az újfajta színház hasonló destruktív elkötelezettségéről vallanak: „A Varieté Színház szétrombolja perspektíva-, arány-, idő- és térfelfogásunkat” (MARINETTI: *Il Teatro di Varietà* (1913. november 21.). In: MARINETTI 1983, 86–87.

⁴⁶ MARINETTI: Prefazione futurista a „*Revolverte*” di Gian Pietro Lucini (1909). In: MARINETTI 1983, 29.

⁴⁷ Vö. MARINETTI: *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (1913. május 11.). In: MARINETTI 1983, 69.

⁴⁸ Vö. Uo., 68–69.

a betűig, addig a másik oldalon a végtelen távolságból tekinthettünk vissza a részleteit vesztett, és csak lényegi körvonaláiban megragadható dolgokra. A tárgyakat új nézőpontból – a magasból letekintve – *skurból* szemlélve „az élet mély intuícióit” tárta fel a futurista szerző, ahogyan „szorosban kapcsolódnak egymáshoz, szó szó után, illogikus születésük szerint, az anyag intuitív természetét” adva fő vonásokban.⁴⁹

A dolgokat távolról szemlélő, és ezen közben a saját kicsinységére ráésszelő ember rajza kapcsán tagadhatatlan rokon vonásokra lelhetünk az ún. *kopernikuszi fordulatokkal*. Ám a futurizmus nem dolgozott ki vigasztaló filozófiákat, peszsimista világlátásokat. Egyszerűen kivágta azt, ami romlandó: a pszichésen determinált embert. Helyébe a tökéletesen felépített anyagot léptette, amelyet nem ural semmiféle esendő pszichologizmus („Az immár kimerült emberi lélektant az anyag megszállottságával kell helyettesíteni”⁵⁰), csak a saját belső törvényei, amely természeténél fogva hordozza a bátorság, az akarat és az abszolút erő erényeit,⁵¹ s ezért teljes egészében a *költő-jövendőmondóhoz* tartozik, aki képes a „lényegébe hatolni”, és képes „lerombolni azt a süket ellenségessége, mely elválasztja tőlünk”.⁵² 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 definiálnak.⁵³ Tehát nem az anyag humanizálásáról van szó,⁵⁴ hanem az anyaggal való egybeolvadásról. Miután a hagyományos irodalom elveszítette minden lehetséges jövőbeli perspektíváját, hiszen in-autentikussá vált maga a pszichologizmus és az azt megtestesítő ember (akiről/amelyről szólt), a futurizmus számára az egyetlen lehetséges irodalom kizárólag az anyagról beszélhetett, végső célja pedig kizárólag a világegyetemmel való közvetlen egyesülés lehetett.⁵⁵

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 megadható, hogy tovább lépjenek annál, ameddig a tudósok juthattak. Marinetti szavait idézve: míg a tudomány megismerhette az anyagot alkotó részecskék közötti fizikai-kémiai reakciókat,

⁴⁹ MARINETTI: A futurista irodalom technikai kiáltványa (1912. május 11.). In: AA.VV.: *A futurizmus* 1962, 211–212.

⁵⁰ Uo., 209–210.

⁵¹ MARINETTI: Manifesto tecnico della letteratura futurista (1912. május 11.). In: MARINETTI 1983, 52.

⁵² MARINETTI: A futurista irodalom technikai kiáltványa (1912. május 11.). In: AA.VV.: *A futurizmus* 1962, 211.

⁵³ Vö. MARINETTI: *Tattilismo* (1921). In: MARINETTI 1983, 179.

⁵⁴ 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.

⁵⁵ Vö. „...az irodalom egyenesen a világegyetembe lépjen és egy testté váljék vele” (Uo., 213).

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 képviselte.⁵⁶ A jövő primitívjeinek és jövőmondó-költőinek új istensége, a modern kor Jupiterre a gép lett. Az embertől 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 idézve⁵⁷ – két, különböző 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 visszajára 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 nagyságát.⁵⁸

⁵⁶ Vö. MARINETTI: A futurista irodalom technikai kiáltványa (1912. május 11.), In: AA.VV.: *A futurismus* 1962, 214.

⁵⁷ Vö. NAZZARO: La poetica della macchina. In: NAZZARO 1973; id. In: AA.VV.: *Il futurismo italiano* 1976, 237–247.

⁵⁸ A *Szintaxis szétrombolása – Fonalak nélküli képzelet – Oldott szavak* című manifesztumban 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 – ld. 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 XIX. századi pozitívizmus esztétikai továbbélését képviselte. Ugyanilyen megállapításra jutott Nazzaro is, aki szerint a futurizmus esztétikai téren egyet jelent a pozitívizmus dicsőítésével, bár azzal a megkötéssel, hogy „egy átfogóbb szemlélet keretében viszont a futurizmus pozitívista meghatározottsága nem eléggé indokolt, hiszen míg a pozitívizmus mindent relatív és szaktudományágakra igyekezett redukálni, a lét különböző megnyilatkozásai által világosan megkülönböztetett tudomány-

5. A KOMMUNIKÁCIÓ CSÓDJE

Marinetti és társai elképzelésében a kommunikációs, közlekedési és információs formák meghatározó befolyást gyakorolnak 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.

Többször említettük a szemiotikai és szemantikai struktúrák integrációját, amelynek köszönhetően egy teljesen újfajta esztétikai kommunikáció jöhetett létre. A betű, a szó grafikai jelként is szerepet kaptak, ezáltal növelve a szemantikai erejüket (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 az abszolút 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 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 szemével 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 nőtte ki magát, amely aztán – ismét Binni szavait idézve – dekadens jellegéből adódóan általános életfelfogássá lett.⁵⁹ A létezés térbeli és időbeli abszolutizálódásának az élménye volt az, ami szkepticizmust szült a hagyományos nyelvi struktúrák kommunikációs hatékonyságával

rendszerrel 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).

⁵⁹ Vö. 6. jegyzet.

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.

IRODALOM

MARINETTI 1983

FILIPPO TOMMASO MARINETTI: *Teoria e invenzione futurista*. (Szerk.) 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*. (Szerk.) I. Gherarducci. Roma, Editori Riuniti, 1976.

<http://apicesv3.noto.unimi.it/site/reggi/contFrame.htm>

BINNI 1961

WALTER BINNI: *La poetica del Decadentismo*. Firenze, Sansoni, 1961.

DE MARIA 1983

LUCIANO DE MARIA: *Introduzione*, a FILIPPO TOMMASO MARINETTI: *Teoria e invenzione futurista*. (Szerk.) Luciano De Maria. „I Meridiani”, Milano, Mondadori, 1983, XXVII–C.

DE MARIA 1986

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

FLORA 1921 (1976)

FRANCESCO FLORA: *Dal romanticismo al Futurismo*. Piacenza, Porta, 1921.

HÄRMÄNMAA 2000

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

NAZZARO 1973

GIOVAN BATTISTA NAZZARO: *Introduzione al futurismo*. Napoli, Guida, 1973.

PINOTTINI 1979

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

CROCE 1911

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

CROCE 1928².

BENEDETTO CROCE: *Pagine sparse sulla guerra*. Bari, Laterza, 1928².

CROCE 1928⁶.

- BENEDETTO CROCE: *Estetica*. Bari, Laterza, 1928⁶.
CROCE 1930
BENEDETTO CROCE: *Antistoricismo*. „La Critica”, 28. sz., 1930.
VICO 1979
GIAMBATTISTA VICO: *Az új tudomány*. Budapest, Akadémiai, 1979.
JØRGENSEN 1997
Conny-Kay JØRGENSEN: 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: *Intuáció és költészet. Benedetto Croce esztétikája*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994.
PATELLA 2005
GIUSEPPE PATELLA: Vico és az érzékelés logikája (Vico e la logica del senso). (Ford.) *Dávid Kinga*. In: AA.VV.: *Helikon*, 2005/4.