

DERÉKY PÁL

Két olaszországi futurizmus-kiállítás
(Velece, Palazzo Grassi, 1986 – Rovereto, MART, 2009¹)

1. IN MEMORIAM PONTUS HULTÉN (1924–2006)

Huszonöt év van a két kiállítás között. Az elsőt, amelyet Pontus Hultén jegyzett, láttam, a másodikat, Ester Coen munkáját, nem. A két hatalmas katalógus² együttes súlya lehet vagy öt kiló. Mindkettő nemzetközi kontextusban vizsgálja a futurizmust, előbbi angol, utóbbi olasz nyelvű szövegkörnyezetbe helyezve a bemutatott képanyagot – amely mindkét könyvben gyönyörű. A nyomdatechnikai reprodukció élvezhetőségét tekintve a képzőművészeti albumok képanyagának minősége nem változott olyan nagyot a digitális rögzítés és továbbítás alkalmazásával. A 2009-es a jelenkorisága, kortárs izlést megjelenítő látványképe miatt látszik kissé még szebbnek. Másban feltűnőbb a különbség. Pontus Hultén még mintha a régi iskolát képviselné, amikor Marinetti személyiségét és világnézetét analizálja (egyértelmű, hogy politikai nézeteivel már nem foglalkozik). Mit olvas(hat)ott? Miket olvastak 1909 előtt művelt, nyelveken értő polgárcsemeték? Felsorolja a szerinte legfontosabbakat, legolvasottabbakat: BAUDELAIRE: *Les fleurs du mal* (1857); MARX: *Das Kapital* (1867); NIETZSCHE: *Götterdämmerung*; WILHELM OSTWALD: *Die Überwindung des wissenschaftlichen Materialismus* (1895); H. G. WELLS: *The Time Machine* (1895); BERGSON: *Matière et mémoire* (1896); EMILE VERHAEREN: *Les villes tentaculaires* (1896); GABRIELE D'ANNUNZIO: *La città morta* (1898); FREUD: *Traumdeutung* (1900); RUDOLF STEINER: *Theosophy* (1904); MARIO MORASSO: *La nuova arma – La macchina* (1905); BERGSON: *L'évolution créatrice* (1907); PAPINI: *Il crepuscolo dei filosofi* (1908); GEORGES SOREL: *Réflexions sur la violence* (1908); JULES ROMAINS: *La vie unanime* (1908). Majd így folytatja: „Eltűnődhet az ember Marinetti személyiségén. Ha nem nyűgözte volna le annyira az erőszak és a halál, vajon akkor más irányt vett volna a futurizmus? A kultúra részeként értelmezett futurizmus sokmindentől függ: a történelmi fejlődéstől, keletkezési helyének körülményeitől, földrajzi, gazdasági, világtörténelmi eseményektől. De éppúgy függ nagyon kis számú ember erősségeitől és gyengéitől. Marinetti a futurizmust az »erőszak és a vér esztétikájának« nevezte. Erőkultusza szoros összefüggésben állt a fejlődésbe vetett hitével és optimizmusával. Esméit a szociáldarwinizmusból merítette, és

¹ A Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Roveretóban a világ legnagyobb futurizmus-gyűjteménye található.

² *Futurismo & Futurismi. Organized by Pontus Hultén.* Milano, Fabbri Bompiani, 1986. *Illuminazioni. Avanguardie a confronto: Italia, Germania, Russia.* (Szerk.) Ester Coen. Milano, Mondadori, 2009.

a XIX. századi természettudománynak a fejlődésbe vetett hitéből, de mindezeket szélsőséges módon értelmezte. Nem fogta fel a *dehumanizáció*, a *fisicofollia* veszélyeit, csak akkor vette észre, amikor már késő volt, milyen végzetes, ha az emberi értékeket az energiáról alkotott ötleteivel helyettesíti. [...] Eros és Thanatos összezavarodtak Marinetti képzeletében, akárcsak de Sade márkiében és Lautréamontéban. Mindenki tudja és érti, hogy a szexualitás szükséges az emberi faj fennmaradásának szempontjából, és szükséges a halál is – ám ugyanilyen szerepet tölt be például a táplálkozás vagy a gyógyítás is. Minden valószínűség szerint ez a Marinetti elképzeléseit uraló zűrzavar volt erőszakimádatának forrása, egyéniségének egyik meghatározó jegye, melyet írásaiban több helyütt kifejtett. Nem volt világos számára a hatalom és a szeretet összeegyeztethetlensége. Úgy tűnik, nehezebb esett megérteni szexualitás és szerelem viszonyát.” (Ford. D. P.)³

A Palazzo Grassi kiállításkatalógusa Giacomo Balla korai, szinte pointillista munkáival indít (amelyek persze tematikájukban, technikájukban stb. túlmutatnak a pointillizmuson), majd Umberto Boccioni és Carlo Carrà 1909-es képeivel folytatja a kezdetek bemutatását. Hogy nem a futurizmus volt az egyetlen újművészeti irányzat annak idején, azt ebben a kötetben a viszonylag ritkán idézett Mikalojus Konstantinas Čiurlionis két, 1908-ban keletkezett képe illusztrálja, más-hol például Csontváry tölti be ezt a szerepet – feleslegesen, mert nem volt közülük az avantgárdhoz. A sort azok az európai újművészek folytatják, Raymond Duchamp-Villon, František Kupka, Mihail Larionov és mások, akik a gyorsfényképezési módszerrel fázisaira bontott mozgást ugyanúgy fázisaiban ábrázolták (a könyvben megtalálhatók Eadweard Muybridge és Étienne-Jules Marey különféle fényképezési mozgástanulmányai, és látható a készítésükhöz használt *puska*, a Photographic Rifle reprodukciója is). Ez a párhuzam nyilván helytálló, míg a futurizmus és a szimbolizmus rémségeinek egymásra vonatkoztatása (a lázálom, az extrém szenvedélyek stb.) ma már kissé erőltetettnek hat, ezek nem tartoztak az avant-

³ „One can [...] speculate about Marinetti’s personality. If Marinetti had not been fascinated with violence and death, would Futurism have taken another road? A cultural phenomenon like Futurism depends on a great many factors: the evolution of history, the spirit of its birthplace, geography, economics, world events. But it also depends on a very small number of people and their strengths and weaknesses. Marinetti called Futurism »an aesthetic of violence and blood«. His cult of strength was related to his faith in evolution and optimism. He derived his ideas from Social Darwinism and from evolutionism in the natural sciences of the 19th century, but gave them an extreme interpretation, not realizing until it was too late the dangers of dehumanisation, of *fisicofollia*, and of replacing human values with the concept of energy. [...] Eros and Thanatos were confused in Marinetti’s imagination, as they were in the Marquis de Sade’s and Lautréamont’s. Even if everybody can understand that sexuality is necessary for the continuation of the human race and that death is needed for the same reason, so are, for example, eating and medicine. This pathological confusion, several times expressed in Marinetti’s writings, was perhaps the source of his worship of violence, and was certainly a determining element in his personality. The incompatibility of power and love seems not to have been clear to Marinetti. He seems to have had difficulty understanding the relation between sexuality and love.” In: *Futurismo & Futurismi*, 19.

gárd kedvelt témái közé. Nem hiányzik a katalógusból a futurizmus kiáltványának fényképe sem: *Le Figaro*, 1909, február 20. – tiszteletre méltó, sokrét hajtogatott, sárgult címlap: „Le Futurisme” csakugyan elég nagy cirkuszt okozott. Ezután csaknem kétszáz oldalas olasz anyag következik, mindenki és minden bemutatásával, festészet, szobrászat, fényképészet, építészet, képköltemények, közülük sok-sok vált az elmúlt száz év során szemünkben vagy zsebünkben hordott mindennapi tárgygyá (az olasz húsz eurócentesen például Boccioni száguldó figurája: *Forme uniche della continuità nello spazio* 1913). És természetesen nem hiányzik Carlo Carrà 1911-es Anarchistatemetése (Funerali dell’anarchico Galli), amit az 1913-ban Budapesten is megfordult futurista vándorkiállításon látott földre gyökerezett lábbal Kassák, és ami a hasoncímű elbeszélés megírására ihlette. A nagyalakú, kétszer két és fél méteres kép ma a New York-i MoMa tulajdona. (Rám is nagy erővel hatott 1986-ban Velencében, amit fokozott, hogy akkor már olvastam Kassák írását. Mellette látható volt a kép egy évvel korábban keletkezett, 57×78 cm-es pasztell vázlata.) Továbblapozva is folytatódik a dezsavü-érzés, Mario Chiattonne vagy Antonio Sant’Elia elképesztő felhőkarcoló-városai azóta valósággá lettek, sőt, ha a Kalifa Tornyára gondolunk Dubaiban, akkor túlhaladott valósággá – ám 1914-ben olyan feltűnést keltettek, ami nem volt mentes az ellenséges felhangoktól sem. Depero ömlesztve, minden menyiségben. Sokat kölcsönzött tőle aztán a reklámpar (megihlette az ipart). Ardengo Soffici és a többiek. Hátrébb Giacomo Balla mint ipari formatervező (bútorok, szövetek, ruhák) – zseniális. Impozáns, jól válogatott, lenyűgöző anyag. Ma sincs benne semmi kifogásolnivaló.

Ez sajnos nem vonatkoztatható a következő százötven lapra (259–408.), a *futurizmusok* bemutatására. Argentínát Emilio Pettoruti képviseli egy (1) képével, melyet 1914-es firenzei tartózkodása alatt készített, és a mexikói futurizmus szerepeltetését is erősen kritizálták akkor a műértők. A bemutatott anyag alapján nem látták értelmét „délamerikai futurizmus” címszó megalkotásának. Pedig az *újművészet* valóban igen korán lábra kapott a kontinensen. Hogy mennyire volt futurizmus, azon lehet vitatkozni. Tény, hogy ez az 1986-os katalógus nem definiálja olyan tisztán a bemutatandó izmusok körét, mint a 2009-es, és a „futurizmusok” bevonását sem indokolja meg kellőképpen. Kissé más jellegű problémát vet fel a cseh kubizmus kubofuturizmussá nyilvánítása, bár maguk a munkák nagyszerűek. Azok Bohumil Kubišta munkái is, Kubista Lajos testvéréi (Major János). A korabeli francia anyag sem egyértelmű. Miért lenne futurista például Sonja Delaunay még leginkább Mattis Teutsch lélekvirágaira hasonlító szalagfestménye *Cendrars A Transzszibériai Expressz és a francia kis Johanna története* című szalagkölteményéhez? Vagy ha igen, akkor miért nem vezetik be a szimultanizmus fogalmát? Ma is jól esik Németh Andor alakját felidézni, aki létrán mászkálva olvasgatta az első világháború előtt Párizsban. Németországot Otto Dix, Max Ernst, George Grosz és Franz Marc képviseli – szinte ugyanők illusztrálják a 2009-es könyv Berlin fejezetét is. Óriási felfedezés volt 1986-ban számomra a gépmániás Jacob Epstein, valamint egy másik szobrász, Henry Gaudier-Brzeska Anglia színeiben. Rendki-

vül terjedelmes anyagot válogattak Nagy-Britanniából a kurátorok, szinte tapintható az az igyekezetük, hogy Anglia is felkerüljön a futurizmusok térképére. Huszonöt év elteltével kijelenthetjük, hogy ez sajnos nem sikerült nekik, a csakugyan magasrendű anyag ellenére sem. A betűrendben következő országok sorába még egyszer beiktatták Itáliát, még nagyobb, még fantasztikusabb anyaggal. A lengyel, illetve az amerikai futurizmus is szolid anyaggal van jelen. Svédország után következik Ungheria, Magyarország, és könyvvel indít, Hevesy Iván 45 képet bemutató, a MA kiadásában, 1919-ben megjelent *Futurista, expresszionista és kubista festészet* című könyvének Bornyik-tervezte címlapjával. Ez a Bortnyik és a következő kettő akkor is rendben van, ha apró kozmetikai beavatkozásként a könyv megjelenésének évét antedatálják, 1917-re teszik. Csáky József 1914-es impozáns kubista *Fej* című munkája után csakugyan terjedelmes Mattis Teutsch-anyag következik – *Lélekvirágok és Tájak* –, mintegy megválaszolva fentebb, Sonja Delaunay kapcsán feltett kérdésünket. Utána az egyébként kitűnő Scheiber Hugó képei jönnek a 20-as évekből, nyilván valakinek sikerült jó áron futuristaként túladnia rajtuk – bocsánat, ott van, hogy a New York-i Paul Kovesdy Gallery tulajdonát képezik, így utólag kifejezzük elismerésünket. Amit viszont nem terjeszthetünk ki a magyar anyag további részére. Tihanyi Lajostól három grafikát vettek fel – Marinetti, Kasák és Huidobro arcképét –, ám időben jobban illet, látványként jobban vette volna ki magát mondjuk Tihanyi Fülep Lajos-arcképe (1915), illetve a Tankönyv⁴ vele szembeni oldalán található Berény Róbert-festmény, Weiner Leó arcképe (1911). Rejtély, hogy Uitz Béla miért 1921–1922 tájt Bécsben keletkezett konstruktivista képeivel szerepel, és miért nem korábbiakkal. Hiányoznak: Galimberti Sándor, Dénes Valéria, Szobotka Imre, Kmetty János, Schadl János és mindenekelőtt: Nemes Lampérth József. Szép, nagy, jól válogatott „szovjet” anyag mutatja be az orosz futurizmust, vele zárul a harmadik rész.

A negyedik rész az előszóíró és ötletgazda Pontus Hultén jóvoltából a futurizmus, illetve a futurizmusok kislexikona (411–638. oldal). Számtalanszor vettem kézbe 1986 óta, jól használható kézikönyvként. Hultén hangsúlyozza, hogy a futurizmus történetének kutatótsága már rendkívül nagy mértékű, ezért csak a legfontosabb tényekre, a legmeghatározóbb szereplőkre korlátozza az ismertetést: „A futurizmus lényegi és érdemi kiterjedése viszonylag rövid időtartamot fog át, és számtalan publikációban jól dokumentált. Ahelyett, hogy ezeket az információkat megismételnénk vagy összefoglalnánk, eredetibb és célravezetőbb megoldásnak tűnt egybegyűjtésük olyan – neves szakértők által szerkesztett – lexikonná, amelyben megtalálhatók a szükséges adatok minden jelentős névről, helyről, elképzelésről, és más, a futurizmusra vonatkozó tudnivalóról. Ezt az anyagot a futurizmus és az avantgárd időrendi sorrendbe állított, jelentős nemzetközi eseményeinek listájával, valamint válogatott bibliográfiával egészítjük ki. Jelentős számú érdek-

⁴ ANDRÁSI GÁBOR – PATAKI GÁBOR – SZÜCS GYÖRGY – ZWICKL ANDRÁS: *Magyar képzőművészet a 20. században*. Budapest, Corvina, 1999. Weiner Leó portréját ld. az 53. oldalon.

lődő számára válik így hozzáférhetővé a futurizmus általános, illetve elmélyültebb tanulmányozása. (Ford. D. P.)⁵ Mondani sem kell talán, hogy a cikkírók között – Hultén mellett – ott van már Ester Coen is. A magyar témájúakat Serge Fauchereau és Stanislas Zadora jegyzi. A lexikon szócikkeit bőséges (zömmel fekete-fehér) képanyag illusztrálja. Magyar vonatkozásban írnak az aktivizmusról (a MA folyóirat egyik 1918-as címlapjának feltüntetésével), Bortnyikról, Csáky Józsefről, Kádár Béláról (ha már folk+futurizmus, akkor miért nem Bohacsek Ede?), Kassák Lajosról, Mattis Teutsch Jánosról, Scheiber Hugóról és Tihanyi Lajosról. Hiányzik viszont Uitz, ki tudja, miért.

2. SZÁMTALAN FUTURIZMUS-KIÁLLÍTÁS UTÁN MI MOST...

Trento és Rovereto Modern és Kortárs Művészeti Múzeumának (MART) igazgatónője, Gabriella Belli a 2009-es katalógus egyik előszavában így összegzi a futurizmus-feldolgozások művészettörténeti, majd az „iconic turn” következtében egyre inkább kultúratudományos jellegűvé váló folyamatát: „Első ízben a futurizmus már 1950-ben Zürichben nemzetközi rivadafénybe került (igazság szerint De Chirico metafizikájával összekapcsolva). Nem lehet megszámlálni azokat a kiállításokat, amelyek ettől a dátumtól kezdve egymás után következtek az egész világon, mindenekelőtt Olaszországban, ahol is a hatvanas évektől máig a legkülönbözőbb tanulmányok készülnek szüntelenül bármely név vagy bármely mű vonatkozásában, amely akár a legmellékesebb kapcsolatban is állt a futurista poétikával. A MART által 2001-ben megjelentetett *Dizionario del Futurismo* ('A futurizmus lexikona')-ban jóval több, mint ezer nevet számolhatunk meg, amelyek – Marinetti haláláig számítva – futurista címke alatt jelennek meg. Az 1980-as nagy philadelphiai kiállítás után, és még inkább a velencei Palazzo Grassiban 1986-ban rendezett, még kimerítőbb kiállítás után azt lehet mondani, hogy már nem létezik felderítetlen vagy ismeretlen vonatkozása e mozgalomnak, amely a legaprólékosabb és legelmélyültebb művészettörténeti kutatások tárgya volt, amelyeket csak az olasz művészettörténet a XX. század második felében egyáltalán produkált.”⁶

⁵ „The core and achievement of Futurism spans a short period of time and has been studied extensively in a great number of publications. Rather than repeating or summarizing these, it seemed more original and convenient to concentrate this large amount of already available information in a dictionary of major names, places, concepts and other subjects related to Futurism, written by reknown specialists. This dictionary is completed by an internationaly chronology of Futurism and the Avant-Garde and a bibliographical selection. To an extended number of people it will provide an easy introduction and possibilities for a deeper study.” In: *Futurismo & Futurismi*. 411.

⁶ „Già nel 1950 a Zurigo il futurismo ottenne la prima ribalta internazionale (in verità coniugato con la metafisica di De Chirico). Non si contano le mostre che da quella data in poi sono seguite in tutto il mondo, soprattutto in Italia, dove a partire dagli anni sessanta a oggi, gli studi non hanno dato tregua a nessun nome e a nessun'opera che avesse avuto anche il pur minimo contatto con la poetica

Miért van akkor szükség újabb kiállításra, ha mindent tudunk már a futurizmusról, ha ismerjük minden lényeges szereplőjét, tárgyát, adatát? Mindig adódik új megközelítési mód, látószög, súlypontozás, írja Gabriella Belli. „A válasz a rendkívül gazdag kiállításban és még inkább a kiállítás rendkívüli katalógusában rejlik, mely utóbbi a megismerés igazi eszközeként a középpontba végre nem kritikákat, hanem eredeti dokumentumokat, értékes és gyakran hozzáférhetetlen tanúbizonyosságokat állított, amelyeket történeti levéltárakból, családi archívumokból és levelezésekből, valamint kiadatlan kéziratokból merített, amelyek részben a mozgalom főszereplőjéhez tartoztak, de részben az orosz és a német világnak azokhoz a festőkhöz és szobrászaihoz is, akik az előzőekkel szoros és folyamatos kapcsolatban álltak.”⁷ A kiállításkatalógus csakugyan különlegesen szép és szellemesen szerkesztett. Ester Coen, a kurátor, mindjárt bevezetőben leszögezi, hogy képtelenség a futurizmus behatárolása stílusjelenséggé, legfeljebb korszakai és helyszínei alapján lehet rendszerezni. Ő a korai futurizmust mutatja be a következő városok vonzáskörében: Párizs, Berlin, Firenze, illetve Róma, Moszkva, valamint New York. „Futurizmus, kubizmus, expresszionizmus, dadaizmus, rayonizmus, primitivizmus – ha egymással kortársak is – nem mint elszigetelt jelenségek robbannak ki ezen rendkívül élénk légkörben. Ám gondolatok, polémiai, találkozások és ütközések kibontakozásával fejlődnek ki. Az egyes érveket az elkülönülés keménysége is fölmagasztosítja. Az invenciók eme óriáskerekének beindításában a kulcsfigura Filippo Tommaso Marinetti, kulcsfontosságú az ő kozmopolita kultúrája, szangvinikus és nagylelkű személyisége.”⁸

Nem lehet eléggé hangsúlyozni, mennyire fontos volt Párizs a futurizmus létrejötté szempontjából. Itt találkozik az olvasó először azzal a beosztással, amelyet az összes többi fejezet követ majd. A fejezet a korabeli Párizs művészi-intellektuális világának bemutatásával indít, majd a város vonzáskörében alkotó olasz

futurista. Nel *Dizionario del Futurismo*, pubblicato dal MART nel 2001, possiamo contare ben più di mille nomi di artisti censiti – vivo Marinetti – come futuristi. Dopo la grande mostra di Filadelfia nel 1980 e quella ancora più esaustiva di Palazzo Grassi a Venezia nel 1986, si può dire che non esiste ambito inesplorato o sconosciuto di questo movimento, fatto oggetto di una delle più meticolose e approfondite indagini storico-artistiche che la critica d'arte italiana abbia promosso nel corso del secondo Novecento.” *Illuminazioni*, 16.

⁷ „La risposta è contenuta nella ricchissima mostra e soprattutto nello straordinario catalogo dell'esposizione, un vero e proprio strumento di conoscenza che ha messo al centro non più critiche ma finalmente i documenti originali, testimonianze preziose e spesso inaccessibili tratte da archivi storici, carteggi familiari, epistolari e manoscritti inediti, appartenenti ai protagonisti del movimento ma anche a quei pittori e scultori del mondo russo e germanico che ebbero con loro strette e continuative relazioni.” *Illuminazioni*, 17.

⁸ „Futurismo, cubismo, espressionismo, dadaismo, raggismo, primitivismo – seppur contemporanei – esplodono in quella temperie vivissima come fenomeni non isolati. Si coniugano invece potenziando idee, polemiche, incontri e scontri. Le singole ragioni esaltate anche dalla durezza delle divaricazioni. Cruciale la figura di Filippo Tommaso Marinetti, nell'accendere questa girandola di invenzioni, cruciale la sua cultura cosmopolita, la sua personalità irruenta e generosa.” *Illuminazioni*, Uo.

futuristák bemutatása következik, akik nemcsak a korabeli olasz szentimentalista-romantikus művészetfelfogástól szabadulnak meg ott, nemcsak nyelvet váltanak időszakosan, hanem minden érzékükkel habzsolják is a világ akkori fővárosának atmoszféráját, akár Ady, Kassák, és számtalan más európai, illetve amerikai fiatal az első világháború kitörése előtt. A város és a szereplők bemutatása után a „verso Parigi”, az „irány: Párizs” című fejezet már az egyes szereplők – Boccioni, Carrà, Severini és a többiek – személyes Párizs-történetéről szól, önéletrajzi visszaemlékezéseik megfelelő részleteiből készített kitűnő montázssal, amely a laptükör mintegy háromnegyedét foglalja el. A bal oldalon szabadon maradó sávban kiselakú, zömmel színes fényképek kapnak helyet, az illető művészek személyes tárgyairól, kedvenc helyeiről, kávéházairól, jelentős eseményeiről. Végül igen komoly mennyiségű levélrészlet zárja a fejezeteket. Ezek itt olasz fordításban olvashatók, s ha nem ezen a nyelven íródtak, akkor a könyv legvégén megtalálhatóak az eredeti nyelveken is, franciául, németül, angolul vagy oroszul. Mintegy 2-3 laponként színes, egészoldalas reprodukciók lazítják fel a szöveget, Ester Coen fentebb megfogalmazott irányelvei értelmében. Tehát szereplők és izmusok keveredése-kavargása látható a jelzett határok között. Meglepően sok a kevésbé ismert mű. Az 1986-os kötet reprodukcióival ellentétben, amelyek többsége ráismerést váltott ki, a 2009-es kötet képeinek többsége eddig még sohasem vagy csak igen ritkán került az átlagos néző szeme elé. Rengeteg az orosz, s valóban, a nyugatiaknak tényleg nem nyílt sok alkalmuk David Burljuk, Alekszandra Exter, Pavel Filonov, Vlagyimir Majakovszkij, Ljubov Popova, Olga Rozanova vagy Alekszander Sevcsenko képeit, illetve a Velimir Hlebnjikov vagy Alekszej Krucsonih Zaum-könyveihez készített címlapokat, illusztrációkat látni. Mindazonáltal még Malevicstől is akad számomra ismeretlen korai műalkotás, kubista kép vagy dadaista kollázs. Olasznyelvűsége okán mégsem jósolható a kiállításkatalogusnak olyan nemzetközi népszerűség, mint amilyenre az 1986-os szert tudott tenni. Mert ez a katalógus olvasásra való, annak a felderítésére, hogy milyen baráti kapcsolatok vagy ellenséges viszonyok képződtek, milyen európai hálózatok épültek a fontos futurista művészek, csoportok között. Tehát nem a Pontus Hultén által meghatározó jelentőségűnek tartott külső vagy általánosan jellemző művelődés-szerkezet, hanem a mostanra legalább olyan fontossá vált magánéleti összefonódások, vonzások és választások, taszítások és kizárások nyomon követésére. Nézzük példának okáért Nell Walden önéletrajzának egyik jellegzetes epizódját.

„1913-as naptáramba február 15-ére Marinetti látogatása van bejegyezve. A STURM-kiállítás alkalmából tart előadást a futurizmusról. Ez már a második látogatása nálunk, mert az 1912. április 12. és május 31. között megrendezett tiergartenstraßei futurizmus-kiállítás alkalmával már voltak egyszer tíz napot Berlinben Boccionival. Akkor minden estét együtt töltöttünk, napközben nem volt időnk, éppen elég dolgunk volt a folyóirat szerkesztésével és a kiadó vezetésével. Így hát minden este hatkor találkoztunk a kiállítóteremben, bezártuk, és négyesben – Herwarth Walden, Marinetti, Boccioni és én – vacsorázni mentünk a Dalbelli nevű kis olasz

vendéglőbe a Bülowstraßen. Parázsló, déli hangulatú, a lelkesedés és a barátság hevétől fűtött órákat töltöttünk ott. Mindketten mindig nagyon elegánsan kiöltöztek, szmokingot, fölötte rövid ujjatlan köpenyt viseltek hatalmas gallérral, és a vendéglőben nemsokára hangosan éltették Garibaldit és a szerelmet, »éljen Garibaldi!«, »éljen a szerelem!«, kiáltottuk. Az ivászat végén a poharakat mindig a falhoz kellett csapni, ehhez Marinetti és Boccioni ragaszkodott. Herwarth Walden folyékonyan beszélt olaszul. Fiatal korában kiváló zongorajátékával Liszt-ösztöndíjat nyert, amivel két évig folytatott zenei tanulmányokat Olaszországban. [...] Visszatekintve, a két futurista berlini látogatásának még egy mozzanatára emlékszem. Valamelyik este útnak indultunk négyen, mindegyikünk jókora csomag futurista kiáltvánnyal felszerelve – a kiállítás időtartama alatt ezekkel volt tele minden hirdetőoszlop. Nyitott gépkocsit választottunk, amelyből mind a négyen állva szórtuk a kiáltvány példányait végig a Leipziger Strassén és a Friedrichstrassén, és közben azt kiabáltuk, hogy „Eviva Futurista!” [...] Ezt a fajta zajos figyelemfelkeltést szerették a futursiták, és maga Walden is. De én is nagyon élveztem, eleven vérmérsékletem, vitalitásom révén szívesen vettem részt ilyenben – ifjú lelkesedésünk, művészetimádatunk, és felfokozott életritmusunk mámoros boldogsággal töltött el minket. (Ford. D. P.)⁹

Boccioni, Marinetti és Walden, valamint sok-sok nyugati újművész jómódú volt, míg például a magyar futuristák – akik köztudomásúan csak 1915-ben léptek színre – nem, és legtöbb kelet-európai társuk sem. Viszont az a határtalan lel-

⁹ „Am 15. Februar [1913] ist Marinettis Besuch notiert. Er hält in der STURM-Ausstellung einen Vortrag über den Futurismus. Es war der zweite Besuch Marinettis bei uns; denn zu der Futuristenausstellung in Berlin 1912 [ápr. 12 – máj. 31.] in der Tiergartenstraße waren er und Umberto Boccioni etwa zehn Tage dort. Damals waren wir jeden Tag zusammen, aber immer nur abends, denn während des Tages hatten wir keine Zeit, da wir mit Redaktion und Verlag des Sturm über und über genug zu tun hatten. Wir trafen uns also jeden Abend um sechs Uhr in der Ausstellung, die dann geschlossen wurde und zogen nun, immer zu Viert (Herwarth Walden, Marinetti, Boccioni und ich) nach einem kleinen italienischen Lokal an der Bülowstraße – Dalbelli – wo wir zu Abend aßen. Es waren hinreißende Stunden voll Glut, Enthusiasmus, südlicher Verve und Freundschaft. Die Beiden waren immer sehr elegant gekleidet in Havelock und Smoking, und es ging hoch her mit Rufen wie »Eviva Garibaldi« und »Eviva l'amore«. Und jeden Abend wurden die Weingläser nach dem letzten Schluck an die Wand geschmissen. Anders wollten es Marinetti und Boccioni nicht haben. Herwarth Walden sprach fließend italienisch. Als Musikstudent hatte er das Liszt-Stipendiat für hervorragendes Klavierspiel erhalten, welche zu einem zwei Jahre dauernden Aufenthalt zwecks Musikstudien in Italien berechtigte. [...]Zurückblickend muß ich noch an eine Episode denken im Zusammenhang mit dem Besuche der beiden Futuristen zur Futuristen-Ausstellung in Berlin. Eines Abends zogen wir zu Viert los, jeder mit einem großen Paket von den Futuristenmanifesten, welche jede Nacht, so lange die Ausstellung dauerte, an die Litfaßsäulen geklebt wurden. Also wir zogen los, nahmen ein offenes Auto und fuhren langsam durch die Leipziger- und Friedrichstraße. Alle Vier im Wagen stehend und die Plakate auf die Straße werfend, mit dem Rufe »Eviva Futurista!« [...] Das war Reklame im Sinne der Futuristen und Herwarth Waldens. Ich fand es hinreißend, mein Temperament und meine Vitalität taten gerne mit, und wir berauschten uns an Jugend, Enthusiasmus, Kunstbegeisterung und Tempo unseres Lebens“. In: *Illuminazioni*, 467.

kesedés, amiről Nell Walden ír, őket is éppúgy jellemezte. Ezt a hangulatot a két katalógus különbözőképpen adja vissza: a 2009-es tisztán (leszámítva, mondjuk, George Grosz egy-egy 1915-ben és 1916-ban keletkezett utcalányos, illetve öngyilkosok hulláival szegélyezett képét), míg az 1986-os kötet a kezdetétől a végéig mutatja a futurizmus és a futurizmusok keresztmetszetét, szerkesztési elvei szerint kénytelen-kelletlen tehát a háború szörnyűségeit is megjeleníti. A futurizmus centenáriumaára készült kiállítások és megjelenítésének negyedszázaddal korábbi koncepciója között az a leglényegesebb különbség, hogy az újabbak egyszerűsítenek, szűkítenek. Nem tagadnak, nem kozmetikáznak, hanem valamilyen speciális szempontot helyeznek előtérbe, viszont azt bővebben, kimerítőbben dokumentálják. Centenáriumi kiállítás volt Velencében az *Absztrakciók* (Museo Correr), Milánóban az *Egyidejűség* (Palazzo Reale); e kettő katalógusai 2010 elejére még nem jelentek meg, ám a fentebb ismertetett, 2009-es roveretói *Illuminazioni* társkiadványaiként hirdetik őket, tehát együtt hármas egységet alkotnak), Berlinben *A futurizmus nyelvei* (Martin Gropius Bau), Párizsban *A futurizmus Párizsban – robbanásveszélyes anyag* (Centre Pompidou), valamint a római *Futurismo* (Scuderie del Quirinale), amely *Futurism* néven tovább vándorolt a londoni Tate Modern-be. Ezek anyagából sokminden megtekinthető a neten, de a jó nagy, bőségesen adatoló, magyarázó, illesztő és illusztráló katalógusokat belátható ideig nem fogja pótolni a virtuális megjelenítés, már csak szerzői jogi okokból sem.