
KÖNYVEK

Angelo D’Orsi: Il Futurismo tra cultura e politica. Reazione o rivoluzione? Roma, Salerno Editrice, 2009, 337.

Angelo D’Orsi a Torinói Egyetemen a politikai eszmék történetének professzora, aki ebben a kötetben a futurizmus mozgalmának politikai vonalát követi, Marinetti első Kiáltványának megjelenésétől a futurizmus ideológiájának haláláig, vagyis 1944-ig. Jóllehet D’Orsi a mozgalomnak a társadalomban betöltött kulturális és politikai szerepét kívánta elemezni, a mérleg nyelve mégis egyértelműen a politikai szerepvállalás felé billent. A kötet második felében Marinetti születési évétől, 1876-tól 1944-ig évekre bontva közöl kronológiát a legfontosabb, Olaszország sorsát is befolyásoló, európai történelmi eseményekről, jelentős irodalmi, filozófiai művek megjelenéséről és a futurista képzőművészet alkotásairól. A témára vonatkozó bibliográfia után pedig egy antológia található szemelvényekkel, többek között Mario Morassónak, az olasz nacionalizmus gondolata elindítójának műveiből, Giovanni Papini, Aldo Palazzeschi, Boccioni, Fillia és természetesen Marinetti írásaiból.

A futurizmus a nyolcvanas évek közepétől van folyamatosan az érdeklődés homlokterében. Előtte, a háború végétől egyfajta *damnatio memoriae*-t szenvedett, mint egy olyan avantgárd mozgalom, amely diszkreditálta magát a faszizmussal való szoros kapcsolata miatt. A második világháború után a faszizmus és a futurizmus összenőtt fogalmakként éltek a közvéleményben, és az elsőhöz tapadó társadalmi megítélés a futurizmushoz is negatív konnotációt ragasztott. A szerző arra a kérdésre keresi a választ, hogy a kritikai álláspontot illetően vajon helyes volt-e a két mozgalom közötti asszociáció. A téma tárgyalását Marinetti személyére építi fel, akinek a mozgalomban és az olasz belpolitikában betöltött szerepét vizsgálja.

D’Orsi megállapítja, hogy a futurizmus jelensége nem volna érthető a XIX–XX. század fordulóján létrejött avantgárd mozgalmak és az olasz

gazdasági-kulturális helyzet figyelembevételével. A könyv bevezető tanulmányában értékes adatokkal és áttekintéssel szolgál a futurizmus születését megelőző két évtized európai szellemi és irodalmi életéről. A következő fejezetekhez az Ezio Godoli szerkesztette *Dizionario del futurismo* című könyv (Firenze, Vallecchi, 2001) címszavait használta fel: nacionalista hegemonia; a párt-álm; *Szeressük a háborút!*; l’ardito futurista (a futurista rohamosztag); a faszizmus; balra; il crepuscolo (az alkonyat).

A könyv egyik kevésbé ismert témája a futurizmus és a politikai baloldal kapcsolata. A szerző utal Gramscinak a L’Ordine Nuovo című lapban 1921-en publikált „*Marinetti rivoluzionario?*” című írására, amelyben forradalmi jelleget (carattere rivoluzionario) tulajdonított a futurista mozgalomnak. Később finomította ezt a megállapítást, de hangsúlyozta a mozgalmon belül meglévő ellentmondást. D’Orsi felhívja a figyelmet arra, hogy a futurizmus recepciójának történetében az utóbbi harminc évben több olyan szerző is volt, akik a futurizmus árnyaltabb megítélése mellett törtek lándzsát, többek között Santarelli, Gentile, Godoli és Giovanni Lista. Az említett szerzők a mozgalom pluralitását és komplex identitását hangsúlyozzák. D’Orsi emlékeztet arra, hogy Umberto Boccioni, amikor a futuristákhoz kapcsolódott, szocialista elkötelezettségű volt, amitől csak 1913-ban szakadt el végérvényesen. Gian Pietro Lucini pedig ugyanabban az évben már úgy nyilatkozik, hogy túlhaladta a futurizmust. Azzal vádolta Marinettit, hogy nem képes azokat a változásokat megvalósítani, amelyeket olyan „fáradhatatlanul hirdet” (133); mindeneelőtt nem akarja, de nem is képes „felszabadítani a művészetet” (liberare l’arte) és megragadni a közös pontot a modernista-futurista ideológia és az uralkodó osztály legalább egy részének érdekei között, akik a Marx által kifejtett modern bér-rabszolgaság ellen vannak. Lucini tehát, korán elszakadt a futurizmustól, és egy évvel később „*Antimilitarismo*” című műve kéziratának korrektúrája közben hunyt el. A fu-

turista mozgalmon belül érdekes személyiség volt a piemontei Duilio Remondino, aki 1914-ben, még a szarajevói merénylet előtt jelenteti meg rövid opuszát „Il futurismo non può essere nazionalista” (A futurizmus nem lehet nacionalista) címmel, melyben magának a – Marinetti, Morasso, Corradini által dicsőített – háborúnak a passzatisa jellegére hívja fel a figyelmet. Végül a szerző még egy kevésbé ismert baloldali futurista futuristát mutat be, Vinicio Paladinit, aki 1902-ben született, s a futuristák második generációjának kiváló képviselője. Építész, díszlettervező, művészet-teoretikus, festő, aki a fasizmus uralomra jutása alatt is szilárdan kiállt elvei mellett, és aki posztfuturistának és neoavantgardistának tekintette magát. Alapelve a „proletariátus és az értelmiség egyetlen organizmusban egyesítése az elavult társadalmi és szellemi szervezeti formák elleni lázadás közös platformján”.

Angelo D’Orsi kitűnő munkája a futurizmusnak eddig kellően fel nem dolgozott aspektusát tárja fel, tovább gazdagítva ismereteinket a legjelentősebb olasz avantgárd mozgalom szerzteágazó, komplex történetéről.

NAHÓCZKY JUDIT

Milano futurista. Luoghi, opere, eventi. (Szerk.) *Anty Pansera, Mariateresa Chirico.* Comune di Milano, CASVA-Centro di Alti Studi sulle Arti Visive, 2009, 227.

A könyv 1900-tól, a futurizmus születését megelőző néhány évtől Marinetti haláláig, 1944-ig terjedő időszakot öleli fel. Milánó több, mint másfél évszázada nemcsak Olaszország kulturális központja, de Európában is elismert vezető szerepet vívott ki a XX. század folyamán. A város rendkívül dinamikus gazdasági és pénzügyi fejlődése, modernizálódása, valamint ezzel párhuzamosan szociális összetételének robbanásszerű megváltozása a XIX. és XX. század fordulóján egyedülálló lehetőséget teremtett egy hosszú távon felfelé ívelő folyamat számára. A város tudott élni ezzel a történelmi lehetőséggel, és ugyan a futurizmus 1944-ben megszűnt mozgalomként létezni, Milánó ma is ugyanolyan lendülettel fejlődik, mint ahogy azt a futuristák megálmodták. A könyv szándéka

szerint a futurizmus milánói működésének itineráriuma, elsősorban kutatók számára készült összeállítás.

Pontos, adatokkal alátámasztott képet kapunk minden tárgyalt témáról, elsőként az 1900–1920 közötti urbanizáció máig tanulságos szempontjairól, amelyekből az is kiderül, hogy az „antigratziosa” (báj nélküli) jelzővel illetett Milánó tudatosan választotta a nagy antik hagyományokkal rendelkező Róma, Velence és Firenze „città d’arte” (a művészetek városa) státuszával szemben az átalakulás és innováció útját. A városiasodás folyamatába Graziella Leyla Ciagától kapunk betekintést. A szerző az ipari üzemek ugrásszerű növekedése mellett, amelyeknek nevét és alapítási dátumát is rendben feltünteti, nagy jelentőséget tulajdonít Milánó külföld felé nyitásának, elsősorban a nemzetközi kiállítások révén. A viszonylag gyakori kiállítási események segítették a város egy új imázsának kialakítását, amiként a már megvalósított és a folyamatban lévő innovációinak széles körben történő megismertetését is. Az 1906-os, fél éven át nyitva tartó Esposizione Internazionale témája a szárazföldi és tengeri közlekedés volt, amelynek során a legújabb járműveken túl bemutatták a modern technológiákat lehetővé tevő tudományos eredményeket is.

Milánó fejlődésének jellege a XX. század első évtizedében már magában hordozta a futurizmus csíráját. Az 1906-os kiállítással párhuzamosan iparművészeti bemutatót is rendeztek, azzal a céllal, hogy a műszaki fejlődés mellett az emberi tevékenység egy másik kiemelkedő oldalát is a látogatók elé tárják, és a művészetet, elszigeteltségéből, beemeljék a hétköznapi tárgyak világába. 1907-ben Antonio Sant’Elia, a futuristák zseniális építész költözött a városba, akinek 1913–14-ben készült „Città Nuova”-tervsorozatát a rohamosan modernizálódó Milánó ihlette. Sant’Elia rendkívüli újító képessége mutatkozott meg abban, hogy a kezdeti, a bécsi szecesszió hatása alatt készült rajzai után egy egészen eredeti, az iparosodó metropolisz szellemiségéhez igazodó, letisztult, harmonikus építészetet álmodott meg.

A könyv egyik érdekes fejezete a futurizmus vezető személyiségeinek milánói lakásait épületről-épületre bemutató tanulmány. Leírást kapunk és fényképeket láthatunk a Marinetti-család via Senato 2 alatti otthonának intarziával díszített bú-

torairól, egzotikus hangulatot árasztó, hatalmas japán vázairól és süppedő keleti szőnyegeiről, ahonnan Filippo Tommaso Marinetti 1905-ben útjára indította a Poesia folyóiratot, és amely néhány évvel később a futuristák egyik fontos központjává vált, ugyanúgy, mint a Casa Rossa, ahol Marinetti 1912–1924-ig, végleges Rómába költözése előtt lakott.

Umberto Boccioni Milánóba érkezése előtt, 1906-ban beutazta Rómát, Párizst, Velencét, és járt Oroszországban. Milánói tartózkodásáról, szegényes és kényelmetlen városszéli, majd városközponti lakhelyeiről-műtermeiről barátainak írott leveleiből értesülhetünk. Ezek közül az örömmel elfoglalt Bastioni di Porta Romana 35 alatti stúdiójáról fotók is maradtak fenn. Ezeknek és más korabeli dokumentumértékű fotóknak és adatoknak a közlése a könyvet a kézikönyvek sorába emeli.

A milánói haladó művészeti kör feledésbe merült személyisége volt Adriana Bisi Fabbri, a modern olasz festészet megteremtésének egyik jelentős alakja. Adriana nemcsak unokahúga, hanem egyik legjobb barátja is volt Boccioninak. 1911-ben az ő kezdeményezésére a futuristákkal együtt állított ki a „Prima esposizione libera”-n, majd a tiszavirág életű, Leonardo Dudreville nevéhez fűződő, Nuove Tendenze-csoport két kiállításán. A heterogén, festőkből, építészekből, designerekből álló csoport a művészetek szintézisét próbálta megteremteni.

A futuristák és általában a művészek és értelmiségiek kedvelt helye volt a húszas és harmincas években a Bar Craja, a piazza Ferrarin. A tulajdonos, Antonio Craja maga is művészetpártoló volt, így 1930-ban a futurista Luciano Baldessarit bízta meg a kávéház belső berendezésével. A végeredmény egy letisztult formákkal, erőteljes színekkel kialakított, futurista-expresszionista indíttatású, szobrokkal díszített belső tér lett. A futuristák, nevezetesen Enrico Prampolini kézjegyét őrzi még ma is egy másik kávéház egyik fala, a via Lipari 2 alatt (a harmincas években Bar Bulloni) a 90 darabból álló nagy csempemozaikkal, két oldalán stilizált palackokra emlékeztető, futurista falikarokkal.

Milánó, a századforduló művészeti központjaként, nem hagyhatta figyelmen kívül a szecesszió összművészetre irányuló törekvéseit, és ezen a téren majd a futuristák teszik a legtöbbet. A Bauhaust megelőzve, 1915-ben írták meg az Univerzum Fu-

turista Újjáépítésének Kiáltványát. Ez az első írásos eredménye azoknak a vitáknak, amelyeknek során a művészet-kézműipar-iparművészet egymás közötti összehangolását sürgették. Egyúttal pedig programszerű kinyilatkoztatása annak, hogy a futuristák a hétköznapi élet minden területén jelen kívántak lenni, és nagyobb interakciót követeltek a művészet és az élet között. Erre hangsúlyozottan a két világháború közötti időszakban kerül sor, amikor konkrétá válik az együttműködés az építészek, művészek, kézművesek, valamint az ipar között, és megszületik az is, amit ma protodesign-ként definiálhatunk. A formatervezés első kísérletei egyébként Milánóban 1893-ig nyúlnak vissza, a Società Umanitaria létrejöttéig, amely közvetlenül foglalkozott az ipari formatervezéshez kötődő kérdésekkel és problémákkal, a szakmunkásképzéstől kezdve a tárgyak reklámozásáig. A Társaság 1905-ben pályázatot hirdetett „munkáslakások berendezésére”, esztétikus és gazdaságos termékek tervezésére és gyártására.

A könyv aprólékosan feldolgozott, adatokkal bőven ellátott anyagának egy fejezete a futuristák milánói galériákban rendezett csoportos kiállításairól szól, kezdve a Palazzo della Permanente 1910-es tavaszi kiállításával, egészen az 1941-es, Palazzo dell'Arte-beli Nemzeti Fasiszta Szindikátus III. Országos Képzőművészeti Kiállításáig, amelyen többek között Enrico Prampolini, Benedetta Marinetti, Cesare Andreoni, Aristide Bianchi és Mino Rossi művei is szerepeltek.

A futuristák rendezvényeiről szóló fejezet a milánói futurista estéket mutatja be, amelyek az első ízben 1910. január 12-én Triesztben lezajlott program különböző változatai. Milánóban február 15-én a Teatro Liricóban mutatkoztak be a Futurizmus Kiáltványának felolvasásával, majd Palazzeschi, Lucini, Altomare, Buzzi, Federico De Maria, Govoni és Marinetti műveiből olvastak fel. Az esték időnként hangos botrányokkal, gyümölcs- és zöldségdobálásokkal, a közönség és az előadók részéről kölcsönös sértegetésekkel végződtek.

A kötet végén többféle összefoglaló bibliográfia található a futurista művekről, elsőként a Milánóban publikált futurista szerzők művei (1903 és 1945 között), továbbá azoknak a futurista kiállítási katalógusoknak a listája, amelyek 1910 és 1941 között zajlottak a városban. A kutatók számára igen hasznos információt nyújt a kötet végén a futurista dokumentumokkal rendelkező milánói ar-

chívumok felsorolása. A könyvhöz mellékletként tartozik egy térkép a harmincas évek Milánójáról, amelyen Boccioni, Carrà, Andreoni és Sant'Elia műveivel illusztrálva a futurista itineráriumot végigkövethetjük.

NAHÓCZKY JUDIT

Русский кубофутуризм. (Szerk.) Г. Ф. Коваленко. СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2002, 239.

A tanulmánykötet az orosz avantgárd művészet egyik legizgalmasabb és legeredetibb jelenségéről, a kubofuturizmusról szóló írásokat gyűjti egybe, egy meghatározott logikai-tematikai ívbe rendezve azokat. Az irányzat kialakulásától kezdve követhetjük nyomon e meglehetősen rövid, különböző művészeti csoportosulásokban és kiáltványokban gazdag vibráló korszakot, érintve közben a párhuzamos nyugat-európai jelenségeket és az egyidejűleg fellépő oroszországi irányzatokat is, míg végül elérkezünk a futurizmus utópikus gondolatának a forradalomban való feloldódásához.

Hogy mennyire problémás a kubofuturizmust – mint bármely más avantgárd irányzatot – időben behatárolni, jelzi, hogy két tanulmány is központi figyelmet szentel ennek a kérdésnek. Dmitrij Szarabjanov „Kubofuturizmus”: *Terminus és valóság* című írásában a „kubofuturizmus” jelentéséből kiindulva, illetve az új művészet eszméit provokatíván hirdető manifesztumokat és a kor egyéb dokumentumait vizsgálva próbálja meg tetten érni a terminus első *tudatos* használatának pillanatát. Ezt végül 1913 márciusára teszi, amikor a magukat „bugyetljanyinoknak” (magyarosítva „leszistáknak”) nevező orosz futuristák kapcsolatba léptek az Ifjúsági Szövetséggel (Szojuz Mologyozsi), jöllehet, az orosz festők és költők között már jóval 1913 előtt is létezett alkotói együttműködés. A festészetben 1912–15 között jutott a legnyilvánvalóbban érvényre egyfajta kubofuturista tendencia, főleg Kazimir Malevics és Natalja Goncsarova képein, bár a cikk szerzője hangsúlyozza, hogy az irányzat stílusjegyeit kevés műalkotás hirdeti vegytiszta formában, hiszen a kubofuturizmussal párhuzamosan egyéb irányzatok is hatottak az 1910-es évek orosz művészetében. A szakirodalom ezért sokszor kubofuturistának titulálja a neoprimitivista, szuprematista vagy konstruktivista je-

gyeket magán viselő műveket is. Julija Romanovszkaja „Kubofuturizmus”. A *terminus tere* című tanulmányában is felmerül, hogy egy tágabb értelmezés szerint a kubofuturizmus egybeesik a „korai orosz avantgárd” (sőt, egyes értelmezésekben általában az „orosz avantgárd”) fogalmával. Ennek okát a tanulmány szerzője magában az elnevezésben véli fölfedezni (két, tartalmilag egyébként is széles jelentéstartamú fogalom összekapcsolása egy harmadikat generál), majd ezt továbbgondolva érdekes kísérletet tesz a „kubo-futurizmus” lefordítására („tér-időizmus”, „jelen-jövőizmus”), míg végül eljut a „kubofuturizmus = orosz avantgárd” formuláig. Ezáltal a kubofuturizmus nemcsak a kubizmust és a futurizmust szintetizáló stílusirányzatként értelmezhető, hanem a századelő szellemi tendenciáinak sajátosan orosz tükröződéseként is.

Luigi Magarotto *Feljegyzések az olasz futurizmusról és az orosz kubofuturizmusról* című tanulmányában a kubofuturizmust és az olasz futurizmust hasonlíttja össze és arra mutat rá, hogy ez a jellemzően orosz irányzat nem illeszthető be a nyugati tipológiába. A közös ideológiai alap egyértelműen a nietschei hagyományra vezethető vissza (titáni egyéniségek, az egyén megistenülésének hirdetői). Az agresszivitás, a nemzeti expanzió, a háború dicsőítése, a társadalomellenesség viszont kizárólag az olasz futurizmus sajátossága. A szerző vitatja azt az olasz irodalomtudományban elterjedt nézetet, mely szerint az erőszak Georges Sorel *Gondolatok az erőszakról* című művének hatására vált a futurizmus teóriájának alapjává. Sorel könyve Oroszországban megjelent ugyan, ám hatása elmaradt. Az erőszak nem épült be a kubofuturisták programjába, akik nem mentek tovább néhány provokatív, exhibicionista megmozdulásnál, melyeknek azonban közvetlen politikai tartalmuk nem volt. A forradalom után sem az erőszak kedvéért csatlakozott a hatalomhoz a kubofuturisták többsége, sokkal inkább azért, mert általa megvalósulni látták az „új világ – új művészet” eszméjét.

Irina Azizjan *Az olasz futurizmus művészeti eszméi. Párhuzamai és visszhangjai az orosz avantgárdban* című tanulmányában a hangsúly a futuristák új térérzékelésére kerül: tér és idő szimbiózisában a tér végtelen, folytonos, de anyagi természetű, nem pedig pusztán űr. Umberto Boccioni színről és fényről szóló művészeti koncepciója hatással volt Malevicsre és Alekszandra Ekszterre, új formaalkotó motívuma, a spiralooid pedig Vlagyimir Tat-

linnak *A III. Internacionálé-émlékműv*ben értelmeződik át. Antonio Sant'Elia olasz futurista építész *Új város* manifesztumában a futurista város olyan, akár egy hatalmas kikötő, melybe liftes felhőkarcolókat, többszintes utcákat tervez – konstrukciói Tatlin kontrareliefeiben lelnek visszhangra. A kubofuturistáknál azonban a konstrukció mellett a *dekonstrukció* még lényegesebb mozzanat: a tartalom és forma hagyományos kapcsolatát szétzúzzák, hogy így jussanak közelebb a formába kövült igazsághoz. A forma hatalmának felszámolásával, az anyag felszabadításával a montázs esztétikája jut érvényre, amely az irodalomban, de a film- és színházművészetben is felváltja a szűzsét. Ahogy Gérard Conio *Anyag és forma az orosz kubofuturizmusban* című írásában a kubofuturisták formabontó törekvéseit vizsgálva megállapítja, az orosz kubofuturisták ezzel nyugati elődjeiktől elszakadva stilisztikailag újat hoztak, és alapjaiban értelmezték át a művészet elveit.

Hogy honnan értesültek az orosz művészek a nyugati tendenciákról, részben erre ad választ Alekszander Babin *A. Gleizes és J. Metzinger „A kubizmusról” című könyve az orosz művészek és kritikusok értelmezésében* című írása. Az 1913-ban két fordításban is megjelent könyv igen népszerű lett a kubofuturisták körében, (Gleizes és Metzinger elméleti és festészeti munkái Malevics számára is alkotói impulzusként szolgáltak), ám, amint a cikk szerzője is megjegyzi, ezt a lelkesedést a szuprematizmus térhódításával egyre kritikusabb hangok váltották fel. E könyv jelentőségét egyébként Marina Besszonova is hangsúlyozza Picasso és Braque kubizmusát az orosz kubofuturisták munkásságával összevető tanulmányában. Cikkéből az is kiderül, hogy Roman Jakobsonnak a nyelvészetben és a nyelvhez való viszonyában végbement változást nem is annyira Saussure elmélete inspirálta, hanem főleg a kubizmus (a tárgyak és a szavak közötti hasonló viszonyrendszer alapján), s ezek a kubista párhuzamok és analógiák Jakobson egész elméleti munkásságán végigvonultak.

A futurizmus szempontjából kulcsfontosságú témát dolgoz fel *A város ikonográfiája a kubofuturistáknál* című tanulmányában Jekatyerina Vjazova, a város prizmáján átszűrűt tudat működési mechanizmusát vizsgálva. A futurista városnak, ahol összeolvad élő és élettelen, nincsenek történelmi vagy földrajzi vonatkozásai, individuális jegyei eltűnnek, s nem látszik más, mint az urbanizált

élet áramlása. A város már a szimbolistáknál is mint egyfajta univerzum volt jelen, mely a megváltozott pszichikum új formáit realizálja. A kubofuturistáknál is átrendeződik a belső optika, nem is annyira egy új világnézet születése, hanem a szemléletváltás pillanata ez: a változó tudatnak katasztrofára, halálra, metamorfózisra van szüksége. Az Apokalipszis-téma ott van Olga Rozanova és Malevics képein, de a futurista szövegekben is, pl. David Burljuknál és Alekszej Krucsonihnál. Ez az Apokalipszis azonban egy régen várt változás, amely új energiák születését hozza, s nem a bűnhődésre irányul. A tanulmány felsorolja a futurista városábrázolás új témáit és technikáit: a plakát, a hirdetőoszlop – verbális jelek és plasztikus formák kombinációja – a szemléltető új térbe vezeti, ahol a városi nyelv mintegy nyelvi káosszá válva „megtisztul” a logikától. A gyárkémények pedig – versenyre kelve a székesegyházak tornyaival, majd végül győzedelmeskedve felettük – a földi és égi világ új, nem isteni természetű kapcsolatát hirdetik. A tanulmány szerzője a város ikonográfiájának folyamatos változásában egy új művészetbe való átmenet előérzetét látja.

Erre a perspektívaváltásra és az avantgárd módosult optikájára fókuszál *A „természetesség” az orosz avantgárd esztétikájában* című tanulmányában Jekatyerina Bobrinszkaja. Az optika fejlődésével a látásra vonatkozó addigi ismeretek már kevésnek bizonyultak, ezért különböző látás-elméletek születtek, melyek alapján az anyag mélyére hatolva felfedhető a dolgok valódi lényege. A cikk bemutatja Mihail Matyusin „periferiális látás”-elméletét (a mozgás érzékelésére), Pjotr Uszpenszkij „belső látás”-elméletét (a negyedik dimenzió érzékelésére), illetve azt, hogyan képzelte el Malevics a „tudattal látást”. A szerző részletesen foglalkozik az orosz avantgárdnak azzal a sajátosságával, hogy a szín tiszta dinamikája és energiája jobban érdekli a festészetet, mint a fény ábrázolása. Malevics fekete négyzete (mely a kortárs művész, Alekszandr Benois szerint az „elhanyagoltság ocsmányságát” idézi) a két színpolaritást egyesítve a fényredukció végpontját jelöli ki. A futurista opera címe – *Győzelem a Nap felett* – is mitológiájuk kulcsmotívumát hirdeti, ahol a fény és a gravitáció legyőzése egy új, magasabb szintű tudat térhódítását jelzi.

Megszabadítva a művészetet az ábrázoló funkciótól, az avantgárd művészek az anyag új lehetőségeit tárják fel, ahogy arra Irina Szahno *A szó*

faktúrája a kubofuturizmusban című tanulmányában is rámutat. A kubizmus, majd a futurizmus a leggazdagabb faktúrát dolgozza ki a festészetben, ehhez hasonlóan az avantgárd költők is új kifejezési formákat keresnek. Költészetük faktúra-konceptiójában a szó élő organizmus, így plasztikus és deformálható (nyújtható, zsugorítható, felszabdalható stb.). A szerző szemléletes példákkal illusztrálva sorra veszi, milyen drasztikus szótranszformációkat visznek véghez a futuristák – elsősorban Krucsonih és Burljuk –, illetve hogyan jön létre nyelvi kísérletezésük által a „zaum”, azaz az „értelmentüli nyelv” szavainak új szemantikai szintje.

Az avantgárd esztétikájának utópikus vektorát látja a futurizmusban Tatyjana Gorjaceva, aki *A „szellem birodalma” és a „császár birodalma”. A futurista utópia sorsa az 1920–30-as években* című tanulmányában a futurista utópia utóéletét mutatja be. Az avantgárd utópisztikus eszméi és a születőben lévő totalitarizmus közötti összefüggéseket a szerző egy közös kiindulási pontból eredezteti: az eszmei radikálisumból. A cikk bemutatja, hogyan fér meg együtt a posztfuturizmusban a kereszténység paradigmája, és a kommunizmus forradalmi utópiája. Azt is megtudhatjuk, hogyan integrálja Krucsonih a futurista értékrendbe Lenint, illetve miként strukturálódott át az avantgárd művészeti élet az 1920-as évek után.

A tanulmánykötetnek sikerül megfogalmaznia ennek a roppant hektikus, ám annál termékenyebb irányzatnak a küldetését: törvényszerű, hogy a kubofuturizmus a folytonos változást és a jövőre orientáltságot hangsúlyozva végül elérkezik önmögén végpontjához, és önmagát oldja fel eszméjében, hogy új, az absztrakciót a végletekig feszítő irányzatoknak adjon teret.

FÓDI ANDREA

Владимир Поляков: Книги русского кубофутуризма. Издание второе, исправленное и дополненное. Москва, «Гилея», 2007, 550.

Az avantgárd – Szilágyi Ákos szavaival élve – az eltérés művészete, amely deviáns, más, új, abnormalis, extrém és külön, tulajdonképpen minden, csak egy nem: a régi hagyományok folytatója. Nem csak a tartalom és a forma, de maga az író, költő és művész személye is radikális metamor-

fózion megy keresztül, mely átalakulás során e szerepek eggyé formálódnak. Az „avantgardista” egy személyben lesz költő, művész, grafikus és nyomdász, a **könyv** – melynek Poljakov is kiemelt figyelmet szentel –, az új irányzat eszmeiségét és törekvéseit megtestesítő egyik legfontosabb kifejezési formává válik.

Poljakov munkája *Bevezetőjében* az ún. „orosz futurista könyv” kialakulásának körülményeire, az írói-művészi szerepek megváltozására hívja fel a figyelmet. E folyamat során az író művésszé, a művész pedig illusztrátorrá vált, magára öltötte a nyomdász szerepét, Szerzővé formálódott, a szöveg és rajzok egyedüli Alkotójává. Oroszországnak kivételes szerepe és jelentősége volt már a futurizmus kialakulásának első időszakában. Orosz futuristának lenni nem „csak” egy meghatározott stílushoz való tartozást jelentett, több volt annál: társadalmi szerep, létforma, mely egy szempillantás alatt átlépte és eltörölte az élet és művészet közötti leküzdhetetlennek tűnő határt. A futurizmus és azon belül az orosz kubofuturizmus kutatása sokáig elfeledett terület volt, áttörést csak az 1970-es évek hoztak. Poljakov szerint az „orosz futurista könyv” fogalmának értelmezése nem lehetséges az orosz és európai „nyomdai termékek” (manifesztumok, képeslapok, kiállítás-katalógusok) elemzése nélkül, amire a könyv további fejezeteiben kísérletet is tesz a szerző.

Az első négy fejezet fő gondolata szerint vitathatatlan a nyugat-európai futurizmusnak az orosz kubofuturista képzőművészetre és az „orosz futurista könyvre” gyakorolt hatása, még akkor is, ha ennek megcáfolására az orosz kubofuturisták több kísérletet is tettek. Sok orosz futurista töltött el hosszabb-rövidebb időt külföldi művészeti iskolákban. Akiknek nem volt lehetőségük nyugat-európai tanulmányutakra, két moszkvai mecénás, Szergej Scsukin és Ivan Morozov gyűjteménye révén ismerkedhettek meg az új európai művészettel, elsősorban a francia festészet remekműveivel. A szerző szerint Scsukin és Morozov kollektív művészi laboratóriummá váltak a leendő orosz „szezannisták” számára. Bármily nagyszerű is volt azonban e két gyűjtemény, nem volt képes átfogni az európai festészet minden irányzatát. E „hiányság” hívott életre egy egyedülálló „kiállítás-sorozat”, melyet úgy tudunk leghelyesebben értelmezni, ha olyan folyamatként tekintünk rá, melynek végeredménye az önálló orosz kubofuturista festé-

szet és szobrászat kifejlődése. E sorozat első állomása (1908–1909) az a két kiállítás volt, amelyet Larionov kezdeményezésére egy moszkvai folyóirat, a *Zolotoje Runo* (Aranygyapjú) szervezett. Itt a nyugat-európai alkotások mellett moszkvai művészek, például Larionov és Goncsarova alkotásait is bemutatták, majd az 1909 végén szervezett harmadik kiállításon már az oroszoké volt a főszerep. E kiállítást újabbnak követték, Moszkván kívül Oroszország más nagyvárosaiban is. A nyugat-európai avantgárd hatása nem csak a képzőművészetben, hanem az irodalomban, és ezzel összefüggésben a könyv műfaji, tartalmi, strukturális és tipográfiai – már-már művészinek mondható – megújulásában is megmutatkozott. Az első fejezet (*Az orosz kubofuturizmus és forrásai*) végén a szerző Goncsarova szavait idézi: „Minden kapcsolatot megszakítok a Nyugattal. Utam minden művészet ősforrásához, Keletre vezet tovább.”

Poljakov „útja” azonban nem egyenesen Keletre vezet, hanem egy nyugati kitérőt tesz: a következő fejezeteket a nyugat-európai tendenciáknak, többek között a francia kubizmusnak, Kandinszkinak, a német expresszionistáknak, valamint az olasz futuristák manifesztumainak szenteli. E fejezetek megerősítik, hogy az orosz és nyugat-európai futurizmus kapcsolata szoros és intenzív volt (legalábbis a kezdeti időszakban). Ezt követően, az *Út Keletre* című fejezetben a szerző és vele együtt olvasója is végérvényesen Kelet felé „veszi az irányt”, Goncsarova fenti tézisének értelmében („Minden kapcsolatot megszakítok a Nyugattal.”), amely alapvetővé, szinte „kötelezően” követendő gyakorlattá és általános végkövetkeztetéssé vált az orosz futurizmus csaknem valamennyi képviselője számára. Poljakov ama kérdés tisztázására törekszik, milyen mértékben nyúltak vissza a futuristák az orosz kultúra ősi tradícióihoz és értékeihez. Az orosz, vallási eszméken alapuló felfogás szerint Oroszországnak kivétele és az egész emberiség sorsát meghatározó szerepe van a történelemben, amelyben két út lehetséges: az igaz és a hamis. A világtörténelmet is meghatározó „nyugati út”, amelyen I. Péter óta Oroszország is halad, a hamis irány. Ez a futuristák számára is nagy jelentőségű nézet egészen a „nyugatosokkal” szembehelyezkedő szlavofiloktól ered, és tovább élt Dosztojevszkij, majd Szolovjov eszmerendszerében. A nyugat-európai avantgárd képviselőinek alapvető törekvése volt, hogy felszínre hozzák, újra „élővé” te-

gyék azt, ami már régóta kiveszett kultúrájukból: az eredeti tisztaságában megőrzött primitív (elsődleges, ősi) tudatot. Az orosz futuristák számára mindez élő, létező, hétköznapi közeg volt. Ha kapcsolatba akartak kerülni a régi-új művészettel és annak ősi gyökereivel, nem kellett mást tenniük, mint elmenni a Moszkva környéki falvak valamelyikébe, vagy kimenni egy vásárba. A Kelet, a vallásos népi művészet és kultúra felé való nyitást jelezte a „lubok” (orosz népi grafika) népszerűsége, melynek 1913 márciusában Larionov szervezésében külön kiállítást is szenteltek. A kiállításon emellett helyet kaptak cégtáblák, gyermekrajzok, gyermekjátékok, edények, bútorok és a nép körében használt ruhadarabok is. A szerző e fejezet zárásában azt emeli ki, hogy az orosz futurizmus és a régi hagyományok, ősi kultúra kapcsolatának újdonsága leginkább abban állt, hogy egyesíteni tudta a népi, a városi és a primitív művészet erejét, mely az első lépés volt a „jövő nagy művészetéhez” vezető igaz úton.

Poljakov munkájának egyik legizgalmasabb fejezete a hatodik, mely *Az orosz futurista könyv szemantikája* címet viseli. Az orosz kultúra a kezdetektől fogva szoros kapcsolatban állt és áll ma is a könyvvel. Már a 10. században is megkérdőjelezhetetlen volt a (keresztény) könyv szerepe, melyet az Igazság és Tudás egyetlen forrásának tekintettek. I. Péter uralkodásának idején (18. század) megváltozott, és az európai felfogás felé mozdult el az orosz kultúra könyvhöz való viszonya. A „nyomatott szó erejét” Oroszország „európaizálása” és felvilágosítása érdekében Nagy Péter és Nagy Katalin is igyekezett felhasználni. Az orosz futurizmusnak a könyvhöz, mint művészi termékhez való viszonyát (is) az elődökkel való teljes szembefordulás és szakítás jellemezte. A könyvhöz fűződő kulturális hagyományokkal és gyökerekkel azonban már nem volt ennyire éles a szakítás, sőt, számtalan kapcsolódási pont felfedezhető. A szerző szerint a futuristák úgy tekintettek a könyvre (és más nyomdai termékekre is), mint az új művészet elméleti és gyakorlati újításainak megtestesítőjére. Az „orosz futurista könyv” vizuális megjelenése nem sokban tért el a hagyományostól, belső felépítése és tartalma, valamint a rajzok, illusztrációk dominanciája azonban teljesen új irányt jelentett. Az orosz futuristák a könyvet apokaliptikus elképzeléseik megvalósítási terének tekintették, ahol kivételes prófétikus szemléletmódjuk

és elhivatottságuk, valamint az élet és művészet színtereinek teljes egymásba olvadása megjelenített. E felfogás egyfajta várákozás is volt a „világtörténelem azon órájára”, amikor Oroszország „az Emberiség életének vezetőjévé” válik. A Hlebnyikov által megalkotott „világviszája” („mírsz-kónca”) eszmében tükröződött a futuristák azon törekvése, melynek legfőbb célja az idő legyőzése volt, nem csupán szimbolikus, hanem reális értelemben. „A Világ elpusztul, de nekünk nincs végünk” – írja Krucsonih *Győzelem a Nap felett* című futurista operájában. Az idő felett aratott győzelem egy időben magába foglalta a halál legyőzését és az eljövendő újjászületés reményességét is. Poljakov a háború és apokaliptikus kapcsolatának elemzésekor az *Apokaliptikus látomások* című alfejezetben hívja fel a figyelmet az orosz kultúrában kiemelkedő jelentőségű lovas alak fontosságára. A futurizmus vonatkozásában legelőször Vaszilij Kandinszkij *Kék lovasa* juthat eszünkbe, amely azt tükrözi, hogy a futurista művész nagy mértékben használta a népi művészet forrásait. Az orosz futuristák számára az ősi népi tradíciókhoz és művészethez való visszatérés mellett a lovas (különösen a sztrelec-ovas) harciasságot, céltudatosságot és energiát, az európai befolyás lerázását jelképezte. A lovas mellett a bika, az ördög figurája, valamint a gépek és városi civilizáció tárgyi elemei is a futuristák érdeklődésének középpontjában álltak. Poljakov gondolatai szerint az orosz futurizmus világában (ellentétben az olasz futuristákkal) a városok nem a jövőt, hanem a múlt torz ábrázatát és a jövő pusztulását jelképezték.

A szerző a következő részben (*A manifesztum, mint művészi kifejező forma*) az orosz futuristák manifesztumaival foglalkozik, különös figyelmet szentelve Larionov és Malevics munkásságának. A manifesztumok mellett azonban létezett egy másik „kifejezési forma” is, az ún. irodalmi-művészeti kiadványok, amelyekkel Poljakov *Az orosz futuristák gyűjteményes kötetei* fejezetben foglalkozik. Ez a műfaj nagy hagyományokkal rendelkezik az orosz irodalomban, a futuristák azonban számtalan újítást alkalmaztak, mely a kötetek tartalmi, de leginkább formai változásában (olcsó, szürkés-kék, zöldes papír; durva vászonborító stb.) öltött testet. A pétervári futuristák kiadványai között Poljakov kiemelt figyelmet szentel a *Bírák ketrece* (*Szadok szugyej*) első kötetének, melyet szokatlan külseje (címnélkülisége) és Burljuk illusztrációi tettek kü-

lönlegessé. A *Bírák ketrece* második kötetében a *Hy-laea csoport* újabb tagjai (Majakovszkij, Larionov stb.) is helyet kaptak, mely csoport kiadványaival Poljakov a továbbiakban részletesebben is foglalkozik. Az „orosz futurista könyv” újjátásainak összefoglalására a legmegfelelőbb a *vizuális irodalom és művészet* fogalma, mely magába foglalja a tipográfiai eszköztár teljes megváltozását is, amiben az orosz futuristák azon törekvése mutatkozott meg, hogy a szöveg belső ritmikájának és hangzásának vizuális kifejezést adjanak. A szöveg elhelyezésének megváltoztatása, a betűformák, betűtípusok és betűméretek szinte folyamatos keverése, az illusztráció szerepének megnövekedése mind a fentebb említett célt szolgálta. E kísérletek szoros kapcsolatban álltak egy új költői nyelv megteremtésével, amelynek egyik legfontosabb gondolata a művészi betű- és szóalkotás volt, amikor az újonnan „felfedezett” hangokhoz új betűket „teremtettek”. Ha a futuristák „tipográfiai forradalmáról” beszélünk, ki kell emelni Vaszilij Kamenszkij ötszögletű, *Tangó tehennel* (*Tango sz korovami*) kötetét, és az ún. *Vasbeton poémákat* (*Zselezobetonnije poemi*). A kötetben, mely nem más, mint tipográfiai jelek halmaza, a betű és annak belső hangzása vált meghatározóvá, az ábrázoló és kifejező funkció egyedüli birtokosává. A vizuális irodalom és művészet színterén végrehajtott összes újítás a klasszikus értelemben vett irodalom ellenpólusának megtestesítésére volt hivatott. Emellett Poljakov azt is kiemeli, hogy Kamenszkij ötszögletű könyvének alapjául az ún. „kollázs-elv” szolgált, mely az irodalmi-tipográfiai kísérletek és a futurista festészet szoros kapcsolatáról tanúskodik.

Az orosz futurista kiadványok alapvető célja az eltérés és újítás hangsúlyozása mellett a minél „művészebb” és intenzívebb kifejezőmód megteremtése volt. Azon gondolatok, mozzanatok és történések átadására, melyekkel az író/költő a mű megalkotása során kapcsolatba kerül, és melyeket ő maga generál, egyedül a kézirat volt alkalmas. A kéziratot a litográfia (kőnyomás: a szöveget kőre vagy egy speciális papírra írva nyomtatásra alkalmassá tették) segítségével juttatták el az olvasóhoz. E technika alkalmazásával született meg a „futurista könyv” vagy ahogyan Hlebnyikov nevezte, az „öníró könyv” („szamopisznaja knyiga”). Poljakov munkájának utolsó fejezete (*Az orosz futurizmus „öníró” könyvei*) a kézzel írott könyv és a rajzok, illusztrációk, grafikák szerepének konkrét példá-

kon keresztül történő szemléltetésére épül. E fejezetben szó van Krucsonih és Larionov közös munkáiról: a *Pomádéról* (*Pomada*), melyben a központi elemet a színek használata jelenti; valamint a *Félholtról* (*Poluzsivooj*), mely a két futurista művész utolsó közös munkája volt. Fontos kiemelni a *Játék a pokolban* c. művet, melyet Goncsarova illusztrációi díszítettek. Zárásként Poljakov Krucsonih–Rozanova–Semsurin *Egyetemes háború* (*Vszelenszkaja vojna*) című munkájával foglalkozik, mely a 20. század első „tárgy nélküli” könyve volt. Az album összeállítása az ún. „színes ragasztó” (színes lapok összeragasztása) technikára épült.

A könyv *Zárszava* az 1915 utáni évekkel foglalkozik, amikor nyilvánvalóvá vált, hogy az orosz futurizmus mindent tagadó magatartása nem tartható hosszú távon, így az irányzat jelentős átalakuláson ment keresztül, amelynek eredményeképpen – Majakovszkij szavaival élve – „mint a kiválasztottak eszméje elpusztult”, de mint világnézet nem szűnt meg, sőt, egész Oroszországot elárasztotta.

A zárszót, majd a lábjegyzeteket és az irodalomjegyzéket a *Futurista kiadványok katalógusa* követi, mely tulajdonképpen az 1909–1916 között megjelent orosz futurista kiadványok listája. A könyv futurista művészekről, könyvborítókról, rajzokról, grafikákról és festményekről közöl színes fényképeket, amelyeket szerencsésebb lett volna a róluk szóló szövegnek elhelyezni, így pl. a könyvborítók hosszas leírása helyett sokkal szemléletesebb lett volna azokról képet mellékelni, segítve az olvasót a befogadásban és pontosabb megértésben.

Vlagyimir Poljakov munkája nem egyszerűen az orosz futuristák kiadói tevékenységéről szól, hanem magáról a kubofuturizmusról mint jelenségről, annak eredetiségéről és összetettségéről, lehetőséget kínálva az olvasó számára, hogy megértse és átélje azt a folyamatot, melynek során elmosódik az élet és művészet közötti határ, s amelyben megszületik az új „orosz futurista könyv”.

VARGA FERENC

Dante oscuro e barbaro. (Szerk.) Bruno Capaci. Roma, Carocci, 2009, 243.

Az enigmatikus című kötet (*A homályos és barbár Dante*) a kortárs Dante-kutatás mérvadó teljesítménye: a XVII–XVIII. sz.-i itáliai és részben európai

Dante-recepció válogatott antológiája, melyben többek közt A. Guarini, N. Villani, A. Tassoni, T. Campanella, G. V. Gravina, G. B. Vico, S. Bettinelli, Voltaire, G. Gozzi és V. Alfieri válogatott Dante-vonatkozású szövegeit olvashatjuk. A szemelvényekhez a kötet szerkesztője, Bruno Capaci írt bevezető tanulmányokat, míg a kötet „Dante az ítéletek középpontjában: vádak és védelmek” c. bevezetésének szerzője a nagy Vico- és Dante-kutató, Andrea Battistini. A Dante-recepció a költő halálától (1321) ill. a Boccaccio-féle *Dante életétől* kezdve a XVII sz.-ig – főleg kommentárok formájában – töretlen ívű volt, de nyilvánvaló, hogy a Dantéről alkotott kép a XVII–XVIII. sz. fordulójától kezdve változott meg radikálisan Alighierinek az irodalmi kánonban való felértékelődése irányában. Capaci és Battistini fő célja az olasz (és európai) irodalmi kánonban *Dante megítélésében* bekövetkezett fordulat egyes stádiumainak kritikai bemutatása.

Battistini bevezetésében a XVII–XVIII. sz.-i Dante-recepció általános áttekintését adja, melynek keretein belül világossá válik a kötet-címbe szereplő „homályos és barbár” kifejezések jelentése. A „homályosság” vádját az italianista körökben gyakran „secolo della precettistica”, vagyis a szabályrendszerek alkotása évszázadként emlegetett XVI. sz. kontextusában fogalmazódott meg Dantéval szemben. E században a P. Bembo (aki nem melleleg egy 1502-es *Isteni Színjáték*-kiadás gondozója) *Prose della volgar lingua* c. 1525-ös művében kifejtett irodalmi és nyelvészeti kánon határolta be a Dantéval kapcsolatos ítéleteket, mely kánonnak megfelelően Petrarca a költői, míg Boccaccio a prózai példakép. Ez lényegében Alighieri irodalmi kánonból való kirekesztését jelentette, e kirekesztés azonban az irodalmárokat – a Dantéről alkotott ítélet tekintetében – megosztotta: egyes szerzők, mint G. G. Trissino (Dante nyelvelméletéből ihletet merítve és az ő javára) árnyalták a bembói álláspontot, mások – mint B. Tomitano és R. Castravilla – az arisztotelészi *Poétika* szabályainak „szigorú betartását” követelve radikalizálták Bembo nézeteit és a *Színjátékot* megpróbálták véglegesen kizárni a költészeti kánonból, míg egy harmadik csoport – pl. G. Benivieni, A. Degli Albizzi és V. M. Borghini – az arisztotelészi poétika flexibilisebb értelmezésével a *Színjáték* költői nagyságát és egységét hangsúlyozták. Mindezt jelen kötet tematikája szempontjából annak hangsúlyozásaképp említem, hogy a Dante életművére vonat-

kozó humanizmus- és reneszánsz-kori kritika – értelemszerűen – nélkülözhetetlen előzménye volt a XVII–XVIII. sz.-i dantisztikai fordulatnak.

Mint Battistini rámutat, Dante (ma sokszor realisztikusnak ítélt) költői nyelvezete kapcsán a „homályos”, „alantas”, „durva”, „unalmas”, „bizarr” és „extravagáns” jelzők (a bembói hagyomány tovább-éléseként) a XVII. sz.-i Dante-kritikában is gyakran előfordulnak. Nyelvészeti síkon (a többnyelvűség [plurilinguismo] és a stílusok kevertsége elutasítása tekintetében) Bembo hatása még Villani 1631-ben *Osservazioni alla Divina Commedia* címen kiadott, alapvetően pozitív hangvételű Dante-tanulmányaiban is meghatározó volt (vö. 12–13.). Capaci kiemeli, hogy Villani művei (így Dante-kritikája is) a Franciaországban az 1690-es években *Querelle des Anciens et des Modernes* címen kibontakozó akadémiai viták olasz előzményeinek kontextusában és az 1630-ban kiadott *Uccellatura* ismeretében értékelendők, mely utóbbiban Villani az antikok és Dante mellett, míg a modernek és Marino ill. a marinizmus ellen foglalt állást (vö. 61–62.). Tassoni Dante-tanulmányaiban (*Postille scelte alla Divina Commedia; Ragionamento al XII dell'Inferno*) a célkitűzést és a módszert illetően meghatározó volt, hogy az említett vita keretei közt a modernek (s így az antik modellekkel való leszámolás) mellett foglalt állást. Jogosan hangsúlyozza Battistini, hogy a Tassoni-féle „múlt-eltörő” szerzők legtöbbször nehezen tudnak mit kezdeni a költői kreativitását (de bizonyosan nem politikai-teológiai nézeteit) tekintve „anarchista” Dantéval, mivel az Alighierivel való foglalkozás könnyen feltárhatja a „modernek” rejtett konformizmusát (vö. 14.). Mindazonáltal Tassoni kritikájában (aki a *Pokolhoz* 38, a *Purgatóriumhoz* 222, míg a *Paradicsomhoz* 110 posztillát írt) feltárhatók ma is relevánsnak tekinthető elemek: ezek közül az egyik, melyet Capaci kiemel, a Vergilius és Dante költészete közti jelentős különbség tételezésének fenntartása annak fényében, hogy Alighieri (pl. a *Pokol* XXIII-ban) saját költészetét közvetlenül Vergiliuséra vezeti vissza (vö. 102.).

A *Napvörös* című művéről leghíresebb Campanella fontos gondolatokat írt le (a sajátjához sok tekintetben hasonló sorsú) Dantéről, mindenekelőtt a *Poetica italiana* c. műben kifejtett kategorizálás keretei közt. E kategóriák alapján a kalábriai szerző az igazságot feltáró próféta-költőt megkü-

lönböztette a hazug udvari költőtől: Dante – e sajátos irodalmi kánonban – értelemszerűen *próféta-költő*, egyben a legnagyobb itáliai szerző (hisz – a Campanella-féle hasonlat alapján – a többiek Dantéhoz képest olyanok, mint a gondolák a gályához képest). Capaci rámutat: Campanella annak alapján vette védelmébe egyaránt az anti-arisztotelianus Galilei-t és az arisztotelianus Dantét, hogy mindketten az igazság keresői és művelői voltak; Dante annyiban „pitagóreus”, hogy költészetét a közjó érdekében művelte (vö. 111–112.).

Az itáliai (és európai) XVIII században – mely Battistini szerint a korábbiakhoz képest jobban diszponált Dante átértékelésére és befogadására (vö. 18.) – a firenzei költővel kapcsolatos (pozitív ill. negatív) kritika egyik fontos kulcsszava a „barbár” lett. Gravina a *Della ragion poetica* c. traktátusában (bár fenntartja a Bembo-Arcadia paradigmát, mely Dante többnyelvűségét és Petrarca egynyelvűségét tételezi) egyértelműen Dantét tartja az olasz nyelv atyjának. Gravina von először párhuzamot (bizonyos reneszánsz előzményektől eltekintve) Dante és Homérosz közt: e (Gravinától eltérő céllal történő) párhuzamba állítás meghatározó jelentőségű Vico *Új tudományában*, melyben azon lesz a hangsúly, hogy Dante – Homérosszal (ill. az e néven említett rapszódoszokkal) analóg módon – egy barbár korban költészet révén a különböző dialektusokból egységes nemzeti irodalmi nyelvet tudott teremteni. Battistini szerint a Dante-Homérosz párhuzam Gravinánál sajátos módon az *ezoterikus* Dante-kép egyik kiindulópontja a tekintetben, hogy míg Dante főműve – annak ellenére, hogy a *Vendégségben* és a *XIII Levélben* meghatározza a *Színháték* olvasati szintjeit – alapvetően csak beavatottakhoz szól (vagyis az allegorikus és a morális szint elsődleges a szó szerintihez képest), Homérosz műveinek egyaránt van exoterikus és ezoterikus olvasata (vö. 18–19). (Vico Dante-értelmezéséhez ld. Nagy József a *Helikon* 2009/3-ban [481–483.] közölt recenzióját, valamint a *Világosság* 2009/nyári számában [103–110.] és a *Dante Füzetek* 5-ben [155–180.] közölt cikkeit.)

Voltaire-t ritkán sorolják a Dante-exegézistörténet nagy szerzőihez, pedig Alighieriről alkotott ítéletei ma is elgondolkodtatók. Capaci rekonstrukciójában Voltaire ambivalensen ítélte meg Dantét a *Le chapitre des arts*-ban (in *Essai sur les mœurs*) és a *Lettre sur le Dante*-ban (e szemelvényeket ld.

181–186.); ítélete kialakításában jelentős tényező volt a neves anti-dantista Bettinellivel (a szemelvényt ld. 186–187.), valamint A. De Rivarol-lal, a *Pokol* első francia fordítójával folytatott levelezése (vö. 178.). Az említett ambivalencia pl. abban érhető tetten, hogy Voltaire szerint (s itt látható Bettinelli hatása) Dante költészete alapjában véve rossz ízlésen alapul ill. primitív, ugyanakkor fenséges. A *Színjáték* műfajilag nehezen besorolható, talán egy *conte philosophique*. Voltaire ostromozza a kommentár-írás hagyományát, mivel szerinte az évszázadokon átívelő folyamatos kommentálás Dante főművét értelmezhetetlenné tette. Voltaire Dantét antiklerikális („ghibellino”) szerzőként koncipiálta, s fontosnak tartotta egyebek mellett a *Pokol* XXVII és a *Purgatórium* XVI egyházellenes invectiváit (178–179.).

A XVIII. sz. egyik nagy hatású Dante-kritikáját tehát Bettinelli írta meg az 1756-os *Lettere virgilliane*-ben (ennek Battistini-féle kitűnő elemzését ld. 21–23.): erre reagálásképp született meg Gozzi 1758-as *Difesa di Dante*-ja, melynek fő motívuma – mint Battistini kiemeli – ismét (az antik-modern vita terminusain belül) Dante mint *klasszikus* szerző védelme. Gozzi írásában (a korábbi Dante-elemzőkkel ellentétben) már körvonalazódik az a tudományos dantisztikai metodológia, melynek első valódi képviselője U. Foscolo lesz a XIX. sz.-ban (24–25.).

Alfieri számára Dante abszolút költői példakép volt: ez jól látható Alfieri LIII szonettjében (1783), melyben kifejezi reményét, hogy Dante az égből őt „nem-méltatlan tanítványnak” látja. Önéletrajzában (*Vita*) Dantét – Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Machiavelli és Tasso mellett – az olasz nyelv hat fényhordozója közé sorolja, kiemelve, hogy a verselés művészetét Dantétól és Petrarcától tanulta. 1790-ben dolgozott az *Estratto di Dante*-n [*Dante kivonat*], mely a *Paradicsom* XIX-nél félbe maradt (vö. 211.). Jelen kötetben Alfieri *Del principe e delle lettere* c. traktátusának Dante-utalásokat is tartalmazó részeiből olvashatók szemelvények, valamint az említett szonett (213–215.). Battistini egyebek mellett kiemeli, hogy Dante sokszor „durva” [aspro] költői nyelvével Alfieri a Metastasio-féle túlfinomult nyelvezet ellenszereként fogta fel; Alfieri számára Dante mint meg nem alkuvó értelmiségi is felülmúlhatatlan példakép volt (vö. 28).

A kötet elsősorban a középkorral és az XVII–XVIII. századdal foglalkozó irodalom- és filozó-

fiatörténészek számára nélkülözhetetlen tudományos kézikönyv, mely – antológiaként – az MA- és a PHD-szintű oktatásban is jól felhasználható.

NAGY JÓZSEF

Alessandro Scafi: Il paradiso in terra. Mappa del giardino dell’Eden. Milano, Bruno Mondadori, (2007), XIV, 414, [10 sztl.], ill.

Alessandro Scafi, aki római egyetemi tanulmányai után Magyarországon mélyítette el a tudását, eddig elsősorban a magyarországi humanizmus tudósaként volt nálunk ismert. Fenti könyve eredetileg angolul jelent meg 2006-ban Londonban, s egy csapásra nemzetközileg híressé tette: az Association of American Publisherstől az év legkiválóbb könyveit jutalmazó díjak egyikét nyerte el. A földrajz és geológia szakterületen bizonyult a Társaság szerint világelsőnek, de mint címe is mutatja, földrajzi könyvnel – bár annak is nagyszerű – jóval több. Az ószövetségi Genezisből ismert Paradicsomnak a térképészeti ábrázolásait mutatja be, számtalan, a keresztény ókortól kezdve napjainkig (sic!) említett, fennmaradt auktorszöveg, Éden-elképzelés és -interpretáció, valamint a szerző elmélyült elemzései és kritikája kíséretében. A könyv – remek térképeivel és ábráival – albumnak is gyönyörű, tartalmát tekintve pedig szakszerű térképtörténet, mely a témára vonatkozó igen gazdag filozófia- és teológiatörténeti ismeretek birtokában jött létre, s szerzője szemléletével hozzásegít a középkori gondolkodás, valamint a földrajzi helyként elképzelt Paradicsom jobb megértéséhez.

A könyv úttörő jellegű, a témát először a szerző dolgozta fel. Rendkívül gazdag anyagot talált hozzá, ezt publikálta és elemezte monográfiája keretében. A kartográfia történet – olvassuk a könyv elején – a XIX. században kezdődött, s megszületését akkor a fejlődés csúcsaként ünnepelték. A Paradicsom-ábrázolásokkal, melyek a középkori világtérképeken láthatók, nem foglalkoztak, a babonák és a legendák körébe utalták őket. Ez a megítélés folytatódott a XX. és a XXI. században is. Scafi szakít ezekkel a ma már elavult, ún. „felvilágosult” vélekedésekkel. Új látásmódjához a középkorról szóló elmélyült tudása mellett a térképészeti új teóriái segítettek hozzá. Ma már – írja – senki sem tagadhatja, hogy a kartográfia nemcsak a földi

glóbusz, hanem a tágabb kozmosz bemutatására is képes. A legújabb kor térképektől megkülönböztetik azokat, melyek absztrakt ideákat mutatnak be a valóságban, vagy egyenesen a valóságnak egy alternatíváját jelenítik meg. Ezek a „dinamikus térképek” képesek dinamikus folyamatok és következmények ábrázolására. Használhatók földrengések epicentrumának szimulálására, természeti jelenségek globális modelljének megjelenítésére, egy epidémia elterjedésének illusztrálására térben és időben stb. Scafí úgy látja, hogy éppen a legmodernebb kartográfiai technológia az, mely képes arra, hogy ne csak a földrajzi teret (spatium) fogadja el, hanem a történeti időt is, s így hozzájárulhat a középkori Édenkert víziójának megértéséhez (20.). Úgy véli, hogy korunk saját szempontú ítéletalkotásainak „anakronisztikus arroganciáját” elkerülendő a középkori világtérképeket a saját koruk világnézete alapján kell megítélnünk (21.), s könyve írásában ezt az elvet juttatta érvényre.

Szerzőnk megvallja, hogy nem tekinti feladatának védeni vagy támadni a világnak egyfajta vallásos látomását, mint ahogy ezt azok az elődei tették, akik a témával egyáltalán foglalkoztak. Inkább az volt a célja, hogy megválaszolja azt a kérdést, mik voltak azok a feltételek, melyek lehetővé tették az Éden kartográfiáját. Az első négy fejezetben bemutatja, hogyan olvasták a Genézist szó szerint és tipologikusan, és bővebben foglalkozik Ágostonnak azzal a későbbi Paradicsom-elképzeléseket nagymértékben befolyásoló meggyőződésével, hogy az Édenkert reális földrajzi hely volt. Valós létezése mellett, melyről a középkori térképek világmappáikon tettek hitet, az egyházatya a Paradicsom spirituális, szimbolikus jelentését is figyelembe vette, vagyis eseményeit és személyeit előjelekként (signa) és előzetes elképzelésekként (praefigurationes) értelmezte. Ágoston utódai közül a földi Éden valós létének hitét illetően Sevillai Izidor nézetei voltak meghatározó jelentőségűek. Ezek mind belekerültek a későbbi geográfiai térképek közös repertóriumába. Izidor kidolgozott egy modellt is, melyet az utána következők (Beda, Petrus Lombardus stb.) adoptáltak és bővítettek.

A földi Éden geográfiai helye bonyolult kapcsolatban állt a keresztény üdvözülésnek azzal a teljes szkémájával, amelynek a kifejezésére szolgált a világtérképeken. Három kardinális esemény

összefüggését kellett megjelenítenie, a bűnbeesést az Édenkertben, Krisztus kereszttáldozatát a Golgotán és majdani végső eljövételét. Ezek megértése nem lehetséges a Paradicsom helyének az időben való középkori elgondolása nélkül, melyről könyvünk 4. fejezete tájékoztat bővebben. A középkori tudós számára a történelem nem időbeli események egymásutánjában létezik, hanem múlt, jelen és jövő a jelentésekből összeszőtt hálót alkot, „amely minden szövetében Istenre hivatkozik, és amely a történeti eseményeket egy [...] rács sémájába rendezi el” (48. l.). A középkori világmappák a világot tér és idő dimenziójában ábrázolják, s alkotóik a fizikai geográfiai elemek mellett az események menetét irányító láthatatlan rendet is feltűntették. A középkori földi Paradicsom nemcsak helyet, hanem eseményt is jelentett, vagyis egy olyan történeti tény, amely egy speciális helyen történt. A Genézisben leírt Édenkert az Egyház realitását profetizálta, mely a földön működik, Ádám pedig Krisztus-előképet (típus) jelentett. Az Ádám bűne által elvesztett Paradicsomot az üdvtörténetnek kellett helyreállítania. A szimbolikus magyarázat, a tipológia „összecsomózta” az Édenkert eseményeit Krisztus jeruzsálemi kereszttáldozatával és az égi Jeruzsálemmel. A múlt, jelen, jövő ilyen összekötése elősegítette az idődimenzió fejlődését a középkori kartográfiában, ami a feltételét jelentette az Éden ábrázolásának a világtérképeken.

A további fejezetekben a szerző keletkezésük időrendjében, Isidorus világtérképének ábrázolásától és a VIII. századi vatikáni mappától a XVII. századi világmappáig teljességre törekvően leírja és bemutatja a világtérképek Édenkert-megjelenítéseit, és részletesen magyarázza, elemzi őket. Szól ábrázolásuk módjáról, és arra a kérdésre is keresi a választ, miért van jelen a Paradicsom a világtérképeken, s hogy hová helyezték el a tudósok a „seholsincs”-et. A világmappák az Édent nem a hely fizikális megközelítésének elősegítése, hanem inkább egy kozmoszvízió megjelenítése céljából jelenítették meg. Korai változataik nem Ptolemaiosz rendszerét tükrözték, hanem topologikus elveken nyugodtak. A helyek egymás utáni sorrendben követik rajtuk egymást, nincs köztük egzakt távolság, kiterjedésüket kulturális és szociológiai fontosságuk szabta meg.

Szerzőnk bemutatja és kommentálja a világmappákon ábrázolt és az irodalomból ismert Édenhelyeket. Ezeknek még a felsorolására sincs lehe-

tőség, csupán néhányat említünk meg közülük. A legrégebbi időkben Keletet a világtérkép tetejére, az Édent pedig a legkeletibb pontra helyezték, és az eseményeket keletről nyugat felé haladva ábrázolták. A XIII. századtól fogva mind a négy égtájon és az Egyenlítőn is lokalizálták. Hódított az a felfogás is, hogy egykor az egész föld volt a Paradicsom, és az ősszülők bűnbe esésükkel nem az Édent, hanem a halhatatlanságot veszítették el. A hajózási térképek elterjedésével és a ptolemaio-szi geográfia recepciójával az ábrázolás új problémái merültek fel. Ezek nyomán honosodott meg az az elképzelés (pl. Luthernál), hogy a Paradicsom „elveszett”, vagyis egyszer valóban létezett, majd a vízőzonnal eltűnt. Calvin is elfogadta ezt a nézetet, de szerinte az Éden egyes rekvizitumai fennmaradtak, és ezeket a saját térképén Mezopotámiában helyezte el. További elképzelések szóltak a Paradicsom caldeai, örményországi vagy a föld alatti, a szentföldi stb. helyéről.

Az Éden a XVI. század elején kezdett el lemaradni a világmappákról, és a XVII. században tűnt el róluk végleg. A későantikvitástól a középkor végéig a világtérképeken egy távoli, megközelíthetetlen helyként ábrázolták, a reneszánsz kezdetétől viszont a régiótörténeti térképekre került, olyan helyként, ahová bárki elmehet. Az Éden-kutatás a reneszánsz után visszatért a középkori láthatatlanság és megközelíthetlenség elképzeléséhez. A XIX. és XX. században a teológusokat egyre kevésbé érdekelte, inkább a bölcsészeti tudományok képviselői foglalkoztak vele. A régészek pl.

a közép-keleti ásatások nyomán a babiloni lokalizációt terjesztették el. A XXI. század sem mentes a Paradicsom földi helyéről szóló elképzelésektől. Manfred Dietrich 2002-ben publikálta, hogy az Éden Eriduban (Dél-Mezopotámia) volt, s a XXI. századi zszurnalisztika, turizmus is szívesen azonosít vele földrajzi helyeket.

Scafi könyve, úgy tűnik, kartográfiai tudományosságát tekintve kikezdetlen értékű, emellett az átlagos műveltségű olvasó számára is érdekes olvasmányt nyújt. Stílusa világos, a laikus érdeklődő számára is jól érthető. A főszövegben az összes latin, görög és héber kifejezés olaszul is megtalálható. A könyv valójában kétrétegű, a szöveges leírások mellett albumként is kezelhető, amely külön összefoglalja a legfontosabb ismereteket, egy szersmind esztétikailag is élvezetes. A téma vázlatos áttekintését csupán az ábrák tanulmányozásával, vagyis albumként használva a könyvet, az teszi lehetővé, hogy a sok kitűnő minőségű térképfotó alatt – a precíz kartográfiai leírás mellett – az ábrán látható térkép értelmezése és jelentőségének rövid szöveges összefoglalása szerepel. Nem egy esetben a térképábrát annak szintetikus rajza egészíti ki a könnyebb megértés kedvéért. A könyvet hatalmas jegyzetapparátus és névmutató teszi teljessé. Mintaszerű alkotás abból a szempontból, hogy miképp lehet a legmagasabb színvonalú szaktudományos munkát minden érdeklődő számára érthetővé és élvezhetővé tenni.

PAJORIN KLÁRA

Szerzőinkhez

Kérjük a Helikon Irodalomtudományi Szemle szerzőit, hogy a jövőben a Szerkesztőségünkhöz eljuttatott kéziratokkal kapcsolatban a Helikon 2009/1–2. számának 303–304. oldalain közölt formai megoldásokat kövessék.

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG