

---

# TANULMÁNYOK

---

SZKÁROSI ENDRE

*Elmúlt-e a futurizmus?*<sup>1</sup>  
*Az irányzat recepciójának problémái*

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

<sup>1</sup> Köszönetet mondok Hetényi Zsuzsának az orosz anyag összeállításában, Pintér Juditnak az olasz nyelvű írások lektorálásában, Nahóczky Juditnak a képzőművészeti vonatkozású írások tekintetében nyújtott segítségéért.

De valóban elmúlt-e a futurizmus? – tehetnénk fel a kérdést a fenti költeményt jegyző Aldo Palazzeschinek,<sup>2</sup> ha élne. Ám a fenti – az alkalomhoz alkalmazott (lám, figura etimologica tudós alakzata alkalmaztatik!) – verset utolsó kötetében közreadó Palazzeschi 1974 óta halott. Így hát a kérdést magunknak, a mai itallianistáknak tehetjük fel. Még izgalmasabb és profánabb a kérdés számunkra, a magyar irodalmi, tágabban szellemi élet közreműködői és szakmunkásai számára: elmúlhatott-e egyáltalán a futurizmus Magyarországon, azaz lett volna-e minnek elműlnia?

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

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

Bizonyos fokig érthető ez, hiszen az európai kultúrában, közelebbről a századelő irodalmi-művészeti forrongásai között a futurizmus az első valóban totális, globális, átfogó és a művészeti élet valamennyi területére, sőt a politikára és az ideológiára is kiterjedő irányzat, amely – mint arra L. De Maria<sup>3</sup> is felhívja a figyelmet – totalitárius impulzust és globális ideológiát nyújtott. Ráadásul – mint szintén De Maria mutat rá – az olasz irodalmi-művészeti intézményrendszer felkészületlen egy ilyen radikális programra, mivel a par excellence szimbolista poétika, a szimbolizmusnak az esztétikai értékrend átszabására irányuló eredményes formatív gyakorlata hiányzott a Decadentismo összképéből. Nem véletlen, tesszük hozzá, hogy a futuristák a szimbolizmus által hagyott űr betöltésével kezdik: elég itt a század elején jelentkező Rimbaud-kultuszra és -hatásokra, Marinetti korai költészetére vagy éppen az első futurista kiáltvány expozíciójának par excellence szimbolista jellegére utalni.

<sup>2</sup> A fenti Palazzeschi-verset, amely a költő *Via delle cento stelle* című kötetében jelent meg 1972-ben, e közlés alkalmából néhány mozzanatban a mához és magunkhoz igazítottam – a változtatásokat kurzívval jelöltem. Így a „század”- évnvi távolság az eredetiben „hatvan”, a kétszer egymás után előforduló „beszélünk” valójában „beszélnek”, a „szemtanú-kutató” pedig egyszerűen csak a „túlélő”.

<sup>3</sup> LUCIANO DE MARIA: *Teoria e invenzione futurista*. Milano, Mondadori, 1983.

A fennálló kulturális intézményrendszer szemszögéből veszélyesnek ígérkezett az is, hogy a futurista program – és mindjárt az első kiáltvány is – nem pusztán egyszeri intézményes esztétikai-politikai hatalomátvételt célzott meg, hanem a megújulás szükségességét folyamatosnak, a megújulást magát pedig mintegy tízévenként szükségszerűen és kívánatosan bekövetkezőnek tételezte. Ebben az összefüggésben elég az első futurista kiáltvány befejező részére, arra a költői eszközökkel kidolgozott látomásra utalni, amelyben a futuristák követői ellenük fordulnak majd: „mindenfelől jönnek első énekeik szárnyas ritmusára táncolva, felnyújtva horgas rabló ujjait, s az akadémiák kapuiban kutyamódra szimatolják a könyvtárak katakombáiba jutott, már rothadó elméink erős szagát”.<sup>4</sup> A futuristák azonban, mint ismert, már nem lesznek ott, hanem aeroplánjaik alatt saját könyveik tüzénél melengetik kezüket.<sup>5</sup> Vagyis az irodalom, a művészet és következképpen a társadalom megújulásának – álláspontjuk szerint – generációként be kell következnie. A radikális megújulás ilyenfajta folytonossága pedig a legkevésbé vonzó perspektíva az intézményesült kulturális érdekek között maguknak helyet talált személyek számára.

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

## 1.

A futurizmussal szemben hosszan fennmaradó „feroce ostracismo”-nak voltak bizonyos megfontolást érdemlő hivatkozásai, és voltak olyanok, amelyek bár a komolyabb mérlegelést nem érdemlik meg, mégis elhúzódó hatást tudtak gyakorolni a kulturálisan nem túl igényes közbeszédre. Ilyen érv például az az unalomig ismert és széles körben szállóigévé lett bírálat, miszerint „a futurizmus a múlt művészetének lerombolását tűzte ki célul”. Ráadásul születnek hamarosan irányzatok, amelyek nem a múlt művészetét, hanem magát a művészetet mint olyat vetik el (ld. Dada, ld. „no art”-mozgalom) – így egy alaposabb olvasás ellenpróbáját a fenti felületes vád nem állja ki. Már az első futurista kiáltványokból nyilvánvaló ugyanis, hogy az irányzat programja nem a múlt művészetét, hanem „a múlt művészetének szüntelen kihasználását”, ehhez kapcsolódóan „a visszataszító szellemi lustaságot” támadják, azzal együtt pedig azokat a művészeket, akik „a cinquecentótól mindmáig a múlt dicsőségének szüntelen kihasználásából élnek”.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> A futurizmus megalapítása és kiáltványa. In: SZABÓ GYÖRGY (Szerk.): *A futurizmus*. Budapest, Gondolat, 1967, 136.

<sup>5</sup> Uo., 137.

<sup>6</sup> A futurista festők kiáltványa. In: SZABÓ: *I. m.*, 141–142.

Már mindebből nyilvánvaló, hogy a futurista program – éles és fékezhetetlen retorikájának oldalcsapásai ellenére is – nem a múlt művészetét, hanem a múlt művészetének kommercializálását, a művészeti hagyomány konvencióvá merevítését támadja. De elszórt megjegyzésekből is kiderül a futurizmusnak a múlt valódi művészetéhez való megengedő viszonya: Marinetti például Dantére és Poe-ra hivatkozik *Risposta alle obiezioni* című írásában,<sup>7</sup> melyet *A futurista irodalom technikai kiáltványát* támadó kritikák kapcsán fogalmaz. Gino Severini egy visszaemlékezésében<sup>8</sup> ifjúsága meghatározó élményei között Blake-et és Baudelaire-t említi, és folytathatnánk a sort a futurista festők által saját hagyományként, azaz a modernitás hagyományának összefüggéseiben fölemlített személyiségek neveivel: Segantiniével, Medardo Rossóéval, Previatiéval.<sup>9</sup>

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

## 2.

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

Ennek az álláspontnak az illusztrálására tekintsük egy pillanatra át az olasz közoktatásban, részben egyetemi oktatásban az elmúlt évtizedekben használatos kézikönyveknek, irodalomtörténeteknek az értékválasztásban megmutatkozó és a kanonizálást nagyban befolyásoló elfogultságait. Lássuk a futurizmusra vonatkozó fejezetek tartalmát. Hogy az egyszerűen megfogható, kvantitatív adatokkal kezdjük: a mozgalmat korán elhagyó Palazzeschin, Govonin és Sofficin túl a vizsgált kézikönyvek kizárólag Marinettivel hajlandóak foglalkozni, többnyire persze meglehetősen pejoratív élel, ez utóbbit tekintve tiszteltreméltó kivétel a „Ricciardi”.<sup>10</sup> Sem az „UTET”,<sup>11</sup> sem a „Garzanti”<sup>12</sup> nem említi meg a futurizmus Marinetti mel-

<sup>7</sup> Magyarul: SZABÓ: *I. m.*, 213.

<sup>8</sup> Magyarul: G. S.: Futurizmus és kubizmus. In: SZÉKELY ANDRÁS (Szerk.): *A kubizmus*. Budapest, Gondolat, 1975, 160–161.

<sup>9</sup> A futurista festők kiáltványa. In: SZABÓ: *I. m.*, 142.

<sup>10</sup> MARIO RICCIARDI: *La letteratura in Italia*. Milano, Bompiani, 1988.

<sup>11</sup> VITTORE BRANCA (Szerk.): *Dizionario Storico della Letteratura Italiana I–III*, Torino, UTET, 1973.

<sup>12</sup> *Storia della letteratura italiana I–II*. Milano, Garzanti, 1987.

lett talán legjelentősebb lineáris költőjét, Luciano Folgorét. A „Ghidetti-Luti”<sup>13</sup> erre az egyre hajlandó. Azonban egyetlen kézikönyv nem említi a megfelelő szakirodalomban már-már legendás hírnévre szert tett Francesco Cangiullo nevét, sem Benedettaét, akinek első regényéről nem kisebb személyiség, mint Francesco Flora nyilatkozott elismerő kritikával,<sup>14</sup> s akinek második regényéről maga Ezra Pound tarotta fontosnak írni.<sup>15</sup> Cangiullo vagy Benedetta neve arra is példa, hogy a hetvenes évek elejétől a futurizmus kivételes irodalmi, művészeti és kultúrtörténeti értéktartalmát visszavonhatatlanul revidáló kutatások (Maurizio Calvesi, Luciano Carusó, Enrico Crispolti, Claudia Salaris és másoké) egyáltalán nem jutottak el a tradicionális irodalomtörténeti kánonképzés szemhatárára – 1997-ben sem.<sup>16</sup> Döbbenetesnek mondható, hogy az 1976–77-es kiadású „Varanini”<sup>17</sup> a futurizmussal kapcsolatosan Carlo Bo 1961-es (!) írását<sup>18</sup> tartja célszerűnek felvenni, amely még ott tart, hogy „az összes mozgalom” (értsd, expresszionizmus, kubizmus, szürrealizmus, no persze a dada azért nem) „felismerhető az általa teremtett művekben, a futurizmus nem: az még ma is főleg csak tiltakozás...”<sup>19</sup>

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

Nem szükséges ma már részletesen cáfolni ezen idejétmúlt vélekedéseket: a futurista képzőművészet beláthatatlan perspektívákat nyitott a század művészetében, a futurista művészetfelfogás expanziója nyomon követhető a XX. század második felének számos irányzatában, poétikájában. A futurizmus hőskorszakában létrejönnek (elég utalni Boccionira, Carràra, Severinire), illetve kibontakozásnak indulnak (Prampolininál, Deperónál) az első nagy művészi életművek. Ugyanígy kikristályosodik a Palazzeschi- és a Govoni-életmű futurista része, és bármilyen eredetű érzelmi vagy koncepcionális ellenszenv sem törölheti ki Marinetti költészetének korai szimbolista és korai futurista szakaszának műveit a jelentős alkotások, paroliberista alkotásait pedig az úttörő, meghatározó művek sorából. És aligha kitörölhető az irodalomtörténet kánonjai közül Folgore, Buzzi vagy Soffici

<sup>13</sup> ENRICO GHIDETTI – GIORGIO LUTI: *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*. Roma, Editori Riuniti, 1997.

<sup>14</sup> FRANCESCO FLORA: Recensione a *Le forze umane* di Benedetta. = *Lo Spettatore Italiano*, 16 settembre 1924.

<sup>15</sup> *Il mare*, 16, 18 marzo 1933.

<sup>16</sup> Ld. a „Ghidetti-Luti” esetét.

<sup>17</sup> MARIO MARTI – GIORGIO VARANINI: *Problemi e testimonianze della civiltà letteraria italiana*. Firenze, Le Monnier, 1976–77.

<sup>18</sup> CARLO BO: *Marinetti e il Futurismo*. MARTI–VARANINI, 388–390.

<sup>19</sup> CARLO BO: *I. m.*

e korszakbeli költészete – az irányadó Novecento-költészeti antológiák (mint például a radikális elfogultsággal nem vádolható Mengaldo-féle<sup>20</sup> is) ezeknek már méltó teret adnak. A Secondo Futurismo műveinek pedig a művészet-, illetve irodalomtörténet az elmúlt évtizedekben rajzolta ki árnyaltabb helyét (Dottoriét, Benedettáét, Filliáét stb.).

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

Érdekes, hogy a maga kezdetleges formájában, de érzékenyen felfigyel erre már Balázs Béla is, aki 1912-ben megjegyzi: „Művészetük átmenet nélkül, teljes fegyverzetben lépett ki teoretikus homlokukból. (Mely különös jele vajon az időnek, hogy e sorrend mostanában így megfordult, hogy az elméletek megelőzik a művészeti irányzatokat?!“<sup>21</sup>

### 3.

A futurizmussal szembeni „feroce ostracismo” Itáliában még sokáig, így a második világháború után is megmaradt, különösen a baloldali gondolkodású, érzelmű vagy szocializáltságú közvéleményben, és, mi tagadás, a szakmai közvélekedésben is. Szembe kellett azonban nézni ennek ellenkezőjével is, amit Crispolti regisztrál:<sup>22</sup> a futurizmus megítélését egyre inkább befolyásoló aktualitás-érzetet és interpretációs igényt, olykor kifejezetten népszerűséget. Annál is inkább, mivel a háború utáni európai és amerikai művészetben egymás után jelentkeztek azok az irányzatok, illetve jelenségek, amelyek megkerülhetetlenné tették a futurizmus mint előzmény tudományos vizsgálatát. Elég itt Tapiéra és az informelre, az ötvenes években világhódító útjára induló happeningre, az environmentalizmusra, a *polimaterismo* iránt támadt új érdeklődésre utalni.

<sup>20</sup> PIER VINCENZO MENGALDO: *Poeti italiani del Novecento*. Milano, Mondadori, 1978.

<sup>21</sup> BALÁZS BÉLA: Futuristák. = *Nyugat*, 1912. 7. sz.

<sup>22</sup> ENRICO CRISPOLTI: *Storia e critica del futurismo*. Roma–Bari, Laterza, 1986, V.

Megindult lassan az irányzat irodalmi-művészeti tevékenységének módszeres újraértékelése is, elsősorban és bizonyos fokig érthetően a képzőművészetek terén. Jóllehet, mint azt Crispolti jegyzi meg,<sup>23</sup> a futurista művészet megítélése sokáig szélsőségesen és reduktívan festészetközpontú, azon belül is Boccioni-centrikus volt.

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

Ezzel párhuzamosan megkezdődtek a futurizmus irodalmi és esztétikai újraértékelésének kísérletei is – az irodalom és az esztétikai elemzés szorosabb nyelvi és ideológiai meghatározottságaiból adódóan lassabban és érzékenyebben. Szóbeszéd és híresztelések helyett végre lehetett már olyan új kiadványokra támaszkodni, amelyek a futurista programokat és manifesztumokat, valamint addig szinte hozzáférhetetlen dokumentumokat újra elérhetővé tették – túlbecsülhetetlen értékű munkát végzett ebben a nápolyi Luciano Caruso<sup>24</sup> is, többek között. Az irányzat kritikai újraértékelésében fontosak voltak Giacomo Debenedetti, Enrico Falqui, Ruggero Jacobbi és Edoardo Sanguineti elemzései.

Ebben az összefüggésben az egyetlen valódi, komoly alappal bíró problémát a futurizmus és a fasizmus – az általános közhiedelemtől eltérően – bonyolult, árnyalt megközelítést kívánó, bár kétségtelenül alapjában együttműködő viszonya jelenti. E téren is születtek komoly történeti munkák, amelyek érzelmi vagy ideológiai elfogultság nélkül tárták fel és elemezték az ezzel kapcsolatos kérdéseket, mint például Renzo De Felice úttörő munkája<sup>25</sup>

A futurizmus és a fasizmus egyetemleges azonosítása persze nemcsak a közbeszéd szintjén történt meg, hanem az irodalomkritikai és esztétikai közfelfogás szintjén is: a futurizmus és a fasizmus kapcsolatának ideológiai-történelmi bélyege a valódi esztétikai értéket képző művek hiányának érvével összekapcsolva erős alapot képezhetett az irányzatnak a kultúrtörténeti horizontról történő kizárásához, ezzel együtt persze az intézményesült kulturális érdekek és pozíciók védelméhez is. Pedig egy egyszerű történeti pislantás is világossá teszi azt a nyilvánvaló tény, hogy a futurizmus időben jóval megelőzi a fasizmusnak akár csak a keletkezését is, sőt, a futurizmus hőskorszaka tulajdonképpen már lezárult, amikor a fasizmus még csak hatalomra törekvő ismeretlenek csoportosulásaként létezik. Így ebben az esetben a történeti-ideológiai interpretáció egy olyan csúsz-

<sup>23</sup> CRISPOLTI: *I. m.*, XI–XIII.

<sup>24</sup> LUCIANO CARUSO – STELIO MARIA MARTINI: *Tavole parolibere futurista 1912–1944 I–II*. Napoli, 1976.; CARUSO: *Manifesti e Documenti teorici del Futurismo 1909–1944*. Firenze, Spes-Salimbeni, 1980.

<sup>25</sup> RENZO DE FELICE: *Mussolini il rivoluzionario (1883–1920)*. Torino, Einaudi, 1965.

tatásával van dolgunk, amely a futurizmus interventizmusát – amellyel egyáltalán nem állt egyedül az itáliai értelmiség körében – összemossa valamifajta prefasisz-mussal. Pedig helyesen hívja fel rá a figyelmet Crispolti, hogy a második világháború utáni időszakok aktív politikai mozgalmainak fényében máshogy értékelhetőek a futurizmus ideológiájának és retorikájának extraparlamentáris, anarchista, nacionalista, radikálisan szélsőséges, forradalmi összetevői.<sup>26</sup>

Igaz, hogy a világháborút követő években a szocialista mozgalomból kiváló Mussolini fasciói egy időre szövetséget kötnek a futurista politikai mozgalom csoportozataival, miután azonban érdekeik elkülönöződnek, s a futuristák észreveszik Mussolininek a hatalom megragadására irányuló szándékát, s rossz szemmel nézik az ennek érdekében tett kompromisszumait, néhány évre mo-solszünet áll be a kapcsolatukban – ez 1920 és 24 közé tehető.

A futurista művészet és ideológia első fajsúlyos és hangsúlyos bírálatai éppen eme szakasz végén jelennek meg, egyrészt Prezzolini, másrészt Gobetti tollából.<sup>27</sup> A leghosszabb utóélete azonban Croce írásának lesz:<sup>28</sup> a futurizmus recepciója és utóélete szempontjából azért esik különösen nagy súllyal latba az ő kritikája, mert a fasiszmussal nyíltan szembehelyezkedő, kevés értelmiségi között Croce szavának súlya igen nagy, amellet pedig az olasz esztétikai kánonteremtés egyik kulcsfigurájának szerepét tölti be már ekkor – és persze később is –, akinek az elutasító véleménye még akkor is jelentős hatást gyakorolt, amikor a futurizmus és a faszizmus kapcsolatát árnyaltabban megítélő történeti kutatások és publikációk már napvilágot láttak.

1924-től Marinettinek azonban – amint azt De Maria megfigyeli<sup>29</sup> – egyfajta kettős restaurációs folyamattal kell szembenéznie: egyrészt a La Ronda képviselte „klasszicisztikus radikalizmussal”, másrészt a Bontempelli és a Novecento fémjelzte „avantgardisztikus moderatizmussal.” Így más taktikát választ a futurista művészi mozgalom fenntarthatósága érdekében: kompromisszumot köt a Ducéval, és a futurista mozgalom totalitárius ideológiájának és társadalmi célkitűzéseinek, politikai igényeinek háttérbe szorításával a mozgalmat mint par excellence művészeti mozgalmat exponálja és képviseli. Így születik meg és lát napvilágot az „artecrazia” gondolata és koncepciója, amely szerint a futurista művészeti gondolkodásnak és gyakorlatnak kell meghatároznia a fennálló társadalmi rendszer kulturális arculatát, de csak és kizárólag a szellemi dimenzióban – vagyis a politikaiban nem. Ennek érdekében Marinetti egyre inkább lemond vezető szerepéről, és magát, valamint mozgalmát mint a faszizmus „előfutárát”, *precursor*éját állítja be. Éppen erről a szerepvállalásáról mutatja ki már idézett írásában Prez-

<sup>26</sup> CRISPOLTI: *I. m.*, 185.

<sup>27</sup> GIUSEPPE PREZZOLINI: Fascismo e futurismo. = *Il Secolo*, 1923. július 3.; PIERO GOBETTI: Marinetti il precursore. = *Il Lavoro*, 1924. január 31.

<sup>28</sup> BENEDETTO CROCE: Futurismo e fascismo. = *La Stampa*, 1924. május 15.

<sup>29</sup> LUCIANO DE MARIA: *Marinetti e il futurismo*. Milano, Mondadori, 1973, XIII.



zolini, hogy azzal tarthatatlan pozíciókat jelöl ki magának és a mozgalomnak Marinetti, mivel a politikai hatalom mozgásterében a futurizmus elfogadott lesz ugyan, azonban csakis marginális pozícióba szorulva; a maga céljait politikailag artikuláló hatalomnak ugyanis nem megfelelő szellemi bázis a lázadás esztétikájában fogant radikális irányzat, ehelyett sokkal inkább konzervatívabb, az adott intézményrendszerben tekintéllyel rendelkező és szolgálatkészebb értékképviselőkre és szakmai közösségekre van szüksége.

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

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

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

## 4.

Kicsit szomorúbb lehet a tekintetünk, ha a futurizmus – tágabb körön pedig az avantgárd mozgalmak – magyarországi fogadtatására irányítjuk figyelmünket. Mint Kenyeres Zoltán megfigyeli,<sup>30</sup> az első előjelek nem kedvezőtlenek, hiszen Kosztolányi adott hírt már 1909-ben egy Párizsban történt futurista színházi eseményről A Hét hasábjain. A Nyugatnak a kortársi horizont felé kiterjesztett figyelme, bár nem hibátlan, de mint igény megvan: Babits elhíresült 1910-es írása bár türelmet szavaz meg a mozgalomnak, azonban – a provinciális magyar kultúrtaudatot, sajnos, nem megcáfoló módon – úgy véli, az irányzat célkitűzései „nálunk már túlhaladottak”.<sup>31</sup> Ady 1911-es elnagyolt, zsurnalisztikus véleményénél<sup>32</sup> most nem időzve, érdemes a tevékenységében és inspirációjában jóval érintettebb magyar koraavantgárd festészet reakcióit felidézni, amelyekre éppen a Nemzeti Szalon futurista-kubista-expresszionista kiállítása ad alkalmat 1913-ban: Kernstok zavarosnak tekinti a futurista festészetet,<sup>33</sup> Berény Róbert azonban határozottan megvédi az irányzat festői értékeit.<sup>34</sup>

Babitsé mellett a legismertebb – ezúttal radikálisan pozitív – vélemény Szabó Dezsőé, amely „A futurizmus: az élet és művészet új lehetőségei” címmel a Nyugat 1913-as évfolyamában jelent meg.<sup>35</sup> Az írónak a futurista retorikát is megidéző, harsányan pártoló vélekedése, mint azt Szegedy-Maszák Mihály megjegyzi,<sup>36</sup> jelezheti Szabó Dezső távolodását is a Nyugat képviselte modernségtől, de a tekintetben is figyelemre méltó, hogy az író egyszer-egyszer még visszatér valamely futurista mű bírálatára.<sup>37</sup> Éppen Szegedy-Maszák lesz az is, aki felhívja a figyelmet Kosztolányi sajátosan rugalmas, érzékeny álláspontjára a futurizmussal kapcsolatban, s annak a különbségnek az előrevetülését látja benne, amely Babits és Kosztolányi szemlélete között a jövőben megjelenik. Mindemellett jól ismert tény, hogy Kosztolányi az első között fordított futurista költőket – többek között Marinettit és Palazzeschit – a Modern költők című antológiájába, csupán néhány évvel az irányzat felbukkanása után.<sup>38</sup>

<sup>30</sup> KENYERES ZOLTÁN: *Együttélő szövegek*. Budapest, Argumentum, megjelenés előtt.

<sup>31</sup> BABITS MIHÁLY: Futurizmus. = *Nyugat*, 1910. n° 8. Reprint In B. M.: *Esszék, tanulmányok*. Budapest, Szépirodalmi, 1978, 112–113.

<sup>32</sup> Ld. KENYERES: *I. m.*

<sup>33</sup> KERNSTOK KÁROLY: A futurizmusról. = *Huszadik Század*, 1913. I, 221–223.

<sup>34</sup> BERÉNY RÓBERT: A Nemzeti Szalonbeli képekről. = *Nyugat*, 1913. I, 197–198.

<sup>35</sup> SZABÓ DEZSŐ: A futurizmus: az élet és művészet új lehetőségei. = *Nyugat*, 1913. I, 16–17, 20–22.

<sup>36</sup> SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: *Újraértelmezések: Esszék – irodalomról*. Budapest, Krónika Nova, 2000.

<sup>37</sup> SZABÓ DEZSŐ: *Luciano Folgore*. Futurista: Il. Canto dei Motori Edizioni di »Poesia«, Milano, 1912. = *Nyugat*, 1912. 16. sz. Ez a recenzió Szabó Dezső egy Folgore-fordítását is tartalmazza!

<sup>38</sup> KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: *Modern költők*. Budapest, Élet, 1914. Második bővített kiadás: I–III. kötet, Budapest, Révai, 1921.

A magyar recepció szinte be is fejeződik a Nyugat körüli írók, illetve a proto-avantgárd festők korai reakcióival. A *Korunk* 1928-as, illetve 1929-es évfolyamában Mária Béla, illetve Nádass József még visszatérnek az akkor aktuális futurista művészetre egy-két megjegyzés erejéig,<sup>39</sup> további rezonanciát azonban az ereje teljében levő futurizmus, illetve a Secondo Futurismo nem kelt. A jelenség nyilván összekapcsolható a magyar avantgárd megítélésének kérdésével: Kassák fellépésével, különösen pedig szerkesztői tevékenységének megkezdésével más értékhangsúlyok is megjelennek a magyar kultúrtörténetben – ez azonban párhuzamos a Nyugat mérsékelt modernizmusának konzervatívabb irányba fordulásával is. A *Tett*, illetve a *MA* folyamatosan teret adott nemcsak a hazai, keletkezőfélben levő avantgárd íróknak és művészeknek, hanem kortársi közelségbe hozta a létező európai irodalmat és művészetet. A *Tett* már 1915-ben Apollinaire-t közölt, egyik 1916-os számában pedig Kassák hangot ad annak a döntő élményének, amelyet Carrà „Galli anarchista temetése” című képe jelentett művészi éréseinek folyamatában.<sup>40</sup> Ugyanerre utal Uitz Béla képsorozata is a *MA* 1917-es évfolyamában.<sup>41</sup>

Világos ugyanakkor, hogy tartós kapcsolat a futurizmussal a háború körülményei között nem jöhetett létre, annál kevésbé, mivel a futuristák radikális interventizmusával szemben Kassák határozottan háborúellenes volt. Miközben a történelmi események és körülmények következtében a magyar avantgárd java része Bécsbe, részben Németországba, kisebb részben a Szovjetunióba kerül, a kapcsolattörténet bécsi periódusát egy jelentős szerkesztői lépés jelzi Kassák részéről: a *MA* 1921. júniusi számában közli Marinetti (és a futurizmus) egyik legizgalmasabb programját, „A taktilizmus futurista kiáltványá”-t. Kassák ezekben az években határozottan képes szétválasztani, ugyanakkor együttesen kezelni Marinetti politikai, illetve művészi felfogását és jelentőségét. Ennek hangot is ad – mint Passuth Krisztina hívja fel rá a figyelmet<sup>42</sup> – az aradi Periszkóp folyóirat 1925/1-es számában, és több kritikai írás is idézi, illetve értelmezi Marinetti és Kassák legendává vált, már-már dulakodásba fajuló találkozását Bécsben, 1925-ben – ezeknek alapja és elsődleges forrása Kassák visszaemlékezése Az izmusok történetében.

A futurizmus magyarországi recepciójának szinte teljes elmaradása még szorosabban összefügg a hazai avantgárd politikai és kritikai megítélésének kérdésével, mind a két háború közötti, mind pedig a második világháború utáni időszakot tekintve. Világosabb az egyértelmű politikai meghatározottság az utóbbi időszak-

<sup>39</sup> NÁDASS JÓZSEF: Modern irodalom és konzervatív kritika. = *Korunk*, 1928 / Október; MÁRIA BÉLA: Az „avangardizmus alkonya” és a mai olasz irodalmi irányok. = *Korunk*, 1929 / December.

<sup>40</sup> *A Tett*, 1916 /11. 174–176. Erre nézve ld. PASSUTH KRISZTINA: *Avantgárd kapcsolatok Prágától Bukarestig 1907–1930*. Budapest, Balassi, 1998, 246.

<sup>41</sup> Erre nézve ld. SZABÓ JÚLIA: *A magyar aktivizmus története*. Budapest, Akadémiai, 1971 és *A magyar aktivizmus művészete*. Budapest, Corvina, 1981.

<sup>42</sup> PASSUTH: *I. m.*, 246–247.

ban. Szabó György egyetlen, úttörő és a korhoz mérten kiváló antológiájától eltekintve máig nem jelent meg érdemi futurizmus-antológia, szövegközlés, monográfia, tanulmánykötet sem az irányzat történetéről, esztétikájáról, sem pedig kiemelkedő szerzőiről: nincs Palazzeschi-értékelés, nincs Marinetti-értékelés (sem irodalomszervezői és művészetmenedzselési marketing-zsenijéről, sem jelentős költészetéről). Üdítő kivételnek számít a Metropolis folyóiratnak a futurizmus és a film kapcsolatát vizsgáló, 1997/98-as száma.

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

Magyarországon egyáltalán nem jöhettek létre és nem definiálhatták magukat csoportképző programok, irányzatok, mivel az a politikai csoportképződés rémképét vetítette a monolitikus hatalom szeme elé. A politikai kiközösítés azonban együtt kellett, hogy járjon az esztétikai kánonból való kizárással is: az irodalom és a művészet, általában pedig a kultúra megmaradt intézményrendszere kifejezetten ellenérdekelte volt téve (és részben magától is ellenérdekelte volt) az esztétikai pluralizmussal szemben. Igen jól jött ehhez az Itáliából már jól ismert diszkreditációs technika, amely a futurizmus társutasságát a fasizmussal eredendő bűnként, egyúttal elháríthatatlan esztétikai tehertételként állította be, s tette jól használható ellenérvvé a magyar avantgárral szemben is. Mivel Kassákék szociáldemokrata és kommunista aszcendenciája plusz tehertétel volt a sztalinista, majd kádárista vezetés számára, az avantgárd-ellenesség általános modernizmus-ellenességgé is vált a magyar esztétikai kánonban (amit Lukács György vehemensen igazolt is „esztétikailag”). Így szorult ki Kassák és a MA a magyar irodalmi kánonból, s vált a Nyugat fémjelezte mérsékelt modernizmus a magyar irodalmi haladás non plus ultrájává.<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Erre nézve ld. PERNECZKY GÉZA: Revízió a magyar avantgárd kezdeteinek kérdésében. = *Holmi*, 2007 / március, 296–309. és PERNECZKY: Kis magyar epilógus – Művészet, ahogy Fülep Lajos és Kassák látta. In: <http://www.c3.hu/~perneczk/articles/Fulep.html>