

Reprint revije Tank je izhodišče za razmislek o vlogi italijanskega futurizma pri nastanku Delakovih in Černigojevih programskih besedil; ob njihovih značilnih stereotipnih potezah ugotavlja natančnejša analiza podobnosti s poetiko italijanskega futurizma, pa tudi prisotnost tipično futurističnih elementov v manifestih. Nekoliko obširneje govori spis o t.i. julij-ski avantgardi, ki je Tank ne predstavlja z njene zanimivejše plati. Nakazan je tudi dvom o pomenu te avantgardne publikacije.

Vera Troha
»TANK«
IN ITALIJANSKI
FUTURIZEM
Reprintu
na rob

Slovenska literarna zgodovina nesporno pozna mnogo pomembnejših, v svojem času odmevnejših, idejno-umetniško izrazitejših revij, kot je Tank; vendar je bil v 60. letih ob nastopu neoavantgarde, zdaj pa je ob vsakršnih postmodernističnih retropostopkih Tank pač tista revija, ki s svojo posebno pojavnostjo zastavlja številna vprašanja in s programsko, literarno, predvsem pa z likovno in sociološko dimenzijo ponuja številna izhodišča za razmišljanje. Geneza revije ter njena likovna podoba in vsebina sta že podrobno pojasnjeni,¹ dosti manj pa dejanska relevantnost objavljenega, mesto Tanka v mednarodni družbi, saj ga kaže glede na podnaslov in prispevke, predvsem pa glede na programske izjave obravnavati prav s tega vidika. V spremni besedi k ponatisu Tanka, *Revija tank med slovensko in evropsko zgodovinsko avantgardo*, pravi Denis Poniž: »... je pa tudi res, da je dozorel čas, ko moramo razmišljati o literarni in estetski analizi vsebine revije tank, o načelnih pogledih sodelavcev na (avantgardno) umetnost in o zvezah teh sodelavcev z evropskim avantgardnim prostorom.«²

Namen tega zapisa je osvetliti položaj italijanskega futurizma v Tanku, opredeliti njegovo vlogo, ki mu je sicer noben od raziskovalcev Tanka ne odreka (nasprotno, Poniž jo v svoji študiji celo poudarja, saj pravi, da je Delak od vseh avantgardnih gibanj najbolje poznal italijanski futurizem, ki bi imel v reviji v prihodnje nedvomno veliko vlogo), oceniti njegov sorazmerno velik, tudi posreden delež, ne pa tudi odgovoriti na vprašanje, kaj to pomeni za deklarirano idejno podobo Tanka. Gotovo je ta zorni kot ozek, očitati bi se mu dalo celo enostranskost, saj je bila 18 let po nastopu futurizma, ki nikakor ni ostal samo v mejah Italije, mnogokatera izvirna futuristična misel že last te ali druge avantgardne skupine; vendar je potreben, saj natančnejše analize o tem, v katerih miselnih in estetskih izhodiščih je, poleg česa drugega, prisoten tudi futurizem, še nimamo. Claude Abastado v svojem članku *Introduction à l'analyse des manifestes*³ sicer pravi, da je iskanje citatov preprosto in jalov posel, ker se vedno izkaže, da neko nastopno sporočilo reproducira že povedano in da njegova misel ni izvirna; ne glede na to pa se nam zdi postopek legitimen v trenutku, ko se pomen pojava precenjuje, ker se pokaže, da je njegova misel zvečine sposojena.

Začeti moramo pri Mladini 1926 in ne pozabiti na Novi oder 1925. V prvi številki tretjega letnika Mladine je Delak objavil tri spise: *Av gust Černigoj*, *Kaj je umetnost* in *Moderni oder*, pri čemer sta drugi in tretji pisana v obliki manifesta. Vendar pa *Moderni oder* v Tanku ni našel prostora; iz njegovih difuznih, nepovezanih, včasih že kač nerazumljivih misli, ponatisnjenih v Edinosti 2. 9. 1926, se da ujeti povezava z italijanskim futurizmom. V Delakovi zapuščini se je, kot poroča Peter Krečič v članku *Revija tank in slovenska likovna avantgarda*, ki spremlja reprint, poleg dveh drugih futurističnih publikacij ohranila tudi Prampolinijeva revija Noi iz leta 1924. Ta trenutek ni jasno, za katero številko gre, vsekakor pa je to bila revija, ki se je v svoji drugi seriji (prva od 1917 do 1923 je bila dadaistična) ukvarjala z gledališčem. Na

podlagi spisa o modernem odru domnevamo, da je Delak poznal številko 6-7-8-9 revije, ki je v celoti posvečena futurističnemu gledališču in sceni. (Leta 1930 je Delak v Ljubljanskem zvonu objavil zapis *Novo italijansko gledališče*, ki očitno tudi črpa podatke iz te revije: povzema razvojne postaje futurističnega gledališča, še posebej pa se zadrži ob Prampolinijevih mislih o scenografiji.) V reviji je med drugim tudi članek Niklausa Strunkeja *Il teatro russo di Tairoff*, aforizmi o gledališču Herwartha Waldna, študija o gledališču barv Achilla Ricciardija izpod peresa V. Orazija.⁴ Kot zanimivost dodajmo še, da je prav tam Prampolini objavil svojo recenzijo Micičevega dela *Archipenko et les arts plastiques*, V. Orazi pa oceno Micičevega dela *Kola za spasavanje in 77 Samoubica* Branka Ve Poljanskega. Seveda se ob tem lahko vprašamo, ali je Delak revijo dobil od italijanskih avantgardistov iz Julijske krajine, ki so imeli s Prampolinijem trdne zveze in so ga v svojih revijah vneto propagirali, ali od Miciča.

Z našega vidika izmed Italijanov nemara ni zanemarljiv že Ricciardi s svojim gledališčem barv, ki ga je razvijal od leta 1906. Zanj je barva tolmač miselnega toka in dejanja v gledališkem delu, dinamično sledi spremembam dogajanja na odru in mu prilagaja kromatični ambient tako, da »scenska atmosfera barvnega gledališča oživi v času in prostoru«. Zato mora biti »direttore-regista« v gledališču hkrati režiser, pesnik in ustvarjalec. Postavitev pesniškega besedila si Ricciardi zamišlja kot recitacijo, ki jo ponazarja gestikulacija, postavljena pa naj bo v kontekst barvne partiture, ki omogoča popolnejše vidno sozvočje. Ko je Delak v Novem odru pojasnjeval svoj »Literarno-umetniški večer« (predstava je bila 3. marca 1925 v Dramskem gledališču v Ljubljani), je poudaril pri inscenaciji *Oresta* prav pomen barv in njihovo prilagojenost psihičnemu izrazu osebe, in tudi pri postavitvi *Pijanca* je inscenacijo ter barvo luči in prostora prilagodil vsebini. Seveda ne smemo pozabiti, da je marsikaj podobnega Delak srečal že pri Tairovu in drugih (dasiravno so italijanski futuristi zagovarjali svojo prednost pred Rusi tudi ob vprašanih gledališča). Dobro je poznal težnje sodobnega ruskega gledališča, v tem času nemara bolje kot italijanskega, vendar pa svojih pogledov na moderno sceno vse do bivanja in dela v Gorici ni nikjer formuliral tako eksplicitno kot v članku v Mladini, ki je tudi datiran (12. avgust 1926), kar v avantgardističnem besedilu zaznamuje prelomni pomen. Tedaj smemo tvegati hipotezo, da je Delaka prav stik s futurističnimi manifesti o gledališču in sceni, predvsem pa s Prampolinijem, spodbudil, da je svoje poglede na moderni oder strnil v nekaj trditev. V njih je, tako sodimo, še največ reminiscenc iz dveh Prampolinijevih manifestov: *La scenografia futurista* (1915, ponatis v Noi 1924, št. 6-7-8-9) in *L'atmosfera scenica futurista* (prav tam). Navedimo nekaj najznačilnejših stavkov iz manifestov. »Scena mora živeti dinamično sintezo gledališkega dejanja, izražati mora dušo osebe, ki jo je zasnoval avtor. Barve in scena morajo v gledalcu zbuditi tiste čustvene vrednote, ki jih ne moreta ne pesnikova beseda in ne igralčeva kretnja. Scena ni več le pobarvano ozadje, ampak brezbarvna elektromehanska kompozicija, ki jo oživlja luč iz nekega svetlobnega izvora. Svetlobno žarenje teh snopov, teh obarvanih svetlobnih površin, njihova dinamična kombinacija, vse to bo dalo izredne učinke: svetloba in senca se bosta sekali in prepletali. To sestavljanje, ta irealna trčenja, to prekipenjanje občutij, ob tem pa še dinamična zgradba scene, menjave plastičnih planov sredi povsem novega modernega hrupa, vse to bo povečalo življenjsko silo scenskega dejanja.« – »Temeljni principi, ki oživljajo

futuristično scensko atmosfero, so samo bistvo futuristične duhovnosti, estetike, umetnosti, to so: dinamizem, simultanost in enotnost dejanja med človekom in okoljem. Mi futuristi smo dosegli in razglasili to scensko enotnost s tem, da smo spojili element-človeka z elementom-okoljem v živo scensko sintezo teaterskega dejanja. Futuristično gledališče in umetnost sta tedaj iz scenske sinteze izvirajoča projekcija duševnega sveta, ki ga ritmizira gestikuliranje v scenskem prostoru. Futuristična scenska tehnika zahteva, da je bistveno strnjeno s pomočjo jasne sinteze, da je razsežnostna nazornost podana s plastično močjo in da je dejanje izraženo z dinamiko. Razvoj futuristične scenske tehnike je šel od scenografije, ki je empirična in slikarska deskripcija verističnih elementov, do scenosinteze, tj. arhitektonskega povzetka barvnih površin. Od scenoplastike, ki je prostorninska konstrukcija plastičnih elementov scenskega miljeja, do scenodinamike, tj. prostorsko kromatične kompozicije dinamičnih elementov svetlobne scenske atmosfere.«

Navedimo še nekaj Delakovih misli iz spisa *Moderni oder*, ki so bližu Prampolinijevim: »Prostor je treba določiti na podlagi te ali one vsebine potom barv, luči, zvoka v ritmično gestikuliranje = mimično dejanje v času in prostoru. Barve, luči v prostoru in času imenujemo scenično opremo, združeno z lučjo zvoka (dejanje) v prostoru in času (oder in gib). Ta sintetična skupnost igre je sama na sebi scenična dekoracija. Dekoracija igre naj daje izraz funkcije, to je vsebine igre, ne pa samo zunanji efekt, ki lahko ubije igro in nje gestikuliranje in koloriranje. Moderni teater temelji na stopnjevanju se izmenjajoči lučisenci, to je: v menjajočem se razpoloženju igre se menja tudi dekoracija. Moderni teater je dinamičen, to je: dekor in dejanje sta bistvo igre ter se izpreminjata ravno tako, kakor igra sama. Sporazumno z dekoracijo morajo osebe-igravci odgovarjati kulisam, to je: igravec sam po svoji zunanosti tvori del plastične enotne dekoracije in je zato odvisen od slednje. Moderni režiser je pesnik, slikar, arhitekt in gledavec. Teater naj bo sinteza življenja, to je: duševna hrana v času in prostoru.«

Prav zato, ker te misli niso našle prostora v Tanku (čeprav noben drug Delakov programski spis ne govori tako določno o novih težnjah), lahko tvegamo pomislek, da nemara le niso izraz Delakovega intimnega razmišljanja o gledališču, vse preveč se zadržujejo pri formalni in premalo pri vsebinski plati gledališča; goriška predstava (*Serata artistica giovanile*, 21. 8. 1926), v sklopu katere je to Delakovo besedilo igralo vlogo manifesta, namreč ni izzvala zaželenega odmeva. »Najbolj je večeru odgovarjalo poročilo S. Pocarinija v Voce di Gorizia, a še to je bilo, vsaj glede stremljenja mladih, preveč tendenciozno,« pravi Delak v Edinosti in ima nemara v mislih zapis z dne 21. 8.⁵ Tank govori o gledališču z drugih vidikov. Predvsem pledira za igralca kot središčno postavko v gledališču, skrbi ga gledališki repertoar, torej vsebina, ki so ji moderni gledališki scenski pripomočki le podrejeni. Da se navdušuje za posebno zvrst gledališča, za ljudski oder, pa je razvidno iz predstavitve gledališke skupine iz Ženeve, Théâtre Co-op (ki jo je sicer predstavil že Zenit novembra 1924, poznali pa so jo tudi v reviji 25); to osrednje zanimanje se je potrdilo kasneje, z Delakovim sodelovanjem pri Delavskem odru.

Iz srečanja Pocarinija in Delaka ob gledališču, čeprav njuni siceršnji pogledi nanj ne kažejo kaj prida podobnosti, izhaja sodelovanje pri Tanku. »Julijski futurizem« zapolnjuje v Tanku kar nekaj strani: ob Pocariniju so tu še Carmelich, Spacapan, Pilon, De Finetti, Angoletta.

Seveda to gibanje, ki mu Umberto Capri v svojih spisih⁶ raje pravi avantgardizem, še malo ni bilo enotno: ob ortodoksnem futurizmu (Sanzin) so vidne poteze ekspresionizma, dadaizma, konstruktivizma (Carmelich, Dolfi, Jablowsky), eklektični Pocarini pa ob izrazito futurističnih žanrih (tavole parolibere, paradoksalne gledališke sinteze) piše tudi senzualno, dekadentno obarvano poezijo. Ne le poezija, tudi Pocarinijev teater sploh ni radikalen; v nastopih svoje Compagnia del teatro semifuturista (beseda je zmerljivka iz Marinettijevega besednjaka in v tem primeru uporabljena hote polemično) je želel združiti futuristične iznajdbe z italijansko gledališko tradicijo, prekipenjajočo futuristično invencijo ukrotiti z umetnostjo, utemeljeno v preteklosti; ne v idejnem in ne v estetskem pogledu njegov teater ni provokativen, publike noče vznemirjati, ampak jo zabavati.

Zgodovina »julijskega futurizma« se formalno začenja že z manifestom leta 1919 (Vuchetich in Pocarini v časopisu *La voce dell'Isonzio*, Gorica), ki pa je bil brez umetniškega programa; pozival je, ob vseh standardnih futurističnih pogromih zoper (preteklost, tradicijo in podobno), v boj za italijanskost vsega, kar je italijansko. Nacionalno-politični program futuristov je doživel v Trstu uspeh že leta 1910, a njegova estetska načela so propadla takrat in leta 1924, ko je Marinetti zadnjič nastopil v Trstu s svojo skupino *Il nuovo teatro futurista*. Zato se je futurizem na tem področju lahko uveljavil (seveda relativno uspešno, kot povsod) le v modificirani obliki, čeprav je Marinetti pričakoval, da bo po politični zmagi leta 1918 tudi njegov estetski program bolj sprejemljiv. Ker pa se to ni zgodilo, je pristal na »julijsko« varianto futurizma in jo celo aktivno podpiral, npr. s sodelovanjem v Pocarinijevem teatru. Tudi drugi manifest »julijskih« futuristov (Sanzin in Martelli v študentskem časopisu *Gaudeamus igitur*, Trst, 1922) je zgolj političen in izdaja nekritično privrženost najbolj pravovernemu futurizmu. Ta tržaška skupina je zanimiva zato, ker je širila avantgardistični revialni tisk, predvsem Marinettijev *Il Futurismo*, Vasarijev *Der Futurismus* in Waldnov *Der Sturm*. Prav stiki z nemškima revijama pa pomenijo tisto polje, na katerem je bilo mogoče sodelovanje s Pocarinijem in z drugo tržaško skupino, ki je bila odprta ekspresionizmu, dadaizmu in konstruktivizmu (Carmelicha so, denimo, zanimali Kampmann, Grosz, Novembergruppe).

Organiziranega gibanja v letu 1926, ko je Delak deloval v Gorici, že ni bilo več, razkrojilo se je v individualna prizadevanja. Najizrazitejši čas »julijske« avantgarde je bil od konca 1923 do začetka 1925: ti dve letnici zamejujeta življenje treh najvidnejših glasil: *Aurora* (Gorica 1923–24), *Energie futuriste* (Trst 1923–24) in 25 (Trst 1925). Vendar so bili ob Pocarinijevem organizacijskem prizadevanju le v Aurori zbrani ustvarjalci vseh profilov, vezal pa jih ni toliko futurizem kot boj zoper tradicijo. Upošteva to, kar je bilo od »julijskega« gibanja predstavljeno v Tanku (pobrano pa je iz vseh treh revij), lahko sklepamo, da je želel Pocarini predstaviti predvsem sebe oziroma uveljaviti svoj izbor, kar je Delaku nemara ustrezalo z vidika možnega kasnejšega sodelovanja s Pocarinijem (tanaj bi mu bil 1928 v časopisu *Squille Isontine* objavil filmski intermezzo s parabelo o zlatem teletu *Serpente sulla volta del cielo* – navajam po Carpiju). V »julijski« avantgardi bi Delak namreč našel tudi formalno in vsebinsko izrazitejšo poezijo od objavljene Pocarinijeve: pri Jablowskem bi naletel na negacijo vitalističnega dinamizma, na znamenja nemira in krize, pri Dolfiju na kritičen prikaz podede modernega časa, na družbena nasprotja, tesnobo, ekspresioni-

stično kritiko (navezuje se na Tollerja), pa tudi že sledove nadrealizma, v Carmelichevi poeziji na izraze antiburžoazne nestrpnosti, upesnjene v dadaistični maniri. Če bi želel pokazati futurizem, bi mogel izbirati tudi med Sanzinovimi in Pocarinijevimi tipografskimi montažami (ta-vole parolibere), na razpolago je imel gledališke sinteze in dokaj izčrp-na poročila o dogajanju v tujih revijah.

Revija *Aurora* (december 1923 – oktober 1924) kot skupni pro-gram »julijske« avangarde je hkrati tudi njen vrh: imela je svoj lastni krog ustvarjalcev, odprta je bila navzven z bogatimi kronikami o evropskem dogajanju in avantgardnem časopisju, svojih strani ni za-polnjevala z uveljavljenimi futurističnimi imeni (od Marinettija je objavljena le čestitka ob prvi številki *Aurore*). Kongres futuristov no-vembra 1924 v Milanu je pomenil Aurorin konec: na njem se je namreč futurizem želel uveljaviti kot vrh režimske umetnosti, odkrito je pakti-ral s fašizmom. Taka stališča za nekatere tržaško-goriške avantgardiste niso bila sprejemljiva in svoje nestrinjanje so pokazali s publikacijo, ki pomeni sklepno dejanje organiziranega »julijskega« avangardizma, z revijo 25. Naslov je treba razumeti kot zarezo, kot polemiko z letom 1924, v katerem se je italijanski futurizem dokončno kompromitiral. Težnja revije je izražena v uvodnih Carmelichevih in Dolfijevih bese-dah: »40 in še več avantgardnih revij si danes v Evropi prizadeva najti idealno stičišče, popolno sintezo sodobne poezije in umetnosti. Ven-dar takega stičišča ne more biti. Vsak pravi ustvarjalec je nov most, ki se pne iz neskončnih možnosti našega časa. Kdor ustvarja, oprede-ljuje neko težnjo. Težnja=izkušnja. Iz različnih izkušenj se bo razvila prevladujoča, dokončno značilna umetnost epohe.« Biti hoče torej ar-tikulacija ene in iste kulture in ne izraz različnih in nasprotnih kultur. (V tej reviji je našel prostor tudi Micić s pesmijo *Avion bez motora*.) Po teoretski plati se revija ukvarja tudi s konstruktivizmom. Carmelich iz-va-ja njegov nastanek iz kubizma in futurizma; oba sta že poznala ab-straktna dela, tedaj taka, ki so brez literarnega elementa, to je zgodbe. Carmelich ob prikazu Linzejevega dela *Le paysage inventorié* ugotavlja, da gre za tak način doživljanja pokrajine in poezije, ki je blizu čistemu matematičnemu kemizmu, Linze pa mu dodaja še teoretični scientifi-zem. Golo naštevanje posameznih elementov (noč, hiša, most, mesto) dosega ravnovesje v smislu »svobodnih besed«, iz njega torej sledi na-zorna ugotovitev: neka pokrajina se poljubno oblikuje, nenehno se for-mira in razformira, pogled-oko jo sintetizira in razum selekcionira. V zapisu *Costruzioni* pravi Pocarini, da ima vsaka konstrukcija svoj mo-tiv, četudi se na prvi pogled zdi, da je brez njega; genialno bi bilo ustvariti konstrukcijo brez motiva, a je nemogoče. Nekaj podobnega si želi ustvariti Carmelich (navajam po Carpiju): »Zdi se nemogoče, ven-dar ne znam napraviti risbe, ki ne bi pomenila ničesar ... Delam črte, zavoje, pike ... Je morda futurizem, je kaos, zmešnjava? A tudi kaos je že zmeraj nekaj! Jaz pa nočem pokazati ničesar!« Kako se ob vsem tem ne bi spomnili Černigoja, ki v Tanku pravi, da konstrukcije, to je kom-pozicije v časovno-prostorskem trenutku, navadnemu opazovalcu niso razumljive, ker razstavljeni predmeti nimajo nikake »historije«. Nada-lje pravi Černigoj (ne vemo, ali sledi Linzeju ali Carmelichu): »Pri opazovalcu mora delovati sluh, čut, vid in istočasno razum, ki registri-ra opazovanje in končno sintetizira trajni doživljaj, ki ga navadno ime-nujemo 'čuvstvovanje'. S tem ni rečeno, da moramo vedno opazovati naravno, t.j. videti samo zunanje, n.pr. hišo, drevo, osebo; čuvstvovanje mora odgovarjati notranjemu dogodljaju z zunanjo vsebino pojma.

Zato: pristna umetnost je tam, kjer ni naravnega dogodljaja in kjer se notranji svet lepote poda zunanji objektiviteti = formi.« Vendar je v Tanku revija 25 prisotna samo s svojim likovnim gradivom, edini teoretik konstruktivizma in konstrukcij ostaja Černigoj.

Programska forma, s katero sta se bila Delak in Černigoj namenila minirati ustaljene norme in spodbujati k spreminjanju utečenega, je bil seveda manifest, avantgardistična zvrst par excellence, forma negacije in prevrata. Po Abastadu je manifest v širšem smislu »vsak tekst, ki nasilno zavzema stališča in med govorcem in nagovorjenim vzpostavlja izrazito ukazovalno razmerje [...] od zgodovinskih okoliščin, recepcije besedila, načina, kako je razumljeno, brano, interpretirano, pa je odvisno, ali neki tekst je in ostane zgolj 'izjava' ali postane manifest.«⁷ Torej forma ne zadošča, da je besedilo priznано za manifest, kot tak mora tudi funkcionirati, tak postane šele v komunikaciji z občinstvom. Čeprav besedila v Tanku po tej sociološki opredelitvi niso manifesti, pa jih za take določajo njihova forma, dikcija, vsebina. Seveda je težko z gotovostjo reči, kaj je v Tankovih programskih spisih še futurističnega, kaj pa je že splošna last avantgardnih gibanj in s tem zavazujoč stereotip. K stvari sami sodi, da je proglas pisan v prvi osebi množine, da kaže svoj kolektivistični izvor, da poziva v boj zoper tradicijo, da je rušilen. Že od prvega futurističnega manifesta se programski spisi gibljejo v okviru temeljnih polaritet: zanikanje starega – uveljavljanje novega, rušenje tradicije – uvajanje novosti, preteklost – prihodnost. Za tipično futuristično lastnost lahko v manifestu *Mladina podaj se v boj* štejeemo njegov vitalizem, poziv na brezobziren boj zoper vse; »drveča lepota« (*bellezza della velocità* – pravi Marinetti v manifestu *La nuova religione morale della velocità*, 1916) je seveda futuristični mit, z njo so premagovali »spone časa in prostora« (Marinetti). Je pa še nekaj povsem vsebinskih podobnosti, npr.: Delakovi piloti so pripravljani, da iz Ljubljane, 'garage' svetovne drveče lepote, s pomočjo duševnih strojev pošljejo poziv širom po svetu; misli izžarevajo ogromno svetlobo, pripravljajo železobetonsko kulturo, nočejo zaostajati. Tudi futuristični manifesti so se spočenjali v hitrostnem zamaknjenju, iz Italije, centra nove umetnosti, so izzivali zvezde, ustvarjajoč jekleno kulturo, in iz hangarjev nove umetnosti pozivajo k »marciare non marciare«.

Pojmi: konstrukcijski, sintetičen, kolektiven, simultan, senzitiven in taktilen; nova religija, čvrsta mlada generacija, boj proti zastareli kulturi in cerkveni umetnosti, in še kateri so del futuristične doktrine, tako ali drugače so vključeni v vsak futuristični manifest, predgovor, izjavo. V predgovoru k Lucinijevi zbirki *Revolverate* (1909) pravi Marinetti »non distruttore, ma edificatore barbarico«, spet drugje govori o »costruttori dell'avenire« (1910). V gledališkem manifestu *Il teatro futurista sintetico* (1915), ki so ga podpisali Marinetti, Settimelli in Corradini, pomeni sintetičen isto kot strnjen, to, da so dogodki in misli sintetizirani s kar najmanj besedami in kretnjami; v likovni umetnosti gre za sintezo prostora, časa in giba, za sintezo vidnega in spominskega. Simultanost so v literaturi dosegali futuristi s svobodnimi besedami in s tipografskimi montažami; v upodabljalno umetnosti so kubističnemu konceptu prostora pridružili še koncept časa in ustvarjali »simultane konpenetracije [=prepletanje] modernega življenja« (Delak bi rekel »istočasnost v istočasnosti«). Taktilna ni le plastična umetnost, ki uporablja po teži in taktilni vrednosti povsem različne materiale, taktilizma se je potrebno naučiti (manifest *Il tattilismo*, 1921), saj običajnih

pet čutov ne zadošča; taktilizem se je preselil tudi v gledališke dvorane (manifest je izšel 1924 v Noi).

Delakovi in Černigojevi razglasi ostajajo v mejah splošnega, teorije nove umetnosti nista podrobneje izdelala. Pri gibanjih, ki utirajo pot svoji drugačnosti z manifesti, res ni običaj, da bi že kar na začetku bilo jasno, kaj bo po zrušenju starega nadomestilo veljavne norme; najprej velja destrukcija. Italijanski futuristi so, denimo, dopolnjevali svoje poglede, široko vzeto, kar 35 let, čeprav so bistvene spremembe za literaturo izdelali do leta 1913, za gledališče do 1915, za scenografijo do 1924. Kakšni so »nebotičniki sodobnih idej« in »zakoni nove umetnosti«, pa Delak tudi v svojem drugem manifestu v Tanku št. 1 1/2-3 ni povedal: tudi ta je varianta spisa iz Mladine.

Ko pri teh manifestih odmislimo to, kar je specifična žanra: retorični patos, hoteno nejasno dikcijo, ohlapne izraze, postane razvidno le, da bo staro nadomestilo novo, kakšna pa bosta nova umetnost in literatura, kar je radikalne spremembe ju bodo doletele, pa ne. V mednarodnem kontekstu je seveda marsikaj od proklamiranega že zastarelo: do leta 1927 so namreč že vse zahodne avantgarde, deloma celo nadrealizem in zlasti futurizem, pa tudi vzhodne, presegle svoj višek. Tankovi manifesti so pač ena od mnogih podobnih, že prej znanih receptur o novi, prevratni umetnosti, ki svojega deklarativnega pisanja ni dopolnila z umetniško produkcijo.

Za konec omenimo iz Tanka še nekaj malenkosti, ki so tudi povezane s futurizmom. Fotografija, ki prikazuje V. Vlčka in L. Wisiakovo, je iz Prampolinjeve predstave *Teatro della pantomima futurista* (Pariz 1927) in sicer iz pantomime Luciana Folgora *Tre momenti*.⁸ Popolnoma nejasen ostaja pomen fotografije Marinettija; celo futuristične revije mu take pozornosti niso namenjale. (Ob tem velja še povedati, da je bilo Marinettijevo ime tudi v našem časopisju povezano s fašizmom in s tem kompromitirano: prim. Slovenec 17. aprila 1925.) Kar zadeva uredništva in zastopstva Tanka v tujini, ki so navedena na zadnji platnici revije in ki naj bi govorila o evropski razsežnosti Tanka, pa tole: zadnja številka Zenita je izšla 1926, Aurore 1924, Konstruktivist ni nikoli izhajal, Marinetti pa je dosledno dajal svoj blagoslov le pravih futurističnim revijam in ni nobene pozabil pozdraviti s svojo čestitko. Ugibamo lahko, kakšne so bile v resnici povezave z drugimi tremi evropskimi avantgardističnimi gibanji (Der Sturm – Berlin, Bauhaus – Dessau, Anthologie – Liège).

Raziskovalci slovenske avantgarde se zvečine težko uprejo skušnjavi in pomen Tanka primerjajo vsaj z Zenitom, če že ne z drugimi evropskimi revijami. Vendar ostaja dejstvo, da Tank kot revija ni bil sposoben zaživeti, tj. pridobiti si bralce, sodelavce, biti odziven, ustvariti si svojo publiko. Revija je pravzaprav že drugi Delakov in Černigojev poskus, da bi prodrla s povsem enakim programom. Že njun nastop v Mladini je ostal brez odmeva, leto zatem nista imela ponuditi programske nič novega. Ali sta ta dva eklektika, pobudnika brez pravih izvirnih misli, v že izpraznjeni, predvsem pa kompromitirani obliki, ob idejno-estetski neizdelanosti in programski nejasnosti smela pričakovati kaj drugega kot molk? Za prodor celo bolj razvidnih in udarnih misli seveda ne zadošča revija z nekaj programskimi besedili in napaberkovanimi prispevki: avantgardno gibanje, ki zares hoče uveljaviti svoje zamisli, se tega loteva na vseh poljih umetnosti in življenja, vključno s političnim, predvsem pa izhaja iz domačega ustvarjanja, ima pristaše v tisti kulturi, ki jo hoče destabilizirati, demontirati in na

novo preoblikovati. Tankove spremembe pa so hotele delovati od zunaj; vse premalo je bilo ljudi, ki so čutili potrebo, naj bi se umetnost spremenila prav v nakazani smeri. Umanjkala je tista komunikacija, bodisi negativna bodisi pozitivna, brez katere avantgarde ni. Tank se tako iz marginalije ni spremenil v normo, marveč je bil zavaljo svoje neodmevnosti in neuspeha prepuščen zgodovinski pozabi, dokler ni v drugi polovici stoletja spet oživelo zanimanje za dogajanja v dvajsetih letih.

OPOMBE

¹ Prim.: Peter Krečič: *Slovenski konstruktivizem in njegovi evropski okviri*, Ljubljana 1983, disertacija. – Janez Vrečko: *Revija Tank in slovenski avantgardistični kontekst*, *Sodobnost* 1985, str. 864–873. – Vida Golubovič: *Slovenska umetniška avantgarda (1924–1929)*, *Cernigoj/Delak*, *Sodobnost* 1985, str. 199–206.

² *Tank*: reprint izdaje iz leta 1927. Ljubljana, Mladinska knjiga 1987, str. 58.

³ *Littérature* 1980, št. 39, str. 9.

⁴ Podrobno se z revijo ukvarjata Mario Verdone v delu *Il teatro del tempo futurista*, Rim 1969, in Paolo Fossati v *La realtà attrezzata*, Torino 1977.

⁵ Casnik *La voce di Gorizia* je o Delakovi predstavi pisal v treh nepodpisanih člancih. 12. avgusta 1926 je napovedal »...uno spettacolo modernissimo, allestito con i più sani criteri del teatro avanguardista«. Zgovorna je najava na premierni dan: »Come abbiamo già scritto lo spettacolo viene allestito da Ferdinando Delak, il regista della 'Nuova Scena' di Lubiana, il quale aprirà la serata con un prologo, illustrando l'arte nuova, voluta dal grande Marinetti e che è l'arte dell'Italia d'oggi.« Tretji zapis nosi datum 24. avgust 1926; to pa je prav tista ocena predstave, ki jo je Delak ponatisnil v Tanku, le da je izpustil en sam neprijeten stavek, namreč: »Non tutto piacque al pubblico.«

⁶ *L'estrema avanguardia del novecento*, Rim 1985. – Prispevek v katalogu razstave *Frontiere d'avanguardia*, Gorica 1985, z naslovom *Personaggi e vicende della letteratura giuliana d'avanguardia negli anni Venti*, str. 62–83.

⁷ *Introduction à l'analyse des manifestes*. *Littérature* 1980, št. 39.

⁸ Prim. Verdone, n.d. – naša op. 4.