

Slovenska umetniška avantgarda (1924—1929) Černigoj/Delak



Vida
Golubović

Vprašanje o obnovitvi modela slovenske umetniške avantgarde, ki je nastalo sredi dvajsetih let, bi mogli v najširšem smislu obravnavati kot vprašanje o spremembi sistema: ekspresionističnih književnih struktur, ekspresionističnega slikarstva in grafike, avantgardnih eksperimentov Antona Podbevška in Srečka Kosovela — s korenito novimi slikarskimi oblikami in z inovativnimi pojavi v okviru gledališkega medija. Če hočemo čim bolj prenikniti v logiko menjavanja teh sistemov, moramo obvezno upoštevati širše izkušnje teorije in estetske prakse slovenske avantgarde. Ko vemo, da so bile raznolike, različne po naravi in trajanju, povsem upravičeno govorimo o vsej zapletenosti in neizenačenosti procesa pri zamenjavah umetniških nizov. Zunaj vsakega dvoma je, da pri tem ni prišlo do idealnega zamenjevanja enih nizov z drugimi, kar potrjuje hkraten obstoj »starejše«, sorazmerno ustaljene smeri, in »mlajše«, ki se je komaj oblikovala. Ker je narava označenega procesa dvojna, se v njem z vidika diahroničnosti opažajo estetski odmiki, ki se v sočasni razsežnosti relativizirajo; to omogoča prežemanje nizov, ki si niso nasprotni v območju umetniške produkcije, ampak jo, narobe, dinamizirajo (likovne kakovosti Kosovelovega pesniškega postopka kot posledica spojitve pesništva in slikarstva). Najširše gledano, se je dialektika celotne teorije in prakse slovenske avantgarde uresničevala kot menjava dveh nasprotujočih si nizov: imanentno književnih (pesništvo, pripovedništvo, dramatika) z zunaj književnimi (slikarstvo in gledališče kot sinkretična, večmedijska oblika).

Nove umetnostne težnje so se v okviru pripadajočega modela (1924—1929) razvijale hkrati znotraj slikarskega konstruktivizma Avgusta Černigoja in korenitih koncepcij Ferda Delaka, usmerjenih k emancipaciji sodobnega gledališča. Drugače kot je z večino avantgardnih šol, skupin ali gibanj z jasno oblikovano poetiko, gre tu za dve poetiki (slikarsko in gledališko), dve samostojni umetniški obliki in ne povsem enotni skupini, ki sta se v odvisnosti od družbenopolitičnih in umetniških okoliščin zbrali okoli osrednjih osebnosti, Delaka in Černigoja. Temeljni pogoji za uresničenje bistveno različnega slovenskega modela, ki sta ga gradila Černigoj in Delak, so temeljili na prekoračenju imanentizma lastne dejavnosti (primere za takšno prekoračenje najdemo tudi pri umetniški dvojici Ehrenburg/Lissitzky, znani po soavtorstvu besedil in skupnem izdajanju časopisa, 1922), prizadevanju, da bi presegli imanentizem estetskih oblik: »Sodobni režiser je pesnik,

slikar, arhitekt . . . Sodobni slikar je pesnik, arhitekt, kipar in slikar»,¹ in na postavljanju meja, tako imenovanega »pomika« med sočasnimi sistemi obdobja (konstruktivizem namesto ekspresionizma po načelu opozicije).

Ena od postavk, ki omogoča dograditev modela in uresničenje skupnih estetskih dogovorov v funkciji popolnega prevrednotenja, je tesno povezana s pojavljanjem avantgardnih glasil kot posebnih organov skupin ali gibanj. Če sodimo po njihovem značaju, ki je usmerjen proti izročilu, in posebni vlogi, ki so jih imela na narodnem in mednarodnem področju², ni pretirano trditi, da so se zares preoblikovala v prave poligone avantgardne strategije in umetniške taktike in da so imela za končni cilj paradigmatško uveljavljanje in delovanje lastne poetike. Tako so postala glasila s svojo tekstualno grafično realizacijo zanesljivi znaki za prepoznavanje modela. V posameznih primerih je bil časopis najbolj bistven sinonim za označitev gibanja v celoti.

Ta krog postavk se ne pokriva v celoti s postavkami, na katerih temelji slovenski avantgardni model. Na tej ravni opisa se bistveno razlikuje od drugih modelov po tem, da pri njem od samega začetka ni prišlo do vzpostavitve trdnega jedra v obliki enega časopisa, običajno oblikovanega — po izkušnjah številnih avantgardnih skupin — na podlagi daljšega samohotnega sodelovanja umetnikov. Namesto organiziranega nastopanja v svoji izdaji so bili slovenski umetniki pogosto primorani samostojno izdajati kratkotrajne avtorske časopise, kjer so samostojno nastopali (Delakov *Novi oder*, 1925), ali da so občasno objavljali v listih, ki niso bili njihovi programski forumi (Delakovo in Černigojevo sodelovanje v *Mladini*, 1926/1927). Večja nihanja v gibanju »se opažajo« v širokem razponu od neuresničene Černigojeve zamisli o izdajanju časopisa *Konstrukter* (1925)³ prek usposobitve modela v lastnem skupnem glasilu, kjer se je poskušalo na več področjih (programskem, likovnem, grafičnem) povsem aktivno in neposredno delovati s pomočjo medija (*Tank*, 1927—1928), pa vse do korenitega prizadevanja, da bi se emancipirala lastna oziroma narodna umetniška produkcija v drugih kulturnih okoljih (sodelovanje slovenskih avantgardistov v nemškem časopisu *Der Sturm*, 1929).

S stališča samega postopka pri estetskem uresničevanju kompleksa umetniških pojavov v diahronični perspektivi se slovenska avantgarda kaže kot daleč korenitejši in enotnejši model, ki ima lastno razvojno dinamiko. Dihroničnost tega postopka zaznamujejo, najširše gledano, tri obdobja:

1. obdobje vzpostavljanja modela (1924)
2. zrelo ali razvito obdobje (1925—1928)
3. pozno obdobje ob sklepu samega modela (1929)

Za prvi primer sta značilna vzporedna tokova: ustanovitev *Novega odra* (Delak/Černigoj), ki je bil usmerjen poudarjeno antiimpresioni-

¹ Ferdo Delak, *Moderni oder, Mladina 1926/1927*, br. 1, str. 22.

² Obširneje o tem: Vida Golubović, *Periodične publikacije kao forumi avantgarde, Polja*, XXX, št. 299, januar 1984, str. 21—22.

³ Peter Krečič, *Černigojev konstruktivizam: činjenice, interpretacije*, u *Av gust Černigoj*, retrospektivna razstava del Avgusta Černigoja, Mestna galerija Idrija s sodelovanjem Arhitekturnega muzeja, Ljubljana, 1978.

stično in pretežno osredotočen na »obnovo« gledališča ob zavestni in odločni pospešitvi sodelovanja z mladimi umetniki ter sočasno Černigojevo spodbujevalno delovanje na likovnem področju, povezano s pripravami na prvo ljubljansko razstavo. Kolikor sta na ravni, da bi osvetlila dojetanje, oba pojava izrazito protimesčanska, toliko je na ravni umetniških struktur povsem reprezentativna Černigojeva slikarska praksa, v kateri prevladujejo nepredmetne plastične težnje. Če bi poskušali trirazsežnostne Černigojeve objekte iz tega obdobja postaviti v veljaven sočasen in diahroničen sistem likovne avantgarde, bi videli, da utrjujejo in razvijajo predrevolucionarne plastične osnutke Tatlinovih reliefov in kontrareliefov oziroma postopke, na katerih je temeljil pooktobrski slikarski konstruktivizem. Podobno temu pri slovenskem avantgardistu še ni bil storjen odločujoč pomik od kompozicije h konstrukciji, ali bolj splošno, ni bil prevrednoten tradicionalni slikarski kod, pač pa so se sami postopki bogatili s skladnimi neslikarskimi prvini, z novo snovjo (les, mavec, steklo), da bi poudarili njegove najboljše oblikovne možnosti in odkrili imanentno slikarske lastnosti. Ta svoj slikarski postopek je Černigoj razširil z novimi sredstvi kompozicije — desemiotiziranimi, nerefencialnimi fonemskimi in morfemskimi konstrukcijami, vgrajenimi na neustrezen, »odtujen« način (obrnjeni »g«, vodoravno presekano »jublj«). V postopku umetniške funkcionalizacije in ponovnega utapljanja besedila na slikarsko površino/prostor dobiva to »ogoljeno« jezikovno gradivo fakturo in se spreminja v čist nepredmeten objekt.⁴

V naslednjem obdobju prevladuje konstruktivizem (v slikarstvu, tipografiji, fotomontaži) s sočasnimi relacijami k proizvodni umetnosti in dadaizmu. To korenito odmikanje v smer konstruktivizma je naletelo na svojo veliko umetniško in estetsko potrditev v Černigojevih programskih besedilih, kjer se pojem »konstrukcija« uporablja za označitev temeljnega prehoda od dvorazsežnostne površine kubistične in futuristične slike h konstrukcijam v samem prostoru (*Vzhod in zahod v umetnosti*, 1926).⁵ V istem sklopu razrešuje Černigojevo programsko razčlenjevanje pojem umetnosti kot »kolektiven izraz sodobne družbe«⁶ in hkrati usmerja samostojnost njene estetske naloge v smislu zunajestetske, družbeno kolektivne: »Umetnost mora biti v službi kolektivnosti.«⁷ Pomik k proizvodni umetnosti sprejemamo tudi v Černigojevi nagnjenosti k utilitarizaciji lastne umetniške dejavnosti. Dejstvo, da so sicer koncepcije produktivizma tudi praktično uporabljene, odkrivajo ikonografski referencialni mikrosegmenti Černigojevih osnutkov za scenografijo, fotomontaža, kjer je ljudska množica gradivo, ki se pogosto »navaja«. Živahno vez z dadaizmom vzpostavlja model po eni strani z osnutki za kostume in po drugi s tako imenovanimi »portreti«

⁴ V svojem članku *O fature i kontr-rel'efah* definira Šklovski tehniko fature kot postopek otudenja. Prim: Aage A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, Wien, 1978, str. 94 i d.

⁵ A. Černigoj, *Istok i zapad u umetnosti*, *Učiteljski list*, Trst, 1926, br. 5, 1 mart; cit. prema: *Umetnost*, XV, br. 65, maj-jun 1979, str. 8.

⁶ *Ibid.*

⁷ A. Černigoj, *Moj rad u Julijskoj krajini*, *Naš glas*, Trst, 1926, br. 5–7, str. 120; cit. prema: *Umetnost*, XV, br. 65, maj-jun 1979, str. 10.

s slikarskimi oblikami, ki so konstruktivizmu in proizvodni umetnosti popolnoma neznane, torej s tistimi avantgardnimi težnjami, značilnimi po tem, da so povsem razosebile samo umetniško delo in njegov položaj. To ostro mejo, ki deli konstruktivizem od dadaizma, je prekorajčil Černigoj. Zavestno je sprejel do skrajnosti prignano dadaistično poetiko, ali točneje, njeno načelo redukcionalizma kot posledico semantičnega pomika h groteskni mehaniziranosti in tehničaciji človeka ter je to načelo vgradil v svoje oblikovne postopke (*arhitekt Rado Gregar, študija značaja*, 1926). V stiku z dadaizmom se razkriva blizkost pristnemu berlinskemu dadaistu Raulu Hausmanu, ki tako kot tudi slovenski avantgardist »zamenjuje« človeške možgane s strojem v svoji fotomontaži *Tatlin at home*, (1920).

S svojim drugim polom si model prizadeva za destabilizacijo tradicionalnega gledališkega jezika. Če sodimo po Delakovih pozicijah iz časa njegovega časopisa *Novi oder*, kjer se čuti pomanjkanje izvirnega teoretičnega razčlenjevanja, posreduje končni učinek Delakovih prizadevanj za prevrednotenje gledališkega izročila prej družbeno kot pa estetsko razsežnost. Ta krog vprašanj pojasnjuje posebna Delakova strategija, ne poudarjeno avantgardna in očitno brez znamenj kakega korenitega gledališkega upora. Kajti Delak ne vztraja pri spremembah iz perspektive gledališkega medija. Odklanja vstop v odprto polemiko z dotedanjimi gledališkimi ustaljenostmi in uzakonja smer gledaliških teženj od Stanislavskega do Eisensteina. Docela v skladu s razglašanim načelom sinteze, ki izhaja iz naturalističnega obrazca ruskega gledališča, in v skladu z imanentnostjo lastnoročno načrtovanega gledališko-estetskega niza predoča Delak smisel svoje gledališke prakse in samohotno opisuje svoje dramaturške postopke: »Moje inscenacije niso v smislu Stanislavskega, niti Vahtangova ali Meyerholda, Tairofa ali Eisensteina — ne! Iz umetnosti vseh teh sem izluščil ono, kar se mi je zdelo najboljše in nam najprimernejše in skušal združiti v celoto«. ⁸ Dejstvo, da je bil Delak vendarle izjemno občutljiv za značaj in nalogo sodobnega gledališča, nedvoumno potrjuje to, da je prenesel tezo o prevrednotenju tradicionalnih dramaturških postopkov na novo raven, kjer so njegove koncepcije dobile izrazito avantgardne polemične črte. Pri njem se namreč gledališko izročilo pojavlja v negativnem smislu kot institucija obrabljene meščanske kulture: »Meščanski teater je v zadnjih desetletjih tako rapidno propadel, da je čutil vsak inteligent, ki je bil le količkaj v zvezi s teatrom, potrebo po temeljiti reformaciji na tem polju«. ⁹

Najuspešnejši »odklon« od ustaljenega, institucionaliziranega gledališča je slovenski model izvedel v neki prvini avantgardnega teatra, v konstruktivistični scenografiji A. Černigoja in E. Štepančiča. Sam postopek je potekal na podlagi intermedialnega sinkretizma, na združevanju dveh medijev različne vrste: gledališča in slikarstva, sestavljali pa so ga poskusi, da bi po novih načelih pripravili in oživili odrski prostor s plastičnimi težnjami slikarskega konstruktivizma. Prevredno-

⁸ Ferdo Delak, *Par besedi k »Literarno-umetniškemu večeru«*, *Novi oder*, 1925, br. 1, str. 10.

⁹ F. D., *Reformatorji gledališča*, *Novi oder*, 1925, br. 1, str. 3.

tena scenografija funkcionalne, ne pa okrasne uporabnosti, je ustrezala tem oblikam odrske prisotnosti dinamiziranega konstruktivističnega prostora. Na nasprotni strani je F. Delak v cerkveni plastiki našel primere za splošno ugovarjanje okrasnosti (*Moderni oder*, 1926/1927, izjava *Mi*, 1928). Zunaj kroga omenjenih vprašanj zaznamuje samo estetsko prakso A. Černigoja nekaj korenitih momentov: sprejemanje prvin gledališkega jezika na podlagi razumevanja odra ne kot iluzionističnega, ampak kot resničnega trirazsežnostnega prostora, v katerem se gradi z materialom: s slikarskim — črto, z barvo, in zunajslikarskim — s fotomontažnimi členi, pogostnimi kratkimi odrskimi konstrukcijami (*Papa Eccelenza*), z geometrizirano scenografijo, z montažnim tipom odrskih rešitev, uvajanjem nove semantike gibov, očitno navdihnjene s filmom. Pri tem se slovenski avantgardist ne ustavlja. Nadaljuje z doslednim razvijanjem svojih postopkov v smeri gledališča odtujitve tako, da razgali »četrti zid«, popolnoma odpravi pregrado, eno od konstitutivnih prvin odrske strukture. Hotel je vzpostaviti samohotno razmerje med odrom in gledalcem pa je za predstavo z Delakovimi inscenacijskimi rešitvami (*Gorica*, 1926) razširil odrski prostor vse do dvorane in galerije, s čimer se je ustvarjalno navezal na konstruktivistično gledališče Meyerholda. Takšne Černigojeve scenografske postopke je F. Delak zaokrožal s svojimi novimi postavitvami, izvedenimi v nasprotovanju do klasične dramaturgije celotnega dramskega besedila kot temeljne opore gledališki predstavi. Na področju prevladujočega medija modela je Delak prekoračil tradicionalni kanon tako, da je predstavil prednost na teatralizacijo ne le raznorodnih dramskih fragmentov, izločenih iz tekstovnih celot, ampak tudi na odrsko režijo pesniških besedil, s čimer je samemu pesništvu prispeval bistvene značilnosti druge medijske oblike. S preprostim »nizanjem« takšnih samostojnih, raznorodnih členov besedila pri dveh medijih — gledališkem in književnem — po načelu montaže je Delak zgradil gledališko predstavo, ki je dobila v okviru gledališko estetskega postopka razsežnosti nekega novega dela. Slovenski avantgardist je v tej zvezi uporabil prevzeto besedilo kot jezikovno gradivo, kot povod in podlago za svoje inscenacijske rešitve (predstave v Ljubljani, 1925. in Gorici, 1926) in se odločil za spremembo vloge dramskega besedila, ne v smislu »pomika« v skupnem ustvarjanju pomenov, ampak v usmerjenosti v čisto dramsko dogajanje brez preteklosti in prihodnosti, na izvajanje trenutnega dejanja. Delak se s tem na posebno korenit način vključuje v temeljni postopek prehajanja od estetike dramskega besedila, določenega z imanentnimi zakoni gledališkega medija, k inovativni estetiki predstave kot rezultata medijske prakse, zasnovane na načelih čiste inscenacije.¹⁰

Opisani razvoj slovenske avantgarde dvajsetih let je vsekakor vodil k postopnemu prevladovanju njene forumsko neuzakonjene narave in »pomikanju« k delovanju v obliki programskega glasila. Dejanski zasuk v določanju takšne narave je izzvalo izdajanje Delakovega in Černigojevega časopisa *Tank* (1927–1928), kar je pravzaprav

¹⁰ O procesu prelaska od estetike dela k estetici performansa, up.: A. A. Hansen-Löve, nav. delo, str. 368.

z zornega kota avantgarde v najširšem smislu končno prineslo slovenskemu modelu položaj avantgardnega gibanja. Nekaj implicitnih izjav to jasno potrjuje. Krog okoli Delaka in Černigoja je želel kolikor mogoče uresničiti skupne umetniške namere; nadalje je začel s korenito novo vrsto besedil — z razglasi, katerih začetke opazimo že v *Mladini*, napadal tradicionalne kulturne vzore, potrjeval narodno, mednarodno umetniško usmeritev, razvijal in širil svojo dejavnost na razdalji Ljubljana-Trst in nazaj, se izrecno izjavljal kot aktivistično konstruktivističen. Oblikovanje trdnega avantgardnega središča v smislu deklarativno oblikovanih umetniških namer in programsko usmerjenega časopisa *Tank* je vplivalo na to, da se je tudi poseben značaj same skupine okoli Delaka in Černigoja znatno spremenil: od prvotne skupine, ki bi jo po razvrstitvi M. Głowińskiego imenovali situacijsko kot obsežno oznako za vse avantgardne skupine brez kakršnegakoli umetniškega ali književnega programa (po Głowińskem poljska grupa *Skamander*) — je prišlo do skupine drugačnega tipa in postala je programska.¹¹

Na ravni poetoloških izkazov je absolutizirana pojmovna dvojica aktivizem/konstruktivizem povsem povezana z dvema različnima avantgardnima težnjama. Prvi pojem, aktivizem — zunaj slovenskega kulturnega konteksta, v katerem ima nesporno poseben pomen tudi zunaj samosvoje motiviranega sožitja aktivizma s konstruktivizmom pri tankovcih — odkriva svojo pripadnost pojmovnemu sistemu nemškega ekspresionizma in Kasakovi različici madžarske avantgarde. Če nam je postavke za pripadnost tega pojma ekspresionističnemu modelu na teoretičnem planu zagotovil R. Poglioli,¹² potem je tezo o širjenju obsega istega pojma v smeri madžarske avantgarde potrdil sam časopis *Tank*, ko je vzpostavil odprto medbesedilno, navedbeno razmerje po Kasakovih smiselni nizih:

»da habt ihr die helden der vernichtung
und da habt ihr die fanatiker des aufbaues.«¹³

Drugi pojem, konstruktivizem, je posplošena, vzpostavljena oznaka teorije in prakse ruske porevolucijske slikarske avantgarde, vendar posreduje tudi pri osmišljanju konstruktivističnih pogledov slovenskega modela. Izšel je iz razvojne logike umetniške produkcije Delakove in Černigojeve skupine in označil prehod od statičnih kontrareliefov in reliefov (Černigoj) k »dinamičnim prostorskim konstrukcijam« (E. Stepančič) in navedel na načelo o estetsko umetniškem in ustvarjalno oblikovanem razstavnem prostoru, ki se obvladuje, razumno organizira, da se med njim in razstavljenimi predmeti — konstrukcijami vzpostavlja dejavno sorazmerje. To splošno načelo, uresničeno na tržaški razstavi slovenskih konstruktivistov (1927), semantično osmišljeno v Černigojevem pojmovnem sistemu kot sintagmatski sklop »elastičnost prostora«: »razstavljeni predmeti imajo namen zbuditi pozornost v elastič-

¹ O vrstama avantgardnih grupa, up.: Michal Głowiński, *Literarische Gruppe und Poetiemoell — Das Beispiel der Gruppe Skamander*, u: *Literarische Kommunikation*, hrsg. v. Rolf Fieguth, Scriptor Verlag, Kronberg/Ts, str. 48 i d.

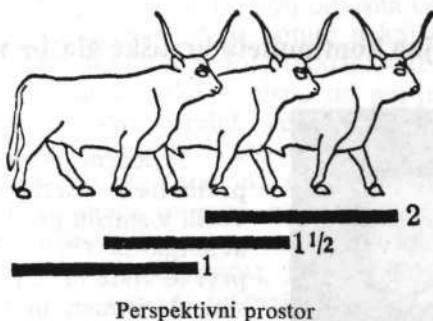
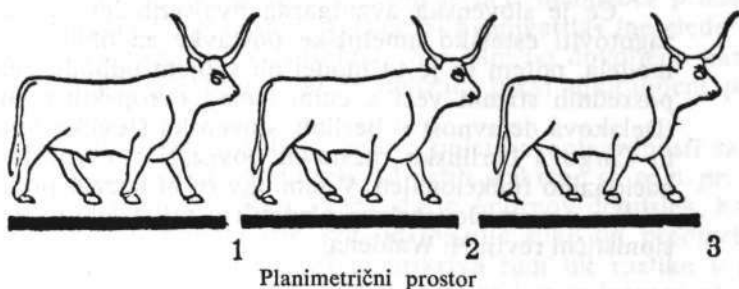
¹² Renato Poglioli, *Teorija avantgardne umetnosti*, Nolit, Beograd, 1975, str. 65 i d.

¹³ Up. *Tank*, br. 1 1/2, str. 3.

nosti prostora¹⁴ je hkrati usklajeno z izrecno razglašenim Černigojevim pogledom na novo obliko umetniških razstav, ki bi bile zunaj tradicionalnega okolja: »živela nova umetnost — brez galerije-muzeja in cerkve«.¹⁵

V okvirih tako ustvarjenih postavk se je konstruktivistični postopek urésničil v zrelem in poznem obdobju modela (časopis *Tank*, priloge iz berlinske revije *Der Sturm*) v nekaj izrazito programsko usmerjenih delih. Naslednji primeri iz estetske prakse slovenske avantgarde to izredno podkrepijo: Černigojev arhitektonsko slikarski predlog z alternativnim nazivom *Teater-Masse*, *Tank-Theater*, potem *Konstrukcija Ferdinand Delak* (fotomontaža z vgrajenim nizom besed: »revue/teater/tank) in nazadnje linorez Černigoja, ki vsebuje ikonsko referencialno besedno sporočilo: »Tank/interna/cio/nalna / revo/lucija«.

Morda vendarle najzanimivejši in hkrati najkorenitejši primer za funkcionalizacijo konstruktivističnega modela ponujajo številčni znaki na platnicah Delakovega in Černigojevega *Tanka*, ker so v nepojasnjene nize števil 1 1/2, 1 1/2—3, ki so potrebne pravzaprav zaradi označitve prve in druge številke tega časopisa, posebno izvorno vpete inspirativne vezi slovenske avantgarde z Lissitzkyjevo teorijo prostora in njegovega članka *K. und Pangeometrie* (1925).¹⁶ Ko je Lissitzky pomaknil ostre meje, ki delijo umetnost od matematike, je skušal obnoviti splošno zgodovino umetnosti — črta čas do renesanse — dvajseto stoletje — s pomočjo nove semantizacije matematičnih sistemov šte-



¹⁴ Avgust Černigoj, *Grupa konstruktivistov v Trstu*, *Tank*, br. 1 1/2—3, str. 90.

¹⁵ Avgust Černigoj, *1 1/2 štev. Tanka*, *Tank*, br. 1 1/2—3, str. 83.

¹⁶ El Lissitzky, *K. und Pangeometrie*, *Europa-Almanach*, 1925, str. 103—113.

vil kot pomenskih analogij različno razumljenega pojma prostornosti v diahronični perspektivi. Tako zraste kategorija prostora v osrednjo sestavino, prevladujočo črto slikarskih oblik, vendar v odvisnosti od načina, na katerega te oblike nakazujejo ali uresničujejo nove sisteme, ki ustvarjajo prostore, Lissitzky razlikuje in izločuje štiri tipe prostorov: planimetričnega, perspektivnega, iracionalnega in imaginarnega. V okviru sočasne in diahronične likovne prakse dobivata zadnja tipa prostorov — iracionalni in imaginarni, — izrazite emancipacijske funkcije v sodobni umetnosti dvajsetega stoletja. Planimetrični in perspektivni prostor pa sta povezana s pojavljanjem dorenesančnega in renesančnega obdobja v širokem razponu z možnimi impresionističnimi, kubističnimi in futurističnimi »prekoračitvami.«

Časopis *Tank* nas prepričuje, da je konstruktivistična logika slovenske avantgarde asimilirala Lissitzkyjevo načelo perspektivnega prostora. V Lissitzkyjevem teoretičnem razčlenjevanju se ta prostor, ki deluje na tradicionalnem konceptu renesančne mimetične umetnosti, uresničuje s pomočjo nič več avtomatiziranega zapažanja v razdeljevanju (po Lissitzkem »širjenja«) dvorazsežnostne površine slike na prostorske člene, ki skupaj izgrajujejo nov sistem, zaznamovan z numeričnim nizom 1, 1 1/2, 2, 2 1/2 ... V ozadju kanona renesanse lahko ta sistem konstruktivne semantike sprejemamo na ravni perspektive. V krogu Delaka in Černigoja pride Lissitzkyjeva označitev za perspektivni prostor prav v funkcionalni konstruktivistični tipografiji in v verbalnem jeziku kot prvina besedila. Avgust Černigoj, 1 1/2 štev. *Tanka*.

Če je slovenska avantgarda dvajsetih let skušala že od začetka zagotoviti estetsko umetniške postavke za oblikovanje samostojnega modela, potem se je ta model ob svojem odhodu želel s pomočjo neposrednih stičnih vezi z enim izmed evropskih avantgardnih središč (Delakova dejavnost v Berlinu, slovenska številka *Sturma*, Černigojeva in Čargova berlinska razstava) povezati z evropsko avantgardo kot nacionalno funkcionalen. V tem okviru bi kazalo preučiti Delakove zamisli o novem slovenskem gledališču, prikazane v že omenjeni ekspresionistični reviji H. Waldena.

Razvojna kontinuiteta hrvaške glasbe v dvajsetih letih



Eva
Sedak

Priloženi poskus, da bi o hrvaški glasbi v prvih treh desetletjih dvajsetega stoletja spregovorili v smislu predlaganega naslova *Zgodovinska avantgarda 1910—1930* je, kolikor mi je znano, prvi te vrste in ta prvotnost kajpak določa njegov smisel, pomen in meje. Razlogov za to je več.

1) V minulih petnajstih letih, v katerih so skušali pojem avantgarde določiti zlasti v okviru literarnozgodovinskih razprav z obilnim poseganjem po primerjavah na področju likovnih umetnosti, hkrati pa s sorazmernim zamolčeva-