

## NAŠ DALJNI BLIŽNJI SVET

### Primer Alberto Savinio



Giacinto  
Spagnoletti

»Petindvajset let po smrti izbruhne ‚primer‘ nekega pustolovskega, subtilnega in enigmatičnega pisatelja«: ta naslov, pod katerim je pred kratkim neka literarna revija zbrala vrsto člankov in kritičnih pričevanj o Albertu Saviniu, odlično povzema naravo in nenavadno kariero pisatelja, ki prav zdaj doživlja naraščajoči »uspeh« pri občinstvu in še zlasti pri kritiki in si po pravici pridobiva eno najvidnejših

mest v literarni panorami našega stoletja. Vzroke za to »kasnejšo« uveljavitev, po tako dolgem molku, gre iskati v razvoju naše literature, torej v nasprotni smeri od realizma, ki je obvladoval obdobje po drugi svetovni vojni, v spremenjenem okusu in tendencah, ki so poleg Savinia potisnili v ospredje pisatelje, kot so Gadda, Landolfi, Arbasino; kajti onkraj neposrednih odzivanj kritike, ki lahko ali pa tudi ne vplivajo na bralce, usoda pisatelja zori neodvisno od tega in čaka na najprimernejši trenutek, da se razodene... Saviniov trenutek je trenutek, ki ga pravkar živimo, docela nasproten okusom in tendencam, ki so označevali časovni vrh njegove dejavnosti.

Kdor danes znova prebira njegova dela, ne more prezreti vrste izvirnih lastnosti v odnosu do rezultatov njegovih sodobnikov: ironija, lahkotnost, ‚fumizem‘ so enako daleč od literarnih gibanj dvajsetih let, predvsem v umetniški prozi, kot od angažiranosti neorealizma.

Sicer pa zaznamujejo življenje tega vsestranskega umetnika že od vsega začetka nevsakdanje izkušnje: rodil se je v Atenah 5. avgusta 1891 italijanskim staršem, Andrei de Chiricu — to je njegovo pravo ime; psevdonim Alberto Savinio si je izbral, da ga ne bi zamenjavali s slikarjem bratom Giorgiem — v družinskem krogu, še zlasti pri materi, je bila njegova že zgodnja nagnjenost do umetnosti deležna največje pozornosti. Študiral je klavir v Atenah in Münchnu in še zelo mlad je uglasbil neko večje delo, *Carmela* (danes izgubljeno), ki je pritegnilo Mascagnijevo pozornost. Dokončneje se je izpopolnil v Parizu, kamor se je bil preselil komaj sedemnajstletnik in se tam povezal s kubistično in futuristično avantgardo, pa tudi sicer je v tem mestu preživel daljša obdobja svojega življenja: že zaradi tega se loči od vseh drugih italijanskih umetnikov, ki so se, kot je bila takrat navada, prihajali »izpopolnjevati« v francosko prestolnico, ne da bi se v njej stalno naselili. Toda Savinio je izkorinjenec, kozmopolit, ki upa, da bo v literarnem in umetniškem ambientu Pariza uresničil tisti neprovincialni, evropski, globalni umetniški ideal, kakršnega je gojil tudi Goethe. Pozneje bomo podrobneje govorili o vrednosti Saviniove izkušnje v okviru

francoskega nadrealizma in opazili, kako je med italijanskimi pisatelji, ki so se odločili za antinaturalistično smer, prav on najbolj dovzeten in morda najbližji določenim vidikom gibanja, ki ga je vodil André Breton; na tem mestu se nam zdi pomembno, da orišemo kulturno ozračje, v katerem so se porodila njegova prva literarna dela v letih okrog prve svetovne vojne.

Poročajo o neki fantastični pesnitvi in o nekakšnih *Beležkah in zapisih, nastalih ob »Argonautičah« Apollonia Rodia*, toda njegovo prvo delo, ki ni brez pomena, je pesniška zbirka *Les Chants de la Mi-Mort*, priobčena leta 1914 v Apollinairovi reviji »Les soirées de Paris«, natisnjena v samostojni knjigi šele 1938. in znova objavljena pri Einaudiju (1974) skupaj z naslednjo zbirko, *Hermaphroditom*, ki jo je prvič izdala v svojih edicijah »Libreria della Voce« leta 1918. Naslov zbirke — »Pesmi polsmrti« — meri na tisto stanje dremotnosti in ne-zavesti, ki je blizu razodetja: razkriva torej vpliv nadrealističnega ambienta, kot sta ga opredeljevala Apollinaire in Max Jacob, izpričuje pa tudi jasno nagnjenje mladega avtorja do fantastičnega. Gre za poezijo z zelo izrazitimi slikarskimi in plastičnimi prvini.

V ta leta sodi njegovo nenavadno pogosto sodelovanje pri najpomembnejših pariških avantgardnih revijah (Nord-Sud, Dada, Le surréalisme au service de la Revolution).

Ob izbruhu vojne se je Savinio prijavil med prostovoljce in bil poslan na grško-makedonsko fronto. Leto 1927 pomeni začetek njegovega slikarstva: leto pozneje je Jean Cocteau predstavil v Parizu njegovo razstavo. V naslednjih letih in vse do svoje smrti (1952) je svojo nadvse plodno dejavnost pisatelja prepletal s slikarstvom, scenografijo in gledališko režijo, z glasbo: nenavadno zanimiv in morda edini primer eklekticizma, ki si je prizadeval, da bi nekako spojil različne smeri svojih ustvarjalnih izkušenj, kot lahko sklepamo po njegovem načrtu, da bi v glasbena dela prevedel Picassov »kubizem« in Apollinairove »ideograme«.

Vendar vidijo nekateri v tej eklektičnosti, čeprav po drugi strani poudarjajo »enotnost tonov, oblik in pomenov«, Saviniove meje, morda rezultat določene površnosti:

»Ta mnogovrstnost daru in njegove uporabe je nujno prinašala s sabo nekakšno disperzivnost. In znova se je vsiljevalo vprašanje, če ni, navsezadnje, za nekega umetnika pametneje, da se omeji in osredotoči na eno samo umetnost, na en sam poklic, na eno samo tehniko, kot da se kakor Savinio posveča tako različnim in med sabo tako oddaljenim umetniškim zvrstem...« (E. Cecchi).

V resnici bi morali v Saviniovem primeru govoriti raje o »ljubiteljstvu«, ne da bi pri tem videli karkoli negativnega v tem izrazu, in o »lahkotnosti« bolj kot o površnosti, kajti njegova želja po spoznanju se hote in zavestno ogiba globin in se giblje na površini, izhajajoč s stališča, da ni nič resnega ali pomembnega, kar bi mogli razkriti. Od tod posebna pozornost do »trčenja« med besedo in podobo, ki sta že po svoji naravi nezdružljivi, kar povzroča ironijo in hlad in razkriva veselje do presenetljivih srečanj s stvarmi, ki so nam v zabavo. Od tod tudi zanimanje za retorično figuro oksimorona in za tehniko »hipokrizije«, pojmovane v dobesednem smislu »opazovati od spodaj«, gledati v vse in razumeti vse. To ne pomeni, da je Savinio površen pisatelj, temveč da njegovo pisanje uporablja vse jezikovne izrazne možnosti in tako ustvarja prozo, ki je bogata in raznolika, prozo, v kateri

imajo besede isto naključnost kot junaki in kot take spodbujajo k nenehnemu razmišljanju in zastranitvam zgodovinske in filozofske narave.

Sam André Breton je bil presenečen nad nenavadno izvirnostjo tega pisanja, in ko je objavil nekaj odlomkov v *Antologie de l'humour noir* (Antologija črnega humorja), je v svojem kratkem, esejistično napisanem uvodu poudaril, da Savinio izrablja sleherno slišno in vidno možnost, da bi tako ustvaril simbolično, konkretno, razumljivo govorico, da bi z vso strogostjo pričal o resničnosti dobe in metafizični vprašljivosti, ki je z njo tesno povezana. Ta oznaka, s katero je ustanovitelj nadrealizma poskušal poudariti njegove ustvarjalne prvine, je dodala še nekaj svojega Apollinairovemu enigmatičnemu motivu »presenečenja«, kajti »simboličen, toda konkreten« jeziki je bil tudi zunaj simbolizma. Sicer pa ta izraz v celoti označuje tudi De Chiricova platna, na katerih je včasih arheološki fosil tik ob palači ali v izredno modernem pejzažu, ki kaže velik smisel za barvo in svetlobo. Tako De Chirico kot brat Alberto Savinio sta se Bretonu zdela predhodnika in hkrati utemeljitelja nadrealizma: toliko bolj, ker se je Saviniov *Herma-phrodito* razkrival kot delo, ki je spajalo tedaj že izrabljeno izkušnjo »vo-cianskega fragmenta« (La Voce, znamenita italijanska literarna revija, op. prev.) in novo izkušnjo, ki jo je poskušal doseči nadrealizem, čeprav kaže že na tem mestu opozoriti, da ne gre za nadrealizem kot ideologijo, kot celovitost predlogov in pobud, temveč bolj za nekakšen vizualni nadrealizem, pri katerem je še posebej poudarjen in v ospredju motiv »presenečenja«.

Sicer pa je pisatelj sam, čeprav mu je laskalo, da so ga označevali za predhodnika nadrealizma in enega njegovih glavnih predstavnikov, takoj poskušal začrtati njegove meje, pri čemer je skoraj poudaril svojo tujost do gibanja:

*Nadrealizem, kolikor jaz vem in vidim, je izraz brez-oblike ali pa ne-česa, kar še nima oblike, je izraz ne-zavesti ali pa tistega, česar zavest še ni organizirala. Kar se mojega nadrealizma tiče, če o nadrealizmu sploh lahko govorimo, je popolno nasprotje tega, kar smo povedali, kajti nadrealizem, kot pričajo mnoga literarna in slikarska dela, se ne zadovoljuje s tem, da predstavlja brez-obliko in ne-zavest, temveč hoče dati obliko ne-obliki in zavest ne-zavesti... V mojem nadrealizmu se skriva oblikovalna volja in — zakaj bi skrival — neke vrste apostolski namen...»*

Če pustimo ob strani ironično pretiravanje, tako očitno v 'boutade' o »apostolskem namenu«, sta ta skoraj didaktična oblikovalna volja, ta spoznavna in racionalna pobuda za Savinia poglavitni oznaki, v katerih vidi razliko med svojim in programatičnim nadrealizmom. Vendar pri tem pozabi povedati, da se včasih v svojih delih vrti okrog nadrealistične tematike z ironijo in sarkastičnim nasmeškom.

Ta namen — dati »obliko ne-obliki in zavest ne-zavesti« — je poudaril Debenedetti, ki je s tega stališča poskušal razložiti tudi nasprotje med Saviniovim stališčem in stališčem francoskih nadrealistov: slednji so namreč v pasivnem položaju v odnosu do podob, ki spontano izvirajo iz ne-zavesti, medtem ko so Saviniu sredstvo, s katerim daje obliko ne-zavesti. Kritiki se je dotaknil prav najbolj pristnega vidika umetnosti Alberta Savinia, ko ga je uvrstil med tiste pisatelje, ki s svojim pisanjem »nenehno razkrivajo stvari«, ki odstirajo pajčolan z misterijev, vse dokler ne vdihnejo življenja

svetu, ki jih obkroža. Pri Saviniu je ta postopek, ki bi mu lahko rekli »animizacija«, pogostoma izpeljan v pretirani obliki:

*»Ko je zaprt med štiri stene svojega doma, med fotelje, omare, stole, ki se z njim pogovarjajo po domače, vrača tem predmetom neko občutljivo dušo in tako ustvarja nekakšno novo freudovsko mitologijo dopolnjujočih se ljubezni, medsebojnih burk, ljubeznivih zarot, ki povsod in v vsem nadoščajajo realnost nekega 'sveta brez bogov'«.* (G. Spagnoletti)

Spomnimo se novel, kot so: »Poltronmamma« (Foteljmama), »Paternimobili« (Očetovsko pohištvo), »Poltrondamore« (Foteljljubezni), v katerih postaja ta vsakdanji svet celo preveč navzoč s svojimi strastmi in zavrnitvami, tako da se predmeti kažejo kot živa bitja s svojo lastno voljo in močjo, in takšni se naposled upro človeku tako, da sprožijo razne lapsuse, semantične prepire, celo napake pisalnega stroja, ali pa imajo neko izjemno sugestivno moč, kot fotelj, ki postane pisatelju materino naročje, ko sede vanj. Tako Savinio razvrednoti mit na ravni vsakdanjega življenja, pri čemer napravi docela nasprotno operacijo od tiste, ki jo je poznala dekadenca; in spomnimo se tu na primer na desakralizacijo domačih božanstev, očeta in matere, v *Tragediji nekega otroštva*, v kateri je »tragedija« prav v izgubi tiste avtoritete, ki jo je staršem zagotovil mit. Če se vrnemo k uvodu v *Vse življenje* (Tutta la vita), ki ga lahko imamo za polemičen odgovor Bretonovem poskusu prilaščanja, Savinio nadalje natančno pove, da poezija njegovega nadrealizma posebne vrste ni sama sebi namen in noče biti nekakšen abstrakten estetski užitek, temveč je v nekem smislu »državljan-ska« poezija, ker pač deluje v višji sferi, v neke vrste »nadržavljan-skosti«. S tem se ni nameraval uvrstiti v vladajočo modo angažiranega intelektualca. Hotel se je navezati na neko posebno pojmovanje kozmopolitizma, porojeno iz ideje, da bi globlja notranja vzgoja zagotovila vsem ljudem določeno raven enakosti, vendar tako visoko, da bi bile na njej premagane vse banalne in normalne oblike »državljanstva«.

V že omenjenemu uvodu je še neka točka, ki jo gre poudariti, če hočemo razumeti Saviniov evolucijo od mladostnega sodelovanja pri pariški avantgardi do zrelih let:

*»Smo na poti skozi krizo širjenja vesolja. Vojne, revolucije, človekova stiska, vse, kar v svetu pomeni krizo zadnjih let, vse je posledica te razširitve, tega širšega vesolja, v katerem Bog nima več ne mesta ne možnosti, da bi se ustavil in utrdil ...«*

Zanimivo je, kako Savinio prenaša idejo o neskončni razširitvi vesolja iz fizikalne v moralno sfero in kako ta razmah potegne za sabo krščanstvo: razširjajoč do skrajnih meja slutnjo, da vse stvari dejavno, silovito sodelujejo v pustolovščini človeškega življenja, sklepa misel, da ne bo več mogel biti kristjan, kdor ne bo zmož ljubezni, ki jo goji do svoje vrste, občutiti tudi do živali, rastlinstva, »kovin«. Z velikim zanimanjem gleda na to revolucijo, ki jo vidi zoreti v prihodnosti človeštva, filozofije časa mu ne zadoščajo več, pa tudi krščanstvo ne; kajti že po naravni nagnjenosti gleda zmerom bolj naprej na človekovo pot. Tako dosega nadrealizem s Savinioni resnično svojo totalno revolucijo, čeprav si je on sam prizadeval, da bi se od njega odmaknil:

*»Savinio je razumel mnogo prej in mnogo bolje od svojih nadrealističnih prijateljev, da se nad naš planet zgrinja miroljubna invazija nečloveških*

*bitij, živali, predmetov in strojev, ki se hočejo humanizirati in morda stopiti na naše mesto» (G. Spagnoletti).*

Še več, mnogo prej, preden so nadrealisti spoznali nujnost, da morajo nadaljevati izkušnjo komunizma (ne stalinističnega) in nadaljevati pot, za-zrti v vsestransko osvoboditev človeka, jim je pokazal pot prav s to ne- navadno vizijo »razširitve« vesolja.

Kar zadeva Saviniov položaj v odnosu do nadrealizma, se lahko skli- cujemo na neki drug esej, napisan leta 1932 in torej bližji kot prejšnji nje- govni neposredni avantgardni izkušnji. Eseg z naslovom *Negrizzanti* (Po črnsko) se ukvarja z modnostjo črnske in sploh eksotične umetnosti, do katere so bili francoski nadrealisti še posebno pozorni, in s tem poudarja avtorjevo odmakljenost od skupine. Avtor z veliko ironijo opaža, da je nadrealistični pesnik, v glavnem znan kot dekadentni intelektualc s satan- skim intelektom, po svoji naravi vendarle predvsem otrok, da je zanj zna- čilno vračanje v otroštvo, kar se izkaže, če traja predolgo, kot neumnost. Savinio pa ne opazi, ko tako modruje, da je tudi sam nadrealist, ko se ločuje od kritičnih tendenc in ocenjuje gibanje kot skrajni izraz evropske dekadence in ga označuje kot neko obliko »otročarije«. Ta oznaka ne vse- buje nič prezirljivega, kajti nadrealisti so resnično poskušali izhajati iz otroškosti, v pomenu čistosti, kar je značilno za otroštvo, da bi tako v celoti obnovili že zasičeno zahodno kulturo. Savinio, opozarjajoč na »ne- grizem« nadrealistov, ocenjuje z nekakšnega razsvetljenjskega zornega kota in se postavlja v kulturno ozračje, ki je zelo blizu tistemu iz osemnajstega stoletja: sicer pa bi lahko bile dokaz za to Bretonove izjave o človekovih pravicah in njegovo vztrajanje, da se nujno moramo osvoboditi tabujev pre- teklosti. Poleg tega pa je ta občutek »otročnosti« pri nadrealistih, podoben zbezanosti kakega kongožanskega domorodca, ko se znajde pred svojim malikom, razpoznaven tudi v pogostem stanju čudenja in osuplosti, ki ga tak domorodec občuti tudi v odnosu do domače pokrajine; in prav te naj- bolj nenavadne in najbolj značilne podrobnosti nadrealizma, kot je kult črnstva ali zanimanje za magijo in čarovništvo, pritegujejo Savinia veliko bolj kot politični vidik in vnetljivi naboj gibanja.

K temu svojemu stališču se vrača in ga pojasnjuje v znamenitem eseju *Maupassant e l' »Autre«* (Maupassant in »Drugi«), ki nas zaradi nekaterih odstavkov spominja na iskanje ne-smisla, tako značilno za dadaiste. Iz tega eseja izstopa v vsej ostrini podoba Savinia, nadaljevalca nadrealizma v poetiki presenečenja, v posebnem veselju do napadanja in demistifikacije najbolj posvečenih mitov; nadaljevalca »suis generis«, ki se vrti okrog stvari s takšno ironijo, da je v njegovem pisanju težko ločiti resne poudarke od burke in desakralizacije.

Tudi sam se zaveda te svoje drže in pravi, »da v takšni deželi, kot je Ita- lija, vsa odrevenela od resnosti,« niti najmanj ne dvomi, da je njegove resne besede mogoče zamenjati za šale in narobe. Hkrati natančneje opre- deljuje, kateri so tisti vidiki nadrealizma, ki ga najbolj zanimajo: gre za vidike, ki jih je mogoče približati prvi dadaistični oznaki gibanja: odklan- njanje globin in naklonjenost do površja, prezir do esteticizma (življenjska pozicija, ki ga najbolj žali, in to do tiste mere, ko mu že sama misel na D'Annunzia ali na Dusejevo ali na dekadentsko literaturo zbuja občutek nekakšne »mort parfumée«); odklanjanje zgodovine in historicizma; smisel

za življenje, ki ga je treba živeti sleherni trenutek kot nekakšen nenehen drget dogodkov, kot vrsto nenehnih prehodov od enega do drugega dejanja.

In v tem eseju se spet pojavi ideja, da imajo stvari, ki nas obkrožajo, neko moč, neko svojo magično silo, in da v določenih primerih to tudi pokažejo. Antropomorfna vizija, v kateri postane napaka, ki jo je zagrešil pisalni stroj, poetski izraz ali znamenje neke nove razumnosti, ki ju samo zaradi naše mentalne lenobe ne moremo sprejeti v tem smislu. V tem pojmovanju čutiti se enakega, če ne celo podrejenega v odnosu do stvari je nemogoče ne opaziti nekaterih načel nadrealizma v fazi *dada*.

Če naj torej pojasnimo nadrealizem Alberta Savinia, moramo paziti, da ga ne pomešamo — kot je poskušal Breton — z drugimi, pravovernimi nadrealisti; Savinio je zmerom dvoumen, in pozneje bomo videli, kako je razumel smisel eksistencializma — z isto občutljivostjo, s kakršno se je uveljavil kot predhodnik nadrealizma.

*Maupassant e l' »Autre«* je dragocen tekst za vsakogar, ki poskuša globlje razumeti odklon od nadrealizma pri Saviniu, tudi zato, ker izpričuje jasne psihoanalitične vire v nekaterih zavestnih simbolih, v nekaterih opazkah, besedah in temah. Nekakšno volilo, ki ga je prav gotovo moral sprejeti prek nadrealistične izkušnje od trenutka, ko je po bivanju v Münchnu dokončno dozorel v Parizu v stikih z Apollinairom in Jacobom ter ob mojstrih, kakršni so bili Russel, Bergson, Stendhal in predvsem Schopenhauer. O slednjem je priznal, da ni bil brez vpliva nanj:

»Če bi mi tedaj rekli (se pravi: v letih, ko častno prenašamo nad sabo mojstra): 'Izberi si mojstra', bi brez sence omahovanja odgovoril: 'Sem za Arthurja Schopenhauerja' . . .«.

Zanimanje za Freuda je nastopilo pozneje, ko je imel Savinio »čas učne dobe« že dolgo za seboj: »Parcialen vzgojitelj seveda, ne celosten kot Schopenhauer . . .«.

Šlo je, kot ugotavlja Michel David, za kulturno vzgojo mediteranskega tipa, ki je pisatelj prepričala, »da bi v celoti sprejel psihoanalitično raziskovanje v življenju, nadrealizem v umetniškem delu«, čeprav njegovi spisi razkrivajo »jasen freudovski vpliv«. Spomnimo se na temo Edipovega kompleksa ali na poslednje sanje o vrnitvi v materino naročje v *Navdihnjeni hiši* (La casa ispirata, 1925), ki napovedujejo one druge, izjemno lepe, v *Tragediji otroštva*, »v kateri vidi morsko dno izpolnitev smrti in vstajenja po samooploditvi molčečega plavalca«; ali na idejo o »temnem baronu«, ki nam vlada (»človek je krsta, ki nosi sam sebe mrtvega«), ali na strani, kjer se srečujemo z motivom kastracije (odsekana glava na primer). Te očitne psihoanalitične prvine so zmerom prikazane poudarjeno dvoumno, zaradi tega večkrat polemično poudarja nepomembnost lapsusov in trzajev in ob poželenju daje prednost instinktu zavračanja ali pa se znajde v skrajnem protislovju, ko odkloni moderen pesniški slog — v bistvu nadrealizem — to »svobodno izdihovanje duševnih stanj« (M. David, Psihoanaliza v italijanski kulturi, 1966).

Takšne izjave nas brez dvoma lahko zmedejo, toda pri tem je pomembno to, da je prav Savinio prvi med italijanskimi pisatelji zaslutil in anticipiral nadrealizem v njegovih prvih pojavih, še več: v njem je zaslutil veljavo totalne revolucije, čeprav se je od njega ločeval; tako kot je v zrelih letih uspel asimilirati eksistencialistični nauk in ga vtakati v svoja dela.

Od eksistencializma si je sposodil pojem smrti, idejo, »da človek teži k smrti kot k nekemu cilju«, in če si ogledamo *Pripovedujte, ljudje, svojo zgodbo* (Narrate, uomini, la vostra storia), vidimo, kako se pri vseh junakih, ki jih obravnava (Cavallotti, Nostradamus, Verdi, Gemito, Apollinaire, Isadora Duncan), zanima samo za to, *kako* umirajo, ne pa za pripetljaje njihovega življenja. Smrt se pokaže kot neizbežna postaja v človekovi usodi in pojavi se v ustreznem trenutku: nastane vprašanje, kako se z njo soočiti, ki ga Savinio reši z idejo o angažiranosti, boju vse do konca. Na smrt ne smemo čakati pasivno in meščansko kot na krono življenja, temveč se ji moramo upirati tudi takrat, ko je ne pričakujemo, tako da se lahko proti njej bojujemo tudi v trenutku, ko se resnično pojavi; in to je edina možnost, da se čutimo žive.

Savinio je po motivih, ki so nanj vplivali, torej mnogo bliže nadrealizmu kot eksistencializmu, vendar je to pojmovanje življenja kot boja, kot nenehne angažiranosti izjemnega pomena v njegovih delih kot tudi v njegovem pisateljskem razvoju. Gre torej za to, da analiziramo, v kakšnem obsegu razkrivajo njegovi spisi tako različne vplive, da torej neposredno pretehtamo njegov »nadrealizem« s podrobnejšo razčlemba del, kot so: *Hermaphrodito*, *Souvenirs (Spomini)*, novele v *Tutta una vita* (Vse življenje) in *Nuova Enciclopedia*.

Pri *Hermaphroditu* — prva poglavja so začela izhajati v reviji »La voce« februarja 1916 (v knjigi je delo izšlo leta 1918) — smo že ugotovili njegovo naravo hibridne izkušnje, nekje na sredi med vocianskim fragmentom in nadrealistično pisavo, naravo, ki nanjo opozarja že sam naslov. »Hermaphrodito« namreč zbuja občutek nečesa ne do kraja določenega, negotovega, med afirmacijo in njenim nasprotjem, vendar tudi nečesa, kar utegne biti tudi zabavno, doumno in čudaško v svoji preobleki; nanaša se tudi na vrednost samega dela, v katerem je zbrana vrsta novel, ki jih povezuje med sabo zelo tanka nit, avtorjeva vojna izkušnja, vezana na pot, ki jo je pisatelj moral opraviti od Ferrare do Bologne in Taranta, da bi prišel na grško-makedonsko fronto. Toda to delo se razlikuje od drugih dnevnikov ali vojne kronike, ker se docela odpoveduje žalostnim poudarkom ali razmišljanjem eksistencialne narave: Savinia se ni niti najmanj dotaknila grozljiva resničnost vojne — izkušnja, ki je tako spremenila Palazzeschija — živí jo s svojim vsakdanjim antikonformizmom, zmerom pripravljen, da v slehernem položaju ujame dih ironije.

Tako na primer povezuje hrup množic s hrupom avantgarde, pri čemer se tudi sam očitno zabava; ali pa prevzema držo človeka, ki se čudi vsemu, kar ga obkroža ali se mu zdi novo, kot orožje, do katerega kaže že skoraj otroško radovednost. Orožje ga zabava, zanj ima isti čar kot prepovedane stvari v mladosti: prva cigareta, prva ženska. Ko pa se sprašuje, ali ni ta privlačnost 'prepovedanih' stvari privlačnost »nemorale«, stopa spet v ospredje tisti hibridni, dvoumni karakter, tako značilen za to delo, nekje vmes med resnostjo in šaljivostjo.

Prva postaja Saviniovega potovanja je, kot smo dejali, Ferrara: nanjo se nanaša zgodba »Frara, città del Volbos« (Frara, mesto v Volbosu) iz leta 1916, ki prinaša kot nekakšen uvod nekaj verzov Giorgia de Chirica pod naslovom »Gospod Govoni spi« in v Palazzeschijevem tonu (gre za čas največjega Palazzeschijevega vpliva na mlado italijansko poezijo).

Govoreč o bratu, zasluži Alberto Savinio z vso jasnostjo njegovo usodo enega največjih slikarjev stoletja — in kot bi hotel podkrepiti prerokbo, razlaga, da »Chirico« izvira iz grške besede »glasnik, oznanjevalec«. In ko v nadaljevanju opisuje mesto, odmeva neopazno iz opisa metafizična atmosfera najbolj nenavadnih podob, značilna vrsta trgov, arkad in stolpov; gre za beležke, ki bi nas utegnile spominjati na fragmentarne proze iz vocianškega obdobja, vendar se od njih ločijo po tem, da so brez sentimentalnega naboja, nekaj hladnega in bodečega je v njih: opazovanja, kot bi jih bil ujel fotografski trenutek in o njih ne kaže razmišljati.

Naslednja novela, »Venerin motek« (Il rochetto di Venere) se dogaja v Bologni in je najbolj sočna v celi knjigi in tudi najbolj značilna za avtorjev slog. Tudi tokrat sprožita pripoved presenečenje in dvoumnost ob neki čudni besedi, »rochetone«, ki je jaz-pripovedovalec (Savinio) ne razume. V prvem delu, polnem čiste boccacciovske zabavnosti, opisuje svoje srečanje z neko bologneško žensko po imenu Anita. Bolj kot v portret ženske se opis razvija v vrsto avtorjevih razmišljajočih blodenj. Drugi del je v celoti posvečen njuni pustolovščini, ki ima svoj višek v nenavadnem predlogu ženske — torej v neposrednem povabilu, naj bi se šla »rochetone« — kar ga popolnoma zmede: šele po dolgem času odkrije smisel te besede (»zvodnik«) in spozna njeno zanosno vrednost. V tej noveli, za katero je značilna besedna igra, Savinio nekako uporablja Bretonovo tehniko, vendar v nasprotju z ustanoviteljem nadrealizma raje uporablja karikaturu in komičnost. Bistvo je v tem: celo vojna lahko daje njegovi domišljiji neizčrpen repertoar zabavnih in včasih komičnih opazanj.

Isto velja za »Izabelo Hasson«, dolgo novelo, v kateri nastopa kot glavna junakinja očarljiva židovska deklica, ki jo vojak Savinio sreča v Solunu, ko mesto strahotno bombardirajo nemški torpedni rušilci. Pričakovali bi tragično zgodbo, toda avtor jo uspe obrniti bolj na veselo stran že od prvih stavkov. Ko pripoveduje, kako se je potepal po starem delu mesta, vzhodnjaškem in kozmopolitskem okolju, uničenem od bombardiranja, in slišal ženski glas, ki je v francoščini klical na pomoč, ironično pripominja, da ga je njegovo srce, tako zelo dovzetno za klice lepih deklic, pognalo, da jo je šel iskat in jo potem odpeljal na varno k nekemu zancu. Zgodba se kmalu sprevrže v komičnost, ko drugo popoldne opazi, kako prihaja v vojašnico, v kateri je nastanjen, vsa družina Hasson, Izabela, mati, oče Samuel in brat Izak, v prepričanju, da se lahko rešijo pred nesrečo, če se zatečejo k njemu. V teh prizorih Savinio skicira v nekaj potezah slikovit, a ne poglobljen portret Izabele, pri čemer uporablja dolge opise in stavke ter komične pripombe, tuje načinu pisanja naturalističnih ali verističnih pisateljev.

Ko je Savinio že pozabil na zadnje srečanje, naleti po naključju na starega Hassona, ki je medtem odprl točilnico. Starec, ki se boji, da se bo moral kako oddolžiti za storjeno uslugo, je zelo nezaupljiv in je celo užaljen, ko ga pisatelj povpraša po Izabeli. V Saviniu to ne sproži sovraštva ne jeze, le začuden je in osupel; ta svoj občutek natančneje popisuje v epilogu, ko končuje pripoved o svojih vojaških pustolovščinah in najde možnost, da lahko globlje razčleni svoje ustvarjalne interese. Najbrž je pozneje dolgo razmišljal o pomembnosti teh izjav: to potrjuje podatek, da je ob ponovnem natisu *Hermaphrodita* priznal, da je vse njegovo nadaljnje ustvarjanje izviralo prav iz njih. Tu so namreč zbrane vse temeljne značil-



nosti tega, kako pojmuje realnost in jo prenaša v knjigo. Predvsem gre za odsotnost psihologije, kar s ponosom poudarja: »Ne dam se in ne pustim se«, odločno zagotavlja in si šteje v čast, da se ne pusti ujeti na limanice »pathosa«, da se ne da »pomehkužiti« od lepote narave, da se nikoli ne prepušča čustvu: popolno zavračanje psihologizma, ki ga deloma lahko povežemo z vplivom Bretona in francoskih nadrealistov, deloma pa je to del njegove narave. Kajti to, kar ga zanima, je spremljanje ritma življenja, poteka dogodkov, kot se nam v resnici kažejo, pri tem pa prepušča bralcu, da sam najde razlago zanje. Prva posledica: ne dajati poudarka realnemu, temveč ga predstaviti kot šifrirano dejstvo, kot uganko: ustvariti, skratka, antiroman, brenčanje veselja v besedah.

Še več: če je pisateljeva iskrenost nehoteno duhovno stanje, ki se hrani z nedolžnostjo, sam meni, da iskrenosti ne zmore, ker se niti najmanj ne čuti nedolžnega: in ne jemlje za žalitev, če ga imajo za »hinavca«, od trenutka, ko izvor te besede ustreza tipično nadrealističnemu načinu gledanja na stvari »od spodaj« in njihovega obračanja na glavo.

V teh razmišljanjih, ki so neke vrste poetika in so vsebovane v epilogu *Hermaphrodita*, je opazna predvsem ludistična prvina, veselje do igre, občutek, da je realnost treba razstaviti, da bi jo potem spet sestavili kritično, po enakem postopku, kot velja za jezik. Savinio se ne meni za jezik kot enoten organizem, zanj je nekaj nedoločene, »hermafroditskega«, odprtega za najrazličnejše možnosti. Jezik, ki ga uporablja, sodi kronološko v čas pred narekom Bretonovih Manifestov in ga v časih anticipira, čeprav se odnos do pisave pokaže drugačen: spomnimo se, kako imajo v njegovi prozi nekatere besede, ki so vzrok za dolge zastranitve in vsakršna razmišljanja, enako vlogo, kot jo imajo za druge pisatelje junaki zgodbe.

Ta velikanska sposobnost ironične desakralizacije, prisotna v Saviniovih delih, je zbudila nenavadno skromno pozornost kritike; in ni bilo človeka, ki bi jo ob objavi *Hermaphrodita* povezal s procesom usihanja tedanjih avantgard. Samo Giovanni Papini je opozoril, ko je knjigo označil za »vzhodnjaško tržnico«, v kateri se lahko znajde samo gospodar — zaradi prepleta verzov in proze in zaradi pozornost zbujujočih narečnih, grških, španskih in francoskih izrazov — da je v navideznem neredu mogoče odkriti red, v čudaštvu razumnost in harmonijo in da imata njegova hladna ironičnost in nepravilen, »skokovit« potek zgodbe globlji razlog v Saviniovi umetnosti. Od tod se je kritik vračal k svojemu priljubljenemu čtivu: Apollinairu in Maxu Jacobu, pisateljema, ki sta ljubila »quelconqueries«, banalnost, čeprav je hkrati opozoril, da takšna povezava ne pride v poštev, ko govorimo o tako izvirnem delu (recenzija je bila objavljena v *Il Resto del Carlino*, 3. januarja 1919).

Savinio iz mladostne pariške in nadrealistične dobe, ko je bil v plodnih stikih s francosko avantgardo, lepo kažejo njegovi *Souvenirs*, zbirka podlistkov večinoma iz tridesetih in štiridesetih let. Savinio ni cenil te svoje publicistične dejavnosti, kajti časopisi, je imel navado reči, »imajo to zlobno lastnost, da uničijo, kar je dan zgradil,« in vendar te proze, ki bi jih lahko imeli za manj pomembne, kažejo znamenja njegove jedke ironije, »prefinjenega okusa muhavosti« in »neutrudne ustvarjalne potrpežljivosti« (G. Pampaloni). Mnogo jih je bilo napisanih v Parizu in govori o Parizu in osebnostih, ki so bile takrat v ospredju, predvsem o njegovih umetnikih: o Renéju Clairu, Colette (nepozaben je njen portret v »Intelektualnem kosilu«

(Pranzo intellettuale), o Jeanu Cocteauju, Paulu Giullaumu. Najzanimivejša portreta sta portreta o Apollinairu in Maxu Jacobu, o umetnikih, s katerima se je zelo redno družil med leti 1910 in 1914 in ki sta odločilno pripomogla, da se je vključil v kroge avantgarde.

Pri prvem se Savinio spominja nekaterih pomembnih epizod s tolikšnim nadrealističnim okusom, da kar kipi iz vrstic in priklepa bralca, in z ironijo, ki včasih postane kruta: spomnimo se, kakšen poudarek daje nerazumevanju, ki ga je bil Apollinaire deležen pri materi, ta ga je namreč imela za postopača in je kot pesnika cenila mnogo bolj Rostanda. Zdelo se bo morda tudi, da je Saviniu v zabavo, ko postavlja na glavo komično podobo mojstra avantgarde, v resnici pa je neizpodbitno, da je že slutil to, kar najbolj pozorna kritika opaza šele danes, globoko povezanost Apollinaira s klasičnostjo »velikega stoletja«, pa čeprav skrito pod formalnim neredom.

Portret Maxa Jacoba — človeka in proseče prikazni — je bolj dodelan ter bogat motivov in razkriva manj znano stran Savinia, pisatelja, ki medtem, ko se zdi, da z eno potezo razkroji realistični element v imenu nekega višjega patosa, prihaja do čudeža elegije. »Strani o Maxu Jacobu, Židu, ki je v svojem sedemdesetem letu umrl v nemškem koncentracijskem taborišču« — piše G. Manganelli — »pomeni nadvse nežno tožbo nad ubito pošastjo: jok sredi krvavega labirinta . . .« To so strani, tako polne proti vojni, da avtor pozabi ne le na svoj — to bi bilo še najmanj — znani način razdiranja šal, temveč se povzpne do slovesa ali bolje, do zanosne religioznosti.

Sodobne pripovedne izkušnje v *Vsem življenju* nam poleg tega, da nam razgrinjajo lepo ubrani vzorec najboljšega Saviniovega postopka«, pričajo, kako ostajajo značilnosti avantgarde nespremenjene v njegovem delu tudi po mnogih letih in kako je avtor v nasprotju s pravili, ki, kot kaže, veljajo v svetu kulturno naprednejših intelektualcev — koliko Bretonovih prijateljev, če naj ostanemo pri francoskih nadrealistih, je končalo v blaznosti ali v samomoru ali pa se je vrnilo v normalnost in se povzpelo do akademskih časti? — mirno ostal v delovni avantgardi, bežeč hkrati od mode, nostalgij in medalj« (G. Pampaloni), znal pa je, če je bilo potrebno, gledati nanje od daleč, da bi lahko poudaril izvirne vrednosti, vsebovane v njegovem odnosu do nadrealizma, pa tudi zato, da je lahko presegel te izkušnje in pogledal prek njih v evolucijski proces človeštva.

Z mislijo na te novele je Emilio Cecchi pisal leta 1953: »Savinio si prizadeva skoraj zmerom okrog tipičnih situacij, realnosti družinskega in socialnega življenja, splošne in preproste kot sejemska gesla«. Splošne in preproste, če imamo v mislih začetne vzgibe, če na primer pričakujemo, ko začnemo brati »Privatni koncert«, da glavni junak Savinio, ki je prišel v vilo prijatelja Sidelcora na glasbeno prireditev, posluša tradicionalni koncert. Toda nepričakovana domislica, da naj bi gostje poslušali glasbo, ki je ni slišati, ker naj bi v splošni tišini vsakdo v svoji domišljiji spremljal glasbo po svojem lastnem okusu, ne da bi bil prisiljen poslušati dela, ki mu niso všeč in mu jih izbirajo drugi, že daje predstavo o Saviniovi nadrealistični domislici, zaradi nenadne in nepričakovane razstavitve stvari, ki se sicer dogajajo normalno.

»Ko so vsi dosegli določeno zbranost, izbruhne domišljijška histerija, groza možnega, in kot v kakšnem 'happeningu' plane v sobo četa vrlih muslimanov z Mohamedom na čelu in njegova ukrivljena sablja začne sekati glave« (G. Spagnoletti). Tudi Savinio postane žrtev muslimanov, toda pri-

jetno presenečen nad tem nepričakovanim potekom večera si ogleduje svoje truplo brez glave. Potem se z glavo pod pazduho odpravi, da bi se z avtobusom odpeljal domov. Ko ga sprevednik opozori, da brez glave ne more vstopiti, si jo spet nadene, vendar osramočen.

V »Zemeljskem raju« (Paradisó Terrestre), ki je morda najznamenitejše Saviniovo pripovedno delo, poteka zgodba v delavnici preparatorja Didaca na križišču Ptolomejeve in Kopernikove ulice: podrobnost, ki bi bila lahko nepomembna, če ne bi bila celotna novela zgrajena kot nekakšno nasprotovanje dvema različnima pojmovanjema sveta, Ptolomejskemu — ki mu pripada Didaco — po katerem je vse mirno in negibno kot nagačene živali, in Kopernikovemu, ki je človeštvu odvzelo trdnost, da živi v središču veselja.

Didaco, ki se ga je oprijel namigujoči vzdevek »Bogoče«, je zbral v svoji delavnici vse vrste živali in rastlin: pravi raj, v katerem manjkata, da bi bil popoln, samo še Adam in Eva. Toda glej, pomaga mu usoda: v svojem zasebnem »zemeljskem raju« preseneti svojo zelo mlado ženo Terezino in zvestega pomočnika Gerolama, »speča in objeta v ljubezenski zanki: kakšna neslutena sreča, uspavati ju za zmerom v drži Adama in Eve po storjenem grehu!« (G. Spagnoletti). Tako se gospod Didaco »Bogoče« prav na vrhuncu svoje kariere znajde sredi dveh »angelov«, ki pa sta, žal, dva karabinerja — in tako se zruši njegova ptolomejska trdnost, da je sredi veselja in da je gospodar vsega.

Polom, ki je jedro tudi drugih Saviniovih novel, kot »Kotiček« (L'angolino), v kateri je glavni junak, ki ga je prijatelj povabil v svojo hišo na kmetih, prisiljen ostati v njej za zmerom, ker mu grozljivo cvetje preprečuje, da bi odšel (ideja, ki jo pri Saviniu pogosto srečujemo in je nenavadno podobna ideji v Buñuelovem »Angelu uničevalcu«); v »Starem klavirju« (Vecchio pianoforte) je osredotočen v uporuh glasbenega instrumenta, vaje-nega na dotik izkušenih pianistov, ob razglašeni udarcih začetnice gospodične Putignani. Gre za isti upor kot v »Juliji ali o pohujšljivih knjigah« (Giulietta, o delle cattive letture), ki se tu kaže kot metafizično maščevanje nedolžne žene v odnosu do obsedene ljubosumnosti moža, ki bi ji rad nadzoroval celo knjige, ki jih bere. Nekega dne se upre temu trpinčenju, in čeprav je prisiljena v invalidnost zaradi noge, ki ji je ostala trda proti njeni volji — to je njeno metafizično maščevanje — prebira vse do svoje smrti knjigo, ki ji jo je mož brez vzroka prepovedal in za katero je pozneje odkril, da je popolnoma bela.

Kaj preprečuje tem in drugim novelam, da ne dihajo kafkovske atmosfere, da ne dosejajo skrivnostnih pomenov? Ne njihov groteskni in včasih nezastrito humoristični ton, temveč njihovo temeljno stališče nevtralnosti, odčaranosti in celo rahlega samoposmeha, ki se mu Savinio nikoli ne odreče, hkrati z držo intelektualca, zmerom nekako prerazkošno. Metafizično kome-dijanstvo njegovih zgodb je v bistvu sestavni del nekega načela »nespoštovanja«, navzočega v sleherni stvari, ki se je loti. To je edina angažiranost, ki ji Savinio ostaja zvest v tej zasmehljivi desakralizaciji realnosti: angažiranost, ki ne potrebuje ideološke protiigre. Če ne vemo, kje se resničnost začneja in kje končuje, se sprašuje, zakaj bi potem morali biti 'resnični' narava in zgodovina? Mnogo bolj resnična se pokažejo brezštevilna, mnogolična znamenja, ki se sproščajo z vseh strani v tej mreži simetriji, v katero smo potopljeni. Vsako izmed njih teži za tem, da bi se razvezalo v govor. 'Čuden maneuver večnosti — to naše zapiranje v posebnosti'. In že smo pri tistem

nenavadnem Saviniovem vztrajanju pri logiki posebnega, pri resničnosti sofizma, pri veljavi etimologije, pri njegovi skokoviti pripovedi, nenehnem tehtanju, ko z aleksandrinsko natančnostjo razbira nepredvidljivo, snujočo vsebino analogij.

Potrditev Saviniovega nadrealizma in hkrati vnovičen dokaz prav tega njegovega nagnjenja do desakralizacije najdemo v poglavjih *Nove enciklopedije*, napisane v štiridesetih letih in še zmerom nenatisnjene: »Tako zelo sem nezadovoljen z enciklopedijami, da sem napisal to svoje enciklopedijo in za svojo, osebno uporabo. Arthur Schopenhauer je bil tako nezadovoljen z raznimi zgodovinami filozofije, da je napisal svojo lastno zgodovino filozofije za svojo osebno uporabo«: res nenavadna predstavitev, vendar ne za tistega, ki pozna in ceni Alberta Savinia, ki pojmuje to njegovo delo kot »epitaf razsvetljenske iluzije v homogeni vednosti in hkrati kot nekakšno dolgo verzipoved v prid nadrealizma kot možnega spoznavnega procesa.« Namesto urejanja in katalogiziranja se Saviniu z akcijo vznemirjanja in literarne gverile posreči zmešati, samo institucijo enciklopedije. Nekakšna nepretrgana igra analogij, aluzij, sklicevanj, sožitij, vnovičnega variiranja na teme, ki smo jih srečali že v njegovem prvem delu s pomenljivim naslovom *Hermaphrodito* . . . Ta enciklopedija-avtoportret, nekaj med osebno muhavostjo in političnim manifestom, prinaša — kot izjavlja Savinio — različne teme »od moralnih problemov do nravnih vprašanj, od umetniških do literarnih zadev, od učenjakarskih beležk do anekdot, od resnih stvari do šal«. Vzemimo duhovitost kot spoznavno oznako in dejanje sramežljivosti: »Prizadevajte si« piše Savinio pod geslom 'enciklopedija' — za kar najmanj krvavo sožitje najbolj disparatnih idej, tu vsebovanih najbolj disperatnih idej«. Hvalnica »pluralizmu« in različnosti, ki jo tudi sicer odseva raznoterost njegove kulture brez žanrskih omejitev:

*»Samo pluralizem in raznoterost izkušenj zagotavlja potrebno ravnotežje, potrebne stebre, ki se nanje rada opira modrost. Nesreča je v tem, ker ljudje gledajo na stvari ločeno, kar je najslabša možnost, da bi jih spoznali. Stvari ne bomo spoznali globlje, razen če jih primerjamo med sabo. Gorje specialistom . . .«*

V teh vrsticah je ves smisel *Nove enciklopedije*, hkrati pa tudi vse človeške in literarne izkušnje Alberta Savinia: tako da je bilo to posmrtno delo po pravici označeno za »tako osebno, nespoštljivo, paradoksalno« in ironično, da se nam razkriva »kot odličen avtoportret svojega avtorja«.

Savinio je torej zelo nenavaden literarni primer; ekscentričnost njegove osebnosti sicer pojasnjuje, ne pa opravičuje nerazumevanje takratne kritike, dolgi molk, ki ga je nekdo označil za »zaroto«, pojasnjuje pa tudi velik izbruh zanimanja, pri čemer je založniški in umetniški uspeh samo njegova najhрупnejša podoba, 25 let po njegovi smrti, ob preskoku cele generacije.

*Šele danes, po dokončnem slovesu od pravovernega realizma in s prihodom na literarno prizorišče osebnosti, kot so: Gadda, Landolfi in Pizzuto (dodajmo kot zadnjega še odličnega Manganellija z njegovim Novim komentarjem), z vnovičnim odkritjem ruskih formalistov in futuristov, v tem zadovoljnem in potrošnem ozračju, ko drug ob drugem živijo Petronio in Piero Chiara, Artaudov in Arbasinov Eliogabalo, dobiva Saviniovo delo najvišjo veljavo. Dolg do tega pisatelja, ki ga na uradnih srečanjih naše literature ni bilo, začnemo poravnati.*

prev. Ciril Zlobec