

Drug pomemben element je v poskusu za vsako ceno afirmirati slovensko avantgardo v lastnem glasilu potem, ko je poskus z Micićevim pariškim Zenitom propadel; pri tem pa se je sklenil krog prej manjkajočega gledališkega in »arhitekturnega« momenta v intermedialni shemi slovenske zgodovinske avantgarde, ki je imela korenine že v Podbevškovi in Kosovelovi generaciji. Pokazalo pa se je, da je »eksodus«²⁴ naše avantgarde s Tankom, slovensko številko Sturma in prav tako številko Nove literature sicer opravil svoje v notranji korekciji nacionalno, funkcionalnega modela umetnosti in literaturi pri Slovencih, vendar je moral, skladno z že omenjeno Flakerjevo shemo, preiti še v tretjo, politično fazo, tokrat seveda spet na domačih tleh, kjer je v obliki Delavskega odra s Kreftom in Delakom doživel pomembno funkcionalizacijo, s katero se slovenska zgodovinska avantgarda na začetku tridesetih let tudi konča.

²⁴ Glej op. 1. str. 746.

Nove italijanske ugotovitve o avantgardah na vzhodni meji



Gino
Brazzoduro

Ciste koincidence? V času, ko sem v prvi letošnji številki Sodobnosti (1/85) prebiral eseje o slovenski zgodovinski avantgardi, sem v časopisu po naključju naletel na oceno nove knjige Umberta Carpija.¹ Skrajna avantgarda dvajsetega stoletja, skupaj z obsežnim poglavjem, posvečenim prav avantgardam v Julijski krajini. Kmalu zatem sem zvedel za razstavo, Meje avantgarde, ki so jo pripravili v Gorici. Mislim, da bi bila za slovensko javnost lahko zanimiva informacija o teh dveh italijanskih pobudah, ki neogibno vodita k zgovornim konvergencom z novejšo zgodovino slovenske in jugoslovanske kulture.

Območje, ki ga zajema trikotnik med Gorico, Trstom in Ljubljano, se razkriva kot eno najbolj živih in zanimivih v raznoliki panorami evropske avantgarde neverjetnih dvajsetih let. Območje, na katerem se stekajo praktično vsi »izmi«, ki so se v Evropi rodili že v letih pred prvo svetovno vojno, od Pariza do Moskve, od Berlina do Rima. Prav tu so naleteli na skorajda kongenialno dovzetno senzibilnost, ki jih je bila zmožna asimilirati in jih takó spremeniti, da je lahko prek njih

¹ Umberto Carpi, Skrajna avantgarda dvajsetega stoletja (L'estrema avanguardia del novecento, Editori Riuniti, Rim 1985). Iz tega dela smo upoštevali predvsem tretje poglavje: Potopljena avantgarda — Oddelek genij, str. 143—187, iz katerega so tudi citati.

izrazila lastno osebnost. Na tem območju — ki bi ga lahko označili kot nekakšno medsebojno oplojevanje — so posamezniki in skupine s strastno silovitostjo dojemali in vdihavali veter, ki je takrat vel prek Evrope, izdelovali so načrte in gojili ambicije skladno s tem, kar se je dogajalo drugod. Bojevali so iste bitke.

Danes, ko smo že na pragu tretjega tisočletja, lahko rečemo, da so najizvirnejši in najveljavnejši del stoletja ustvarili prav takrat, v teh prvih, neverjetnih desetletjih. Mislim, da pozneje ni znal nihče več v resnici stopiti naprej, preseči te dediščine, nad katero se sklanjamo po kabinetih in v svojih raziskavah, da bi skušali v celoti doumeti njene vzroke in pomene, pa tudi — in rekel bi celo: predvsem — da bi bolje spoznali sami sebe in ponovno sestavili avtentično podobo tega, kar smo.

V teh letih so se kot v orjaškem kratkem stiku použile plemenite in utopične sanje o možni regeneraciji človeka in obnovi sveta, sanje o osvoboditvi-odrešitvi, ki bi bila dokončna. Nikdar več se ni podoben plamen prižgal v srcu in razumu stoletja, nikdar več niso zakoprneli tako goreči in genialni duhovi in načrti. Takrat se je zdelo, da je človek v resnici zmožen stopiti onkraj samega sebe. Cela Evropa se je zdela fantastičen vrt in mrzlično gradbišče. In še danes smo pribiti na to točko, na ta poraz. Še zmerom moramo najti odgovor nanj, se iz njega izviti. Ampak kako? In kdaj?

Obstaja poteza, ki je skupna vsem avantgardam — poeziji, slikarstvu in glasbi — to je bila zavest, da je treba ustvariti nove jezike, in to prej, preden je mogoče izraziti nove vsebine. Prav v jeziku se vsepovsod dogaja najbolj zavesten in korenit prelom: avantgardisti so čutili, da je temeljno vprašanje oblika, da je oblika osnovna izhodiščna točka. Ni bilo mogoče izreči novih stvari s tradicionalnimi jeziki; ni se bilo mogoče ločiti od meščanske miselnosti in reda brez spodbijanja njegovih izraznih oblik. Kakor nam razkriva Carpi², je to Croce s svojega trdnega konservativnega vidika prav dobro dojel, saj je bil zanj futurizem »prava in resnična zgodovinska bolezen . . . aritmija kot oblika razkola . . . kot neoblika negativne vsebine, grdota in razvrednotenje hkrati. Croce je dobro doumel, da rušilni in razkrajalni potencial avantgard tiči predvsem v razkolu z zavrnjenimi tradicionalnimi jeziki, in po pravici je obtožbo o antiesteticizmu združil z obtožbo o antizgodovinskosti: dejansko je šlo za enotno grožnjo, naperjeno proti liberalni državi.

In prav vprašanje jezika je osnova dvoumnega odnosa — in tragičnega nerazumevanja — med umetniškimi avantgardami in politično levico, ki je terjala tradicionalne oblike in jezike, da bi množicam razumljivo sporočila nove vsebine revolucionarne akcije na politično-družbeni ravni. Temu ideološko-političnemu vozlu nerazumevanja in nezaupanja posveča Carpi stalno pozornost, ko v svojem delu razkriva in rekonstruira plejado gibanj, skupin in skupinic italijanske avantgarde, pri čemer poleg estetskega in oblikovnega momenta ves

² Op. cit., str. 213—215.

čas tehta in meri tudi stanje odnosov s politično strukturo (s strankami, tokovi, sindikati itd.) levice.³

Od Croceja do Montaleja. Poglavje, posvečeno avantgardam v Benečiji-Julijski krajini, začena Carpi z omembo kratke Montalejeve pripovedi,⁴ katere junak je »neki Carmelich«, pravzaprav dve njegovi platni, ki ju je pesnik kupil na samostojni razstavi po pesnikovi smrti: »Nista bili ravno to, čemur pravijo umetniško delo: negotovi med münchensko secesijo in novim srednjeevropskim ekspresionizmom... Izžarevali sta mrtvaško realistično obsedenost... kiselkaste barve.« Platni sta odpotovali v Firenze in brez posebnega obžalovanja končali v kleti, pač predmeta, ki ju je pustil za sabo val plime na obrežju življenja, drobca, »ki ju je Življenje, kruto, kakršno je, zavrglo, odrinilo iz svojih kolesnic.« Sicer pa, kdo je sploh bil slikar, ki je po naključju pred davnimi leti pesniku prekrizal pot nekega vetrovnega dne v Trstu? »Oh, nič, nekakšen futurist.«

Dogodek je resnično emblematičen za »nepozornost« ali bolje rečeno, za prirojeno nezmožnost videti in poslušati resničnost, ki se ne kaže v »lepi obliki« klasicizma. Očitno je, kako starodavni strup »božanske proporcije« in »zlatega reza« še kar naprej deluje in vpliva na določeno kulturo. Protimodernistični klasicizem je še zmeraj trden jez proti toku življenja. Horror rerum novarum...

A preidimo po tem uvodu h Carmelichu in njegovima prijateljema Dolfiju in Jablowskemu — takrat so bili še vsi trije dijaki na liceju — ki so leta 1923 v Trstu osnovali drobno tipkano revijo Epeo: ime so ji dali po mitološkem tesarju Trojanskega konja. Revijo so razmnožili v desetih primerkih po »logiki prototipa«, po »modelu«, ki so si ga zastavili za »občinstvo-množico«. Kako silovito deluje stavek iz nekega Carmelichevega spisa: »Bolje noro sanjati v prihodnost kot gledati bedo današnjega dne.« Posebno pozornost so posvečali lepakom (Kampmann), v katerih so videli novo obliko družbenega izraza in komunikacije, povezano z logiko velemestne in industrijske resničnosti. Toda skupina Epeo ni ortodokсно marinettijevske futuristična: jeziki poetike in grafike razkrivajo jasna sorodstva in afinitete z avantgardo nemške levice, nekje med ekspresionizmom, Novembergruppe, Sturmom in berlinsko dado. Prav štrli na dan — v nasprotju s futurizmom — odčarana in prav nič poveličevalna drža, v kateri ni zmagoslavnosti v odnosu do stroja, ki ga je tako nekritično povzdigovala in slavila celo večina futuristov, pri čemer je bila njihova največja pomanjkljivost prav v tem, da niso izluščili družbenih, ekonomskih, političnih implikacij stroja, njegove dramatične interakcije s človekom. V tem lahko najdemo tudi zanimivo analogijo s Kosovelovim položajem, z njegovim antro-

³ Op. cit. passim. Še posebej drugo poglavje, Avantgarda med ekstremizmom in organizacijo, str. 85—116. Istega avtorja tudi Boljševik imaginist — Komunizem in umetniške avantgarde v Italiji dvajsetih let (Bolscevicco immaginista — Comunismo e avanguardie artistiche nell'Italia degli anni venti, Liguori, Neapelj 1981). Ta knjiga, značilno osredotočena na osebnosti Pannaggija in Paladinija, ostroumno analizira »neuresničeni odnos med politično in umetniško levico« (str. 163) in dramatične implikacije tega manka v Italiji in drugod.

⁴ Eugenio Montale, Metulj iz Dinarda (Farfalla di Dinard, Mondadori, Milano 1976).

pocentrizmom, ki se ne pusti zaslepiti modernemu mašinizmu kot takšnemu, temveč zavestno spelje vsako problematiko v človeško središčno lego.

Poleg skupine Epea se je v Trstu okoli leta 1922 izoblikovala strogo marinettijevska futuristična skupina okrog Sanzina in Martellijsa. Druge manjše skupine so se zbrale v Istri in Vidmu. Kar zadeva Reko, nam Carpijeva knjiga ponuja dragoceno in redko dokumentacijo⁵ o nekaterih vidikih D'Annunzieve pustolovščine iz let 1919—20: morebiti bo marsikoga osupilo, ko bo zvedel, da je precejšen del »legionarjev«, celo med častniki in vodstvom, pripadal izrazito ekstremističnim usmeritvam, ki jih je splošno mogoče označiti kot leve (republikanci, anarho-sindikalisti, socialisti, boljševiki itd.), in to s pomembnimi mednarodnimi zvezami.

Vendar pa že od leta 1919 v Gorici po zaslugi Pocarinja in Vuceticha zaživi — in traja več let — združba ustvarjalnih duhov ter italijanskih in slovenskih osebnosti (Čargo, Kogoj, Spazzapan, Pilon itd.) resnične nadarjenosti in odločne volje po protimesščanskem prelomu. To je bilo futuristično gibanje, ki pa ni bilo nikoli pasivno navezано na Marinettijeve pozicije, pogosto je bilo v polemiki s Sanzinovo tržaško skupino, v programskem smislu odprto in senzibilno do evropskih izkušenj. Duhovni vodja in organizator goriške skupine je bil Sofronio Pocarini, ki je od leta 1919 vodil časnik Yoga in leta 1920 prebil več mesecev na Reki kot časnikar. Pocarini je ustanovil tudi polfuturistično gledališko skupino, v kateri najdemo med drugimi Marija Kogoja; prav njegovi intenzivni dejavnosti gre zasluga za prenekatero postavitev razstav, predavanja, recitale in druge manifestacije.

Konec leta 1923 je Pocarini osnoval mesečnik L'Aurora (Zarja), ki je izhajal približno leto dni in je v programskem smislu ustvaril pomembne vezi z gibanji evropske avantgarde, saj je presegel »anti-internacionalizem in hiperitalijanstvo«, ki sta vedno bolj postajala specifična značilnost Marinettija, kajti ta je bil — s futurističnim kongresom v Milanu leta 1924⁶ že blizu temu, da se vrne v stare vrste in se je vedno bolj približeval fašizmu. Naj pri tem omenim, da se je Sanzina »ortodoksna« tržaška skupina po drugi strani predstavljala za »resnične potomce napadalne Italije Vittoria Veneta«. V Aurori so sodelovali prijatelji iz Epea, ki so tej publikaciji vtisnili pečat »eksperimentalistične delavnice«, razširjene na vsa področja: na grafiko, poezijo, prozo, gledališče itd. Ton je bil nezgrešljivo ekspresionistično zaznamovan, ozračje je odsevalo mračno, svinčeno tesno velemesta brez cenjenih iluzij in vitalističnih nabreklosti. Od začetne demontaže struktur realnosti so skušali doseči »abstraktno-konstruktivistično rekompozicijo« te realnosti. V ozadju pa obsesivna in vznemirljiva glasba jazza.

⁵ U. Carpi, Skrajna avantgarda dvajsetega stoletja, prvo poglavje, Avantgarda v vstaji — »Rdeči lotos« na D'Annunzievi Reki, str. 55—82.

⁶ Claudia Salaris, Zgodovina futurizma (Storia del Futurismo, Editori Riuniti, Rim 1985), o kongresu leta 1924 na straneh 136—141. Knjiga ponuja obširno dokumentacijo o gibanju, osebnostih in periodičnih tiskih; opisane so problematične estetike in odnosi s političnim in civilnim življenjem.

Od januarja 1924 je Jablowsky v časniku *Italia Nova* urejal rubriko z naslovom *Energie Futuriste* (Futuristične energije), v kateri so seveda sodelovali tudi njegovi prijatelji. Iz temeljnih citatov, ki nam jih navaja Carpi, je očitno razvidna zvestoba resnemu kritičnemu angažmaju, pozornost do somračnih območij, ki jih seka trda, hladna svetloba »električnih lun«, kar nas prenaša v ozračje »nadrealne halucinacije«. Gre torej za poudarjeno senzibilnost do patološkega, do nelagodnosti in do slabosti; očitno je tesnobni občutek praznine in grozeče negotovosti. Opaziti je mogoče »sindrom nemira in krize«; izraža se v oblikah in jezikih, ki prenašajo »konotacije mučnosti in upornišva«.

Istega leta 1924 najdemo prijatelje skupine, ki bi jo lahko definirali kot »afuturistično«, na drugem skrajnem koncu polotoka, natančneje v reviji *Originalità* (Izvirnost), katere sta izšli sicer le dve številki v Reggiu Calabria, vendar je prispevek Julijcev v obeh pomemben. V Carmelichevem spisu *Ustvarjalci estetik (I creatori di estetiche)* »imata prednost leva mašinstična linija (Léger — Paladini) in konstruktivizem«, ki ju avtor postavlja kot »jedro, ki ni alternativno samo v estetskem, ampak tudi videološkem smislu«, kar nazorno priča o nuji, da bi se potrdila »stalna potreba po drugačnosti« glede na naraščajočo »normalizacijo futurističnega gibanja«.

Vendar pa smo že pri zadnjih taktih obdobja, ki je bilo bogato fermentov in eksperimentov in v katerem se je iztrošila generacija mladih, ki so bili s svojimi najboljšimi duhovi kot obsedeni od pogumne potrebe, da bi določili svoj položaj in uveljavili svojo identiteto z nasprotovanjem malikovanju preteklosti in meščanski »zdravi pameti«. Šlo je za generacijo, ki je zaznala vso ostrino problemov, ki jo je skoraj požrla zahteva po novostih, po modernosti, in ki je vse to izjavljala s skladno in radikalno držo konfliktnosti do obstoječega reda. »Reda«, ki je stiskal svoj neusmiljeni obroč okoli zadnjih trzljajev ustvarjalne svobode.

Leta 1925, po že omenjenih stališčih futurističnega kongresa v Milanu je v Trstu nastala nova revija — izšli sta samo dve številki — z imenom »25«, »skrajni brizg... kot epigraf... najsugestivnejši podvig«. Podnaslov, *Reklamna sinteza sodobne umetnosti (Sintesi Pubblicitaria dell'Arte Contemporanea)*, že sam razlaga osnovne razloge za to pobudo, se pravi ambicijo, da bi iz revije ustvarili »reklamno-informativni organ«, neke vrste »žepno« mikrolepakarstvo«, ki bi spodbujalo širjenje različnih — po možnosti neskončnih — smeri avantgarde«. Zanimiv je bil format, list lepenke, upogljiv na tri strani. To je bila potrditev tiste avantgardne smeri, ki je bila nakazana že z Epeom: svoboden eksperiment, odpiranje v Evropo, neodvisnost od marinettijevstva, ki je bil vrh vsega zdaj že jasno določena konstruktivistična zavest z abstraktno usmeritvijo: Carmelich se v svojih opombah sklicuje na Ballo in Severinija, posebno pozornost pa posveča tudi Belgijcu Georgu Linzeju. Predvsem pa je značilen in pomenljiv odnos do industrijske civilizacije in njenih problemov, ki je, kot je bilo že omenjeno, nadvse daleč od vsakršnega apologetskega spodbujanja kulta stroja, od pijanega navdušenja nad hitrostjo in dinamizmom. Revija s polnimi pljuči vdihuje spodbudni evropski zrak: ekspresionizem, dado, sturmi-

zem, nadrealizem, konstruktivizem. Prav za to evropsko resničnost gre, pred katero je marinettijevski futurizem zapiral vrata, s tem zanikal najbolj živi in avtentični del svojih izvirov in se napotil proti regresiji v golo nacionalistično zanesenost; enfant terrible se je tako pripravljaj, da postane izgubljeni in spet najdeni sin, ki uboga poziv k redu.

Zatorej ni nič čudnega, da se Carmelich pridruži tržaški konstruktivistični skupini, ki jo je vodil Černigoj: to je koherentna sklepna točka neke intelektualne pozicije in estetske senzibilnosti — z eno besedo kulture — ki pa je bila, žal, obsojena na poraz. Ta faza je že dovolj znana, tako da se nam ob njej ni treba posebej ustavljati.

V Gorici je bilo mogoče videti bogato predstavitev Černigojevih del⁷, tudi po zaslugi ljubljanskih in beograjskega muzeja: beograjski muzej je tudi omogočil, da smo videli dela, ki so ostala Miciću in o katerih nam je na teh straneh že govorila Irina Subotić.⁸ Subotičeva in Peter Krečič sta z lepima esejema tudi dopolnila kritiški del dialoga, med drugim sta posredovala tudi koristno informacijo o zenitizmu. Na goriški razstavi pa je bilo mogoče videti tudi dela Čarga, Bambiča, Piona, Spazzapana, seveda poleg del Carmelicha, Stepancicha, Vuceticha in drugih. V celoti resnično izčrpna predstavitev najznačilnejših tendenc umetniške avantgarde, ki jo spremlja dragocena dokumentacija originalov revij, časnikov, knjig, manifestov itd. iz teh let. Dokumentacijo je oskrbel Carpi, medtem ko je bil likovni del v rokah Bruna Passamanija. Splošen pregled je dopolnilo zanimivo priznanje Daniela Lombardija na področju italijanske avantgardne glasbe.

Povejmo končno, da goriška razstava prispeva k bolj resnični panorami zgodovine umetnosti in kulture v pokrajini, saj zaokroža razstavo, organizirano pred leti v Trstu, posvečeno umetnosti v Furlaniji-Juljski krajini 1900—1950, in bistveno uravnoteži vtis, ki ga je ta razstava pustila v obiskovalcu. Kajti v resnici je bilo delom avantgardnih gibanj odmerjeno skrajno marginalno mesto (docela odsotna sta bila denimo Carmelich in Čargo) in po zlu je šla priložnost, da bi bila pravično in potrebno poudarjena izvirnost teh izkušenj in njihov globoki pomen v zgodovini kulture teh let. Splošni vtis, ki ga je bilo mogoče dobiti na tržaški razstavi, je bila očitna prevlada poznoimpresionističnega in verističnega okusa, ki ga gotovo brez posebnega napora doume meščanski naročnik; gre, skratka, za panoramo, ki jo komajda kje zmoti kak nadrealistični blisk ali gladek klasicizem dvajsetega stoletja.

In kakšen bi bil sklepni splošni vtis? Ti literarni dokumenti in te osebnosti nosijo v sebi vso očarljivost projekta nove kompozicijske sintakse. V njih se razodeva neupogljiva volja po prelomu, trdna zavest o nujnosti radikalnih, revolucionarnih sprememb. Jezik je razumljen kot obvezni korak, kot osnovni pogoj za izraz novih, še neizpovedanih vsebin.

⁷ Meje avantgarde — Leta futurizma v Juljski krajini (Frontiere d'Avanguardia — Gli anni del futurismo nella Venezia Giulia, 1985) splošni katalog razstave, ki jo je organizirala goriška pokrajina. Eseje so prispevali M. M. Dan, B. Passamani, U. Carpi, P. Krečič, I. Subotić, D. Lombardi.

⁸ Sodobnost, 1/1985, str. 106.

V teh novih oblikah ali »neoblikah« — v njihovi »aritmiji« in — kot kaže, morda najbolj neposredno — v disonanci in disharmoniji nove glasbe je najbolj razberljiv patos ekspresionistične Weltanschauung, ki je pomenila matrico, vžigalno vrstico in kvas kompleksnega in mnogoličnega fenomena avantgard.

V nekaj kratkih letih po koncu prve vojne si sledijo, se gnetejo in preHITEVAJO — tudi v eni sami ustvarjalni osebnosti — stilske konotacije, ki nam razkrivajo raziskave, izkušnje in heterogene usmeritve, tako rekoč znake hitrega razvojnega zorenja. Takole na splošno v posameznih oblikah, ki so se realizirale v poeziji, umetnosti in glasbi, ni mogoče izluščiti *enega* samega jezika, ki bi ga bilo mogoče izolirati v »čistem« stanju, temveč prej neke vrste »kontaminacijo« različnih sestavin. Morda edinole določena dela konstruktivistov ponujajo strožje formalne rezultate, ki so bolj enoglasno ubrani. Prevladuje vtis, kot da gre za nesklenjeno izkušnjo, ki je ostala blokirana, še preden je lahko dosegla svojo popolno zrelost, se pravi, še preden ji je uspelo do konca izdelati lastni koiné na osnovi impulzov in izvirnih motivacij, ki so spodbudili iskanje novega izraznega jezika, ki bi ustrezal novim vsebinam (*kako povedati kaj*). Toda kot vemo, konec dvajsetih let tega ni bilo več mogoče izpolniti ne tostran ne onstran meje in sploh nikjer več v Evropi.

Rad bi še dodal, da kljub mnogoterosti jezikov in oblik vendarle prevladuje vtis o temeljni kulturni sorodnosti: zaradi skupne volje po raziskovanju vseh možnosti, ki jih ponujajo novi jeziki in nove izrazne in komunikacijske tehnike (abstraktni znak, kolaž, fotomontaža, fotografija — spomnimo se tudi Wande Wulz — film, nove tendence v scenografiji, nova glasba itd.), zaradi skupne »radovednosti« in »pohlepa« po eksperimentiranju z vsemi sredstvi, po obvladovanju vseh tehnik, ki bi odpirale nove poti, zaradi kopanja v globine eksistencialne zavesti: v skrajni konsekvenci je šlo avantgardam za to, da bi razumele in razložile novi človeški položaj v povojni industrijski družbi. Šlo je, skratka, za velik laboratorij, ki mu ni bilo dopuščeno, da bi bil dokončal svojo raziskavo o vznemirljivi uganki stroja.

Toda ne moremo mimo tega, da smo se z vsem tem že srečali: na Kosovelovih straneh. Tu, v Gorici, se je to samo potrdilo.

Pisa, maj 1985

⁹ Umetnost v Furlaniji — Julijski krajini 1900—1950, Trst, dec. 1981 — februar 1982. Splošni katalog so natisnile Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi.