

### AVANTGARDISTIČNE SMERNICE V SODOBNI ITALIJANSKI KNJIŽEVNOSTI

Da je umetnost tako kot vsaka druga kulturna dejavnost izraz časa in družbe, je dejstvo, ki ga morajo priznati tudi najbolj napeti zagovorniki absolutnih načel. Mirnemu kulturnemu obdobju ustreza torej mirna umetniška dejavnost, v razgibanem kulturnem obdobju pa je umetniška dejavnost razgibana. Že površen pregled kulturne zgodovine nam zgovorno potrjuje to resnico. Čim bolj se bližamo našemu času, tem nemirnejši in živčnejsi postaja zato umetniški svet. Po drugi svetovni vojni pa so nove smeri in nove težnje tako mrzlično sledile druga drugi, da skoraj ni več mogoče ugotoviti njih kulturnega pomena, še manj pa njihove estetske vrednosti. Sleherni dogodek v vsakdanjem življenju namreč danes lahko sproži plaz literarnih del, ki si čez noč pridobijo svetovno slavo in jih mora zgodovinar zabeležiti in po možnosti proučiti, čeprav ni drugi dan o njih ne duha ne sluha. Umetnik ni več samo pod vplivom kulturnih, zgodovinskih in družbenih dogodkov svojega okolja, ampak nehote prisluškuje dogajanju vsega sveta hkrati. Od tod njegova zmeda, ki pa ni nič drugega kot podoba zmede, v kateri je današnja družba. Še zlasti velja to za umetnike in pisatelje angloameriškega sveta, ki je bil od nekdaj vajen iskati duševno in včasih celo estetsko ravnovesje v vsebini. Dovolj je, da se spomnimo na osnovne značilnosti in poglavitne težnje zlatih dob angloameriške književnosti. Toda takoj ko je ritem modernega sveta zrušil načela, na katerih je slonelo njegovo labilno ravnotežje, se je angloameriški umetnik znašel brez opore. Nekaj časa je obupan iskal nadomestilo za izgubljeno varnost, pa ga ni našel. Tako se je njegova živčnost nenehno stopnjevala.

Latinski in še zlasti sredozemski narodi so v tem pogledu srečnejši. Njih umetniško in tudi duhovno ravnovesje ni nikoli pretežno slonelo na vsebini kot angloameriško ali severnoevropsko, ampak zgolj na obliki. Konec načel, iz katerih je izhajala kultura ob prehodu v naše stoletje, teh umetnikov zato ni zadel tako hudo kot njihove sovratnike na evropskem Severozahodu, saj sredozemski umetnik — kot je znano — ne sprejme nove vsebine, če mu ni prej uspelo rešiti vprašanja oblike. Ta posebnost je prišla še bolj do izraza po drugi svetovni vojni, ko je drugje po svetu nestrpnost že tako zrasla, da skoraj ni več meje med modo in estetskim načelom, oziroma med vsakdanjim dogodkom in umetnostjo.

Medtem ko se na primer ameriški »hipster« sprašuje, čemu živeti in kakšen je sploh smisel sodobnega silno civiliziranega sveta, se torej latinski in še zlasti italijanski umetnik še vedno sprašuje, »kako« opisati stvarnost. Vojni pretres je sicer tudi italijanskega umetnika postavil pred vsakdanjo resničnost. Morda je bilo prvič, da se je italijanski pisatelj resno in prizadeto lotil stvarnosti, ne da bi se prej vprašal, »kako« jo bo opisal. Tako je nastal »neorealizem«, to je gibanje, v katerem so mnogi zgodovinarji — zlasti tuji — videli jasno znamenje, da je italijanska umetnost končno zapustila svoje klasično izročilo in se vključila v angloameriški tok velikih duševnih konfliktov.

Toda že samo dejstvo, da večina kritikov in — kar je še zanimivejše — samih pisateljev odklanja in zanika neorealistično smer v povojni italijanski

književnosti, dokazuje, da se italijanski umetniški svet v resnici nikoli ni popolnoma predal stvarnosti. Celó največji predstavniki literarnega neorealizma — naj omenimo le Paveseja, Vittorinija, Moravio, Alvára in med mlajšimi Cassolo in Calvinija — so v svojih knjigah podzavestno ali zavestno iskali nekakšno ravnovesje med resničnostjo in večnim, klasičnim idealom lepote, torej nekakšen kompromis med vsebino in obliko. Govorilo se je zato o »magičnem realizmu« in o »liričnem realizmu«, kar jasno označuje obseg in pomen tega kompromisa. Taka je pač usoda sleherne umetniške avantgarde v Italiji.

Nujnost ravnovesja duši vse preveč drzne poskuse in odbija ost razbrzdavnosti. V absolutnem estetskem pogledu je to nedvomno zelo koristno. Po drugi strani pa je treba upoštevati tudi zelo važno dejstvo, da se resničnost danes spreminja vrtoglavo hitro, tako da se estetski okus ne utegne krojiti po svojih načelih in po svojih notranjih, duhovnih potrebah. Estetski okus potrebuje namreč precejšnjo časovno odmaknjenost, da izkristalizira resničnost v podobe trajne vrednosti. Zato je tudi v najnovejši italijanski književnosti — in danes še mnogo bolj kot kdaj prej — opaziti občutno neskladnost med vsakdanjo resničnostjo in umetniškim delom. To vidimo celo v najmlajši obliki neorealizma (na primer pri Cassoli in Calviniju), medtem ko je izven njega — kot pravi Raffaele Crovi — samo neskončna puščava, posejana s pobeljenimi grobovi, med katerimi hodi velblodar Carlo Emilio Gadda.

Na to stanje skušajo danes reagirati na dva načina: z dokumentarijem ali esejem in z jezikovnim eksperimentiranjem. Za oba načina pa je značilno, da sta še vedno skladna s klasično tradicijo, ki skuša rešiti vsa umetniška vprašanja le v območju čiste oblike. Prvi, in sicer tako imenovani »dokumentaristi«, kot na primer Rocco Scotellaro, Leonardo Sciascia in Maria Giacobbe, so izbrali obliko kronike. Drugi, tako imenovani »jezikoslovci«, pa vidijo izhod le v domišljiji, ki naj bi se srečala z resničnostjo in jo tolmačila le v »jezikovnem pomenu« besede. Med temi, ki naj bi predstavljali najnaprednejšo vrsto italijanske literarne avantgarde, so omembe vredni zlasti Pier Paolo Pasolini, ki priznava za svojega duhovnega očeta Gaddo, nadalje Alberto Arbasino, Elémire Zolla in skupina mladih, ki se zbira okrog Vicarijeve revije *Il Caffè*.

Težnje teh tako imenovanih »jezikoslovcev« so dokaj čudne in v svetovnem merilu vsaj na prvi pogled anahronistične. Dokazati hočejo namreč, da je narečje enakovredno knjižnemu jeziku in da ni res, kot trdijo njih nasprotniki, da bi se pojmi počutili manj svobodni v narečju kot v knjižnem jeziku. Tudi narečje je torej po njihovem sposobno »pluriasociacije« besed in zato lahko pove, kar hoče, še celo v mnogo bolj živi in prijetni obliki. To seveda še ne pomeni, da se »jezikoslovci« v svojih knjigah poslužujejo le narečja, dasi je zlasti Testorijev in Fenogliov jezik podobnejši pristnemu narečju kot pa knjižnemu jeziku. »Jezikoslovci« hočejo doseči končno le neko idealno, a žal nemogoče ravnovesje med knjižnim jezikom in zrelejšim narečjem.

Težko je soditi o umetniškem uspehu tega poskusa, zlasti še zato, ker so mnogi pisatelji »jezikoslovci« tudi iz drugih, skoraj osebnih razlogov. Gadda se na primer poslužuje narečja le tam, kjer hoče prezirati resničnost. Drugi spet skušajo pod bleščečo odejo jezikovne spretnosti skriti svojo slepoto za vsakdanjo resničnost. Toda ne glede na umetniško veljavnost teh načel je poudariti zanimivo dejstvo, da se italijanska literarna avantgarda tudi v svojem najskrajnejšem nagnjenju ukvarja s čisto formalističnimi vprašanji. Saj je prepričana — kot pravi v svojem manifestu, ki je izšel leta 1957 v reviji *Il Caffè* — da je

za sodobno italijansko književnost edina rešitev v tem, da »ohrani pri življenju zameno shem estetske asociacije«. Te, na prvi pogled težko razumljive besede je treba tolmačiti tako, da si mora pisatelj prizadevati, da za vsako ceno doseže ekscentričnost. Poznati mora torej ironijo, komičnost, parodijo in grotesko, izogibati pa se mora neposrednega moraliziranja, lirizma in patetičnosti.

Če dobro pretehtamo te zaključke italijanske avantgarde in skušamo prodreti v njih skriti pomen, bomo sicer kmalu ugotovili, da se dejansko ne razlikujejo mnogo od zaključkov ameriške in angleške avantgarde. Konec koncev je iskanje ekscentričnosti — to je nenavadnega in protimeščanskega — zadnji cilj vseh avantgardističnih gibanj. Vendar ne moremo in tudi ne smemo mimo dejstva, da je italijanska avantgarda prišla do svojega hipermodernističnega pojmovanja umetnosti tako rekoč od zunaj, to je po akademski poti učenih debat o obliki, in ne po fizični nujnosti, ki ne priznava racionalnih zadržkov. Prav v tem je poglobitna razlika med italijansko avantgardo in drugimi.

Podobne ugotovitve veljajo seveda tudi za poezijo. Vse najnovejše smeri v Italiji so namreč nekakšne variante velike estetske struje, ki ji pravijo novo eksperimentiranje, in v kateri lahko izsledimo — kot že v prozi — potrebo po ekscentričnosti in fantastičnosti. Gre torej za težnje in načela, kakršna izpovedujejo angleški tako imenovani »apokaliptični« pesniki. Vendar italijanski novoeksperimentalisti mnogo bolj skrbijo za obliko in so po drugi strani bolj površni, kar zadeva vsebino, ki je — kot pravi neki ugledni kritik — abstraktno čustvena in moralizirajoča in zato redkokdaj zares doživeta. Največji predstavniki te težnje so Massimo Ferretti, Giuseppe Avarna, Ernesto Sanguineti, Marta Vio, Giuseppe Guglielmi in Alberto Lucia. Značilno za njihova dela je pomanjkanje vsakršne katarze, kar nedvomno bralca, ki ne more razumeti, čemu toliko vneme za moralna vprašanja in toliko čustvenega zanosa, še bolj mede.

Na splošno torej lahko trdimo, da je krize italijanske avantgarde v glavnem kriva trmasta zvestoba formalističnemu izročilu, ki očitno ne ustreza več zahtevam sodobne stalno spreminjajoče se stvarnosti. V italijanski književnosti se torej zopet — in tokrat z veliko silo — pojavlja vprašanje, ali naj oblika določa vsebino ali pa naj si vsebina po svojih notranjih, nerazumljivih zakonih sproti išče obliko, ki ji najbolj ustreza. Ameriški »hipsters« so dejansko že rešili to vprašanje in izbrali svoboden, rekli bi skoraj anarhističen način umetniškega izražanja. Človek lahko občuduje njih pogum, ne zadovolji ga pa pomanjkanje idealov, ki je, kot kaže, najznačilnejša poteza njihovega umetniškega sveta. Mnogo dostojnejše, dasi manj stvarno in v nekem pogledu celo anarhronistično je stališče italijanske avantgarde, ki se ne more osvoboditi duhovnega umetniškega izročila in zato prevzema težko, a tudi zelo koristno in plemenito nalogo: posredovati med preteklostjo in bodočnostjo.

Josip Tavčar