

RAZGLEDI

SODOBNA ITALIJANSKA LIRIKA

(Od futurizma do danes)

Izbor iz sodobne italijanske lirike, tako glede pesnikov kot njihovih pesmi, je, kakor se nam kaže v tej številki, že zaradi svojega omejenega obsega lahko samo skelet, v najboljšem primeru skica za neko podobo, ki je večplastna in pozna vse barve in barvne odtenke, kajti italijanska poezija zadnjih petdeset let — in na ta čas se omejuje tudi naš izbor — je, kot pravi Carlo Bo, najbolj resničen roman italijanskega duhovnega življenja tega časa. Izbor uvaja Corrado Govoni, eden izmed pesnikov, ki ga vsaj v širšem okviru smemo prišteti k futuristom (najdoslednejši futuristi se v poeziji namreč niso kaj prida uveljavili), zaključuje pa ga Antonio Porta, najmlajši izmed skupine »I nuovissimi«, pesniške skupine, ki se je med številnimi različicami nove italijanske pesniške avantgarde še najbolj uveljavila. Izbor je torej postavljen med tako imenovano zgodovinsko in novo avantgardo, med nastopom prve in druge je pet desetletij iskanj, vzponov in padcev tudi drugih, mnogo pomembnejših gibanj, prav tako dolgo razdobje loči rojstni letnici prvo in zadnje zastopanega pesnika v tem izboru.

Prve glasove sodobne italijanske lirike bi seveda lahko našli že dobro desetletje prej, ob prelomu stoletja, med »crepuscolari«, toda hkrati z njimi so svoj veliki opus nadaljevali največji pesniki prejšnjega stoletja (Pascoli, D'Annunzio, pa tudi še Carducci), tako da je šele z nastopom futurizma bilo povsem zaključeno dotedanje obdobje v italijanski poeziji in začel se je pohod novega, čeprav futurizem sam, v čistejši obliki, ni zapustil na področju poezije trajnejših vrednot, bil pa je v svojih načelih in nastopu dovolj agresiven, radikalen in po svoje tudi osvobajajoč, da je ostal kot najopaznejši mejnik med dvema dobama. Tudi to, kar je nastajalo in se uveljavilo kot odpor do futurizma ali celo kot njegova negacija, je črpalo svojo moč iz novih osnov in je le s težavo, tudi pri pesnikih, ki so to poskušali, našlo živo vez s preteklostjo. Dvajseto stoletje je z vso težo svojih novih problemov pritisnilo tudi na pesnike in prejšnji zanos in trdnost navdiha sta postajala v njem vse bolj anahronistična.

Če je futurizem z uspehom porušil vero, da je možno skladno nadaljevati tradicijo, in je uzakonil nemir kot pomemben element navdiha, je prva svetovna vojna prinesla prvo veliko iztrezjenje in brezobzirno razkrila enega najbolj brutalnih obrazov našega modernega časa. To je bila najbolj učinkovita negacija osrednjih idej futurizma, človek se je vrnil razočaran iz množice, prepričan, da uničenje še ne pomeni rojstva novega. S prihodom fašizma na oblast se je stanje še bolj zavozlalo, pesnik se je lahko obračal k množici samo kot hlapec diktature, bil je torej bolj osamljen kot kadarkoli prej, lahko se je pogovarjal predvsem s samim sabo, pa še to v vse bolj in bolj hermetičnem jeziku. In zgodilo se je to, kar se v umetnosti zelo pogostoma dogaja: vzdevek hermetičnost, hermetizem, ki je na začetku pomenil v glavnem negativno oznako in je z njim kritika predvsem odklanjala novo »nerazumljivo«, zaprto poezijo, je pozneje obveljal kot oznaka za najpomembnejše in najbolj cvetoče obdobje v italijanski poeziji zadnjih petdeset let. V literarnozgodovinskem

smislu je hermetizem sicer omejen na čas med obema vojnama, v resnici pa je njegov vpliv čutiti še danes, in to ne samo pri tistih, ki so ga ustoličili in mu torej že zaradi same narave ustvarjanja ostali bolj ali manj zvesti vse življenje, temveč tudi pri pesnikih, ki so formalno nastopili proti njemu. S hermetizmom se je namreč v italijanski liriki razvila pesniška govorica, ki nenavadno živo odzvanja raztrganosti modernega človeka, pa tudi beseda sama in metafora, osvobojeni sleherne estetske in izpovedne togosti, sta se oglasili z novo, dotlej neznano močjo. In v tej osvobojeni besedi in metafori je spregovoril človek z glasom, ki je bil do tedaj neznan tako pesnikom kot občinstvu. Zato tolikšen odpor kritike in občinstva, zato tolikšno nerazumevanje novega izraza, čeprav je prav hermetizem razmeroma zelo hitro ustvaril svoja najpomembnejša dela. Giuseppe Ungaretti, prvi veliki pesnik hermetizma, takole označuje bistvo tega gibanja: »... Če je bila beseda gola, če smo se zaustavljali ob slehernem ritmičnem poudarku, ob slehernem utripu srca, če smo trgali trenutek za trenutkom iz njegove resnice, se je to dogajalo zato, ker se je človek čutil predvsem človeka, v religioznem smislu človeka, in v tem je videl revolucijo, ki se je v takratnih zgodovinskih okoliščinah nujno morala roditi iz besede. Pa tudi stanje v poeziji, naši in drugih pesnikov tedanjega časa, ni terjalo drugačnih reform, razen te, fundamentalne.«

Danes je nesporno, da so prav Ungaretti, Montale in Quasimodo, trije utemeljitelji hermetizma, hkrati tudi največji italijanski pesniki tega obdobja, in da so se ob njih, kot njihovi bolj ali manj bližji sopotniki, uspeli razviti v pomembne pesniške osebnosti tudi drugi, mlajši (Vittorio Sereni, Mario Luzi), čeprav je hkrati tudi res, da se je v sam vrh italijanske poezije dvajsetega stoletja prebil tudi Umberto Saba, najizrazitejši nadaljevalec tradicije. In, na videz, svojevrsten anahronizem: ob koncu druge svetovne vojne je bil prav Salvatore Quasimodo tisti, ki je prvi in najglasneje izmed že afirmiranih pesnikov apeliral na popolno odpornost izpovedi in izraza, na družbeno in moralno angažirano poezijo. Postavil se je torej na stališče, ki je, po svoje, oznanjalo konec hermetizma ali pa mu vsaj, v spremenjenih zgodovinskih in družbenih razmerah, odrekalo prejšnjo upravičenost. Nov čas je pač prinašal obilo upov pa tudi, vsaj v prvih letih, otipljivih dokazov, da so resnične možnosti ne samo za nov čas, temveč prvič v zgodovini človeštva, tudi za novega človeka.

In tako se začenja v italijanski liriki prvi val povojne poezije, katere glavna značilnost je deklarirana moralna angažiranost, ob kateri postane vse drugo skoraj nepomembno. Vendar se kmalu pojavi — prav znotraj teh upanj in pričakovanj — prva skepsa: poezija postane polemična do svojega lastnega navdiha. Izrazit primer je Pier Paolo Pasolini, velik in iskren marksistični moralist neizprosno polemik znotraj same marksistične misli. In spet nov paradoks: Pasolini, najprominentnejša osebnost italijanskega neorealizma v poeziji (pomemben je tudi kot romanopisec in esejist.) zada prvi udarec neorealizmu (in hkrati samemu sebi) ter sproži neobrzdani pohod nove avantgarde, ki se javlja v gostih zaporednih valih, pa tudi hkrati v različnih oblikah in z različnimi gesli: za vse njene različice pa je značilno, da delujejo ob zelo močni podpori kritike in publicistične dejavnosti sploh, kajti za vso novo avantgardo je značilno, da skuša vplivati, vzmernirati, delovati na človekovo zavest kar najbolj neposredno, zato mnogi uporabljajo že kar vsakdanji jezik z ulice, utrjene klišeje industrijske propagande, vse tja do stripa in

podobno. V našem izboru smo seveda upoštevali le tiste pesnike teh smeri (Vivaldi, Pignotti, Porta), ki se še zmerom niso odrekli besedi in njenim pomenskim zvezam. Hkrati pa je treba zapisati, da nova avantgarda kljub silovitosti svojega naskoka na vse »staro«, torej po njenih ocenah v našem času in razmerah nezadostno ni mogla preglasiti pesnikov, ki vztrajajo v formalno že premaganih smereh. Tako moramo najpomembnejša dela iskati tudi v tem povojnem času predvsem med pesniki, za katere se je zdelo, da so svoj opus zaključili že pred dvajsetimi in več leti, pa tudi, na primer, mnogo mlajši Andrea Zanzotto, trenutno eden najplodovitejših italijanskih pesnikov uživa tako med kritiki kot med občinstvom izjemno naklonjenost in ugled, čeprav je v njegovi poeziji čutiti celo nekatere elemente Leopardijeve lirike. Ni izključeno, da ne bodo literarni zgodovinarji čez kako desetletje zapisali, da je bila sedanja nova avantgarda, kot že futurizem, predvsem kulturno gibanje, posebno duhovno in kulturno ozračje, da pa so najpomembnejši pesniki zrasli mimo nje ali pa vsaj, da jih ne gre iskati med tistimi, ki so nepreklicno prisegli zvestobo svojemu avantgardističnemu praporu. Takšna je pač usoda poezije in umetnosti sploh.

Ciril Zlobec

KRONIKA

KNJIZEVNOST

GREGOR STRNIŠA, SAMOROG. S Strniševo dramsko pesnitvijo Samorog* smo v slovenski dramski literaturi dobili novo varianto dramske upodobitve mesta, kar se je po Grumovi Gogi zdelo skorajda nemogoče. Vendar pa je treba takoj pristaviti, da gre pri Samorogu za popolnoma samosvojo upodobitev mesta in da za razliko od Gruma Strniša gotovo ni imel namena upodobiti zgolj specifično varianto malega mesta, pač pa mu je po vsej verjetnosti nastala zaokrožena podoba mesta ob zapletu in razpletu človeških usod in ob razporeditvi oblastniških kategorij, od katerih so posamezne usode odvisne. To hotenje je poleg tematskih in stilnih razlik pogloblitno ločilo med Gogo in Samorogom.

Svoj princip oblikovanja pesniških ciklov z ustvaritvijo situacij in razpoloženja je Strniša prenesel tudi v svojo dramsko pesnitev. Že takoj na začetku razglasi glasnik, da prihajajo nad mesto Berengarjeve vojske in skozi vse nadaljne dogajanje ostane mesto v obroču Berengarjevih suličarjev. To je zunanji element razpoloženja: Berengarjeve vojske imajo funkcijo usode, mesto se sicer upira tem vojskam, vendar vse kaže, da je do njih brez moči. Situacija je torej takšna, da iz tega mesta pravzaprav ni rešitve. Zvezdogled pravi:

Okna ni.
Za večno smo zazidani.

Iz teh razmer ali kakor bi lahko rekli z aktualnejšo terminologijo, iz te danosti se človek lahko rešuje le v fantaziji in sanjah. Vendar tudi to ni pripo-

* Gregor Strniša, Samorog. Založba Obzorja 1967.