

VELIKE RAZSTAVE



Gino
Brazzoduro

Reportaža »S poti« futurizma in futurizmov*

Futurizmi v Benetkah: pravi oksimoron, iz-zivalna disonanca. Prav v teh »gnilobnih« Benetkah, ki jih je tako smešil, zasramoval in psoval ravno F. T. Marinetti daljnega 1910., ko je zanosno terjal, naj mesto porušijo in preobrazijo v sodobno industrijsko metropolo. Benetke: le kaj bi bilo lahko daleč od nove zaznave časa in prostora, zaznave, ki jo je rodila prevratna skušnja hitrosti, dinamizma in sočasnosti? Benetke, skrinja klasičnih umetnin, mesto samo fantastična stvaritev renesančnega duha, čudež, izmišljen kot Venerino rojstvo iz vodá, čista ideja sveta, ki zadobiva obliko v vsakem kamnu in nosi neizbrisljiva znamenja duše stoletij, vrezana v belem, istrskem apnencu, prelitem v Besedo, podobo, zvok. V Benetkah stoji cerkev dei Frani in na dnu, v glavni apsidi, pred našimi očmi še zmerom vstaja glorijska Tizianovega Vnebovzvetja. To ubrano harmonijo barv, to perspektivistično zблиževanje v točki bega v neskončnost, onstran vsakršnega prostora in časa, to figurativno kompozicijo, tako skladno urejeno glede na povsem jasno in nedvoumno, absolutno sporočilo: vse to občutimo še dandanes kot predstavitev ideje sveta in človeka, ideje, ki je nepopravljivo izgubljena, od katere smo se dokončno poslovili. Nekoč se je nekaj izrazilo, brez vsake možnosti vrnitve; samo osupli in nejeverni lahko opazujemo: in vendar nam vse to — že zaradi tega, ker je nekoč obstajalo — po svoje še zmerom pripada, in tu se spomnimo na Izgubo, na Odsotnost, na Molk, v katerih danes živimo. Na naš dokončni izgon.

Tu ob nas je vsa zamaknjena in osupla občudovala nežna in prosojna Ester; Fritz je gledal — še več, naravnost »živel« — onstran slike, ki mu je bila v resnici nerazumljiva, kot mrtev jezik, skoraj kot da bi skušal ujeti izmikajoče se vizije neke druge resničnosti. Karla se je nemirno vrtela v polmraku z nedoločnim izrazom na obrazu, kot da bi iskala kako posebno točko, s katere bi lahko uzrla novo perspektivo. Pripovedovalec — Izidor — je trdno stal v središču, sredi cerkvene ladje, in z nepremičnim pogledom objemal čelno vizijo platna, v kateri so se združevale perspektivne osi, kot osnovne linije, ki prihajajo od nekoč daleč, zunaj časa, kot da bi bile te linije zmožne usmeriti in polarizirati vso resničnost sveta v to edinstveno

* *Futurismo & Futurismi* — Benetke, Palazzo Grassi, 4. V.—12. X. 1986, pod vodstvom Pontusa Hultena. Katalog Bompiani, 683 str., z reprodukcijami vseh razstavljenih del in dokumentov, Besednjak futurizma (pribl. 200 strani), kronološke tabele, bibliografija, imenski seznam; Uvod: P. Hulten.

žarišče nad glavnim oltarjem. In ko so potem stopili iz cerkve in se vsi skupaj napotili proti Mostri, se je takoj vnela živahna razprava . . .

In tako smo zdaj končno na razstavi. V velikem, pritličnem atriju je razstavljenih nekaj avtomobilov z začetka stoletja, s širokega ostrejša pa visita dve letali, ki imata krila opeta s platnom. To je uvodno sporočilo: stroj, hitrost, dinamizem, ki jih je »metabolizirala« nova estetika. Tehnologija in znanost določata nova stanja duha in nove eksistencialne skušnje narekujejo oblike, izražene z novimi govoricami. Prostori teh novih individualnih in kolektivnih skušenj so metropole, tovarne. Energija stroja se preliva v posameznika. Spremenjeni so tudi odnosi človeka do človeka in človeka do sveta. V zavest se projicirajo novi vtisi, tako kot na primer preekspozirani fotogrami s simultanostjo predmetov in občutkov, ki jih ti predmeti zbudijo. Stanja duha se neprenehoma, kaotično prehitevajo kot raznobarvni, bleščeči »flashi«. Vse je gibanje. Vsemu je usojeno, da se razstavi, razdrobi, pa potem spet sestavi v novih, izvirnih oblikah kot v fantastičnem kalejdoskopu: besede, barve, zvoki.

V dvorani v pritličju vidimo daljne napovedi futurizma: radovednost po raziskovanju nove kinetične razsežnosti. Tu so kronofotografske študije človeškega in živalskega gibanja Étiennea-Julesa Mareya in Eadwearda Muybridgea pa fantastični stroji Georgesa Mélièsa. Tu se srečamo s senzibilnostjo nove, optične zaznave barve, se pravi s »pointilizmom« divizionistov, z naraščajočim razkrojem naturalistične in realistične oblike, ki vse bolj teži k temu, da bi postala abstraktna podoba, onirična vizija (v spominu nam ostanejo predvsem Čurlionis, Larionov in Romani). Potem so tu prosojne, komajda obstojne gmote Medarda Rossa iz voska in krede; zelo zanimiva napoved Picassove kubistične vizije je njegova pripravljalna študija za Les demoiselles d'Avignon. In še vrsta predfuturističnih del Boccionija, Carràja, Russola, Balle, prve iskre požara, o katerem se še nikomur ne sanja.

V prvem nadstropju stopimo v središče eksplozije futuristične magme (1909—1918). Šok stoletja. Zakaj prav v Italiji (in skoraj hkrati v Rusiji)? Glede na drugo Evropo je bila Italija (in v določeni meri tudi Rusija) sorazmerno zaostala dežela, ker se je industrializacija začela razvijati in omogočati *Lebensformen* družbe z določeno zamudo. Kultura je bila še trdno v rokah tradicionalistov: bila je žilavo zasidrana — zaprta — v klasicističnem in humanističnem duhu. Ta očitni razkorak med stvarnim življenjem in kulturno zaznavo je preprosto moral ustvariti napetost med najbolj občutljivimi duhovi, ki so bili prav lačno odprti do novega in povezani z najbolj naprednimi in neobremenjenimi evropskimi, predvsem francoskimi skušnjami. Ta sproščeni dih, ki ga je dušila in davila težka kuta slepega in topega tradicionalističnega konservativizma, je terjal odločno in silovito osvobodilno gesto. Nemudoma je hotel na stežaj odpreti vrata in okna, da bi se pljuča lahko razširila in svobodno pognala kisik v lenobno kri ter poživila njen obtok. Gotovo ni naključje, da si je gibanje »izmislil« Marinetti — prej francoski kot italijanski ustvarjalec — s svojim razglasom manifestom, ki je ugledal beli dan 20. II. 1909 na prvi strani časnika *Le Figaro*; šele leto dni pozneje je v Milanu izšel Futuristični

manifest, naslovljen na Mlade umetnike Italije, sledil pa mu je Tehnični manifest futurističnega slikarstva.

Vodovje, ki ga predolgo zadržujejo, prebije nasipe z nezaslišano silovitostjo. Milano, Firenze in pozneje Rim, to so bila tri središča, iz katerih je zažarela nova beseda, skorajda novi mit modernosti, »globalni« mit, ki je hotel objeti vse vidike individualnega in kolektivnega življenja, vsakršno umetniško in eksistencialno skušnjo. Kot da bi se nenadoma razkril nov, resnični obraz resničnosti: industrija, stroj, tehnika, znanost. Torej tudi komunikacije, transport, elektrika, novi življenjski ritmi, nova družbena organiziranost in nova individualna zaznava časa. Toda to odkritje je bilo hkrati dvoumnost. Opijanjenost s hitrostjo, intuicija dinamizma, potreba po koreniti prenovi, vse to si je nadelo skrajnostne, nasilne in nadvse suverene formulacije z močno mero iracionalnosti, brez vsakršnega nadzora čuječega kritičnega duha. Zanikovalskega in rušilnega upora očitno ni usmerjala in vodila ustrezna programska analiza v pozitivnem smislu. Ob ikonoklastični zavrnitvi starega in preteklega se ni obenem oblikovala definirana izbira med možnimi smermi napredovanja. Prevratniški, z anarhičnostjo spogledujoči se duh je bil nagonski, kot da bi ga zaslepilo odkritje modernosti kot takšne, tako da se sploh ni povprašal, za kakšno modernost gre.

Tako je sama po sebi upravičena zahteva po globoki prenovi zdrsnila v brezpogojno modernolatrijo in se pustila zapeljati in omrežiti silam, ki so takrat objektivno utelešale novo dobo stroja in industrializma: to je bil kapitalizem z vsemi svojimi atributi: z imperialističnim ekspanzionizmom, avtoritarizmom in nacionalizmom, ki so pripravljali neogibni izbruh prve svetovne vojne. Kot je znano, so se futuristi pred vstopom Italije v vojno, v letih 1914—15, pognali v gorečo intervencionistično kampanjo. Esteticizem modernosti se je spaçil v dvoumno estetizacijo politike in mistično slavljenje vojne. Nekritično mitiziranje modernizma (»novo je lepo«) je pripeljalo do obnorelosti s stroji, do povsem nereflektiranega navdušenja nad kapitalističnim industrializmom, vse to pa je doživelo vrhunec v apološki tehnološke vojne — letala, brzostrelke, blindirani avtomobili itd. — vojne, ki so jo razglasili za »edino higieno sveta«. To je bila nekakšna vojna praznik; vojna kot vojna, kot igra.

V skladu z vsem tem antiklasicistični ekstremizem, uperjen proti preteklosti, izbruhne v divji, čeprav nedefinirani mladostniški vitalizem. Futuristi se obrnejo na mladino drobnega in srednjega italijanskega meščanstva in jo ščuvajo z napadalnim in prenapetim hipernacionalizmom (»Italija je nad svobodo«), ki izjemno koristno in učinkovito podpira kolonialistične težnje v Afriki in iredentizem (»Trst, naša lepa smodnišnica«).

Brez težav je mogoče prepoznati dolg futurizma do francoske kulture: od Sorelovega anarhosindikalizma do Bergsonovega intuicionizma in vitalizma pa do neke mere tudi simbolizma (Rimbaud: »treba je biti absolutno moderen«); razberemo pa lahko tudi precejšen Nietzschejev vpliv: tu imamo v mislih določen divje dionizični duh, poudarek na volji do moči, pa hlepenje po razsežnosti Nadčloveka, kar je mogoče zaslediti pri elitističnem in aristokratskem pojmovanju futuristične avantgarde, ko se postavlja nasproti prezirani množici. Prav tako je

značilna tudi splošna lastnost dekadence, namreč potreba po identifikaciji umetnosti z življenjem.

Vendar pa je fetišizem do stroja tisti osnovni vzvod, okoli katerega se odločilno vrti celotna futuristična ideologija: kult stroja (predvsem povelečevanje avtomobila in letala), tega proizvoda človeškega genija, ki je zmožen dvigniti človeka v »nadčloveško« stanje, saj premaguje ovire in meje telesne in fiziološke narave in pri tem presenetljivo anticipira osvojitve prostora, ki ga živimo danes. V tem je moč videti tudi očiten pozitivistični vpliv neomejenega zaupanja v zmožnosti znanosti in tehnike, brez vsakršne slutnje o drugi strani Meseca: to pa so odtujenost, posledice za okolje itd., čemur vsemu smo danes nemočne priče. Psihološko analizo podzavesti v Freudovem smislu bi gotovo zaslužila identifikacija stroja z žensko in erotizmom, kot na primer »Jeklena alkova«, kar naj bi bil blindirani avtomobil (!) in hkratno povelečevanje stroja kot vzvišenega prinašalca smrti za druge, se pravi neizbranec, navadne smrtnike, ki se še niso dvignili do futuristične zavesti.

Vsekakor razstavljeni dela v tej prvi sekciji razstave pričajo o futuristični ideologiji, kakor se je izrazila v figurativni umetnosti in literaturi v letih 1910—1918. Ni dvoma, da gre pri teh delih, ki označujejo za zmerom futurizem v polnosti njegove ustvarjalne ekspanzije, tako rekoč v nastajajočem, magmatičnem stanju, za resnično umetnost. Znak, obliko, govorico je moč prepoznati kot neposreden in instinktiven prevod odkritja in razkritja novega sveta. V teh delih je mogoče občutiti vso napetost in izrazno nujo pesniške iznajdbe, ki se je lahko razvila v popolni ustvarjalni svobodi. Intuicija in stanje duha sta postala izvorna govorica.

Boccioni, pred vsemi drugimi. Na njegovih platnih je moč razbrati sorodnost z ekspresionizmom (morebiti predvsem z Munchom). Med vsemi je najgenialnejši, odločno onstran razpada — čeprav še statičnega — kubizma. Pri njem je dinamična zaznava bivanja stvarna skušnja lirična fantazija in konstrukcija linij ter barv. Prav težko se je odtrgati od dvorane, v kateri so razstavljene tri trilogije »Stanja duha: Slovesa — Tisti, ki odhajajo — Tisti, ki ostajajo«, pa tudi od vrste platen, ki dosežejo svoj fascinantni vrh s kompozicijo Mesto, ki se vzpenja, če omenimo samo nekaj najpomembnejših del od mnogih, ki jih preveva pretresljiva lepota. *Nova lepota*. Pri tem nikakor ne bi hoteli zanemariti skulptur, med katerimi s svojo silovito plastičnostjo še posebej dominirajo: Razvoj steklenice v prostoru, Edinstvene oblike kontinuitete v prostoru, Dinamizem. Nedvomno smo soočeni z novo, ponotranjeno skušnjo prostora in časa, s skušnjo, ki je zmožna nove, poetične emocije. Ta prostor in ta čas sta stopila v zavest in pri tem narekovala nove ritme, nov plastični in barvni tempo, nove vizualne perspektive. Opaziti je mogoče novost v slikarski tehniki; to novo, srečno čustvo neposredno vodi poteze čopiča in s tem razkriva nevidno polje sil, ki povleče v kaotični vrtinec drobce, v katerih se lomi pomnožena in mnogovrstna zaznava predmetov. Teh slik ni mogoče samo gledati, preprosto jih moramo tudi »poslušati«; kot da smo zavrtničeni v silovite sunke galaktičnih vetrov, ki so iztrgali predmet iz njegove ptolomejske in renesančne negibnosti in ga zavihteli v novo vesolje.

Vesolje, ki pa je vendar moralo biti že latentno v nas, nekje skrito; te slike in skulpture pa so nam omogočile, da smo ga zaznali in odkrili; razkrile so ga naši zavesti.

Balla si prizadeva vizualizirati kinetično skušnjo s serijo slik, v katerih skuša ustvariti gibanje s postopkom fizikalno-geometrične abstrakcije. Beg predmeta je interpretiran kot sekvence preeksponiranih in rahlo premaknjenih fotogramov, sledi izmikajočega se premika v mrežnici zavesti. Hitrost je skorajda obsesivna tema številne serije slik: Abstraktna hitrost + hrup, Dinamična ekspanzija + hitrost in podobno. Pomembno je tudi skoraj dlakocepsko barvno raziskovanje v serijah Mavrična prodiranja. Zaznava kozmične kinetike se razkriva v seriji platen Planet Merkur prihaja pred Sonce: gre za sintezo strogih geometrij, te sestavljajo prostor, ki ga razsvetljujejo bleščeča barvna ozadja.

Severinija imamo lahko za nekakšno »liaison« s kubizmom, v nekaterih delih gre skoraj za sintezo divizionizma in kubizma, vendar pa ju ves čas jasno označuje dinamična živahnost. Tudi pri Sofficiju je moč opaziti globok vpliv francoskega kubizma, vendar v interpretaciji florentinske senzibilnosti slikarja, ki se je pozneje ločil od futuristične skupine. Pri Carràju zapusti najmočnejši vtis slika Pogreb anarhista Gallija, pa tudi močna struktura platen, kot so Ženska in absint, Milanska galerija, Konj in jezdec, in seveda tudi kompozicijska domišljija, ki jo izpričujejo njegovi kolaži.

To bi bilo samo nekaj vtisov pred deli najpomembnejših imen tako imenovanega »zgodnjega futurizma«, ki se sklene približno ob koncu prve svetovne vojne. In potem? Seveda, nekaj se je spremenilo: očitno je, da vzmet nima več nekdanje polemične in izzivalne napetosti. Nekateri so izgubili življenje v vojni (Boccioni in Sant'Elia, lucidni prerok nove urbanistične arhitekture; občudovanja vredna je dvorana z njegovimi izjemno zanimivimi in sugestivnimi deli), drugi so se od gibanja oddaljili (Carrà, Severini). Sprožajo se novi vzvodi, ves čas pod modro Marinettijevo režijo. Futurizem se preobraža, poudarek zadobi težnja k dinamični abstrakciji (Balla, Depero) z izrazitim nag-njenjem do geometričnih dekoracij. Nič več ne žari prejšnji vzneseni, rušilni naboj, nekdanji sveti ogenj do krča napete ustvarjalnosti. Znak nič več besno in razžarjeno ne »praska«. Smer vodi k neke vrste »kozmičnemu idealizmu« (Prampolini), ki se je pozneje izrazil v Manifestu futurističnega Aeroslikarstva (1929). Futuristična umetnost stopi iz ateljev in se razširi in se razširi v družbeno okolje in navade, modo (oprema, oblačenje, obrt itd.) ter v vse druge umetniške manifestacije (scenografija, film, fotografija, glasba, arhitektura itd.). Leta 1922 Paladini in Pannaggi podpišeta Manifest futuristične Mehanične umetnosti, v katerem je mogoče zaslediti precej sorodnosti s konstruktivizmom.

Futurizem tako že postaja »šola«. Med drugim tudi zato, ker ni mogel biti več avantgarda znotraj družbene stvarnosti, v kateri so se uveljavljale razsežnosti, ki so se naznanjale kot nove, kot »prihodnje«. Industrija, stroji, energija so pretresali in preobražali svet in ta ozna-njena utopična prihodnost je že postajala sedanost, ki so jo ljudje živeli in trpeli. Futuristični zagon se je umaknil povelečevalnemu lirizmu.

Takoj ko spregovorimo o drugem futurizmu, se zastavi vprašanje o odnosih s fašizmom. Gre za celovite in protislovne odnose, za medsebojna pogojevanja in za pomembne zamenjave in zbliževanja; opraviti pa imamo tudi z nekaterimi zgovornimi razhajanja glede načelnih vprašanj. Nikakor se ni bilo lahko — po tragični skušnji fašizma — soočiti s tem vprašanjem in prav tako ni naključje, da je do tega prišlo z veliko zamudo, šele v zadnjih desetih, dvajsetih letih. Danes velja nekakšno osnovno soglasje glede neke vrste »prvo-rojenstva« futurizma v odnosu do fašizma, še posebej »prvega« fašizma, tistega iz leta 1919 (tega leta so bili 23. marca v Milanu ustanovljeni Fasci di combattimento), tako da se o tem fašizmu govori tudi kot o »devetnajstizmu«. Takrat se je fašistično gibanje spogledovalo tudi z določenimi »levimi« skrajnostmi. Vendar je že leto pred tem, še med vojno, Marinetti ustanovil Futuristično politično stranko in Fasci futuristi, leta 1920 pa je odrekel podporo Mussoliniju, ker je ta v svoji spretni in neskrupulozni politični igri mirno zavrgel apriorne anti-monarhične, antiklerikalne in protidržavne pozicije, ki so jih tako zagrizeno zagovarjali futuristi. Mussolini si je hotel zagotoviti podporo konservativnih interesov zemljiškega in industrijskega kapitalizma, pa seveda tudi državne birokracije in vojaškega aparata, saj so bili to nujno potrebni dejavniki za prevzem oblasti. Mussolini je za tem pokazal svoj pritlehni prezir do Marinettija, ko ga je desetletje pozneje utišal z dvorogelnikom Italijanske akademije (1929) in ga s tem dejansko potisnil na obrobje. V tem tiči več kot analogija z izločenjem — čeprav v zlati kletki — D'Annunzia v notranjo emigracijo na obrežju Gardskega jezera.

Naj omenimo še opazno futuristično navzočnost na Reki med D'Annunzиеvo zasedbo (nekaj časa je bil tam celo sam Marinetti); pri tem pisanem in raznorodnem podvigu je med drugim sodelovala tudi pomembna »levičarska« komponenta, ki je izhajala iz anarhosindikalizma in drugih idealističnih pobud: skušali so zanetiti revolucionarno gibanje, ki naj bi se z Reke razširilo po Italiji in seglo do Rima. Toda Mussolini je ostal hladen, celo sovražen do takšne perspektive; ta se potem dejansko ni uresničila.

Skorajda ne moremo molče mimo zanimanja, ki ga je pokazal do futurističnega fenomena Gramsci (Marinetti revolucionar? se je glasil naslov njegovega članka v torinskem Ordine nuovo 5. januarja 1921). Gre za ostroumno analizo temeljnih razlogov in strukturnih vzrokov, ki so pripeljali do pozitivnega odnosa do futurističnega gibanja: gibanje so namreč pogosto zagovarjale »številne skupine delavcev«, ki so v futurizmu videli — ali vsaj slutili — izraz »nezadovoljene potrebe« po novi, radikalno protiburžoazni družbeni strukturi in prednostno zahtevo po »razbitju okostenelih duhovnih hierarhij, predsodkov, idealov, tradicij«. »Dejansko,« piše Gramsci, »bo tovarna, potem ko bo iz kapitalističnih rok prešla pod delavsko oblast, še naprej proizvajala enake materialne stvari, kot jih proizvajajo danes. Toda kako in v kakšnih oblikah bodo nastajala pesniška in dramska dela, romani itd.?« Zdi se mi, da je bilo s tem pravilno zastavljeno jedro problema prav glede novih govoric: futuristi »so se dokopali do jasnega in nedvoumnega pojmovanja, da mora naša doba, doba velike

industrije, velikega delavskega mesta, intenzivnega in hrupnega življenja ustvariti nove oblike umetnosti, filozofije, jezika«, pri čemer je Gramsci priznal, da »so futuristi na svojem področju, na področju kulture, revolucionarji«. Kot vemo, ni nikoli prišlo do spoja tega »njihovega področja« s področjem družbene in politične akcije; ta spoj ali zveza, do katere ni prišlo, pa je bila eden odločilnih vzrokov za fašistično zmago.

In res, prav kmalu je fašizem postavil futurizem na obrobje in mu odvzel vsakršen ugled; toleriral ga je v čistem estetskem okolju, v »sveti ogradi« umetnosti, kjer je bil docela neškodljiv, medtem ko se je pripravljaj »poziv k redu« »Dvajsetega stoletja« s svojim poveličujočim neoklasicističnim iluzionizmom: si je sploh mogoče zamisliti nekaj, kar bi bilo bolj tuje izvirnemu navdihu futuristične duše? Še enkrat je stara gvelfska in tradicionalistična Italija onemogočila vsakršno možnost prenove, saj je omrtvičila vsako plemenito upanje po dejanski posodobitvi. Maščevanje retorike je bilo popolno na prav vseh področjih. »Svete vrednote« tradicije in združene koristi so bile rešene.

Na tej razstavi visi tudi Ballova slika s prav emblematičnim naslovom (vprašanje je, ali ga je slikar izbral zavestno): »Čar se je zlomil«, iz leta 1922.. Karte so bile razdeljene, igra končana. Ta naslov bi bil lahko tudi nagrobni napis za revolucijo, do katere ni prišlo.

In kot vemo, to ni bila edina takšna revolucija. Obsežna sekcija razstave je posvečena futurizmu drugih evropskih dežel, pa tudi v Ameriki in celo na daljnem Japonskem. Tu lahko samo omenimo izčrpno dokumentacijo o ruskih avantgardah, ki so predstavljene z resnično čudovitimi in očarljivimi umetninami: Burljuk, Ekster, Gončarova, Larionov, Malevič, Rozanova, Puni, Tatlin, Majakovski, če omenimo samo nekatera najbolj znana in slovita imena. Gre za temeljna dela, ki že sama docela upravičijo obisk in zagotavljajo tehtnost razstave. Tu lahko prepoznamo lirično intuicijo in resnično kompozicijsko znanje. Imaginacija, svobodna ustvarjalna domišljija je vtisnila magično znamenje izvirnega pesniškega navdiha, strastne, silovite genialne ustvarjalnosti. Toda tudi v Rusiji je bilo temu čudežu prekipevajočega in bujnega cvetenja usojeno, da je ostalo omejeno znotraj robov platna in lista papirja: vsa sila sna, ki si je dejansko drznil na novo utemeljiti samo besedo (Hlebnikov, Kručonih) in sanje (Matjušin) in se soočil z izzivom po novem, konstruktivnem načrtovanju, saj se je obrnil k množicam v imenu zmagujoče revolucije: vse to — in še marsikaj drugega — se je moralo skleniti z usodnim strelom iz pištole, ki je Majakovskemu pretrgal življenje. Plemenita iluzija, orjaški napor razuma in strasti, vse to je ugasnilo in prepustilo prostor nespodbitni — in nespodbitljivi — laži enodimenzionalnega »sorealizma« Ždanova. Drzni Tatlinov model za Spomenik Tretji internacionali je ostal samo sen, metafora, nikoli ni bil postavljen. In ta ponosna spirala, iztegnjena proti neskončnosti, ostaja še danes zadušeni krik brez odgovora v grenki tišini našega stoletja. Simbol vseh naših porazov.

Tudi drugim plemenitim sanjam je bilo usojeno, da so bolj ali manj povsod ostale neuresničene: na Madžarskem, na Poljskem, v Nemčiji . . .

»Zdravi« realizem je doživel svoje zadoščenje; nikjer več niso tolerirali disonanc, asimetrij in neredov, ki so postavljali establishment pod vprašaj. Povsod v srcu Evrope je odzvanjal zlokobni navček vrnitve iz »svobodnega izhoda«. Veliki Stroj je moral proizvajati, ne da bi ga kdo motil in vznemirjal. Navsezadnje je bilo treba pripraviti potrebna orodja za bližnjo »higieno sveta«, ki je bila že neustavljivo pred vrati.

Zapustimo zdaj razstavo, ki ima mimo slik in kipov tudi bogato literarno dokumentacijo: knjige, časopisi, revije, pisma, pesmi, »tavole parolibere«, manifesti itd. pričajo o kulturnem ozračju različnih futurizmov in ponujajo prerez življenjskega sloga neke dobe. Nič manj zanimiva ni dokumentacija v zvezi z drugimi umetniškimi izrazi: arhitekturo, glasbo, gledališčem in scenografijo, fotografijo, filmom itd. Informacijo o okusu dobe dopolnjujejo tako imenovane uporabne umetnosti: umetna obrt, tkanine, okrasje, tiskarstvo, reklamni lepaki in celo moda in gastronomija (»futuristična kuhinja«), pa tudi igrače. Skratka, ko odhajamo z razstave, se počutimo, kot da prihajamo iz globoke potopitve v svet zgodovinske avantgarde, zajete v vseh njenih tako umetniških kot vsakodnevnih vidikih, kakor se je izoblikovala med Parizom, Milanom in Moskvo pa tudi v drugih evropskih kulturnih središčih, kjer se je izsanjal velik sen tega stoletja. Ko stopimo na prosto, imamo skorajda občutek, kot da nas je velik kit izvrgel iz svojega trebuha... in se povsem naravno povprašamo: kaj je ostalo?

Nekaj je gotovo: če ne drugega, je bila razkrinkana »vzvvišena laž« »večne« in »nespremenljive« vrednote klasične renesančne lepote, »božanskega proporca«, pomirjujoče harmonije, ki je, laž namreč — čeprav z nekaterimi drobnimi in v bistvu zanemarljivimi izjemami — trajno prisotna v svetu. Ostaja vednost, »zgodovinska« zavest, da je ta konec ireverzibilen. Albertijeva perspektiva, urejene Newtonove orbite, zveneča jasnost »primerno ogretega klavirja« (»wohltemperiertes Klavier«) ne bivajo več med nami. Ne more biti več prostora za iluzionistično predstavljanje baročnega prostora, skrajnega poskusa zmage in prevare nad prepirljivo resničnostjo, ki je ogrožala prvenstvo neke Weltanschauung, katera je na nove probleme, ki so se zastavljali z napredujočimi spremembami, dajala zmerom manj verodostojne odgovore. Impresionizem je sprožil proces kritičnega raziskovanja brez vsakih predsodkov, proces, ki ga je koherentnost drugih umetnikov popeljala izjemno daleč, do nepojmljivih razvojev. Romantična glasba — v bistvu pa že pozni Beethoven — je razbila klasične lingvistične strukture: na mesto monocentrizma bachovske fuge je stopila razlomljena dialektika forme sonate; naraščajoči razkroj »velike forme« se je nadaljeval s Schumanom, Chopinom in drugimi romantiki ter postromantiki. Morebiti Chopinova sonata op. 35 v his molu indikativno označuje skrajno mejo, pomeni strašno svarilno znamenje: ta finalni »prestol« je sunek svinčenega vetra, leden piš, ki se približa iz teme podzemlja in že naznanja zablodelost, pa tudi tesnobo, grozo, obup nove človeške usojenosti. Druga dunajska trojica, ki jo je napovedala že Mahlerjeva in Wolfova muka, pa je pritirala do skrajnih posledic novo zavest o neustavljivem procesu.

Ekspresionizem, kubizem, abstrakcija, dadaizem ne predstavljajo

več predmetov, ampak zaznave, občutke, duševna stanja neugodja in negotovosti: to so izrazi notranjih veselij, ki jih je s tako lucidnim odčaranjem raziskal in razkril Freud. Einstein in Planck sta prinesla nove podobe fizičnega sveta, od atoma do galaksij. Vsepovsod so znanost, tehnika, inženirstvo — v nič manjši meri kot ekonomija — spreminjale scenarije življenja.

Dokončno je bila zgubljena *skušnja* enotnosti sveta in prav tako iluzija o enaki bistveni skušnji subjekta in s tem tudi iluzija o možnosti *enega* smisla in *enega* pomena, prepoznavnega v zgodovini; izgubljeni sta bili iluzija in upanje, da je še mogoče v *eno* urejeno, vseobsegajočo in skladno celoto sestaviti zlomljeno mnogoprstnost neulovljive prihodnosti, v kateri ni bilo več mogoče prepoznati znamenj teleološkega procesa. Smrt bogov in smrt klasične lepote: v bistvu se je Hölderlin prav zaradi tega, ker je to zaslutil, pogнал v temine norosti tako kot Empedokles v brezno Etninega kraterja.

Futuriste — vendar pa ne vse — je zaslepil zanosni hrup strojev, uročila opijanjenost s hitrostjo, spravila v ekstazo Modernost. Toda za tem hrupom se je skrivalo vse kaj drugega in le redki so to znali dojeti. Tu je tičala tista kozmična samota, ki je noben hrup ni zmožgel napolniti; tista samota, ki jo je znal Anton Webern izraziti zgolj z zvočnimi drobcami zlogov na skrajni meji molka. In k poslušanju tega molka so se sklonili tudi umetniki kot so: Mondrian, Kandinski, Malevič (pri nas pa tak pesnik, kot je bil Kosovel).

Ne, Fritz se zares ne bo več vrnil k Ester . . .

Kam se bo torej?

Preteklosti prav gotovo ni mogoče zatajiti: smo zgodovina in smo v zgodovini. Kakšen smisel bi jo imelo zanikati? Zgodovine ni mogoče uničiti, znotraj nas samih je. Še naprej bomo prestopali prag cerkve dei Frari in občudovali Tizianovo Vnebovzetje, še naprej bomo občudovali Palestrino in Bacha. Toda — in v tem je bistvo — »brali« bomo to platno in to glasbo »zgodovinsko«, dojemali neponovljivo edinstvenost, avtentično resnico, ne da bi terjali, naj bo ta govorica edina možna, nesprejemljiva in večna, veljavna tudi za našo skušnjo. *Tragično* branje teh del je za nas edino pošteno možno. Brez lažnih zahtev vseh tistih, ki so obrnjeni v preteklost, in ne da bi se ogrinjali v retorično samozadovoljstvo nad našo usodo izgnancev iz tega sveta in iz te govorice.

Zavedamo se izgube, v kateri živimo, sprejemamo jo brez zastranitve in brez poenostavljenih tolažb. Konec nekdanjega jezika ni konec vsakršnega jezika tout-court. Lahko edinole poskušamo ustvarjati nove slovnice in nove skladnje. Stare povezave med označevalci in označenci so razpadle, spremenili so se kodeksi in celo besednjaki in znaki abecede. Ta resnično »revolucionarna« operacija na znakih — kajti za to v skrajni konsekvenci gre — je ostala nerazumljena v krogih »pasatistov« in konservativcev, ki so vso umetnost zgodovinskih avantgard presojali kot ne-umetnost, degeneracijo in nihilizem. Toda poezija ni umrla.

Karlin ples nas še zmerom uročuje . . .

Pisa, julij 1986