

Vera Troha:
FUTURIZEM

Ljubljana, DZS 1993
(Literarni leksikon, 40)

Avtoričina razprava zapolnjuje neko zelo posebno vrzel v slovenski komparativistiki ali tudi literarni zgodovini. Raziskave o futurizmu, tako italijanskem kot tudi slovenskem, so bile namreč v slovenskem prostoru kar najbolj maloštevilne. Slovenski literarni zgodovinarji, najprej tisti, ki so nastajanje italijanskega futurizma spremljali neposredno, za njimi pa velika imena v desetletjih po drugi svetovni vojni (Slodnjak, Legiša, Zdravec) so razmeroma dobro poznali ključne futuristične manifeste, čeprav samo do l. 1913, in jih korektno povzemali in tolmačili; manj pa je bilo jasno, kakšna je literatura, ki nastaja na podlagi teh manifestov. Manjkale so prav temeljne raziskave: o tem, kaj italijanski futurizem sploh je in kako se poetološko kaže in o tem, pri katerih slovenskih avtorjih iz časa med vojnama lahko zasledimo futuristične prvine in za katera njihova dela to velja. Značilna posledica tega stanja je bila, da slovenska literarna zgodovina pravzaprav ni sistematično ločevala med futuristično in ekspresionistično literaturo. Seveda je zelo dobro poznala ekspresionistično; futuristično pa je štela za nekaj načelno podobnega, včasih samo s to specifično razliko, da so futuristi "pobožanstvili stroj".

Še manjša je bila v slovenskem prostoru vse do srede osemdesetih let informiranost o povezavi futurizma z literarnim

avantgardizmom, pravzaprav o dejstvu, da pomeni literarni futurizem začetek (1909) in obenem vertikalo, na katero se priključuje vseh ostalih pet tipov avantgardizma (ekspresionizem, dadaizem, imagizem, nadrealizem, konstruktivizem). Ta vednost, kako močna in zavezujoča je bila futuristična matrica za vse nadaljnje tipe avantgardizma, tako v zadevah ideologije kot tudi forme, je bila odrivana nekam v ozadje zaradi nekega posebnega in značilnega nelagodja: italijanski futurizem je bil namreč zaradi svojega naivno-herojskega in agresivnega optimizma v svojih začetkih nesporno in izpričano povezan s fašizmom, čeprav je bil pozneje od fašizma izigran, poleg tega pa tudi nikoli ni dobil ali želel statusa uradne fašistične umetnosti, kot npr. v nacistični Nemčiji *Blut- und Bodenliteratur*. Pa vendar: futurizem je bil stigmatiziran zaradi svoje kontaminacije s fašizmom, zato so se mu mnogi ugledni raziskovalci avantgardizma (Szabolcsi, Bürger, Flaker) preprosto izogibali. To so počeli tudi zato, ker na italijanski futurizem prav zaradi njegove desničarske proveniencije ni mogoče aplicirati dolgo časa prevladujoče raziskovalne doktrine o tako imenovani "optimalni projekciji", ki implicira levičarsko usmerjenost avantgardizma; ta doktrina sicer popolnoma produktivno funkcionira, dokler jo uporabljamo pri raziskavah npr. ekspresionizma, nadrealizma ali tudi futurizma, vendar ne italijanskega, pač pa ruskega. Danes seveda vemo, da imata tako "optimalna projekcija" kot tudi herojsko militantni, fašistoidni optimizem isti izvor

KRITIKA

in sicer v tako imenovanem "progresizmu" in "agresivnosti" kot dveh osnovnih avantgardističnih držah; in obe je avantgardizem povzel po teoriji in praksi anarhistov.

Do preloma v odnosu komparativistike do futurizma, tj. do priznanja njegove temeljne vloge v avantgardizmu je prišlo razmeroma nedavno, tj. l. 1986. Takrat se je zgodilo nekaj zelo važnih reči. Pontus Hulten je v palači Grassi v Benetkah postavil obsežno in zelo odmevno razstavo predvsem likovnih, vendar tudi literarnih del (knjig, časopisov, revij, konceptov, rokopisov) z naslovom *Futurismo & Futurismi* (prvi del naslova meri na italijanski futurizem, drugi na njegovo diseminacijo po Evropi, vključno z ruskim). K razstavi spada obsežen katalog (*Futurismo & Futurismi*, Milano 1986), ki na zadnjih več kot dvesto straneh svojega velikega formata objavlja *Dictionary of Futurism*; ta slovar, ki ga je napisalo 32 uglednih raziskovalcev avantgardizma, velja za eno temeljnih referenc v novejših raziskavah. Predvsem pa je razstava prepričljivo pokazala, da si avantgardizma ne moremo predstavljati brez začetnega sunka, ki ga je dal futurizem, tj. brez futurističnih idej in form; obenem razstava ni niti skrivala niti poudarjala zvez futurizma s fašizmom, temveč jih je v poseni sobi stvarno in objektivno prikazala.

Nadalje je l. 1986 v zbirki *Histoire comparée des littératures de langues Européennes*, ki jo izdaja Mednarodna zveza za primerjalno književnost, izšel

zbornik Jeana Weisgerberja z naslovom *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*. Obsežni zbornik v dveh delih (skupaj čez 1200 strani) je dokončno kanoniziral pojem literarne avantgarde kot literarne smeri; ta vsebuje 5 tipov in prvi teh tipov, tj. futurizem, je odločilno vplival na vse nadaljnje, ki so selektivno sprejemali ali tudi zavračali ali presejali njegove temeljne teze. V istem letu sta v Sloveniji kot rezultat dveh kolokvijev izšla tudi dva zbornika, *Soobstoj avantgard* in *Slovenische historische Avantgarde*. Ukvarjanje z avantgardami je takrat tudi na Slovenskem postalo aktualno in celo modno, čeprav pogosto na tisti sociologizirajoči način, kakršnemu se Weisgerberjev zbornik posmiha, češ da je "največkrat bolj konceptualen kot empiričen in boleha na pomanjkanju poznavanja objektivnih dejstev". Že eno leto prej, 1985, je oddelek za primerjalno književnost s tako rekoč finim posluhom zaznal, kam se bo usmerila raziskovalna pozornost in pripravil kolokvij z naslovom *Znanstveno preučevanje avantgard*.

Takšen je kontekst, v katerem se pojavlja razprava Vere Troha. Medtem je na Slovenskem tisto nekoliko vročično zanimanje za avantgardizem že precej uplahnilo in to je morda najbolj primeren trenutek za objavo njenih raziskav. Katere bistveno nove vednosti torej prinaša ta knjiga?

Po vzoru drugih tovrstnih razprav v zbirki *Literarni leksikon* je razdeljena na tri dele, od katerih prvi obravnava genezo in

razvoj izvirnega (italijanskega) futurizma, drugi njegovo diseminacijo zunaj Italije in tretji pojavne oblike futurizma v slovenski literaturi. V prvem delu je eno važnejših poglavij tisto z naslovom *Prvi ali herojski futurizem (1909-1920)*, v katerem avtorica informativno, pregledno in zadovoljivo zgoščeno sledi nastajanju futurističnih idej in presajanju teh idej v literaturo. Opozarja, da se v Marinettijevem ustvarjanju "ohranjajo številne značilnosti njegove predfuturistične poezije", uvede prvi futuristični manifest (1909), prvo pesniško antologijo *I poeti futuristi* (1912), izdali so jo futuristi, ki so se z Marinettijem na čelu zbirali okrog milanske revije "Poesia", na kratko označi pesnike, ki so v tej začetni fazi poleg Marinettija najpomembnejši (Paolo Buzzi, Luciano Folgore, Enrico Cavacchioli, Corrado Govoni, Aldo Palazzeschi), opozori na ponatis Marinettijevih manifestov, govorov in razprav, ki je v francoščini izšel pod naslovom *Le futurisme* (1911), v italijanščini pa pod naslovom *Guerra sola igiene del mondo* (1915) in so ga futuristi šteli za "evangelij futurizma", nadalje opozori na izid Marinettijevega romana v svobodnih verzih *Le monoplan du Pape* (1912), v italijanski verziji *L'aeroplano di Papa* (1914) in opiše razcep, do katerega je l. 1915 prišlo med milansko skupino in florentinsko, ki se je zbirala okrog revije "Lacerba" (urednik Giovanni Papini). Sledi opis tistega Marinettijevega literarnega dela, ki mu je ta dal značilni kakofonično onomatopoetični

naslov *Zang Tumb Tumb* (1914) in je že napisano v novi tehniki, ki ji Marinetti in z njim drugi futuristi pravijo "parole in libertà". To delo je, kot ga označuje avtorica in pri tem delno citira Marinettija, "montaža simultanih vojnih dogodkov... to je popis simultane občutja 'zvoka, hrupa, barv, podob, vonja, upanja, energije in nostalgije'... vse dogajanje spremlja onomatopoetična zvočna kulisa" (str. 21-22). Postopek se vsaj delno opira na impresionistične predstave o fragmentarnem zaznavanju čutnih dražljajev.

Ta nova literarna tehnika ima že na zunaj vidne nekatere značilnosti, po katerih (ali vsaj po eni od njih) jo je mogoče takoj razpoznati, npr. kakofojnično onomatopoiijo, tipografsko revolucijo, piktorialno intervenco (ki jo Marinetti imenuje "avtoilustracija") in matematična oz. tudi glasbena znamenja. Pogosto se te značilnosti močno razmahnejo in postanejo tako rekoč same sebi namen, črke zapustijo kodificirani evropski redosled od leve na desno in od zgoraj navzdol in se razpršijo po celotnem listu papirja, pri tem dobijo različne tipografske oblike, piktorialna intervencna utegne iz skromnih geometričnih zarisov preiti v mnogo kompleksnejše oblike, skratka, postopek "parole in libertà" utegne doseči skrajno mejo literarnega izdelka in že prehajati v likovnega. Torej "anticipira letrizem", kot ugotavlja avtorica, in z njim, dodajmo, vizualno in konkretno poezijo.

Za literarni postopek "parole in libertà" uporabljajo futuristi

tudi izraz "tavole parolibere", posebej če vsebuje močan delež likovnosti, polega tega še izraz "paroliberismo". Zadnji je neologizem, sestavljen iz korenov "parola" (beseda) in "libero" (svoboden), avtorica ga ne uporablja, če pa bi ga že morali uvesti v slovensko terminologijo, bi bila priporočljiva neprevedena oblika "paroliberizem" — podobno kot so se odločili prevajalci angleške verzije Hultnovega zbornika (Hulten, str. 604). Pač pa je avtorica poslovenila izraz "parole in libertà" v "svobodne besede" in "tavole parolibere" v "svobodnobesedne podobe". To slovenjenje je vprašljivo. Marinetti ni zapisal "parole libere" ali "parole liberate", temveč "parole in libertà", to pa zato, ker je pred tem v 3. točki *Tehničnega manifesta futuristične literature* (1912), tega povsem obvezujočega poetološkega kodeksa literarnega futurizma, prepovedal uporabo pridevnika oz. atributivnih besednih oblik, to pa spet zato, ker je pridevnik po svoji funkciji deskriptiven in dekorativen in kot tak eno glavnih izraznih sredstev prav tistega simbolizma, ki ga je Marinetti hotel preseči in zavreči. Tega problema so se zavedali sestavljalci Weisgerberjevega zbornika in ga rešili tako, da so v sicer francoskem tekstu preprosto ohranili izvirni italijanski izraz "parole in libertà" (Weisgerber, I, str. 144, 145); prevajalci angleške verzije Hultnovega zbornika so se odločili za izraz "words-in-freedom", ki zvesto sledi Marinettijevemu (Hulten, str. 604), natanko tako kot že desetletje pred njimi

prevajalci Apollonijevega zbornika manifestov (Umberto Apollonio, ur.: *Futurist Manifestos*, London 1973, str. 95). Če si s tega vidika ogledamo kakšno novejšo raziskavo, npr. Schmidt-Bergmannov v nemščini objavljeni zbornik futurističnih manifestov, bomo ugotovili, da niha med prevodom "befreite Worte" in ohranjanjem italijanske oblike "parole in libertà", vendar z večjim poudarkom na tej drugi rešitvi (Hansgeorg Schmidt-Bergmann: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbeck bei Hamburg 1993, Rowohlts Enzyklopädie 535, str. 210, 247). Kar zadeva prevajanje drugega spornega izraza, "tavole parolibere", so se mu navedeni viri preprosto izognili, kar je mogoče, ker ga prvi v precejšnji meri pokriva. Avtorica vse navedene vire seveda dobro pozna in ne o tej ne o drugih zadevah futurizma ne more biti nihče bolj obveščen od nje; vendar je v tehtanju, kjer na koncu odločijo prav drobni pro et contra, popustila argumentu, ki se podpisane mu poročevalcu zdi manj prepričljiv. Skratka, morda bi bila umestnejša neprevedena italijanska oblika, ki bi ji omogočili sklanjanje z uvodno besedo "postopek" ali "tehnika". To velja za rabo v slovenskem kontekstu. Drugače je z angleškim, kakršen je npr. abstrakt pričujoče razprave, tam je nekoliko teže zagovarjati nadomeščanje ustaljenega angleškega izraza "words-in-freedom" s prevodom "free words" (str. 129).

Avtorica konča razpravljanje o tehniki "parole in libertà" s pregledom značilnejših avtorjev,

ki so izdajali takšne zbirke (Luciano Folgore, Alberto Viviani, Auro D'Alba, Corrado Govoni, Ardengo Soffici, Carlo Carrà, Francesco Cangiullo, Amando Mazza, Volt, Paolo Buzzi). Najpomembnejša med vsemi temi zbirkami je seveda Marinettijeva *Les mots en liberté futuristes* (1919). Celotno poglavje o prvem ali herojskem futurizmu pa se konča z opozorilom na dve antologiji posebnih, izrecno kratkih, samo nekaj minut trajajočih gledaliških besedil, ki so jih futuristi imenovali "sinteze" (*Il teatro futurista sintetico*, 1915, 1916).

V poglavju z naslovom *Poezija* se avtorica spet ukvarja s futuristično poetiko, vendar tokrat ne več diahrono, temveč sinhrono. Spremembe, ki jih futurizem vnaša v jezik, interpretira predvsem s pomočjo že citiranega *Tehničnega manifesta futuristične literature* (1912), v obravnavo pa pritegne še dva manifesta, ki v teh zadevah dopolnjujeta zgornjega: *Distruzione della sintassi — Immaginazione senza fili — Parole in libertà* (1913) in *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (1914). Futuristi so hoteli s svojimi posegi v jezik doseči destrukcijo, avtorica pa komentira, da gre pravzaprav samo za "redukcijo ali modifikacijo" tradicionalne sintakse. Ti posegi so: omejitev besednih vrst na samostalniki in glagoli (ki naj bo v nedoločniku), ukinitve pridevnika in prislova, ukinitve ločil in njihova eventualna nadomestitev z matematičnimi znamenji, ki apelirajo na bralčevo numerično senzibilnost,

zamenjava metafore z analogijo. Posledica je odklon od antropocentrizma in pesnikova "lirska obsedenost z materijo", način spoznavanja materije pa je pravtista intuicija, ki je bila v simbolizmu rezervirana samo za komuniciranje z izrazito nematerialnimi substancami, tj. z dušo, vesoljno dušo, transcendenco ali Bogom. "Nadaljnje spremembe jezika," ugotavlja avtorica, "so poudarjale predvsem njegov imitativni in ikonični vidik" (str. 33). Sem spadajo že prej omenjena tipografska revolucija (tudi: ekspresivna tipografija), onomatopoiija, ki je največkrat kakofonična, in piktorialna intervencija (avtoilustracija). To zadnjo definira avtorica takole: "Avtoilustracija je shematizirana tipografska risba prikazanega predmeta ali dogodka" (str. 35).

V poglavju z naslovom *Drugi futurizem*, ta je trajal od 1920 do 1944, ko je umrl Marinetti, ugotavlja avtorica, da je v tem času značilen "prodor v provinco, kjer so se Marinettijeve misli zdele še nove in kjer je nastala vrsta efemernih revij" (str. 50). V takšno provinco spadata Trst in Gorica, avtorica obravnava tamkajšnje futuristične skupine "zaradi povezav s slovensko revijo 'Tank'" in omenja reviji "L'Aurora" in "Energie futuriste". Opozoriti je treba še na dve drugi reviji, ki pa ju avtorica ne navaja, in to sta "Epeo" (1922-23) in revija s kratkim matematičnim naslovom "25", ki je verjetno apeliral, če nam je dovoljeno parafrazirati, na bralčevo numerično senzibilnost. Revija je izhajala samo l. 1925, važna pa je med drugim zato,

ker se je poleg revije "Energie futuriste" ohranila v Kosovelovi zapuščini in ker je v njej goriški futurist Sofronio Pocarini objavil meditacijo o konstrukcijah (*Costruzioni*), ki v futurizmu skupaj z destrukcijami tvorijo antinomičen par. Tu je Kosovel utegnil najti eno od spodbud za svoj pojem "konstruktivizem".

V poglavju z naslovom *Politika* avtorica zgoščeno in prepričljivo definira razmerje med futurizmom in fašizmom. "Na neki način je bil futurizem izigran: fašizem je v svoji 'revolucionarni' fazi izrabil tako njegove ideje kot način delovanja in organizacijsko strukturo... dokler je bil gibanje, sta lahko delovala vzajemno, potem ko je fašizem prevzel oblast, ko jo je moral utrditi z 'vrnitvijo k redu', je postala futuristična anarhična gesta odveč" (str. 52).

V drugem delu knjige, ki obravnava diseminacijo futurizma zunaj Italije, se zdijo najbolj pomembna tista poglavja, ki zadevajo ruski futurizem in odmeve futurizma v Nemčiji, Franciji in Angliji. Glede ruskega futurizma avtorica ugotavlja, da sta gibanji nastali iz podobnih izhodišč, da so Rusi zelo natančno poznali italijanski futurizem in da se obe poetiki "na splošno razlikujeta le v detajlih in izvedbi, medtem ko so okvirne poteze skupne" (str. 61). Iz tega sledi njen sklep: "Dejstvo je, da so Rusi v poeziji, predvsem pa v čisto jezikovnih vprašanjih, v povezavi s sočasno lingvistiko in literarno teorijo... daleč presegli Italijane. Vendar: temelj, iz katerega so izšli, je postavil italijanski futurizem" (str. 63).

V Nemčiji je za promocijo futurizma skrbela predvsem revija "Der Sturm", ki jo je urejal Herwarth Walden. Naj nam bo dovoljeno, da v tej zvezi nekoliko dopolnimo avtoričine podatke. L. 1912, ko sta si bila "Sturm" in futurizem najbližja, je v "Sturmu" v različnih številkah izšlo kar pet prevodov futurističnih manifestov (ustanovni manifest, *Manifest futurističnih slikarjev*, tehnični manifest, dodatek k tehničnemu manifestu in *Ubijmo mesečino*). Walden jih je objavljajl tako prizadevno in ažurno, da je Marinetti to ekspresionistično revijo nekaj časa celo tretiral kot nekakšno filialo italijanskega futurizma. Izpričano je, da je na ta način bil v ekspresionistično literaturo uveden manifest. Ostale futuristične pobude pa so nemški ekspresionisti obravnavali precej selektivno. Mnogi so sprejeli Marinettijevo doktrino o destrukciji in obnovi jezika in rezultat, ki sledi silovitim polemikam, je v nemški ekspresionistični liriki tako imenovani "nominalni stil", ki pa se kar precej razlikuje od tehnike "parole in liberta": prevladujejo samostalniki, vendar tudi pridevniki, glagol se pojavlja v obliki substantiviziranega nedoločnika ali pa tudi sedanjega deležnika, tipografska revolucija in piktorialna intervencija se pojavljata samo izjemoma, močan je delež neologizmov. Po drugi strani so nemški ekspresionisti večinoma zavrnili Marinettijeve ideje o likvidaciji literarnega ega in njegov kult tehnike.

Močnejša znamenja literarnega futurizma ugotavlja avtorica

pri Alfredu Döblinu, Johannesu R. Becherju, Augustu Strammu, Theodorju Däublerju in pri dadaistu Hugu Ballu.

V Franciji je pomemben predvsem Guillaume Apollinaire, tj. njegova kratka faza v letu 1913, ko se je zelo približal futuristom in izdal futuristični manifest *L'antitradition futuriste*. Poznejši postopek, ki ga Apollinaire imenuje "kaligrami", je prav gotovo nastal tudi pod vplivom futurističnih tipografskih raziskav, čeprav sam Apollinaire navaja kot spodbudo predvsem antično in srednjeveško poezijo (carmina figurata). "Kompozicija *Lettre-Océan* iz junija 1914 je prvi Apollinairov preizkus te forme in je nedvomno nastal v interakciji s futurizmom," ugotavlja avtorica. Obenem pa opozarja, da "francoska literarna zgodovina najraje zamolči Apollinairovo vpletenost v futurizem" (str. 71).

V Angliji se futuristični vpliv najočitneje kaže v nastanku tako imenovanega vorticizma (1913-15), ki sta ga osnovala Ezra Pound in Wyndham Lewis. "Novejša dognanja... ga imajo za samostojno, iz tradicije imagizma izhajajoče in v razmerju do futurizma oblikovano gibanje, ki je s svojo poetiko pomembno zaznamovalo Poundove *Cantos*, zlasti *The Pisan Cantos*, in Lewisova romana *Tarr* in *The Revenge of Love*," ugotavlja avtorica (str. 73). Vorticisti so se zbirali okrog revije "Blast".

V razpravi, kakršna je pričujoča, je seveda najtežji, najbolj odgovoren in najbolj izviren opravek napisati zadnji razdelek, v našem primeru gre za tistega,

ki se ukvarja s futurizmom na Slovenskem. Tu postavlja avtorica nekaj zelo pomembnih tez. Recepcijo in vpliv italijanskega futurizma deli na dva valova, prvi sega približno do začetka 1. svetovne vojne, drugi se konča sredi dvajsetih let. Značilnost prvega vala so zelo številna in močno naklonjena poročila o italijanskem futurizmu v slovenski periodiki: "Nobenega dvoma ni, da so Slovenci čutili do futurizma posebno afiniteto. S simpatijo so pisali o futurističnem antitradicionalizmu" (str. 92). Vendar so se ta poročila omejevala na futuristično ideologijo in tematiko, tako da pravzaprav niso obveščala niti o poetiki niti o tem, kakšni so literarni izdelki italijanskega futurizma v praksi. V atmosferi tega "prvotnega navdušenja" so do l. 1914 ali 1915 pisali slovensko futuristično literaturo Vladimir Levstik, Fran Albreht, Anton Debeljak in France Štajer. "Ti so futurizem sprejemali vsak zase, v omejenem obsegu, brez misli na kakršenkoli skupinski nastop" (str. 88). Šele l. 1913 je Ivo Gruden v članku *L'Italia futurista* v "Domu in svetu" poročal o poetoloških zahtevah *Tehničnega manifesta futuristične literature* in približno takrat je na Slovenskem tudi prišlo do zapoznelega spoznanja, kako prevratniški in daljnosežni so futuristični posegi v jezik. Posledica tega spoznanja je bila, da so navdušena ali vsakršna poročila o futurizmu kar naenkrat usahnila, v literaturi avtorjev prvega vala pa so nehale kazati futuristične teme in ideje ali kakor pravi avtorica v abstraktu: "But the

influence of Futurism was interrupted as soon as it turned out that its techno-poetical innovations included the destruction of language, because in Slovenian language was then considered to be constitutive of the nation" (str. 130).

Drugi val (Anton Podbevšek, Srečko Kosovel, Ivan Mrak) se je pojavil po koncu 1. svetovne vojne in njegova glavna značilnost je bila sinkretičnost. "Ta je prevladala povsod tam, kjer ni bilo izvirnega domačega gibanja in kjer je do bolj ali manj izrazitih avantgardnih poskusov prišlo šele z drugim valom v 20. letih" (str. 89). Poleg futurizma je bil drugi bistveni sestavni del sinkretične mešanice seveda ekspresionizem, zraven tega pri Kosovelu še zenitizem in konstruktivizem. Nastanek novih tipov avantgardizma, ki so sledili futurizmu, je dodatno zabrisal razlike, ki pravzaprav nikoli niso bile zelo ostre, meni avtorica, "tako da je postala vrsta idej, pesniških postopkov in tém skupna last vseh. Zato seveda v slovenski literarni produkciji dvajsetih let ni mogoče posebej meriti deleža italijanskega futurizma ali kate-regakoli drugega avantgardnega tipa" (str. 88).

Zdi se, da avtorica kljub temu še zmeraj dopušča možnost Podbevškove uvrstitve v futurizem, izrecno pa zavrne Kosovelovo. "Ob Kosovelu, ki je svojo avantgardno poezijo začel ustvarjati celo desetletje za Podbevškom, pa lahko rečemo, da je v času od nastanka futurizma do 1925 prišlo do toliko novih spodbud, da bi bilo zgledovanje izključno pri futurizmu tedaj že

izrazito pasatistično" (str. 109).

Pri tem pa avtorica ne zanika obstoja cele vrste futurističnih prvin v Kosovelovi literaturi; futuristično uvrščenost odreja samo celoti, tj. Kosovelovi literaturi kot sistemu. "Za vrsto Kosovelovih estetskih idej in ustvarjalnih postopkov bi mogli reči, da izhajajo iz futuristične poetike: grdo kot sestavni del poezije, pozornost do predmetnega in snovnega, vidnega in čutnega sveta, izgon pesniškega subjekta iz poezije in pisanje objektivnih konstrukcij, pa akavzalno nizanje simultanih dogajanj, analogično razvrščanje podob brez primerjalnih veznikov. Vse to je zahtevala že futuristična poetika in uveljavila futuristična pesniška praksa, nato pa je postalo splošno načelo avantgardnega ustvarjanja nasploh. Postopki vizualizacije poezije s svobodno izrazno ortografijo in tipografijo, raba različnih tipov in velikosti črk (...) ki so značilni za Kosovelovo avantgardno poezijo (...) so po izvoru del poetike italijanskega futurizma. Zgoščevanje, dinamiziranje, simultanost, koeksistenca različnih izraznih sredstev, onomatopoiije in tehnična predmetnost: nič od naštetega ne manjka v futuristični poeziji in nič od tega ni tuje Kosovelovi poeziji. Vendar pa gre le za podobnost v posameznostih, v pesemskih sestavnih delih, medtem ko celota ne le miselno-vsebinsko, ampak tudi kompozicijsko in stilno-formalno ni futuristična" (str. 108).

Naj nam bo dovoljeno, da ob slovenskem razdelku sodelujemo z dvema kritičnima pripomba-

ma. Najprej o tezi, da je prvi futuristični val ugasnil, brž ko se je pokazalo, da tehnopoetične inovacije vsebujejo tudi destrukcijo jezika, to pa zato, ker je jezik imel takrat v Sloveniji nacionalno konstitutivno vlogo. Plavzibilna teza, vendar samo teza, kar pomeni, da se opira na neko splošno vednost o vlogi jezika v slovenskem historičnem razvoju in ne na empirični podatek. Zato lahko ob njo postavimo neko drugo tezo, tudi samo tezo, ki pa se nam zdi empirično nekoliko bolj podprta. Prvi val se je končal v trenutku, ko se je začela prva svetovna vojna. "Končal" pomeni: v slovenski periodiki so usahnila poročila o italijanski literarni sceni, usahnila pa so tudi slovenska literarna dela, ki so bila obarvana futuristično. Kaj ni mogoče sklepati, da se je to zgodilo preprosto zato, ker je ob začetku vojne začela delovati zelo močna avstrijska cenzura, ki kratko in malo ni dopuščala nobenega zanimanja, kaj šele navdušenja za literarno početje sovražnikov (to velja za poročila) in ki se je, pospremljena s patriotizmom, v hipu prenesla tudi na literarno ustvarjanje? In da se je zato drugi val logično začel ob koncu 1. svetovne vojne, ko sta neslavno končala tako cenzura kot tudi patriotska avstrofilija?

Druga kritična pripomba. Izgon Kosovela iz uvrščenosti v futurizem ni dovolj prepričljivo podprt, posebej potem ne, ko nam avtorica taksativno predoči obširni spisec posamičnih futurističnih prvin v njegovi literaturi. Njen argument je Kosovelov sinkretizem, v katerem so se utopili futuristični pesniški postopki,

tako da jih ni več mogoče posebej meriti. Pri tem pa mogoče premalo upošteva dejstvo, da je futurizem matrica ali vertikala vseh poznejših tipov avantgardizma in da je zato prepoznaven tudi v sinkretični mešanici. Še posebej, če sta v njej dve tako šibki sestavini, kot sta zenitizem in konstruktivizem. Sama avtorica ugotavlja za zenitizem, da je "kljub posebnemu imenu le amalgam različnih že uveljavljenih tendenc" in dodajmo, da v tem amalgamu prevladuje italijanski futurizem. Kar zadeva konstruktivizem, ga lahko razumemo kot udarno geslo ruskega literarnega futurizma ali pa kot skupino manj znanih in manj uspešnih ruskih avantgardistov znotraj ruskega futurizma; ta pa spet izhaja iz italijanskega, kot ugotavlja avtorica v zadevnem poglavju.

V vsem ostalem pa avtoričina analiza in interpretacija futurizma učinkuje zelo prepričljivo, še več, prav impresivno zaradi svoje trdne sistematičnosti, zaradi očitnega poznavanja empiričnega gradiva, kar ji zagotavlja vzpodbudno ozemljenost in hkratnega poznavanja novejših teoretskih modelov, kar ji omogoča tudi bolj navdahnjene, čeprav vseskoz korektno izpeljave. Knjiga je tudi zanimivo branje, kar pomeni, da se ne izgublja v pozitivističnih ekskurzih ali nepotrebnih podrobnostih. Členjenje na poglavja je stvarno in zares omogoča pregled nad tem obsežnim, vendar zgoščeno obravnavanim gradivom. Opisi poetoloških značilnosti italijanskega futurizma, ki se na tako sistematičen način sploh

prvič pojavljajo v kakšni slovenski razpravi, bodo verjetno postali običajen vir za citiranje, prav tako tudi reference o razmerju med italijanskim in ruskim futurizmom, o usodi futurizma v Nemčiji, o Apollinairjevem intermezzu in o vorticizmu; še posebej pa to velja za izbor slovenskih pisateljev, ki jih je "oplazil futurizem" in za empirične prikaze njihovega ustvarjanja v futuristični fazi. Posebne pozornosti je vredna bibliografija: to je na moč izčrpen pregled vse bistvene literature o tem predmetu, ki je posebej močan pri enotah iz novejšega časa.

Lado Kralj

Janez Vrečko EP IN TRAGEDIJA

Obzorja, Maribor 1994

Lessing je v *Hamburški dramaturgiji* imenoval ep in tragedijo "kraljevski zvrsti"; tudi Aristotelova odločitev, da se v prvem delu *Poetike* loti najprej teh dveh zvrsti, priča, kako visoko ju je cenil in kakšen pomen jima je pripisoval prvi med literarnimi zgodovinarji. Slovenci na žalost nismo ustvarili ne velikega epa ne prave tragedije; tudi teoretične literature o obeh zvrsteh, ki ne bi samo kompilirala tujih avtorjev ali opisovala zgodovinskih koordinat obeh zvrsti, imamo bolj malo. Značilno je, da so tudi prevodi relevantnih tujih del zelo, zelo redko posejani; če smo natančni, imamo iz bogate in raznovrstne literature o epu in

tragediji v slovenščino prevedeno samo Nietzschejevo *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*.

Zato monografijo Janeza Vrečka, docenta na Oddelku za primerjalno književnost ljubljanske Filozofske fakultete, ki že s svojim naslovom opozarja, kam je usmerjeno avtorjevo zanimanje, sprejemamo z radovednostjo in radostjo, ki izvirata iz zavesti, da se tudi slovenska literarnoteoretična in literarnozgodovinska stroka loteva nekaterih temeljnih vprašanj o svetovni literaturi, njenih historičnih in literarnoteoretičnih, a tudi njenih transhistoričnih, filozofsko-estetskih razsežnostih.

Monografija je razdeljena na več kot šestdeset poglavij (nekatera so, zaradi majhnega obsega, ki ne presega pol strani v knjigi, prej paragrafi), dodani pa so še: povzetek v angleščini, bibliografija, ostala literatura in imensko kazalo.

Približno tretjina poglavij je namenjena epu, zadnja tri ali štiri poglavja nakazujejo problematiko v času po "koncu" tragedije, ostala poglavja pa obravnavajo vprašanja o začetkih, razvoju, pomenu, notranjem ustroju in filozofsko-spoznavnih razsežnostih ter "koncu" ali "smrti" tragedije. Bistvo tega, kar Vrečko raziskuje in komentira, pa je mogoče strnjeno predstaviti z navedbo: "Ritualna tragedija je imela nalogo, z Dionizovo pomočjo uveljaviti novo obliko, ki bo zamenjala in preseгла epos, herojska tragedija pa je pokazala na nevzdržni koncept ritualne tragedije, na neutemljeno zasnovo tragedije kot celostne umetnine; zato je v usodah svojih junakov, tragičnih