

»Hvala lepa,« pravi, »in lahko noč!«
Ženski se poslovita.

Kapetan se hitro sleče, skrije pištolo pod blazino, se nepokrit zlekne na hrbet in začne prisluškovati glasovom iz mesta. Včasih pogleda v steno, ob kateri je bila nekoč očetova knjižnica, nato ugasi svetilko, se obrne na desno stran in v hipu zaspi.

Sredi noči se predrami — mesto je čisto tiho, skozi okno zagleda stare znanke zvezde. Videti so suho, ostro bleščeče, neusmiljene. Nekaj trenutkov strmi vanje, nato se privzdigne, se opre na komolec in prisluhne: nekdo v bližini pridušeno joče.

Tako nekaj časa posluša, se spusti na hrbet, se ogrne z odejo, zavzdihne in vnovič utone v spanje.



Janko
Kos

K vprašanju o bistvu avantgarde

Čeprav je pojem avantgarde v primerjavi z idejo modernizma za razumevanje, razlago in tudi presojo polpreteklega, današnjega in prihodnjega literarnega razvoja morda bolj zunanega kot pa resnično notranjega pomena, je njegova reprezentativnost za moderno literarno življenje že na prvi pogled tako zelo očitna, da brez njega tega življenja ni mogoče popolnoma dojeti. Vendar ravno v tej smeri uporaba pojma

avantgarde zadeva ob več težav. Prva je povezana z vprašanjem, za katere literarno-umetniške pojave je ta pojem sploh primeren, katerim ustreza samo na videz ali sploh ne. V evropskem okviru je resda v glavnih potezah jasno, da se avantgarda skriva predvsem v gibanjih futuristov, dadaistov in surrealistov; toda že ob ekspresionizmu se odpre vprašanje, ali gre za pravo avantgardo, podobno pa še ob številnih pojavih ultramodernizma po drugi svetovni vojni, ki jim nekateri priznavajo vlogo neoavantgard, drugi pa jim pravi avantgardni pomen odrekajo. Brž ko iz splošnega evropskega okvira prestopimo v območje posameznih literatur, se vprašanje o avantgardi še bolj zaplete. To velja med drugim tudi za jugoslovanske književnosti, čeprav ne za vse v enaki meri. Srbska literatura si je zaradi svoje močne povezanosti s francosko izoblikovala ostro zarisana avantgardna gibanja; v hrvaški so takšna gibanja bila že precej manj izrazita; za slovensko s precejšnjo gotovostjo lahko trdimo, da je pojavom avantgardizma v njenem razvoju težko slediti ne le zato, ker so bili vse do njenega najnovejšega časa razmeroma neizraziti, ampak ker so iz posebnih slovenskih razmer dobivali posebnosti, po katerih jih je težko prepoznati. Morda prav zato literarna veda avantgarde na Slovenskem doslej še ni natančneje preiskovala niti se ni trudila, da bi v njenem razvoju našla kak globlji smisel. Res je, da bi jo v tej smeri čakalo obilo natančnega dela. Da bi dognali, kdaj

so se pojavili prvi zametki avantgardizma v slovenski kulturi, kdaj so se iz njih razvile prave avantgarde in kakšne posebne poteze je najti na njih v primerjavi z drugimi evropskimi, bi morali zapovrstjo pregledati vsaj te pojave: prve nastope slovenskega naturalizma, začetke in razmah naše moderne, Podbevškov nastop v letu 1920, krog okoli »Treh labodov«, različne literarno-umetniške združbe naših ekspresionistov, prizadevanja Srečka Kosovela, skupine okoli »Mladine«, »Križa na gori«, »Svobodne mladine« in »Križa«, hotenje Vidmarjeve »Kritike«, delovanje Delakovega »Tanka« v povezavi z evropskimi avantgardnimi središči, Černigojevo zvezo z evropskim konstruktivizmom, Kreftovo gledališko dejavnost in vlogo njegove »Književnosti«; nato pa po drugi svetovni vojni življenje in delo skupin okoli »Besede«, »Revije 57«, »Odra 57«, »Perspektiv« in seveda zlasti grupna gibanja, ki so se z letom 1968 razmahnila okoli revije »Problemi« in v zvezi s posebnimi gledališkimi, likovnimi in pesniškimi skupinami od »Pupilije Ferkeverk« do »Ohoja« in »Gleja«, od koder poganjajo še zmeraj skoraj vsi današnji primerki slovenskega avantgardizma.

Ze bežni pogled na gradivo, ki bi ga bilo potrebno pretresti, da bi prišli do kolikor toliko jasnega pojma o obsegu, naravi in pomenu slovenskega literarno-umetniškega avantgardizma, opozarja na zahtevnost takšnega početja. Toda pravi razlog, da se literarna veda tega podjetja skoraj še ni lotila, je pač tisto, kar je mogoče imeti za drugo težavo, s katero se srečuje raziskovanje takšne problematike. Ta težava je neposredno povezana z dejstvom, da je pojem avantgarde v splošni in tudi znanstveni rabi še zmeraj negotov, dvoumen ali samo sinonimen, kar ima seveda za posledico negotovost, za katere pojave ga je sploh mogoče s pridom uporabiti. Ta negotovost se še neizmerno poveča z možnostjo, da avantgardizem ne iščemo samo v območju literature in umetnosti, ampak še v politiki, socialno-moralnem življenju, znanosti in filozofiji. Med historično-teoretičnimi raziskovalci avantgarde je vsaj od Poggiolija naprej v navadi, da poleg literarno-umetniške avantgarde priznavajo posebno, enakovredno mesto politični avantgardi; o vzporedju politične in umetniške avantgarde od poznega 19. stoletja naprej govori Calinescu, razlikovanje med političnodružbeno in umetniško avantgardnostjo je našlo pot tudi našo publicisto, na primer v razpravi Dimitrija Rupla *Avantgardizem med obema vojnama* (Sodobnost 1980). Vendar se ob takšni rabi pojma pojavijo že tudi prvi zapleti. Če je zaradi radikalne revolucionarnosti, ki je značilna za mnoga družbenopolitična gibanja od francoskega jakobinstva naprej, mogoče o teh gibanjih govoriti kot o političnih avantgardah, potem je ta oznaka opravičljiva tudi za vse radikalne težnje v območju drugih oblik duhovno-ideološke in pravnopolitične nastavbe, v morali, religiji, znanosti in filozofiji. S tega stališča je mogoče vlogo avantgardnosti pripisati celo nekaterim prelomnim tokovom v razvoju moderne lingvistike, psihoanalize, semiologije ali sociologije. Toda prav tu je opaziti, da je pojem avantgardnosti za takšna področja in z njimi vred tudi za politično območje predvsem spodbudna metafora, geslo ali krilatica, ki o bistvu takšnega pojava ne pove ničesar odločilnega niti ne zajame vase nič takega, česar ne bi bilo mogoče opisati tudi z drugimi oznakami. Nasprotno pa nam je v zvezi z literarno umetniškimi avantgardami nekako vnaprej jasno, da označuje pojem na njih predvsem tiste posebne poteze, ki so značilne samo zanje in celo tako bistvene, da jih v pravem obsegu lahko zajame samo ta oznaka. Od tod bi seveda sledila domneva, da pritiče ime avantgarda

v pravem pomenu besede samo literarnoumetniškim gibanjem, ker mu samo tu gre zares specifična vsebina, medtem ko se za vsa druga gibanja uporablja zgolj kot dodatna, nadomestna ali okrasna oznaka. Toda to stran problema bi do kraja pojasnila šele obširnejša analiza, iz katere bi se šele dokončno izkazalo, ali je razliko med literarno-umetniško avantgardo in drugimi avantgardami mogoče zarisati s popolno jasnostjo ali pa so med obojimi prehodi, ki so za razumevanje problema avantgarde prav tako pomembni, če ne celo odločilni. Za zdaj pa je vendarle mogoče ugotoviti vsaj to, da obstajajo med različnimi tipi avantgarde nedvomno zelo velike razlike, kar velja zlasti za primerjavo med literarno-umetniško in politično avantgardo. Ta razlika je povzročala nespornost zlasti v krogu nekaterih marksističnih razpravjalcev — na primer pri Lukácsu in sovjetskih marksistih — ko je šlo za to, kateri avantgardi pripisati z večjo pravico častni naslov avantgardizma; vprašanje se je s tem spremenilo v čisto prestižno, kar je zavedlo Lukácsa, da je tik pred drugo svetovno vojno naslov avantgarde priznal samo realizmu kot edino adekvatni umetnostni obliki družbenopolitične avantgarde; po vojni je v spisu *O današnjem pomenu kritičnega realizma* prenesel poudarek ravno v narobno smer in vzdevek avantgardizma pripisal antirealizmu. S tem se seveda samo potrjujejo težave, ki nastanejo, brž ko brez prevelike pazljivosti približujemo, primerjamo ali celo izvajamo drugo iz druge različne avantgardne oblike.

Takšnih težav se ne zmanjka tudi tedaj, ko ostaja pojem avantgarde pripet predvsem na literarnoumetniško podlago, v kateri se zdi najbolj smiseln, konkreten in tudi bogat. Tudi v tem območju se ga dá uporabljati vsaj na dva različna načina, ki pripeljeta do zelo oddaljenih razlag o tem, kaj je pravzaprav avantgarda v literaturi. Pojem sam je nastal seveda v natančno ugotovljivem zgodovinskem času in je po svojem izvoru torej historičen. Kljub temu se ga dá kot vse takšne pojme pridvigniti nad ozke časovne okvire, da dobi nadčasen ali celo ahistoričen pomen. Avantgarda neha biti značilna samo za omejeno zgodovinsko obdobje zadnjih sto let in postane splošna poteza, ki se jo dá odkrivati na pojavih najbolj različnih dob. S tem nastane ahistorični pojem avantgarde. Zdi se, da ga je v slovensko literarno vedo prvi uvedel Bratko Kreft v razpravi *Tradicija in avantgarda*, objavljeni leta 1968, se pravi ravno v času, ki lahko velja za uradno letnico prodora slovenskih neoavantgardističnih skupin v javnost. Kreft je v svoji razpravi raziskoval razmerje treh pomembnih evropskih avantgardistov, Majakovskega, Brechta in Nezvala do tradicije, toda uvodoma je že tudi jasno orisal svoj pojem avantgarde. V ta namen je citiral Ionescovo izjavo, po kateri je »resnična umetnost, ki se ji pravi avantgardistična ali revolucionarna, tista, ki se drzno postavi po robu svojemu času«, iz česar je mogoče skleniti, da je za avantgardo bistven prelom s časom, z družbo in predvsem z omrtvelo literarno tradicijo, v kateri se oboje prikazuje na neresničen, s tem pa tudi neumetniški način. Po tej logiki je lahko Ionesco izenačil avantgardo z resnično umetnostjo, Kreft pa je iz njegove opredelitve povzel tisti del, ki postavlja v bistvo avantgarde predvsem njeno inovativnost v obliki preloma z epigonsko, izrabljeno, pravim problemom družbe neustrezno tradicijo. V takšni perspektivi se izkaže, da so avantgardistična gibanja obstajala, še preden je pojem sam prišel v splošno rabo, in da je boj avantgardizma s tradicijo bolj ali manj stalen pojav v literarnoumetniškem razvoju. Po Kreftovih besedah ga odkrijemo

že ob nemškem viharništvu, nato pa zlasti v boju evropskih romantikov zoper klasicizem; primer za to je Puškin. Toda po istem načelu bi lahko pojav avantgardizma iskali še bolj nazaj, na primer v dobo renesančnega odpora zoper srednjeveško literaturo — pri tem bi se lahko celo sklicevali na dejstvo, da se beseda avantgarda pojavi z literarnim pomenom prvič že v tem času; ali pa bi segli celo v antiko, k rimskim neoterikom in aleksandrinским pesnikom, kjer je že šlo za literarnoinovacijske programe, ideje in boje. S tega stališča je seveda mogoče načrtati tudi vlogo avantgardizma v slovenski literaturi zadnjih sto petdesetih let, saj bi ga lahko našli povsod tam, kjer se je kaka nova literarna smer, program ali skupina uveljavila zoper preživele literarno-estetske norme. Tako bi lahko za prva slovenska avantgardista obveljala že Čop in Prešeren, ko sta se v imenu romantike vzdignila zoper omrtveli racionalizem in utilitarizem 18. stoletja; nato mladoslovenci, zlasti še Levstik in Stritar, s svojim bojem zoper konservativno literarno staroslovenstvo; predvsem pa seveda moderna in za njo še vsa literarna gibanja, ki so v 20. stoletju prenavljala podobo slovenske literature.

Iz uporabe na konkretnem gradivu se dejansko izkaže, da je pojem avantgardizma v svojem ahistoričnem pomenu predvsem sinonim za literarno-estetsko inovativnost, prelomnost ali vsaj spremembo. V tej funkciji je pojem predvsem literarnozgodovinski, saj meri na vsebinsko-formalno prenavljanje same literature, manj pa je literarno-sociološki, tj. naravnani k posebnim zunanjim oblikam produciranja, posredovanja in spremljanja literarnoumetniških del. Toda naj bo tako ali drugače — konkretna raba dokazuje, da je takšno ahistorično razumevanje avantgardizma ne samo možno, ampak v svoji posebni smeri tudi smiselno. V načelni obliki, kakršno mu je pri nas dal Kreft, je bilo najbrž že samo na sebi izraz širšega razmerja do avantgarde. Temu primerno se tak ahistoričen pomen pojavlja vse do najnovejšega časa. Verjetno izhaja iz njega tudi Rupel v razpravi *Avantgardizem med obema vojnama*, kjer se sklicuje na definicijo, ki »avantgardizem opredeljuje kot inovativno, prevladujoče vrednote razdiralno, do obstoječega nespoštljivo gibanje«. To opredelitev konkretizira avtor ob Kreftovem romanu *Človek mrtvaških lobanj*, češ da je Kreft »dovolj eksplicitno kritičen do konvencij, uradnikov okusa, akademizma, ponavljalstva, do tradicije uradnih varuhov meščanske kulture, do kulture, ki ima okrasno, funkcionalno, laskalno in moralno oporniško vlogo«. Naštete oznake so večidel take, da se skladajo z opredelitvijo avantgarde, ki jo je Kreft razložil že v razpravi iz leta 1968. Da gre za ta širši, ahistorični pomen, dokazuje morda še dejstvo, da Rupel med avantgardiste postavlja ne le Podbevška in Krefta z romanom *Človek mrtvaških lobanj*, ampak že Cankarja. »Pri Cankarju je mogoče govoriti o začetku spajanja ali enotnosti političnega in umetniškega avantgardizma. Bil je prvi, ki je 'ujel' evropski tok in bil v literarnem delu skrajno nekonvencionalen — tako za slovenske kot tudi za evropske razmere. Hkrati je bil tudi slovenska ideološka predhodnica, o čemer priča njegovo politično delovanje v zvezi z jugoslovanstvom, socializmom itn.« Zlasti takšne oznake kažejo, da je avantgardnost na teh mestih pojmovana ne le kot ime za literarno inovativnost, ampak kot sinonim za sleherno naprednost v literaturi, kulturi ali politiki, s čimer se pomenu, ki ga je prvi opredelil Kreft, obseg še naprej močno razširja, da bi se skorajda izenačil s pojmi progresivnosti, novatorstva, nekonvencionalnosti in nonkonformizma. Toda vse to je dokaz, da je ahistorični pojem avantgardizma v naši publicistiki res

močno razširjen, kar seveda pomeni, da je potrebno z njim tako ali drugače računati.

Tem večje pozornosti je morda prav zato vreden historični pogled na avantgardo, kot ga razvijajo zlasti evropski in ameriški historično-teoretični raziskovalci literarnoumetniške avantgarde — od Renata Poggiolija in Maitea Calinescuja do Petra Bürgerja, ki je leta 1974 objavil posebno *Teorijo avantgarde* (Theorie der Avantgarde). V strogo historičnem pomenu jemljejo ta pojem tudi nekateri kritiki avantgardizma, vsem na čelu Hans Magnus Enzensberger s svojim esejem *Aporije avantgarde* (Die Aporien der Avantgarde) iz leta 1962; in seveda večina literarnih zgodovinarjev, ki s terminom avantgarda praviloma ne merijo na nobeno od literarnih gibanj, smeri ali šol pred letom 1900, ampak označujejo z njim predvsem ali samo gibanja, kot so futurizem, dadaizem, surrealizem in podobno. Historično razumljeni pojem literarno-umetniške avantgarde v tem primeru pomeni, da ne gre za novatorstvo, kakršno se pojavlja v kateremkoli literarnorazvojnem obdobju, ampak za prav poseben literarno-socialen pojav, ki je značilen samo za natančno določeno, enkratno zgodovinsko obdobje, v katerem ima svoj začetek in tudi konec. Kot docela dograjen v tem smislu se literarnoumetniški avantgardizem formira šele po letu 1900, toda prve nastavke zanj je nedvomno mogoče opaziti že v drugi polovici 19. stoletja. Ti nastavki so s svoje strani spet nasledek daljših procesov, ki jim je mogoče slediti vsaj do romantike in francoske revolucije. Toda tudi ti procesi so bili mogoči samo na podlagi najširših socialno-historičnih in duhovnozgodovinskih premikov, ki so bili za Evropo epohalni od začetkov novega veka naprej. Avantgardizem je po vsem tem izrazito novoveški pojav, toda tako, da se po dolgotrajnih razvojnih procesih v evropski kulturi, umetnostih in zlasti literaturi — vzporedno s tem pa tudi v družbi in politiki — izkristalizira šele v 20. stoletju. Ta zgodovinski vidik na avantgardo je v skladu s pojavljanjem same besede. Prvič jo v zvezi z literaturo zasledimo na prehodu iz renesanse v novi vek, tj. okoli leta 1600; v zvezo s politiko, družbenimi in socialnimi ideologijami preide v času francoske revolucije in po nji; po letu 1850 je še zmeraj precej redka, vendar že postaja predmet polemike, propagande in kritike; šele po 1900 postane zares last političnih in literarnoumetniških gibanj, ki same sebe imenujejo avantgarda ali pa to ime dobivajo od drugih.

Naj bo pogled na zgodovinski razvoj avantgardizma in imena zanj na prvi pogled še tako jasen, pa vendarle iz njega še ni mogoče sklepati ničesar o tem, kaj je pravzaprav bistvo avantgarde, kar je seveda od vseh vprašanj odločilno, saj brez tega ni mogoča niti prava raba pojma niti ne odločitev o tem, kaj je z avantgardo v slovenski literaturi, kakšna je bila njena vloga včeraj in kakšna bo jutri. Kot prva možnost za dognanje takšnega bistva se seveda ponuja kar smisel samega pojma, kar bi pomenilo, da je v metaforični rabi, ki jo je beseda avantgarda dobila, brž ko so jo iz srednjeveškega francoskega pojma za vojaško prednjo stražo prenesli zaporedoma na področja literature, politike in socialno-moralnih ideologij, potrebno poiskati vse tiste elemente, ki jih je avantgarda imela že v prvotni vojaški rabi in ki so bili najbrž razlog, da se je dalo pojem spremeniti v literarnoumetniško ali politično-socialno prisposodbo. V tej smeri je poskušal pojasniti avantgardo zlasti Enzensberger, in to tako dosledno, da je njene lastnosti hotel izluščiti celo iz obeh sestavnih delov »avant« in »garde«, ki sta že v 12. stoletju prešla v prvotni vojaški izraz. S pomočjo takšnih analiz je

Enzensberger bistroumno izpeljal ne le svojo razlago protislovij samega avantgardnega gibanja, ampak hkrati z njo že tudi ostro odklonitev neo-avantgardizma po drugi svetovni vojni, zlasti gibanje za konkretno poezijo, češ da gre za bojazljivo, kvazirevolucionarno, potrošniško reklamirano in manipulirano karikaturo prvotnih historičnih avantgard okoli prve svetovne vojne. Ne glede na upravičenost ali enostranost takšne Enzensbergerjeve kritike je iz njegovih analiz pomena, ki se skriva v prvotnem vojaškem pojmu in ki naj bi bil smiseln tudi za poznejšo literarnoumetniško prisposodobu, že kar samo na sebi razvidno, da v prvotnem pomenu še ni bilo marsičesa, kar je za današnji pojem literarno-umetniške in tudi politično-socialne avantgarde skoraj nujno. Že Enzensberger sam je moral ugotoviti, da prvotni pomen še ni imel ničesar skupnega z idejo revolucije, revolucionarnosti in prevratnosti, ki je vendarle za avantgardizem 20. stoletja tako bistvena. To pa seveda pomeni, da v njem ni bilo še nikakršnega sledu o prelomu s tradicijo, ki je za literarno-umetniško avantgardo bistveno konstitutiven kot tista širša podlaga, prek katere lahko vanjo prehaja ideja revolucionarnega obrata. In končno v prvotnem pomenu tudi še ni opaziti ideje elite, elitnosti ali česa podobnega, kar ima za ustroj avantgard prav tako precejšen pomen. Od tod sledi, da so omenjeni elementi prešli v pojem avantgarde šele potem, ko se je prvotni vojaški izraz že spremenil v metaforo za literarno-umetniško, politično ali družbeno-ideološko življenje; prešli pa so tako, da so na to prisposodobu vplivala nova socialno-historična in duhovnozgodovinska dogajanja, ki z vojaškim izrazom niso bila v nikakršni zvezi.

Kljub takšnim upravičenim pripombam pa vendarle ni mogoče mimo dejstva, da se že v prvotnem vojaškem izrazu skrivajo elementi, ki so ostali tudi za literarnoumetniške avantgarde bistveni, in to tako zelo, da tam, kjer manjkajo, tudi danes ni mogoče govoriti o avantgardii v pravem historičnem pomenu besede. Prvi teh elementov je gotovo ta, da je neogibna značilnost avantgarde njena bojna naravnost v napredovanje, v osvajanje novega terena, v prodiranje v sovražna območja. S tem se na dnu pojma odkriva element, ki ostaja veljaven za sodobni pojem literarnoumetniške in seveda tudi politično-socialne avantgarde — njena postavljenost v območje konflikta, bojnega nasprotja in napetosti. Kjer vsega tega ni, bi bilo nesmiselno govoriti o avantgardnosti, avantgardistih in avantgardii.

Za takšnimi elementi, ki so za historični pomen pojma karseda bistveni, se pozornemu očesu odkrivajo še drugi pomeni, ki so morda samoumevni, vendar so prav tako sestaven del sodobnega pojma, vsebuje pa jih že prvotni vojaški izraz. Avantgarda, ki je po svojem prvotnem smislu »prednja straža«, je seveda mišljena kot oddelek v gibanju, na pohodu, in torej obstaja samo kot gibajoča se enota; svojo funkcijo izgubi, brž ko je konec pohoda in ko se vrne v mirujoče vojaško stanje; s tem je avantgarde kot avantgarde že tudi konec. In druga samoumevna značilnost izraza — avantgarda ni oznaka za posameznika ali za izolirane posameznike, ki so med sabo brez vsakršne zveze, ampak predvsem in samo za skupino, grupo in ekipo. Ta vidik kaže, da je pojem literarno-umetniške avantgarde nujno treba razumeti kot enega od pojmov za tako imenovane grupe ali ekipe, ki jih raziskuje literarna sociologija; Robert Escarpit bi jo postavil v območje tako imenovane literarne produkcije oziroma skupin, ki se v nji pojavljajo. S historičnega stališča je seveda avantgarda ne katerakoli poljubna oblika literarne grupe, ampak tista, ki ji pritičejo konkretne historične poteze. S tega stališča bi

bila najkrajša definicija zanjo ta, da gre za tisto obliko literarnega skupinstva, ki se razlikuje od vseh prejšnjih grup in ekip, postaja pa v 20. stoletju najbolj reprezentativna, za novo industrijsko civilizacijo že kar tipična ali celo prevladujoča, kar pomeni, da je potisnila v ozadje vse prejšnje oblike literarnega združevanja in skupinarstva, kot so bile tako imenovane »šole«, »krožki« ali »akademije«.

Elementi, ki jih je vseboval prvotni vojaški izraz za »prednjo stražo«, ostajajo veljavni tudi za literarno-umetniško avantgardo, čeprav so jih v zgodovinskem razvoju samega pojma dopolnili še novi pomenski odtenki, brez katerih pojma ni mogoče natančno opredeliti. Elementi prvotnega pomena so celo tako močni, da v marsikaterem primeru še zmeraj odločajo o tem, kaj je mogoče imenovati avantgardno, kaj pa nikakor ne gre v ta sklop. Splošno sprejeto mnenje, da največji modernisti 20. stoletja, kot so Kafka, Eliot, Proust ali Beckett, nikakor ne morejo veljati za avantgardiste, se opira na bolj ali manj očitno prepričanje, da avantgarda obstaja samo kot skupina, ne pa v obliki posameznikov, ki snujejo svoje delo večidel sami zase, čeprav se od časa do časa približajo tudi kakšni »šoli«, »krožku« ali celo avantgardnemu gibanju. Poleg tega pa omenjeni avtorji — in še veliko drugih podobnih — svojega literarnega početja niso postavljali v okvir nekakšnega izrazitega nasprotja, konflikta in boja z nasprotno literaturo, ker jim kaj takega za lastno delo sploh ni bilo potrebno — toda prav to je že po smislu prvotnega pojma za avantgardo neogibno. Po istem načelu se dá tudi za slovenske avtorje zadnjih petnajstih let in več ugotavljati, kateri med njimi — modernisti ali pa tudi ne — so sploh pripadali avantgardi, tako da je pridevek avantgardizma zanje res upravičen, kje pa se bije z očitnimi dejstvi.

Se zanimivejša se zdi uporaba prvotnih določil avantgardnosti za tiste znamenite primere v evropski literaturi 19. stoletja, ki jih ima literarno-umetniška avantgarda za svoje predhodnike, vendar so takšni, da jim literarna veda to mesto priznava samo z velikimi pridržki. Tu ni misliti samo na Mallarméja, čigar literarno življenje je potekalo še v slogu tradicionalne »šole«, »krožka« in »akademije«, s tem pa ostajalo bistvu avantgarde precej tuje, ampak tudi za Lautréamonta in Rimbauda. Ta dva je zlasti surrealizem povzdignil do časti neposrednih pripravljavcev avantgardističnega gibanja — čast, ki jo je Breton Rimbaudu sicer odvzel že v *Drugem surrealističnem manifestu* leta 1930, ko se mu je zazdelo, da pesnik *Iluminacij* s svojim značajem in življenjem nikakor ne izpolnjuje vseh pogojev, potrebnih za pravega avantgardista. O pripadnosti Rimbauda ali Lautréamonta avantgardizmu seveda ni mogoče odločati z ozkega socialno-moralnega in ideološkega stališča, ki ga je po svoji znani navadi uporabil tudi v Rimbaudovem primeru Breton, ko je sklenil, da mora iz avantgardnega gibanja izključevati ne samo žive, ampak tudi mrtve avtorje. Pravo merilo se ponuja v določilih, ki izhajajo iz prvotnega vojaškega izraza za avantgardo, se pravi v njeni skupinskosti in bojni naperjenosti takšne skupine. V Rimbaudovem primeru — v nekoliko spremenjeni obliki velja prav isto za Lautréamonta — je na prvi pogled očitno zanimivo protislovje. O pesnikovem avantgardizmu seveda ne morejo odločati teksti njegovih *Iluminacij*, ob katerih se še zmeraj razvema spor, ali stojijo v območju simbolizma 19. stoletja ali pa je v njih že realiziran tip zavesti, ki je po letu 1900 postal nosilec modernistične poezije. Pač pa se spornost Rimbaudovega

avantgardizma odkriva drugje. V obeh pismih iz leta 1871, zlasti v tistem, ki je po tradiciji dobilo naziv »pismo vidca«, je najti vrsto idej, obrazcev, stil in ton, ki so postali pozneje značilni za manifeste in programe evropskih literarnoumetniških avantgard, čeprav seveda pismi nista mogli vplivati nanje, saj sta bili objavljeni šele leta 1912 oziroma 1926. Takšno možnost avantgardizma pri Rimbaudu pa druga dejstva spet očitno zanikajo. Podatki o tem, kako je živel v Charlevillu, kako se je obnašal na svojih postankih v Parizu, njegovo razmerje do komune, pariške literarne družbe in zlasti do Verlaina, kažejo, da je deloval ves čas zunaj kakršnekoli skupine. Njegovo življenje z Verlainom je bilo vse kaj drugega kot avantgardna skupnost. Kot potrjujejo analize, ki jih je objavila Anna Balakian v knjigi *Simbolistično gibanje* (*The Symbolist Movement*, 1977), je ostajalo Rimbaudovo delo tudi v tem času zunaj vsakršnih skupinskih programov, idej in vplivov. Toda kaj takega je bilo zanj popolnoma naravno, saj je bil od vsega začetka — in je to ostal tudi v svoji etiopski dobi — pravcati tip samohodca, popolnega osamljenca, ki je tuj vsakršnemu skupinarstvu in s tem tudi avantgardi; bolj kot predhodnik avantgarde se zdi predhodnik tistih modernistov 20. stoletja, ki so ostajali zunaj avantgardnih gibanj ali pa so — kolikor so stopali v avantgarde — iz teh hitro izstopali in jih s tem »izdajali«; kolikor jih seveda niso avantgardistična gibanja kar sama izključevala. Morda je to posebnost Rimbauda občutil s svojo znano občutljivostjo za prestopke zoper skupinsko disciplino ravno Breton in ga izključil iz surrealizma vsaj po smrti.

Pojem avantgarde, kot se ga dá po Enzensbergerjevem zgledu, čeprav v previdnejši obliki, izpeljati iz prvotnega vojaškega pomena, ostaja kljub vsemu omejen, tako da navsezadnje nikakor ne zadostuje za določitev, kaj je pravzaprav literarno-umetniška avantgardnost 20. stoletja. Primeri kažejo, da se z njegovo pomočjo sicer dá ugotavljati, kdaj kakega avtorja nikakor ne moremo spraviti v sklop avantgardizma. Toda prav toliko primerov bi lahko našli, ko kaka pisateljska skupina docela ustreza merilu skupinskeosti in bojnega nasprotovanja predhodni, tj. tradicionalni literaturi, pa vendarle vse kaže, da še nimamo opravka z avantgardo v pravem pomenu besede. Najbolj tipičen primer za to je morda skupina nemških jenskih romantikov, ki s svojo dejavnostjo že precej natančno ustreza obema komponentama prvotne vojaške »prednje straže«, in to tako, da v nji oboje dobiva tipične literatske oblike — združevanje okoli glasila, skupne programatične izjave in ne nazadnje celo nekatere vedenjske poteze, ki so postale tipične za avantgardiste 20. stoletja, kot sta agresivnost in protimesščanska nespoštljivost. Pripoved o tem, kako so jenski romantiki ob skupinskem branju Schillerjeve *Pesmi o zvonu* od smeha skoraj »padali s stolov«, je sicer še precej daleč od odmeva, s katerim so francoski surrealisti pospremili pokop Anatola Francea, vendar že kaže v to smer. Kljub temu jenskih romantikov še ni mogoče imeti za avantgardo, kvečjemu za predavantgarden pojav. Zato literarna zgodovina rajši vztraja pri oznaki jenska romantična »šola«, čeprav tudi ta preveč tradicionalni izraz ne ustreza docela literarno sociološkemu značaju tega gibanja; vendar vsaj jasno opozarja na njegovo različnost od poznejših avantgard.

Se manj je seveda s historičnega stališča mogoče videti avantgardo v skupini, kakršno je predstavljal slovenski literarni krog okoli Čopa in Prešerna. Tudi ta krog ustreza takó določilu skupinstva kot skoraj bojnega

nastopa zoper tradicionalne literarne sile — Čop sam je v svojih programskih spisih poudarjal bojni značaj celotnega podjetja. In spet je literarna zgodovina s svojimi oznakami nehote nakazala, da tudi v tem primeru ne more biti govor o avantgardizmu ali avantgardi v pravem pomenu besede. Avgust Žigon je literarnemu gibanju iz let 1828—1835 dal naziv »Čopova akademija«, kar je že po zvenu morda celo v prevelikem nasprotju z avantgardnostjo, je pa vendarle opozorilo, da je od prvih organiziranih skupin v slovenskem literarnem razvoju pa do prvih slovenskih avantgard velik, v marsičem prelomen korak.

Medtem ko je ob teh in podobnih primerih s precejšnjo gotovostjo mogoče trditi, da kljub svoji navidezni ustreznosti prvotnemu vojaškemu pomenu nikakor še ne morejo veljati za literarnoumetniško avantgardo, se pa ob drugih odpira vprašanje o možnem predavantgardizmu, ki ga prav tako ni mogoče razrešiti samo s tem prvotnim pomenom. Naturalistično gibanje iz leta 1880 ali pa simbolistično iz leta 1886 kažeta značilne poteze skupinarstva, skupne programatike in boja, kar vse je mogoče izvajati iz prvotnih določil avantgardnosti. Poleg teh pa se ravno v teh gibanjih pojavljajo še druge poteze, ki jih v prvotnem pomenu ni opaziti, a so za konstituiranje avantgard v smislu 20. stoletja prav tako neogibne. Zato se zdita naturalizem in simbolizem, kolikor sta se organizirala v trdnjše skupine, v marsičem že blizu pravi avantgardnosti, čeprav ne še tako zelo, da bi ju mogli imeti za kaj več kot za predavantgarden pojav. Toda v vsakem primeru vsaj za predhodnico, saj sta bila zlasti prek simbolističnega gledališča v devetdesetih letih in prek Jarryjevega kroga že neposredno zvezana s poznejšimi avantgardisti, zlasti s futurističnimi. S tem se pa že odpira vprašanje, kaj je torej v pojmu avantgarde takega, kar je zanj bistveno, ne da bi bilo že razvidno iz prvotnega, predumetniškega pomena besede. Odgovor je mogoče najti samo v tistih elementih, ki so iz velikih družbeno-zgodovinskih, kulturnih in literarnih dogajanj zadnjih stoletij prihajali v besedo avantgarda polagoma, na prvi pogled skoraj neopazno, vendar tako, da so danes med nujnimi določili literarnoumetniških avantgard.

(Konec prihodnjič)



Janko
Kos

K vprašanju o bistvu avantgarde (II)

Iz očitnega dejstva, da šele za konec 19. stoletja lahko v evropskih literaturah prepoznamo prva znamenja nekakšnih predavantgardnih gibanj, da pa se prave avantgarde pojavijo šele po letu 1900, je mogoče sklepati, da se je prav na prelomu v naš čas do konca izvršil proces, ki je dal pojmu literarno-umetniška avantgarda pravo historično vsebino. Šele v tem času so se v pomen, ki ga je premogel stari vojaški izraz, vrasli elementi, ki so mu bili prvotno tuji, a so postali odločilni za njegov prenos na literarna in sploh umetniška področja. Še več — pravzaprav je šele prek teh novih pomenskih prvin tudi prvotni pomen vojaškega izraza postal v literaturi nekaj dejanskega, ne pa samo metafora. Vse dotlej je bilo govorjenje o nekakšnih avantgardnih enotah, ki naj bi v literaturi nastopale podobno kot predstraže v vojni, pretežno samo prisposodba, ki je ni bilo potrebno jemati preveč natančno. To velja seveda predvsem za doslej prvo znano krilatico o literarni avantgardi, kot jo je — po Calinescujevih ugotovitvah — zapisal Etienne Pasquier v knjigi *Raziskave o Franciji*, ki je izšla leta 1561. Tu je razglasil za »avantgardo« nekatere francoske pesnike iz prve poslovice 16. stoletja, ki so bili po njegovem mnenju hkrati »predhodniki« slavne plejade; njihova »avantgardnost« je bila torej v tem, da so se podobno hrabri vojaški predstraži borili v imenu humanizma zoper »nevednost«, tj. zoper srednjeveško kulturo. Pojem avantgarde je tu seveda zgolj figurativen, saj ne označuje prave skupine, ampak posameznike, ki med sabo niso bili v dejanski tesni zvezi; pa tudi njihov »boj« je bil pač običajen humanistično-literatski boj s peresom, ne pa da bi dobil bolj otipljive oblike, ki so postale značilne za literarno-umetniško avantgardo že s futuristi, nato pa so ji ostale domače tudi v času neoavantgard po drugi svetovni vojni. Šele po letu 1900 se je v literaturi in s tem v umetniški sferi sploh pojavilo bojujoče se, agresivno, v konflikt usmerjeno gibanje v obliki strnjene skupine, ki ni podobna vojaški avantgardi samo v smislu olepševalne retorične figure, ampak dejansko nosi na sebi nekaj njenih prvotnih odlik. Toda do tega je prišlo samo tako, da je literarno-umetniška avantgarda povzela vase razsežnosti, ki so bile nekdanji vojaški predstraži tuje, hkrati pa vendarle takšne, da se je socialni status literature šele prek njih lahko dvignil do upravičenosti bojne oznake, ki jo je humanist Pasquier uporabil iz ljubezni do humanistične retorike.

Kljub vsemu ni nezanimivo, da se prav pri Pasquieru kažejo prvi nastavki za element, ki je odigral v končni postavitvi pojma za literarno-umetniško avantgardo eno ključnih vlog. To je element progresizma, oprt na idejo napredka. V prvotnem vojaškem pojmu te ideje ni bilo, razen seveda v smislu prostorskega napredovanja; ideja napredka je nastala šele potem, ko se je ta smisel iz prostorske razsežnosti prenesel na časovno os.

Pasquier že govori o »napredku« francoske poezije, tako da »avantgardo« pesnikov z začetka 16. stoletja že postavlja v ta okvir; vendar pod »napredovanjem« še ne razume poti k nečemu še nedoseženemu, ampak predvsem ponovno, ciklično vračanje k pravi poeziji, lepoti in vednosti, kot jo je poznala antika in kot jo bo dosegla, morda pa celo preseгла sodobna Francija. Takšna ideja napredka še ni mogla postati zadostna osnova za pravi pojem literarno-umetniške avantgarde, je pa že kot v prvem preblisku nakazovala, da je mogoče razumeti tudi literarno življenje kot posebno obliko bojnega, skupinskega in konfliktnega gibanja, to pa samo takrat, kadar je to življenje vključeno v širši proces, ki nosi na sebi vsa znamenja napredovanja k cilju, ki je pravo gibalno, smisel in temelj gibanja. Progresizem je zato nujna sestavina za literarno-umetniško avantgardo; šele v luči ideje napredka se lahko socialna eksistenca literature iz dejavnosti izoliranih posameznikov spremeni v skupinsko delovanje, ki se zmore razumeti s pomočjo prisposodbe o bojnem pohodu vojaške prednje straže. V tem smislu je pojem literarno-umetniške avantgarde dedič novoveškega progresizma, vendar ne tiste prve, še zelo rudimentarne oblike, ki jo je spoznala renesansa, ampak predvsem te, ki jo je spočelo razsvetljenje, nato pa so jo v novih različicah razvili utopični socializem, anarhizem in znanstveni socializem, tj. marksizem. Zveza literarno-umetniške avantgarde 20. stoletja s temi oblikami novoveškega progresizma je vidna že od tod, da si je spo-sojalala ideološke, pa tudi socialne oblike gibanja prav pri teh izvrih; včasih je bila z njimi celo v neposrednem stiku. Celo pri futuristih je kljub njihove-mu nacionalizmu, šovinizmu in tehno-imperializmu najti jasne sledove anarhoindividualizma. Dadaisti iz zürijske grupe so se vsaj nekateri ideo-loško navdihovali ob anarhizmu Bakunina in Kropotkina, drugi so imeli žive zveze s sodobnimi anarhisti v Švici. Za pariški nadrealizem dvajsetih in tridesetih let je splošno znano, kako močno je bil zezan s tokovi mark-sizma-leninizma in trockizma, vsaj priložnostno pa tudi z anarhizmom; in kako je od vseh teh sprejemal ne le pomembne ideološke prvine, ampak celo nekatere oblike svojega organizacijsko skupinskega življenja. Še kon-kretneje se je zveza literarno-umetniških avantgard z evropskim progre-sizmom izkazala v času neoavantgard; te so se v petdesetih in šestdesetih let več kot očitno povezale z novo levico in neomarksizmom, pa tudi z obnovljenimi tokovi anarhizma in trockizma; iz njih so sprejemale ne samo posamezne sestavine za svojo programsko ideologijo, ampak tudi oblike svojega javnega nastopanja, neformalnega skupinstva in organiziranega druženja.

Vse to bi bilo kajpak nemogoče, ko ne bi prav v osrčju literarno-umetniških avantgard kot pomembno določilo njihovega pojma obstajala ideja napredka. Literarno-umetniška avantgarda se ne more konstituirati drugače kot iz prepričanja, da se človeštvo kot celota, njegovi posamezni deli ali pa vsaj posamezniki kot predstavniki večjih celot gibljejo tako, da iz tega gibanja nastaja način bivanja — bodisi dejansko ali pa predvsem kot zavest — ki bo po svoji kvaliteti, intenzivnosti in svobodnosti višji od vseh prejšnjih človeških stanj, s tem pa skorajda idealna realizacija mož-nosti, ki se skrivajo v potencialnem bistvu človeškega sveta. To temeljno načelo evropskega progresizma je v svetu literarno-umetniške avantgarde doživelo seveda značilno spremembo predvsem s tem, da ga je povezala z vero, da se dá napredovanje pospešiti predvsem s pomočjo poezije in

umetnosti, ne pa z razumom, znanostjo ali politično akcijo, kot so verovale druge, močnejše in za usodo modernega sveta odločilnejše oblike progresizma. Ta posebnost je za literarno-umetniško avantgardo morda celo bistvena, saj po nji lahko ugotovimo, kdaj kak pojav 19. stoletja še ni prava avantgarda, ampak je šele predavantgarden, kar bi posebej veljalo za naturalizem iz leta 1880, ki je videl podlago za uveljavitev napredka v razumu in znanosti, ne pa v poeziji ali umetnosti. Narobe se zdi avantgardnost tako močno navzoča v Rimbaudovih idejah iz leta 1871 prav zato, ker so ideje napredka povezale predvsem s pesništvom kot edino pravim medijem za pot v višjo kvaliteto človeške zavesti, najbrž pa tudi bivanja kot takega.

Toda ne glede na posebno usmeritev progresizma v literarno-avantgardnem gibanju je na prvi pogled videti, kako močno je splošna ideja napredka v središču vsega njegovega snovanja. Zato jo je najti v vseh zares reprezentativnih oblikah evropske avantgarde 20. stoletja. Pri italijanskih futuristih jo zakriva preobilje nacionalistične, imperialne in heroične retorike, ki kaže bolj v preteklost kot v zares progresivno prihodnost; vendar se za to retoriko kot v nekakšnem paradoksalnem ali že kar grotesknem razmerju z njo odkriva temeljna vera, da se bo prek futurističnega čuta za dinamičnost, tehničnost in čutno odprtost modernega sveta človeško bivanje v celoti po svoji kvaliteti spremenilo v najboljšo vseh možnih oblik. Züriški dadaizem je na videz prav tako oddaljen od pravega progresizma, saj je ves prepojen z voljo do »gole« negacije, destrukcije in anarhije; kljub temu ni mogoče spregledati, da mu vse to pomeni vrednoto prav zato, ker se prek negacije uresničuje prava osvoboditev človekove zavesti od vsega, kar jo pači in odtujaše njenemu bistvu — prav to pa je pravi, končni napredek človeškega bivanja. V primerjavi s futurizmom in dadaizmom, ki sta začetna stopnja evropskega avantgardizma, se v avantgardah dvajsetih let, ki so njegov »klasični« vrh, ideja napredka čisto očitno postavi kot njegovo pravo izhodišče. Takšna se razmahne v konstruktivizmu, nato pa z vso močjo zaživi v francoskem nadrealizmu, kjer se svoboda, porojena iz domišljije, poezije in ljubezni, že čisto očitno konstituira ne samo kot najvišja vrednota, ampak kot cilj človeškega napredovanja sploh, nato pa se v smislu finalne točke, postavljene prav na vrh spiralno napredujočega razvoja, ustoliči kot absolutna nadresničnost, ki ni samo ideal, ampak že hkrati končna meja vsega človekovega napredka, kot je razvidno iz sicer nejasnih Bretonovih formulacij v *Manifestu nadrealizma* iz leta 1924. V primerjavi s tako formuliranimi cilji je perspektiva evropskih neoavantgard po letu 1950 precej manj določna in intenzivna, kar morda potrjuje tezo tistih, ki vidijo v teh avantgardah samo še ponovitev prvotnega, zdaj že klasičnega avantgardizma okoli prve svetovne vojne. Kljub temu ostaja ideja napredka neogibno izhodišče vseh teh gibanj — od neodadaizma, neokonstruktivizma in podaljškov nadrealizma do konkretne poezije in novega romana. Prav zato bi se dalo reči s precejšnjo upravičenostjo, da takšna gibanja v trenutku, ko se izmaknejo ideologiji progresizma, že tudi izgubijo pravi ustroj avantgarde in se prelevijo nazaj v obliko tradicionalne literarne smeri, šole ali kar samo posebnega »stila«. Zdi se, da bi ta vidik utegnil biti zanimiv med drugim tudi za razločevanje tistega, kar je bilo v slovenski literaturi po letu 1965 zares avantgarda, kaj pa že nikakor ne več.

Seveda bi se pogledu na zvezo literarno-umetniških avantgard z idejo napredka odprlo posebej zanimivo območje, ko bi poskušal spregledati, iz

katerih progresivnih ideologij je avantgardizem pravzaprav črpal večji del svojih predstav o ideji napredka. Da je ni ustvaril sam, ampak prevzemal od predhodnih stopenj evropskega progresizma, je skoraj gotovo, saj je v primeri z njimi pozen, morda že kar zapoznel pojav. Iz historiata, ki so ga doslej zbrali in pregledali zgodovinarji avantgarde, je videti, da ta izvor ni bilo niti razsvetljenje 18. stoletja niti znanstveni socializem v obliki, ki sta mu je dala Marx in Engels, ampak predvsem utopični socializem in anarhizem iz prve polovice 19. stoletja. Najbrž ni naključje, da je za avantgardo označil pesnike — skoraj dvesto petdeset let po Pasquieru, toda v čisto drugem smislu — kot prvi najbrž Saint-Simonov učenec Rodrigues v spisu iz leta 1825, kot je ugotovil Calinescu, in sicer v smislu utopično romantičnega progresizma; pesniki so mu vodniki na poti v srečno, razumno urejeno človeško skupnost prihodnosti. Prav tako ni mogoče spregledati, da je s približno enakega stališča razglasil umetnike za avantgardo človeštva Fourierov učenec Laverdant leta 1845, kot je opozoril že Poggioli. Spet se torej prva uporaba pojma povezuje z ideološko dediščino romantično utopičnih socialistov. Toda prav tako pomemben se zdi delež anarhistične misli. Že Calinescuju se je odkrila zveza med saint-simonističnim pojmom pesniške avantgarde in pa Shelleyevo idejo o pesnikih-zakonodajalcih sveta. Ta ideja je seveda romantična, toda kot marsikatera druga sestavina Shelleyeve socialno-politične domišljije je vraščena v kontekst anarhističnih misli, kot jih je razvil William Godwin. V progresizmu, iz katerega se je rodila literarno-umetniška avantgardnost, je torej po obeh straneh mogoče prepoznati predvsem progresizem iz dobe evropske predromantike in romantike. V njegovi anarhistični in utopično-socialistični različici ga je mogoče zmeraj znova srečavati ne samo ob prvih rabah imena za literarno-umetniško avantgardo, ampak tudi pozneje — v predavantgardnih idejah Arthura Rimbauda, v gibanju futuristov, dadaistov, konstruktivistov in nadrealistov, nazadnje pa še v obnovi avantgardizma po drugi svetovni vojni, po letu 1950 in okoli leta 1968.

Vendar dokončnega formiranja literarno-umetniške avantgarde po letu 1900 spet ni mogoče razložiti samo z navzočnostjo idej napredka ali z njeno včlenjenostjo v tokove evropskega progresizma. Ta je sam na sebi preširok, da bi lahko razložil nekatere značilnosti avantgard, brez katerih si jih niti ne moremo zamisliti — njihove revolucionarne zagnanosti, udarnosti, radikalne prelomnosti s tradicijo, če že ne kar nasilnosti in agresivnosti. Precejšen del evropskega progresizma od razsvetljenskih začetkov naprej je bil vse prej kot revolucijski, pač pa celo v svojih utopičnih oblikah pogosto zmerno evolucijski in reformističen. Tudi za anarhizem in utopični socializem romantičnega časa je očitno, da večidel nista bila zvezana z idejo revolucije, ampak sta si izvedbo svojih utopičnih zamisli zamišljala s pomočjo razuma, postopnega napredka ali pa sploh samo v načelu. Tudi za literarno-umetniško avantgardo 20. stoletja ni zmeraj mogoče z gotovostjo reči, kako si predstavlja ostvaritev načrtov, v katerih vidi edino možnost za pravo osvoboditev, emancipacijo in povzdig človeškega bivanja, bodisi v sami poeziji ali že kar v življenju, ki da ga je treba po Rimbaudovih besedah »spremeniti«. Vendar ne more biti dvoma, da je načelno in praktično vse svoje delovanje za ta cilj povezovala s prakso revolucije, se pravi s prepričanjem, da je potrebno obstoječi red umetnosti in »sveta« nasilno spreminiti, to pa že kar v njegovi najgloblji sestavi. Konkretno je od tod

sledila predvsem potreba po popolnem, radikalnem, glasnem prelomu s tradicijo v umetnosti, estetiki, umetniški ustvarjalnosti, pa tudi v morali in načinih socialnega življenja. Kot značilno sestavino revolucijske prakse je literarno-umetniška avantgarda sprejela končno tudi načelo nasilja. V nekaterih gibanjih — zlasti v futurističnem in nadrealističnem — se je nasilje uporabljalo čisto neposredno v obračunih s konservativnimi ali konkurenčnimi nasprotniki; drugič spet so ga priporočali načelno, kot na primer Marinetti v svojem znamenitem pozivu k požigu umetniških galerij in uničenju muzejev. Toda večidel se je nasilje pojavljalo v literarno-umetniških avantgardah na višji ravni — kot načrtno, dosledno in odkrito duhovno uničevanje umetniško-estetske ali socialno-moralne tradicije, ki je tem avantgardam veljala za »meščansko«, pač v skladu z njihovim vsakokratnim anarhističnim ali utopično-socialističnim izhodiščem. Poleg tega je princip nasilja postajal sestavni del njihovih lastnih del, zgrajenih mnogokrat v smislu samouničenja umetnosti, estetike, civilizacije; navsezadnje pa celo princip njihovega lastnega življenja, ki so ga včasih prignali do samouničenja in samomora. V takšnih primerih se je seveda načelo nasilja sprevažalo že v svoje nasprotje, saj je bilo v izhodišču, iz katerega ga je literarno-umetniška avantgarda sprejela, povezano z idejo revolucije. Ta je zagotovo eden tistih elementov, ki najbolj bistveno določajo pojem in stvarnost avantgardizma, kakršen je na prelomu iz 19. v 20. stoletje stopil v socialno-ideološki svet evropske ali že kar svetovne literature. V literarno avantgardo je seveda prihajal iz revolucionarnega procesa, ki se je razraščal od francoske revolucije naprej in dosegel vrh ravno v prvem desetletju 20. stoletja, ko se je začela po Evropi rojevati vrsta literarno-umetniških avantgardnih gibanj.

Po vsem tem ne more biti dvoma, da je enega od osrednjih elementov za pojem literarno-umetniške avantgarde prispevala tako imenovana politična avantgarda. Ta je že v svojem začetku — v dnevih francoske revolucije — kot prva tradicionalni vojaški izraz spravila v zvezo s pojmom revolucije, to pa prek vmesnega pojma vojske v službi revolucije; v tem smislu se je leta 1794 ime avantgarda pojavilo v naslovu pokrajinskega vojaškega časopisa, bližnjega jakobinskemu gibanju. Zdi se, da so po tem zgodnjem začetku evropska revolucionarna gibanja povzela oznako avantgarda za svoje temeljno prizadevanje šele v drugi polovici 19. stoletja. Anarhizem jo je sprejel prek Kropotkina, ki je leta 1878 naslovil svoj švicarski časopis *L'avantgarde*. Marx in Engels besede avantgarda v *Manifestu komunistične partije* iz leta 1847 še nista uporabila. Vendar je ideja o komunističnem gibanju kot avantgardi revolucije že obsežena v temle odstavku drugega poglavja manifesta: »Komunisti so torej v praksi najodločnejši del delavskih strank v vseh deželah, tisti del, ki žene gibanje vedno dalje in dalje; v teoretičnem pogledu imajo pred ostalo proletarsko množico to prednost, da poznajo pogoje, potek in splošne rezultate proletarskega gibanja.« Po Calinescuju je prvi od marksističnih teoretikov uporabil izraz avantgarda kot metaforo za komunistično gibanje Lenin v spisu *Kaj delati* leta 1902; Calinescu je najbrž mislil na sklep tega spisa, kjer Lenin pravi, da bo ruska socialna demokracija prišla iz krize »okrepljena in bolj zrela, da bo arrièregardo oportunistov ‚zamenjal‘ pravi vodilni oddelek najrevolucionarnejšega razreda.« Vendar se zdi, da sta pred Leninom to storila že Marx in Engels v uvodu k ruski izdaji *Komunističnega manifesta* iz leta 1882, kjer pravita,

ki do prazdnjenja
je bilo načelno
(anarhizem)

da je »Rusija avantgarda revolucionarnega gibanja v Evropi«, pri čemer mislita pod Rusijo seveda revolucionarno gibanje na Ruskem.

Ta in podobna dejstva so na videz samo drobci pomembnejših historičnih dogajanj. Vendar so v zvezi z nastankom in bistvom literarno-umetniških avantgard pomembna, ker nazorno dokazujejo, da je enega od osrednjih elementov za svoje konstituiranje prevzela ta avantgarda od predhodnih in sočasnih socialno-političnih avantgard. S posebnim pogledom na vzporednost teh gibanj je mogoče celo trditi, da je literarni avantgardizem prevzemal idejo revolucije za bistveno sestavino svoje ideologije, pa tudi socialne skupnosti predvsem od revolucionarnih gibanj v drugi polovici 19. stoletja, se pravi od revolucionarnega anarhizma in različnih oblik revolucionarnega socializma, med drugim že tudi marksističnega. Najbolj otipljiv dokaz za to je seveda že kar dejstvo, da je Rimbaud svoji znameniti pismi o poslanstvu modernega pesnika, v katerih je že v veliki meri zajeta programska ideologija avantgarde, napisal prav sredi maja 1871, se pravi v času pariške komune, ki je v teh pismih neposredno omenjena, hkrati pa najbrž posredno navzoča kot eden od impulzov za njihovo vročično poetično prevratnost.

In tako se z različnih strani znova potrjuje domneva, da je pojem za literarno-umetniško avantgardo dozorel šele takrat, ko so se v prvotni pomen, podedovan še iz vojaškega izraza, vrasli elementi, ki so bili rezultat čisto drugačnih, novoveški Evropi pripadajočih procesov. Ideja maloštevilne, morda celo elitne, vsekakor pa izpostavljene bojujoče se skupine je lahko dobila svoje mesto v socialnem prostoru literature in umetnosti šele potem, ko se je oplodila z idejami napredka in revolucije; šele v tej funkciji je postala za razvoj literature, njene proizvodnje in recepcije nekaj stvarnega, ne pa samo približna metafora. Prav zato se zdi, da smisla in obstoja literarno-umetniških avantgard ni mogoče razumeti zunaj vseh tistih gibanj v Evropi in po svetu, ki so zadnjih dvesto let glavni nosilec idej progressa in revolucije.

Toda prav na tej točki razmišljanja o bistvu avantgarde se že odpre novo, odločilno vprašanje o tem, kaj pravzaprav zares dokončno določa to bistvo. Naj bosta ideji progressa in revolucionarnega obrata še tako pomembni za koncept avantgardizma v umetnosti, vendar z njima ni mogoče neposredno razložiti vseh njegovih značilnosti, pa tudi ne nastanka in obstoja. Predvsem seveda s tega stališča ni še prav nič jasno, s čim se literarno-umetniška avantgarda razločuje od drugih oblik progresizma in revolucije zadnjih sto in več let; ozir na te procese jo sicer postavlja v širši okvir, v katerega vsekakor spada, toda ob tem izginja »differentia specifica«, iz katere jo je edino mogoče zares razumeti. S te strani se pa že vsiljuje misel, da se tisto, kar je šele dokončno konstituiralo literarno-umetniško avantgardo, skriva znotraj same literature in umetnosti, tj. znotraj njenega lastnega, čisto posebnega razvoja; in pa da se je dogajanje, prek katerega se je ta posebnost izkazala, izvršilo prav proti koncu 19. stoletja ali celo morda na prelomu v novo stoletje. Okoli leta 1910, ko se organizirajo prve avantgardne skupine, so bila gibanja progressa in revolucije v Evropi že več kot stoletje veljavna stvarnost, kar seveda pomeni, da nastanka avantgardizma ni mogoče izvajati neposredno iz njihove konstantne navzočnosti, ampak iz sunka, ki je segel vanje okoli leta 1900, prihajal pa iz razvoja same literature, umetnosti in sploh iz območja, v katerem se odločilno

spreminjajo silnice njenega notranjega in zunanjega razvoja. Odločilno bistvo avantgarde je potrebno torej iskati v duhovnozgodovinskem in hkrati literarno-estetskem obratu, ki je proti koncu 19. stoletja tako odločilno pretresel umetnostno območje, da je kot odziv nanj takoj po letu 1900 lahko vzniknila avantgarda. Šele s tem sta ideji napredka in revolucije dobili tudi v tem območju sebi primerno, pa vendar čisto specifično vsebino.

Vprašanje, ki se v tej smeri odpira, je samo na sebi tako zapleteno, da ga današnja literarna veda komajda lahko pojasni z vseh strani. Da bi se mu vsaj približala, se je potrebno opreti na že izrečene teze, ki kažejo morda prav v to smer. Takšna je morda teorija, ki jo je branil Peter Bürger v knjigi *Teorija avantgarde*, zadeva pa prav bistvo avantgarde. To bistvo je po avtorjevem mnenju obseženo v dejstvu, da je literarno-umetniški avantgardizem izšel iz esteticizma 19. stoletja, ki je do kraja razvil zamisel umetnosti kot čisto avtonomnega, zgolj estetskega in zato od vsakršne »življenjske prakse« odmaknjene območja. Potem ko naj bi prizadevanje za absolutno avtonomizacijo in estetizacijo v sami literaturi doživelo neuspeh — o tem pričujejo dejstva in izjave pesnikov, kot so Mallarmé, Valéry ali Hofmannsthal — se je avantgarda lotila naloge ukiniti razcep med umetnostjo in »življenjsko prakso«, to pa tako, da se ukine avtonomno območje zgolj estetske umetnosti in se njena estetskost prevede v samo življenje, tj. v racionalno praktično območje meščanske družbe; s tem se seveda ne ukinja le sama umetnost, ampak se z njeno pomočjo in sredstvi odpravlja tudi meščanska »življenjska praksa« v tistem, kar je v nji protiestetsko in protiumetniško. Umetnost se torej ukine s tem, da se estetsko preseli iz nje v življenje, s čimer se »življenjska praksa« sama na sebi bistveno spremeni.

Šibka točka tako razumljene in opredeljene teze je očitna na prvi pogled. Brž ko jo postavimo ob znana dejstva iz razvoja konkretnih literarno-umetniških avantgard, se izkaže, da jim samo deloma ustreza. Ali je bila težnja k ukinitvi avtonomne umetnosti v splošni »estetizaciji« življenjske prakse, tj. samega individualno-družbenega sveta v njegovi konkretni historični empiričnosti, zares osrednja težnja evropskih literarno-umetniških avantgard in s tem odločilen element njihovega bistva? Že za historične avantgarde v letih 1910—1930 je odgovor vse prej kot gotov. Futuristi vsekakor niso nameravali ukiniti vsakršno umetnost, ampak samó tradicionalno ali »pasatistično«; tu in tam se v njihovih programskih spisih pojavi tudi misel o tem, kako bi z novimi tehničnimi sredstvi »estetizirali« življenje v obliki nekakšne veličastne estetsko-gledališke predstave, toda takšne ideje so bile samo majhen del njihove umetnostno-estetske programatike. Spet drugače se kažejo načela in praksa dadaistov — v precejšnjem delu jim je dejansko šlo za ukinitve ali že kar razbitje umetnosti, čeprav je spet res, da so vsaj deloma umetnostno prakso po svoje tudi obnavljali; skoraj nemogoče pa je trditi, da so esteticizem poskušali iz umetnosti prevesti v življenje kot tako. Dosti bolj se takšna težnja prilega francoskemu nadrealizmu, ki mu je po Bretonovih besedah bilo res do tega, da bi »prakticirali poezijo«; ta bi postala — kot je dejal že Lautréamont — stvar vseh, kar se seveda dá razlagati v tem smislu, naj se poezija v obliki posebne literarno-umetniške prakse ukine, poetizira in estetizira pa naj se samo »življenje«. Vendar celo nadrealisti v teh zahtevah niso bili dosledni; precej jih je zavestno ali prikrito vztrajalo v literarnem ali likovnem delu, tako da o

kakšnem dejanskem, dokončnem in popolnem preseganju umetnosti tudi pri njih ni sledu. Tako se teorija in praksa historične avantgarde izkazuje za precej drugačno od tega, kar ji pripisuje Bürgerjeva teza; toda nič drugače bi se ne izkazalo, ko bi jo preverjali z gradivom neoavantgard po drugi svetovni vojni — tudi tu se težnja k ukinitvi umetnosti in »estetizaciji« sveta neprestano prepleta s težnjami, ki ostajajo znotraj umetnosti, ne da bi bilo mogoče ugotoviti, kaj je za dejanski položaj bolj odločilno.

Kljub temu da opisane teze ni mogoče sprejeti za bistveno določilo avantgardizma, pa vendarle zasluži pozornost. S svojimi poudarki nehote opozarja na prelom, ki je bil z drugih plati in v nekoliko drugačni obliki bistven za nastanek pojma avantgarde, pa ne le pojma, ampak tudi samega gibanja v čisto konkretnem historičnem času in prostoru. Predvsem je očitno, da se oboje izoblikuje neposredno po zlomu visokega simbolizma v zadnji četrtini 19. stoletja, za katerega navaja Bürger kot primer Mallarméjevo pesniško »nemoč«, Valéryjev dolgi »molč« in Hofmannsthalova »priznanja«, a bi jim bilo treba dodati še Lautréamontov »preklic« lastnega dela in predvsem Rimbaudovo »slovo« od literature sploh in njegovo popolno predajo »življenju«, pa ne kakšnemu posebno estetskemu, ampak najbolj osnovni, goli, grobi obliki, kar si jih je mogoče zamisliti. O smislu vseh teh dejanj ali stanj zares ne more biti dvoma — potem ko je v visokem simbolizmu neoromantike dosegel zagon romantičnega subjektivizma k absolutni, avtonomni, zgolj »estetski« poeziji najvišjo možno točko, se je ta zagon že tudi prelomil v bolj ali manj dokončno, v marsikaterem pogledu tragično, predvsem pa s svojimi posledicami za vso evropsko literaturo usodno krizo. Kar se imenuje pri Bürgerju volja do avtonomne, z estetizacijo zaznamovane umetnosti, je bilo po svojem bistvu poskus, kako napraviti umetnost za prostor, v katerem naj bi se po razsulu racionalne metafizike v filozofiji lahko uresničila nova, morda pa tudi zadnja možna metafizika novoveškega subjekta — ta naj bi v podobi čisto pesniške notranje subjektivnosti realiziral princip absolutne svobode in ustvarjalnosti, prek tega pa prišel v stik z absolutnim kot takim, čeprav še tako nedoumljivim — bodisi v obliki »neznanega«, kot ga je imenoval Rimbaud v »pismu vidca«, ali pa absolutne ideje po Mallarméju. Tako zastavljeni cilj absolutnega pesniškega subjekta je bil razmeroma kratkotrajen, kajti že v prvih radikalno zastavljenih poskusih se je moral izkazati za nemogućega; s tega stališča imajo usode Lautréamonta, Rimbauda in Mallarméja skorajda simboličen pomen.

Posledice zloma absolutne pesniške metafizike so bile ne samo daljnosežne, ampak tudi večsmerne. Mednje je prav gotovo potrebno šteti tudi formiranje modernizma takoj po letu 1900, ki je bilo bolj ali manj sočasno z avantgardo. To sočasnost si je mogoče razlagati predvsem z dejstvom, da sta bila oba pojava vsak po svoje v nekakšni nujni zvezi s koncem absolutnega romantičnega subjekta oziroma njegove volje do samouresničitve v absolutni poeziji. Vendar sta si prav po tem tudi različna. Modernizem je opustil metafizične pretenzije neoromantičnega subjektivizma in za izhodišče svoje literature prevzel nov tip subjekta, zavesti in ustvarjalnosti. Nasprotno pa literarno-umetniška avantgarda neoromantične volje do absolutnega subjektivizma ni popolnoma opustila. Odpovedala se je sicer njegovi realizaciji znotraj literarnih del, toda poskušala ga je uresničiti zunaj nje — pa ne v »življenju« nasploh, ampak v literaturi kot posebni obliki

socialnega delovanja, obstoja in učinkovanja. Pojav avantgarde se v tej luči pokaže kot poskus, kako naj literat-umetnik svojo romantično voljo do absolutne, svobodne, samovoljne subjektivnosti izživi namesto v literarnem delu že kar v tistem, kar je pogoj tega dela — v svoji socialno-delovni eksistenci, v načinu proizvajanja, javnega nastopanja, programiranja, manifestiranja in druženja s sebi enakimi. Absolutna metafizika neoromantičnega subjekta se s tem spusti na raven socialno manifestativne vsakdanje stvarnosti, ki se razume kot praktično uresničenje absolutnega subjekta sploh. Ko bi hoteli seči po bližnjih primerjavah, bi prevrat, ki so ga izvedli predstavniki literarno-umetniške avantgarde, lahko primerjali s tistim, ki ga je formulirali mladi Marx — podobno kot je temu realizacija komunizma pomenila prestop absolutne filozofije iz čiste ideje v življenjsko prakso, tako je avantgardizem absolutno pesniško metafiziko poskušal udejaniti v socialni praksi umetnikov, združenih v avantgardo.

Šele s takšnim prenosom absolutnega romantičnega subjektivizma na literarno-socialno raven je bila ustvarjena zadostna podlaga za dokončni vznik avantgardizma. V pojem avantgarde kot bojujoče se skupine, ki se giblje v smeri »napredka« in »revolucije«, je šele zdaj vstopil element, ki je vse te vrvine lahko smiselno povezal v celoto. Šele umetnik, ki se v svojem vsakdanjem, konkretnem in dejavnem socialnem življenju obnaša kot absolutno svoboden subjekt, se lahko ima za nosilca »napredka« in »revolucije«, s tem pa tudi za člana bojevitve skupine, v kateri je takšno obnašanje socialno mogoče. S tem je pa že povedano, da za avantgardista ni odločilno, kaj ustvarja, ampak predvsem in samo — *kako*. Zelo verjetno bodo njegova dela modernistična ali celo ultramodernistična; toda prav tako je seveda mogoče, da v njih sledi še neoromantični ali celo katerikoli neorealistični tradiciji; in nazadnje seveda obstaja možnost, da avantgardni umetnik sploh ne ustvarja več umetniških del, ker mu je lastna socialna eksistenca postala sama sebi namen kot edino in najboljše uresničenje absolutnega subjektivizma, tj. socialna umetnina v pravem pomenu besede.

Odtod se zdi jasnejša razlika med modernizmom in avantgardo, ki je bila na začetku tega razpravljanja postavljena kot pogoj za razločevanje obeh pojmov. Očitno se gibanje avantgarde dogaja zares pretežno na socialno-literarni ravni, modernizem pa na ravni znotrajliterarnih vsebin in form. Zato je popolnoma mogoče, da se avantgarda druži z modernizmom ali ga celo stopnjuje v ultramodernizem. Obenem pa ni nujno, da se modernizem sam na sebi spreminja v avantgardo. Literarni ustvarjalec, ki gradi svoje delo iz tipične zavesti modernizma, bo postal avantgardist samo takrat, ko prizna v socialni sferi svojega življenja veljavo tudi romantičnemu absolutnemu subjektivizmu, kot da lahko v svoji socialno-literarni eksistenci doseže svobodnost, ki je vsaj predpodoba absolutnega subjekta, če že ne njegovo pravo uresničenje. Umetnik, ki tega metafizičnega načela ne prizna, ne more postati član avantgarde; zato ni naključje, da avantgardizmu niso pripadali Proust, Kafka in Joyce, pa tudi ne Eliot ali Beckett.

V tej luči se kaže avantgardna eksistenca pravzaprav kot uresničenje metafizičnega načela, ki ga je modernizem že zavrgel in kot nerealnega pustil za sabo. Kljub temu pa ostaja odprto vprašanje, ali ni morda na konstituiranje avantgardne možnosti literarnega življenja vendarle vplival tudi modernizem s svojim posebnim tipom zavesti, tako da so se njeni elementi vsaj deloma cepili na dediščino neoromantičnega subjekta. Za avantgardo

je od futuristov naprej ves čas značilna predvsem skoraj mrzlična, neprestano dejavna, dinamična, fluidna, v neprestanem toku obnavljajoča se oblika obstoja. Nekdanji absolutni subjekt romantike in zlasti neoromantike s tem prevzema poteze, ki jih prvotno ni imel. Ali mu prihajajo te lastnosti iz nove modernistične zavesti? Ali je v tej zvezi potrebno videti že tudi razlog, da sta si modernizem in avantgarda ne samo sočasna, ampak v marsičem vendarle sorodna? Na ta vprašanja lahko odgovori šele podrobnejša analiza ne samo tistega, kar lahko velja za bistvo avantgarde, ampak tudi tega, kar je obseženo v tako imenovanem bistvu modernizma.

(Konec)



Uvod v branje in umevanje Jamnice*

Umetnost je posebna oblika spoznavanja življenja v njegovi neskončnosti in enkratnosti. Med življenjem in umetnostjo je ustvarjalčeva osebnost. Umetnost je torej najprej ustvarjanje, vsak umetniški izraz kot sklep ustvarjalnega procesa pa nosi v sebi doživetje ustvarjalca in povzroča novo doživetje pri tistem, ki ga gleda, bere ali posluša. Umetnik iz sestavin življenja ustvarja novo (umetnostno)

življenje, v njem sublimira najbolj bistveno bivanjsko, sega v njegovo najgloblje dno, mu ugotavlja izvir in določa posledice. Takšen naredek stopa v svet, če govorimo za besedno umetnost, bralca, ki ga bere in umeva v skladu s svojim umskimi, čustvenimi, moralnimi in estetskimi izkušnjami. Sleherni bralec se loteva branja z natanko določenim in jasno omejenim obzorjem. To obzorje je hkrati pričakovanje in uresničitev, mogočnost in njena izpolnitev, kar pomeni, nekakšna sama v sebi protislovna igra, v kateri se spopada ustvarjalčeva izkušnja z bralčevo odprtostjo, da sprejme sporočilo, ki sicer ni njegovo, a zaradi nekaterih lastnosti takšno lahko postane. Bralec v umetniškem delu obnavlja sestavine svojega notranjega sestava, v njihovih zvezah in medsebojnih razmerjih nekatere svoje ugotovitve povezuje v miselni sistem ali pa prihaja celo do povsem novih spoznanj, hkrati pa, zaradi čutno opredmetene (estetske) resničnosti, v ustvarjenih umetniških podobah tudi uživa. Za resnično in pravo branje je torej pogoj identifikacija ustvarjalca in bralca, za katero je značilno, da oba sodelujoča ohranita integriteto svoje lastne izkušnje, rezultat pa je kljub temu vedno strnitev obeh individualnih sil v novo, enkratno in neponovljivo kvaliteto. Branje, ki naj bi bilo estetsko obnavljanje, spoznavanje in uživanje, bi v tej luči lahko označili kot proces, ki daje vpogled v izkušnjo o samem sebi s pomočjo tuje izkušnje.

* Ob letošnji trideseti obletnici smrti Prežihovega Voranca objavljamo naslednji prispevek, ki je poglavje iz knjige interpretacij, posvečenih delu tega slovenskega pisatelja (knjigo bo izdala založba Obzorja v Mariboru).