

# Nevarna razmerja »mlade slovenske umetnosti« in futurizma

Tomaz Toporišič

Filozofska fakulteta ter Slovensko mladinsko gledališče, Vilharjeva 11, SI-1000 Ljubljana  
tomaz.toporisc@guest.arnes.si

*Razprava raziskuje vezi med slovensko zgodovinsko avantgardo 1920-ih let (Ferdo Delak in Avgust Černigoj) ter italijanskimi (semi)futuristi (Sofronio Pocarini). Njena hipoteza je, da je v tem času prišlo do najnevarnejših srečanj s futurizmom, hkrati pa sta se oba slovenska ustvarjalca zaradi povezave futurizma s fašizmom obrnila v smer konstruktivizma in Bauhauza.*

Ključne besede: slovenska književnost / literarna avantgarda / zgodovinska avantgarda / futurizem / konstruktivizem / zenitizem / literarni vplivi / Delak, Ferdo / Černigoj, Avgust / Kosovel, Srečko / Pocarini, Sofronio / Carmelich, Giorgio / Stepančič, Edvard / Tank / Novi oder / Der Sturm / Bauhaus

## Uvod

Namen razprave je raziskati vezi med slovensko zgodovinsko avantgardo, skoncentrirano okoli ideje o novem odru oziroma gledališču, in italijanskim futurizmom, točneje Ferdom Delakom in Avgustom Černigojem, njunima projektoma Novi oder in Tržaška konstruktivistična skupina na eni strani ter italijanskimi (semi)futuristi, zbranimi v krogu Sofronia Pocarinija, na drugi.

Naše izhodišče je naslednje: slovensko zgodovinsko avantgardo prvih treh desetletij dvajsetega stoletja je moč in smiselno povezati z italijanskim futurizmom. Vse tri generacije slovenske zgodovinske avantgarde so bile ob drugih avantgardnih gibanjih seznanjene tudi z italijanskim futurizmom, do katerega so gojile različne taktike in odnose. Od afirmativnega do negacijskega. Najbližja in najnevarnejša srečanja s futurizmom so se pri tem udejanjila prav v tretjem valu slovenske zgodovinske avantgarde, točneje pri dveh njenih poglavitnih predstavnikih, ki sta izhajala in delovala na ozemlju Primorske: Ferdu Delaku in Avgustu Černigoju. Oba sta prevzela nekatere futuristične inovacije, a sta se zaradi politično in estetsko kompleksnega ter kompliciranega in kontroverznega odnosa futurizma do fašizma kot slovenska umetnika odvrnila od futuristične umetniške in politične ideologije. Dialog z le-to sta nato zamenjala z navdušenjem in dialogom s konstruktivizmom, Bauhausom ter zenitizmom.

## Slovenci in futurizem v Julijski Krajini

Av gust Černigoj (1898–1985) in Ferdo Delak (1905–1968), delujoča na področju Primorske oziroma Julijske krajine, sta v svojih karierah udeležila vrsto bližnjih srečanj z beneškim in italijanskim futurizmom, hkrati pa tudi fašizmom, ki sta bila *de facto* neločljivo povezana s futuristično dejavnostjo na področju Gorice, Trsta in širše Italije. Ta srečanja lahko shematično uokvirimo znotraj treh dogodkov:

1. Marinettijev nastop v Trstu leta 1908 v okviru pogrebnih slovesnosti za iredentističnim »mučnikom« Guglielmom Oberdanom, ki ga je avstrijska policija po neuspelem atentatu na cesarja Franca Jožefa aretirala in kasneje tudi usmrtila.

2. Prva futuristična *serata* oziroma večer v tržaškem gledališču Politeama Rossetti leta 1910, ki ji je prisostvovala neverjetna množica 2.000 gledalcev.<sup>1</sup>

3. Tesno sodelovanje med slovensko in italijansko avantgardo v Gorici, Trstu in Julijski krajini, delno tudi v Ljubljani.

V poglavju »Irridentism and Futurist arte-azione« (Iredentizem in futuristična *arte-azione*) nemško-britanski poznavalec futurizma Günter Berghaus takole opiše Marinettijevo prvo akcijo v Trstu:

Maja leta 1908 so potekale politične demonstracije v čast Guglielmu Oberdanu, ki je leta 1882 izvedel neuspešni poskus atentata na avstrijskega cesarja in bil zaradi tega kasneje obsojen in usmrčen. Postal je heroj italijanskega nacionalističnega in iredentističnega gibanja, ki je leta 1908, ob smrti njegove matere, izkoristilo trenutek, da bi izvedlo proteste, na katerih so zahtevali vrnitev Trsta pod Italijo. Marinetti je na grob Oberdanove matere položil venec in imel v okviru telovadnega društva govor, v katerem je branil dejanja tržaškega študenta ter oznanil, da bo Trst nekega dne dobil svojo lastno univerzo, pa naj se avstrijska vlada še tako bori proti temu. Celoten dogodek se je končal s pretepi in priprtjem Marinettija.<sup>2</sup> Marca leta 1909 je pripravil govor z naslovom *Trieste nostra bella polveriera* (Trst, naš lepi sod smodnika), v katerem je ponovno izpostavil pomembno funkcijo mesta Trst v okviru iredentističnega gibanja: »Predstavljate si vijolični in nasilni obraz Italije, ki se obrača proti sovražniku, pripravljajočem se na vojno, tega ne smemo pozabiti! Trst, ti si naš lepi sod smodnika. Vate polagamo vse svoje upanje.« (Berghaus, *Futurism* 48)<sup>3</sup>

Iz zgoraj povedanega kot tudi iz drugih zgodovinskih dejstev nedvomno sledi, da je Marinetti kraj in čas svoje prve futuristične *serate* izbral z jasnimi političnim in umetniškim namenom. Trst je bil v tistem času del avstro-ogrskega imperija. Predstavljal je večnacionalno skupnost, med katero je bilo več kot polovica Italijanov, za katere je bila značilna močna usmerjenost v iredentizem. Ko je sam razmišljal o tem, je Marinetti zapisal:

Slavili smo patriotizem, vojsko in vojno. Sprožili smo protiklerikalno, protisocialistično kampanjo, da bi utrlj pot za Italijo, ki je bila večja, močnejša, naprednejša in

bolj odprta za novo; za Italijo, osvobojeno slavne preteklosti in kot tako pripravljeno, da si ustvari bleščečo prihodnost. (Marinetti, *Teoria* 338)

*Serata* se je začela z govorom, ki je na kratko skiciral značilnosti futurizma, potem pa prešel na področje politike. Marinetti je izpostavil:

Politiko razumemo daleč od internacionalnega in anti-patriotičnega socializma /.../, tako kot se čutimo daleč od boječega in klerikalnega konzervativizma, katerega simbola predstavljajo natikači in termovka. Vsa svoboda in napredek se pojavita znotraj občestva Nacije! (Isto 249)

Narod, o katerem je govoril, so bili seveda Italijani. Govoru je sledil »kulturni« program: prebiranje Futurističnega manifesta, ki ga je izvedel pesnik Armando Mazza, ter pesniške intervencije njegovih kolegov. Zaradi provokativne narave programa se je proti koncu večera dvignila na noge peščica Avstrijcev in hotela protestno zapustiti dvorano. Toda, kot zapiše Marinetti, »močna mladina je triumfirala nad njimi. Skočili so na noge, skandirali in dvignili v zrak pesti. Avstrijci so se sesedli nazaj na svoje stole.« (Marinetti, *Teoria* 251) Lawrence Rainey dogodek komentira takole: »Šlo je za namerno provokacijo. Marinetti je izjemno uspešno povezal futurizem in iredentizem ter obema pridal grožnjo z nasiljem.« (Rainey 10) Cilj prve futuristične *serate* je bil brez dvoma še očitneje kot umetniški, političen: prebuditi iredentistična čustva tako, da se od Avstrije zahteva, da prepusti Italiji vse italijansko govoreče predele. Leta 1915 je Marinetti v zaključnem poglavju knjige *Guerra, sola igiene del mondo* (Vojna, edina higiena sveta) zapisal:

Da bi prebudili odpor proti trojni aliansi in simpatijo do iredentizma, smo futuristično gibanje začeli v Trstu, v mestu, v katerem smo imeli čast izpeljati svojo prvo futuristično *serato*. Svojo drugo *serato* (Milano, Teatro Lirico, 15. februarja 1910) smo zaključili z vzkliki: Naj živi vojna, edina higiena sveta! Naj živi Asinari di Bernezzo! Dol z Avstrijo! (Marinetti, *Critical* 49)

V dvajsetih letih prejšnjega stoletja sta Trst in Gorica postala referenčni točki futurizma ter omogočila tudi komunikacijo ter interakcijo z avantgardnimi umetniškimi gibanji v geografski bližini, od ljubljanskega jedra konstruktivizma, preko zenitizma v Zagrebu in Beogradu. V tem času (v letih 1923–24) je začel izhajati avantgardni časnik *L'aurora: Revista mensile d'arte e di vita*, ki ga je v Gorici izdajal Sofronio Pocarini, jedro uredništva pa se je oblikovalo skozi njegovo gibanje *Movimento futurista giuliano*.<sup>4</sup> V Trstu so izhajale *Energie futuriste* (1923–24), ki sta jih urejala Nino Jablowski in Giorgio Carmelich.<sup>5</sup> Med 13. in 30. aprilom je potekala prva goriška umetniška razstava, ki je pod vodstvom Sofronia Pocarinja in Antonia

Morassija opozorila na ponovni razcvet kulturne scene tega mesta, ki je sledil tragičnim dogodkom prve svetovne vojne.

## **Radikalne politične spremembe na slovenskem ozemlju**

Sprejem avantgardnih idej v Sloveniji ni bil povezan zgolj z umetniškimi avantgardami in njihovim vplivom, ampak (še posebno v primeru italijanskega futurizma) tudi z geopolitičnimi spremembami v času pred in po prvi svetovni vojni. Razpad avstro-ogrske monarhije je slovensko govoreče ozemlje razdelil na tri dele: na osrednjega, ki je z Ljubljano kot središčem pripadel prvi Jugoslaviji; severni, koroški del nad Karavankami, ki je pripadel Avstriji; in zahodni z Gorico in Trstom, ki je pripadel Italiji. Vlada v Rimu je v času po prvi vojni vodila jasno in javno politiko nasilnega poitaljevanja na vseh ozemljih, ki jih je prevzela kot nagrado za svojo vključitev v alianso. Tovrstna politika se je samo še stopnjevala z vzponom fašizma, katerega cilj je bil izbris slovenskega, hrvaškega kot tudi furlanskega prebivalstva.

Ko so 13. julija 1920 fašistični črnosrajčniki požgali Narodni dom v Trstu, osrednjo slovensko kulturno, hkrati tudi politično ter ekonomsko institucijo, je Benito Mussolini to dejanje slavil kot »mojstrovino tržaškega fašizma«<sup>6</sup> nekaj mesecev kasneje pa je v Puli oznanil:

Ko imamo opravka s tako inferiorno in barbarsko raso, kot so Slovani, moramo namesto politike korenčka uporabiti politiko palice. [...] Italijanske meje morajo potekati po prelazu Brenner, po Snežniku in Dinarskem gorstvu. Mislim, da brez težav lahko žrtvujemo 500.000 barbarskih Slovanov za 50.000 Italijanov. (Mussolini, *Scritti* 196)

Ta brutalna politika iztrebljanja se je v času fašistične oblasti samo še stopnjevala: Med leti 1922 in 1943 so prepovedali vse slovanske kulturne organizacije, časopise in dnevnike. Uporaba slovenskega jezika je bila omejena zgolj na nekatere urade in sodišče. V šole so nastavljali italijanske učitelje, leta 1923 je minister za izobraževanje Giovanni Gentile začel izvajati šolsko reformo, ki je prepovedala uporabo slovenskega in hrvaškega jezika. Sledilo je zaprtje 488 slovenskih in hrvaških osnovnih šol. Leta 1926 je italijanska vlada tudi uradno oznanila program italijanizacije nemških, slovenskih in hrvaških imen. Leta 1927 so prepovedali slovenska športna in kulturna društva. 19. novembra 1928 je tržaški prefekt razpustil zadnje slovensko politično društvo Edinost.

## Slovenske težave s futurizmom in fašizmom

Iz zgoraj navedenega je očitno, da se slovenski umetniki nikakor niso mogli izogniti povezavam med futurističnimi idejami na eni strani in fašistično politiko na drugi oziroma kritičnemu odnosu do procesa spreminjanja idej futuristične umetnosti v fašistično propagando. Že v času prve svetovne vojne so literarni časopisi in revije v Ljubljani prenehali s poročanjem in informiranjem o italijanskem futurizmu. Kar naenkrat se je zdelo, da futurizem ni več predstavljal navdiha za novo slovensko umetnost. Razlogov za to je bilo nedvomno več. Prvi izmed njih je bila avstrijska cenzura, ki je onemogočala kakršne koli informacije o dejavnostih sovražnika. Toda, ali je ta patriotski stroj bistveno vplival tudi na slovensko zgodovinsko avantgardo?

Lado Kralj razdeli slovenske odzive na futurizem v dve ločeni obdobji: prvo med letom 1909 in 1914 in drugo med koncem prve svetovne vojne in koncem dvajsetih let.<sup>7</sup> Drugo obdobje, ki je tudi predmet naše raziskave, se je v skladu z njegovo interpretacijo začelo po koncu cenzure in patriotske avstrofilije leta 1918. Sledil je močnejši vpliv futuristične estetske in družbene revolucije, ki pa ga je postopno spodkopala kohabitacija in včasih tudi kolaboracija dela futurizma s fašističnim režimom. Paradoks kohabitacije med fašizmom in zgodovinsko avantgardo natančno opiše Marla Stone takole:

Ko raziskujemo kulturno politiko avtoritarnih in totalitarnih režimov, ki so prevladovali na zemljevidu Evrope v času med obema vojnama, naletimo na paradoks italijanskega fašizma. [...] Mussolinijeva diktatura je umetnikom dovolila, da so ustvarjali in prejeli podporo, ne da bi uvajala neposredno cenzuro (no, vsaj do točke, ko so postali eksplisitno antifašistični). Veliko italijanskih umetnikov in arhitektov se je na tovrstno politiko odzvalo tako, da so sprejeli patronat fašističnega režima. Italijanski fašizem je s svojimi izvori v futurizmu, sindikalizmu in modernizmu ponujal res zelo malo a priori estetskega antimodernizma in antiavantgardizma, kakršna poznamo v nacistični Nemčiji in Sovjetski zvezi v času Stalina. (Stone 4)

Veliko futuristov je svoje umetniške zahteve prilagodilo zahtevam fašističnega režima ter novim političnim kontekstom. Kljub temu pa se je precej uradnih ideologov fašizma v umetnosti in kulturi odvrnilo od »sumljivega« futurizma ter (tako kot konservativna kritika) oznanilo, da je fašizem že presegel futurizem. Tako futurizem kar naenkrat ni bil več tista prava umetnost za »novo realnost«. Zamenjala ga je »nova fašistična umetnost«, ukoreninjena v italijanski tradiciji, ki jo je zagovarjal npr. Manzella Frontini. Toda v nasprotju z nacizmom se fašistični režim nikoli ni zares deklarativno odrekal avantgardni umetnosti in je ni nikoli zares razglasil za novi družbi nevarno, dekadenco.<sup>8</sup>

Glede na opisano kompleksno in kontroverzno situacijo, v kateri je deloval italijanski futurizem, nikakor ne preseneča zelo zapletena in včasih tudi na videz protislovna recepcija le-tega v slovenski umetnosti. Odnosi med italijansko in slovensko zgodovinsko avantgardo so se tako velikokrat znašli na sami meji paradoksa. Predstavljali so umetniško in ideološko nevarna razmerja: *les liaisons dangereuses*, ki se jim bomo posvetili v nadaljevanju, posvečenemu delu dveh vodilnih predstavnikov slovenske zgodovinske avantgarde dvajsetih let: Avgusta Černigoja in Ferda Delaka.

## Futurizem in tri faze slovenske zgodovinske avantgarde

Podobno kot ruski futurizem, ekspresionizem, dadaizem in konstruktivizem je tudi italijanski futurizem igral pomembno vlogo v vseh treh fazah slovenske zgodovinske avantgarde. Marjan Dovič to vlogo komentira takole:

Futurizem je spodbudil številne slovenske umetnike že zelo zgodaj, celo pred prvo svetovno vojno, toda prevladujoča kulturna silnica je postal šele z novo generacijo, ki je nastopila po letu 1918. Futuristične zamisli so v tkanju poskusov modernizacije umetniške produkcije po prvi svetovni vojni predstavljale le skromen delež. Zato lahko pri opisu medkulturnih tokov futurizma in drugih avantgardističnih idej in konceptov prej kot o »vplivu« govorimo o neke vrste »osmozi«. Prav »osmoza« se zdi pojem, ki je primernejši, saj sugerira fluidnost posamičnih predelav in kreativnih spreminjanj. (Dovič, »Anton« 272–273)

Prva faza slovenske avantgarde, katere jedro je predstavljala novomeška pomlad med leti 1920 in 1925 pod vodstvom Antona Podbevška (1898–1981), se je seznanila s futurizmom preko dolgega poročila v *Ljubljanskem zvonu*, izdanega leta 1909. Podbevškova knjiga pesmi *Človek z bombami* je bila, kljub temu da je izšla šele leta 1925, napisana prav v tem času.

Srečko Kosovel (1904–1926), osrednja osebnost druge faze (okoli leta 1925), se za razliko od Podbevška ni obdal s skupino somišljenikov, s katero bi izdajal avantgardne revije. Kot vemo, so bile njegove konstruktivistične (ter do neke mere tudi futuristične) pesmi objavljene šele po njegovi smrti, kar pa ne spremeni dejstva, da je poznal Malevičev suprematizem, El Lissitzkega in druge avantgardne prakse, s katerimi ga je delno spoznal prav Černigoj. Toda njegovi iznajdbi posebnih pesniških avantgardnih form, *konsov* in *integralov*, sta bili nedvomno povezani z njegovimi odzivi na stanje v takratni sodobni umetnosti in kulturi. *Konsi* so se pojavili leta 1925, ko je Kosovel skupaj s Černigojem snoval revijo, ki bi jo morali poimenovati KONS kot okrajšava za konstrukcijo. Janez Vrečko ugot-

vlja, da so bile Kosovelove pesmi posebna inačica evropskega literarnega konstruktivizma, s pomočjo katere je pesnik poudaril razliko med tradicionalnim razumevanjem kompozicije (*Kunstwerk*) in moderno konstrukcijo. (Vrečko, *Srečko* 513) Tudi *integrali*, ki so v naslednjih letih sledili *konsom*, so bili (kot jih definira Darja Pavlič) posebna sinkretična povezava več literarnih gibanj in smeri: od ekspresionizma in konstruktivizma preko dadaizma, nadrealizma in futurizma. (Pavlič 145) Janez Vrečko posebno Kosovelovo držo, ki pa jo je delil s svojimi sodobniki iz Trsta in Gorice, v knjigi *Srečko Kosovel: Monografija* opiše kot odvrnitev od začetne impresionistične lirike med leti 1919 in 1921, hkrati pa doda, da je potrebno razlog za Kosovelovo hitro odvrnitev od futuristične estetike razumeti v kontekstu njegovega odpora do fašizma, katerega žrtev so postali prav primorski Slovenci. Zaradi represije fašizma sta namreč po njegovem mnenju na Primorskem jezik in literatura dobila malodane status svetega, to pa je tudi razlog, zaradi katerega futuristični, dadaistični in nadrealistični elementi nikoli niso zares postali osrednji element njegovega ustvarjalnega opusa.

Podobno kot s Kosovelom in njegovim odnosom do futurizma in fašizma, samo da je šlo za še bolj nevarna bližnja razmerja, je bilo s tretjo fazo slovenske avantgarde, ki se je v Ljubljani, Trstu in Gorici razvila med leti 1925 in 1929. Njeno jedro je predstavljala skupina, ki so jo sestavljali Avgust Černigoj, Ferdo Delak, Edvard Stepančič, Zorko Lah, Jože Vlah, Ivan Čargo, Giorgio Carmelich, Ivan Poljan in Thea Černigoj. Tudi ta faza ni bila prvenstveno pod vplivom futurizma, ampak je nadaljevala Kosovelova iskanja v smeri nove, konstruktivistične estetike, razvidne že v Černigojevi ljubljanski razstavi leta 1924. Posebna značilnost te skupine je bila njena močna usmerjenost v uprizoritvene prakse, ki je dosegla vrhunec v Delakovi ustanovitvi revije *Novi oder* ter istoimenske gledališke skupine, ob tem pa nedvomno tudi v teoretičnih spisih Bratka Krefta o delavskem oziroma proletarskem odru.

## **Avgust Černigoj: Od futurizma h konstruktivizmu**

Avgust Černigoj je med leti 1920 in 1923 vzdrževal tesne kontakte z italijanskimi futuristi, a se je po tem od njih odvrnil in »ubral lastno pot, določeno tako z njegovo nacionalno (slovensko) kot tudi levo politično orientacijo.« (Passamani, »Dall' 'Alcova« 35) Med leti 1922 in 1924 je živel in delal v Nemčiji, najprej v Münchnu, potem v Weimarju, kjer je v šoli Bauhaus študiral pri László Moholy-Nagyju in Vasiliju Kandinskem. Po povratku v Ljubljano je »bil še vedno pod močnim vplivom silnic esteticizma Kandinskega in radikalnega konstruktivizma Moholy-Nagyja.«

(Vrečko, »Formiranje« 21) Ne smemo pa spregledati možnih vplivov Walterja Gropiusa in Oskarja Schlemmerja, ki sta v času Černigojevega bivanja prav tako poučevala v Bauhausu. Konstruktivistične ideje je tako lahko prevzel tudi iz drugih virov, vsekakor pa jih je povezal s futurističnimi elementi, s katerimi se je približje seznanil v času svojega študija na akademiji v Bologni (1920–22). Mario Verdone je Černigoja primerjal z Ivom Pannaggiem, ki je leta 1927 emigriral v Nemčijo, študiral v Bauhausu (1932) ter razvil umetnost, ki se je zgledovala tako pri futurizmu kot konstruktivizmu:

Po začetni fazi futurističnega slikarstva leta 1917 se je Tržačan Černigoj hkrati približal slovenskemu okolju in konstruktivizmu, kot so ga utelešali El Lissitzky, Rodčenko in Moholy-Nagy. Na tem mestu ni moč podrobneje analizirati posebnosti njegovega dela, toda vsekakor je potrebno opozoriti na značilne Pannaggijeve manifeste *Arte meccanica* ter Tržaški konstruktivizem avtorjev, kot sta Černigoj in Giorgio Carmelich. Ta usmeritev, ki je izhajala iz Bauhauusa, je kasneje naletela na plodna tla v delu še enega značilnega *photomonteurja* iz Milana, Luigija Veronesija, predhodnika futuristične in konstruktivistične montaže, ki je na začetku štiridesetih let stopil v stik z Lászlóm Moholy-Nagyjem, enim izmed mojstrov Bauhauusa. (Verdone, »Spettacolo« 486–487)

Anna D'Elia je prepričana, da je futurizem v Julijski krajini v času obdobja, ki ga poimenujemo *secondo futurismo* (drugi futurizem), dobil posebne poudarke in izpeljave v delih Carmelicha in Černigoja, natančneje v njunih scenografskih, arhitekturnih, ambientalnih in študijskih udejstvovanjih. Prav Černigoj je izdelal zelo osebno zmes futurizma in konstruktivizma, ki jo je sprva skušal uveljaviti v Ljubljani (1924–25), kasneje pa v Trstu (1925–29). Bruno Passamani razume tovrstno delovanje kot estetski obrat znotraj Černigojevega delovanja, ki ga je potrebno povezati z njegovo levičarsko politično pozicijo, ki mu je omogočila, da je »presegel primitivni ekspresionizem in futurizem«. (Passamani 35)

Leta 1924 je Černigoj organiziral v Ljubljani »Prvo konstruktivistično razstavo«, na kateri je razstavil nekaj zelo originalnih *ready madeov*, npr. kolesa, motor in pisalni stroj. Njegova dela so kazala vpliv futurizma, toda še v večji meri konstruktivizma in politično angažirane umetnosti. Njihova gesla so bila »umetnik mora postati inženir / inženir mora postati umetnik« in »Kapital je kraja«. Julija 1925 so v Ljubljani odprli njegovo drugo razstavo, toda kmalu po otvoritvi je bil prisiljen zapustiti Ljubljano, od koder se je zatekel v Trst ter tam ustanovil konstruktivistično skupino, katere del so bili tudi Edvard Stepančič (1908–1991), Giorgio Carmelich (1907–1929) in Emilio Mario Dolfi (1907–1975). Skupaj so zasnovali umetniško šolo, delujočo po principih, izhajajočih iz Bauhauusa.



V Trstu sta se Černigoj in Stepančič osredotočila na področje gledališča. Leta 1928 je Stepančič ustvaril scenografijo za Kogojevo opero *Črne maske*, Černigoj pa serijo konstruktivističnih kostumov za slovensko gledališče pri Svetem Jakobu. Za potrebe predstavitve tržaške skupine v posebni sekciji razstave združenja umetnikov leta 1927, ki jo je poimenoval *Gruppo Constructivista di Trieste*, je napisal manifest v slovenščini in italijanščini »Moj pozdrav! (Saluto!): Manifesto«, ki ga je priobčil v prvi številki revije *Tank* (oštevilčeni kot »1<sup>1/2</sup>«). Njegov program se bere takole:

Živel tank, mednarodna revija za novo umetnost v ljubljani - v sloveniji! / za pokret, kateremu bo naša revija življenje in sila: za novo slovensko in mednarodno umetnost, volite in propagirajte vsi, ki živite v duhu časa. [...] preko intimne meje naroda mora ogromna sila v svet, kjer se borba istotako razvija in zmaguje. (Černigoj, »Moj pozdrav!« 7)

## Delak, Černigoj in novo slovensko gledališče

Pomembno dejstvo, ki velikokrat ostaja v ozadju ali spregledano, je torej, da Černigoj ni vplival zgolj na slovensko likovno umetnost, ampak tudi na gledališko avantgardo. Leta 1924 sta skupaj s Ferdinom Delakom ustanovila *Novi oder*, gibanje za gledališče, novo umetnost in druge medije, ki je sledilo primarno konstruktivistični, ali, kot jo je imenoval Delak, »konstruktivni« pot. Organizacija je bila zamišljena kot nekakšna platforma za novo umetnost, umetnike, ki so želeli preseči meščanski okus in propagirati levičarsko umetnost. Ko je bil Černigoj že leta 1925 prisiljen zapustiti Ljubljano, je Delak nadaljeval skupaj začeto pot sam in leta 1926 v reviji *Mladina* izdal dva manifesta: »Kaj je umetnost?« in »Moderni oder«, ki sta jih napisala skupaj s Černigojem.

Svoje moči sta ponovno združila 21. avgusta leta 1926, ko sta v Gorici organizirala večer, poimenovan *serata artistica giovanile* (umetniški dogodek za mlade). Zanimivo je, da je bil dogodek namenjen tako slovensko kot italijansko govoreči publiko, obema skupnostma, in je bil kot tak dvojezičen. To je še posebej intrigantno, saj je nastal v času, ko je fašistični režim že zelo omejeval možnosti za predstave in manifestacije v slovenskem jeziku. Delak in Černigoj sta po Gorici delila letake v italijanščini, na katerih sta vabila občinstvo vseh političnih usmeritev v Gledališče Petrarca. Program je bil delno podoben tistemu, ki ga je Delak pred tem pripravil v Ljubljani. Sestavljali so ga plesni deli, branja manifestov in kratki dramski prizori: *Pijanec*, predelava odlomka iz Shakespearjeve igre *Antonij in Kleopatra*; kratek prizor iz igre *Veronika Deseniška* Otona Župančiča; prizor

*Pater Noster* iz Cankarjeve povesti *Hlapec Jernej in njegova pravica* v italijanščini. Franc Zadavec je večer okarakteriziral takole:

Zanimivo pa je, da sta se naša vodilna »konstruktivista« družila tudi z italijanskimi futuristi. Na pobudo voditelja primorskih futuristov Sofronija Pocarinja sta v Petrarcovem gledališču v Gorici priredila leta 1926 reprezentativni večer nove umetnosti. Tukaj so objavili manifeste novega umetnostnega gibanja, tu je zrasla pobuda za revijo *Tank*, v kateri so leta 1927 sodelovali evropski modernisti raznih smeri, futurist Marinetti, razširjevalec kubizma in ekspresionizma H. Walden, srbski zenitist Ljubomir Micić, ustanovitelj dadaistične šole Tristan Tzara, konstruktivist Kurt Schwitters in drugi. Iz Černigojeve tržaške »šole moderne aktivnosti« pa so izšli med drugim manj znani slikarji-arhitekti Edvard Stepančič, Zorko Lah in Ivan Vlah. (Zadavec 1955)

Očitno Delakova *serata* v Gorici ni vsebovala radikalnih elementov, značilnih za futuristične *serate* z začetka stoletja. Če izvzamemo Delakov manifest in Černigojeve scenografske rešitve, je uporabljala zgolj klasičen repertoar dramskih elementov. Umetniško najbolj drzne in najbolj daljnosežne so bile prav Černigojeve scenske rešitve, ki so bile v konstruktivistični maniri sestavljene iz starih kulis, obrnjenih na glavo, hkrati pa tudi tako, da so videli njihovo zadnjo, ne pa čelno stran. Delak je dejanje prestavil iz proscenija v avditorij, ukinil je četrto steno in njene konvencije, igralce je razpostavil med občinstvo. *Serata* resda ni prinesla kakšnega večjega uspeha, je pa Delaku omogočila tesnejši stik s Pocarinjem ter tako pripeljala do objav več del avantgardnih umetnikov s področja Julijske krajine (naštejmo imena: Pocarini, Carmelich, Špacapan, Pilon, De Finetti, Angioletta) v reviji *Tank*.

Ko piše o posebnostih slovenske zgodovinske avantgarde, Vida Golubović poudarja, da je bil eden izmed njenih največjih dosežkov znikanje institucije dramskega gledališča in zasnova nove, konstruktivistične scenografije, ki sta jo izvedla Černigoj in Stepančič. Oba avtorja sta izpeljala medmedijski sinkretizem, povezavo in vezavo dveh umetniških medijev: gledališča in slikarstva. Černigoj je novatorsko razumel oder ne več kot nekaj, kar je iluzionistično, ampak je realno, tridimenzionalno okolje, znotraj katerega so lahko uporabljeni različni elementi in materiali: od kolaža do filmskih sredstev, od geometrijskih do abstraktnih scenskih elementov, kinetične scenografije. Delakov režijski koncept je bil prilagojen tako, da je sovpadal s Černigojevimi postulati in scenskimi rešitvami. Tako je zasnoval fragmentarno strukturo dramskih »koščkov«, pri njihovi vezavi pa je izhajal iz principa montaže, s pomočjo katere je sestavil celoto.

Da bi razširil ideje svoje inovativne estetike, je Delak zasnoval šestnajststransko revijo *Novi oder*, v kateri je izdal programske članke, kot sta »Reformatorji gledališča« in »Pot ruskega teatra od Stanislavskega do Eisensteina«. Bil je močan zagovornik gledaliških inovacij, ki so jih izpeljali

Vahtangov, Meyerhold, Tairov in Eisenstein, res pa je, da so njegovi koncepti v precejšnji meri izhajali tudi iz italijanskega futurizma. Tako je leta 1930 za revijo *Ljubljanski zvon* zapisal:

Italijanska futurista Marinetti in Settimelli sta napovedala boj verističnemu in označila sintetično gledališče, ki je odprlo gledališkemu odru vrata realnosti in irealnosti, resnosti in groteski, simultanosti resnice in vizije in dovolilo občinstvu sodelovanje pri dejanju drame.

Te gledališke iznajdbe so se oprijele pariške, londonske, berlinske in ameriške opere in music-halli, idej sintetičnega gledališča pa v Italiji družbe Berti, Ninchi, Zoncada, Mateldi, Petrolini, Molnari, v Parizu in Genovi »Art et Action«, v Pragi Švandovo gledališče.

Skoro istočasno s sintetičnim sta Marinetti in Cangiulli označila teater presenečenja, katerega glavni namen je bil, drastično občutljivost občinstva s prijetnimi iznenadenji; sugerirati gledalcem vrsto smešnih misli na način, kot ustvarja brizgana voda koncentrične kroge; provocirati v občinstvu nepričakovane besede in dejanja, ki jih izzove vsako presenečenje v parterju v ložah in zvečer ter čez dan po predstavi v mestu. Teater presenečenja je rodil abstraktno gledališče, ki naj predstavlja občinstvu sile življenja v gibanju. Abstraktna sinteza je nelogična kombinacija in polna presenetljivih in tipičnih senzacij.

Sintetično gledališče je obnovilo sicer tudi dramske motive, vendar pa leži njegov pomen v prenovi scene. Značilno je, da ima tudi ruska scenična revolucija svoj izvor v italijanskih futuristih, predvsem v genialnem scenografu Enricu Prampoliniju. (Delak, »Novo« 383)

Sodeč po zgoraj citiranem manifestu je bil Delak mnenja, da Prampolini in Settimelli lahko gledališču ponudita več kot Stanislavski, Appia, Reinhardt ali Craig. In prav zaradi tega so po njegovem mnenju futuristične zahteve po novi arhitekturi odra prevzeli ruski in nemški gledališki režiserji, kot sta Meyerhold in Reinhardt. Delak in Černigoj sta delila in gradila gledališko vizijo, ki je na več mestih spominjala na tiste futurističnega gledališča. Namen te vizije ni bila zgolj estetska revolucija, ampak popolno prevrednotenje celotne družbe. Njen cilj je bil »dvigniti na noge mase, delavski razred, politična agitacija«. (Berghaus, *Italian* 334) Prav gledališče je tisti medij, ki mora »popeljati delavstvo v boj za umetnost«. (Marinetti, »Prime« 201) Gledališče mora postati oblika »kulturnega boja«, ki bo umetnike popeljal iz njihovega slonokoščene stolpa in jim omogočil, da bodo lahko »tako kot delavci in vojaki sodelovali pri spreminjanju sveta.« (Marinetti, *Critical* 144)

Kljub temu da je bil futurizem neločljivo povezan s politično akcijo, sta bila Delak in Černigoj skeptična glede rezultatov, ki bi jih lahko prinesla ta akcija. Zavedala sta se protislovnega odnosa futurizma do umetnosti in politike, še posebej pa ju je motila njegova odvisnost od fašistične politike. Prav to je bil verjetno poglavitni razlog, da sta se odvrnila od futurizma in

približala zenitizmu ter konceptu barbarogenija, kot ga ja razvil Ljubomir Micić. Po njegovem mnenju je bil barbarogenij tipičen za balkanske države, njegova naloga je bila, da se upre in preseže dekadentni zahodni svet. Tako je v manifestativnem tekstu »Zenitozofija«, ki je v srbsčini izšel v *Zenitu*, v nemščini pa v reviji *Der Sturm*, zapisal:

Evropska kultura je kruta in kanibalistična. Zato se zenitisti borijo za balkanizacijo Evrope in stremijo k temu, da bi v imenu barbarizma, novih ljudi in novih kontinentov, v imenu strašanskega boja: Vzhod proti Zahodu, razširili svoj kulturni nihilizem na vse kontinente! Balkanski polotok je zibelka čistega barbarizma, ki oznanja novo bratstvo med ljudmi. In prav to je ideja naše nove kulture in civilizacije, ki bo nastala po dokončnem obračunu med dvema gigantom, Vzhodom in Zahodom, ki imata nujno po boju drug z drugim v svoji krvi. (Micić 1)

Černigoj in Delak sta se oklenila zenitizma iz prepričanja, da lahko predstavlja protiutež futuristično-fašističnim predstavam o italijanski superiornosti nad balkansko kulturo. Ko je Delak izdal dve številki avantgardne revije *Tank: Revue internationale active* (1927–28), ju je oblikoval tudi po modelu revije *Zenit*, prav tako mednarodno usmerjene publikacije, ki je izdajala članke v originalnih jezikih. Nekaj besedil je pridobil tudi neposredno od Micića, ki je po tem, ko so ga izpustili iz zapora v Zagrebu (pri tem mu je pomagal celo Marinetti), živel v izgnanstvu v Parizu. V tem času je Delak prepričal Herwartha Waldna v Berlinu, da je posvetil posebno izdajo revije *Der Sturm* Junge Slowenische Kunst oziroma Mladi slovenski umetnosti (Januar 1928).

Laurel Seely Voloder in Tyrus Miller, ko razpravljata o avantgardnih revijah na področju Jugoslavije, vidita *Tank* kot eno izmed najpomembnejših avantgardnih publikacij v srednji in Južni Evropi dvajsetih let ter dodajata:

Kljub temu da je pragmatično kazal na povezavo s posebno verzijo konstruktivizma, kot sta jo zastopala predvsem slikarja Avgust Černigoj in Edvard Stepančič, je bil *Tank* v svojem priličenju avantgardnih tendenc iz nemškega ekspresionizma, dadaizma, zenitizma, Bauhauza in konstruktivizma eklektičen. (Seely in Miller 1124)

K zgoraj naštetih listih priličenj moramo brez dvoma dodati tudi futurizem, kot ga je zastopala revija *Energie futuriste* mladega, v Trstu rojenega futurista Giorgia Carmelicha. Dejstvo, da sta Delak in Černigoj poznala in tudi sodelovala s futuristi, vključno z Marinettijem, lahko potrdi serija Černigojevih scenografij, vključujoč tudi tisto za uprizoritev Marinettijeve igre *Il tamburo di fuoco* (Bobenjska ognja, 1922). Temu lahko dodamo dejstvo, da nekatere njegove slike iz dvajsetih let zaznamuje vrsta futurističnih stilnih potez. Dodatno govori temu v prid tudi dejstvo, da je bil Giorgio Carmelich (tako kot Edvard Stepančič in Josip Vlah) član tržaške kon-

struktivistične skupine. Tudi revija *Tank* je med drugim objavila fotografije plesalcev Václava Vlčka in Lidije Wisiakove iz Prampolinijevega *Teatro della pantomima futurista* (Pariz, 1927), ob tem pa še predstavitev Prampolinijevega gledališča. Kljub temu pa ne moremo mimo dejstva, da je bil Delaku kot uredniku *Tanka* vseeno bližji koncept gledališča, kot ga je zagovarjal Herwarth Walden, kar je še posebej razvidno iz eseja Alberta Spainija, velikega občudovalca Marinettija, ki se je leta 1914 preselil v Berlin, tam deloval v krogu revije *Sturm*, spoznal Huga Balla, ter se kasneje, točneje leta 1916 preselil v Zürich in tam postal pomemben član Cabaret Voltaire:

V primeru gledališča kratkosti moramo brez dvoma dati prednost Waldnu. Kar nas pri njem zares zanima, je resnost njegovega dramskega pristopa. Prav ta resnost se nam zdi še posebej pomembna, saj se italijansko *gledališče kratkosti* nikoli ni zares uspelo otresti klovnovstva. (*Tank* 1 29)

Zanimiv je tudi Delakov odnos do Maxa Reinhardta. Ko v *Tanku* piše o gostovanju Reinhardtove skupine v Ljubljani, jo označi kot »veristično pasatističen kič« (*Tank* 1 62) ter (sicer s podpisom »p.f.«, pod katerim pa se po vsej verjetnosti skriva sam) dodaja, da tokrat nemški umetniki niso pokazali nikakršnega zares pravega vpogleda v sodobno nemško umetnost, ter doda: »Reinhardt ne tlakuje poti za novo umetnost, ampak restavrira staro.« (*Tank* 1 63) Iz te opazke lahko sklepamo, da je Delak, skupaj s Černigojem in skupino, zbrano okoli revije *Tank*, delil s futuristi kritičen odnos do klasične, meščanske umetnosti. Toda – in prav v tem se je razlikoval od večine futuristov – hkrati je zagovarjal marksistično pozicijo, kar je razvidno iz naslednjih misli o Isadori Duncan, ki jih je zapisal avtor pod inicialkami »g.r.«:

Isadora Duncan ni bila proletarska umetnica, ampak umetnica, ki jo je zaradi propadanja meščanstva zaneslo s poti in tako ni več našla svojega mesta v okviru meščanstva, zato se je poskušala približati delavstvu, samo v proletariatu je videla razumevanje za umetnost, ki je hotela biti resna in nekaj več kot draženje čutil starega »baleta«. (*Tank* 2 26)

V času, ko je Černigoj organiziral v Ljubljani svojo prvo ljubljansko razstavo, se pravi leta 1924, je v pokrajini Julijska krajina oziroma Venezia-Giulia potekala serija futurističnih manifestacij. 21. januarja je *Nuovo teatro futurista* Rodolfa De Angelisa v tržaškem gledališču Politeama Rossetti izvedel svojo predstavo, ki jo je občinstvo sprejelo z vsesplošnimi vzkliki neodobravanja ter žaljivkami in obscenimi opazkami, zaradi katerih je Marinetti oznanil, da ne bo nikoli več nastopal v tem mestu. Predstavo si je ogledala večina avantgardistov iz Trsta in Gorice, o njej so izšle kriti-

ke na »futuristični strani« *Crepuscola* ter v »futuristični rubriki« revije *Italia nova*. 30. marca so *julijski futuristi* v hiši Giorgia Carmelicha organizirali konvencijo in Prampolini je takrat Carmelicha povabil, naj sodeluje na *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik* (Mednarodni razstavi nove gledališke tehnologije), ki je med 24. septembrom in 5. oktobrom 1924 potekala na Dunaju.

Tudi v Delakovem zasebnem arhivu najdemo več futurističnih revij, med katerimi je gotovo zanimiv izvod Prampolinijeve revije *Noi* (številka je izšla v času dunajske razstave leta 1924). Prav avantgardni koncepti tega oblikovalca so nedvomno vplivali tako na Avgusta Černigoja kot na Delakov koncept celostne odrske umetnine. Prampolini je sanjaril o »brezbarvni elektromehanski arhitekturi, ki ji dajejo izjemno moč kromatične emanacije svetlobnega izvira« (Kirby 204–205). Njegov manifest *Futuristična scenografija* (1915) definira gledališki prostor takole: »Oder mora živeti gledališko dejanje v vsej njegovi dinamični sintezi; izražati mora samo bistvo junaka, kot ga je zasnoval avtor in ga neposredno izraža ter živi v samem sebi igravec.« (Isto 203) Delak je sledil in delno tudi priličil svojim potrebam Prampolinijeve zamisli v eseju »Kaj je umetnost?«, izdanem leta 1926 v *Edinosti*: »Prostor, ki smo ga imenovali oder, je treba določiti na podlagi te ali one vsebine, ki jo pač zahteva ta ali ona igra. Izpolniti prostor potom barv, luči, zvoka v ritmično gestikuliranje je mimično dejanje v času in prostoru.« (Delak, »Kaj je umetnost« III) S Prampolinijem je delil tudi koncept gledališkega dejanja, ki naj preseže tradicionalno ločevanje med igro in interpretom, scenografijo in scensko akcijo, arhitekturo in svetlobno zasnovi. Tako kot Prampolini (in drugi avantgardni umetniki, npr. Meyerhold) si je tudi Delak prizadeval, da bi zamenjal ločeni sferi odra in avditorija z interaktivno celoto, v kateri bi tudi gledalci lahko sami postali igralci.

Prampolinijevi futuristični koncepti gledališča so imeli močan vpliv tudi na Giorgia Carmelicha, Černigojevega tesnega sodelavca. Carmelich se je osebno spoznal s Prampolinijem v času, ko je imel ta razstavo v Padiglione Grandi Alberghi na beneškem Lidu (24. avgust – 30. september 1923). Razstavo, na kateri je bilo moč videti sto njegovih del, slik, scenskih osnutkov, je otvoril Marinetti.<sup>9</sup> Carmelicha so navdušile Prampolinijeve inovacije na gledališkem področju, še posebej njegova scenska zasnova za *Il tamburo di fuoco* F. T. Marinettija, predstavo, uprizorjeno v Teatro Verdi v Pisi leta 1922. Carmelich je bil tudi strasten bralec Prampolinijeve revije *Noi* (1917–1925). In ker je bil Prampolini v neposrednem kontaktu z Bauhausom, Section d'Or, Novembergruppe, De Stijlom itd., je njegova revija lahko igrala pomembno vlogo pri širjenju informacij o evropski avantgardi. Carmelich je s Prampolinijem ohranjal pisemsko korespon-

denco daljše obdobje in pisal o njegovem delu v različnih publikacijah: *L'aurora*, *Il popolo di Trieste*, *L'impero*, tudi v *Bulletin de l'effort moderne*. Prav tako je nanj vplival tudi Fortunato Depero (1892–1960), še posebej njegove scenografije in kostumi za mehanični balet *Anibccam del 3000* (Stroj leta 3000), izveden 21. januarja 1924 v tržaški Politeami Rossetti.

Tretji umetnik, ki je močno vplival na Delaka, je bil Achille Ricciardi. Njegov gledališče barv in koncept režiserja, ki je hkrati pesnik in gledališčnik, razvit v eseju »Il teatro di colore« (Gledališče barv),<sup>10</sup> je Delak absorbiral v eseju »Novi oder«, izdanem v tržaški reviji *Edinost* leta 1926:

Moderni teater je dinamičen, to je: dekor in dejanje sta bistvo igre ter se spreminjata tako kakor igra sama – od začetka pa do konca, ne pa samo po končanih dejanjih, kakor se to dogaja pri statičnih odrih. Te spremembe gledalec ne sme niti opaziti, temveč mora igri napeto slediti do konca. Barve, luči, zvoki, morajo biti režiserju osnovni material za upodabljanje prizora. [...] Moderni režiser je pesnik, slikar, arhitekt in gledalec. (*Ferdo Delak: Avantgardist = Avant-Garde Artist* 26)

Delak je bil prepričan, da mora gledališče interpretirati poezijo s pomočjo glasu in geste, in to na odru, ki mora biti čim bolj uglašen z dogodkom recitacije. O tem je pisal v članku »Nekaj besedi k literarno umetniškem večeru«, ki mu je služil kot način razmisleka o predstavi, ki jo je pripravil v ljubljanski Drami leta 1925. Delak je poudaril, da predstavo lahko primerjamo z uprizoritvami mojstrov, kot so Stanislavski, Vahtangov, Meyerhold, Tairov ali Eisenstein. Njegov namen je bil izvleči iz del teh mojstrov elemente, za katere se mu je zdelo, da so primerni za slovensko umetnost. Njegova načina uprizarjanja *Oresta* in *Pijanca* sta pokazala, kako zelo pomembna je barva in odvisnost le-te od psihičnih stanj:

Orest je grška stvar, zato sem postavil pred sceno vhod v grško svetišče z napisom »gnothi zeanton«. Težke temne zavese – duševna bol Oresta. Bel zastor – njegova otroška nedolžnost. Trije stebri – vera, upanje, ljubezen – stebri, na katerih sloni človeško življenje. Rdeč reflektor – kri matere, katero je ubil. [...] Kulise vsevprek, svetiljka visi poševeno s stropa. Z ene strani odra do druge vodijo beli traki, ki se v taktu zibljejo. Drugi del se vrši pred krčmo. Na dveh modrih zastorih vise dve luni, ki jih pijanec vidi: ena zelena, druga pa rdeča, ena se smeje, druga pa joče. Dva reflektorja: zelen in rdeč razsvetljujeta prizorišče. (Isto 5)

## **Zaključek: paradoks (kratkega) stika mlade slovenske umetnosti in futurizma**

Černigoj je bil svetovljanski tip avtorja, ki se je premikal iz ene kulture v drugo ter razvil zelo dobre kontakte znotraj mednarodne avantgardne

umetniške mreže, s posebnim poudarkom na Bauhausu. V nasprotju s tem je bil Delak osebnost, ki je delovala znotraj geografsko zamejenega področja ter je bila primarno v stiku s krogi v Ljubljani, Trstu in Gorici. Pokazal je izredno zanimanje za umetniške procese, ki so jih sprožili futuristi, zenitisti in drugi predstavniki avantgardnih gibanj. Kot opozarja Tea Štoka, so bili njegovi zgledi Černigoj, Marinetti, Herwarth Walden, Ljubomir Micić in Erwin Piscator. (Štoka 84) Ob teh pa nedvomno tudi goriški semifuturisti in drugi avantgardni umetniki s področja Julijske krajine. Prav Černigoju gre zasluga, da je Delaka privabil nazaj na Primorsko ter sprožil umetniško sodelovanje med Delakom in Pocarinijem, hkrati pa tudi Delakom in Micićem.

Černigoj in Delak sta oba vložila ogromno energije v poskus, da bi slovensko avantgardno umetnost kar se da približala mednarodnemu prostoru in ga v tem tudi uveljavila. Pri tem so jima pomagali zenitisti, še posebej Micić, ko je širil sporočila zenitizma v Parizu. Prav Micić je postal tesni sodelavec in regionalni urednik revije *Tank*, toda nikakor ni bil edini, ampak eden izmed številnih (npr. Hannes Meyer v Nemčiji, Sofronio Pocarini v Italiji, Jean Bard v Švici). Res pa je, da je njegov koncept »balkanskega barbarogenija« pomembno vplival na razvoj »mlade slovenske umetnosti«. Kot poudarja Marijan Dovič, je »slovenska avantgardna generacija sprejela idejo južnoslovenskega barbara kot reformatorja evropske umetnosti«. (Dovič, »Slovenska« 312) Černigoj je tako leta 1927 zapisal: »Verujem tudi v trditev, da smo mi Barbari mnogo bolj podkovani in umetniško nadarjeni kakor vsa francoska italijanska in germanska komercialna prostitucija.« (Golubović, »Dopisovanje« 102)

Za konec lahko tako pritrđimo hipotezi, da je bila slovenska zgodovinska avantgarda prvih desetletij dvajsetega stoletja nedvomno precej podrobno seznanjena z bistvenimi značilnostmi, smernicami in ideologijami italijanskega futurizma. Z njim je vstopala v intenzivne, včasih tudi nevarne odnose oziroma razmerja od leta 1909, in to z nekaterimi njegovimi najpomembnejšimi predstavniki. Tako je futurizem nesporno vplival na slovensko avantgardo na različnih področjih, od literature do gledališča ter vizualnih umetnosti, na prakso in teorijo. Hkrati pa se je po letu 1920 začel proces odmikanja slovenske umetnosti od idej, praks in teorij futuristične umetnosti, čemur je v največji meri botrovalo futuristično spogledovanje s fašizmom in italijanskim nacionalizmom. Tako se je tretja generacija slovenske zgodovinske avantgarde na čelu z Delakom in Černigojem ter njunim tržaškim krogom odvrnila od futurizma in se približala konstruktivizmu. Temu sta gotovo botrovala tudi liberalna konstruktivistična internacionala in pa ideološko in politično levo usmerjena skupina, ki so jo sestavljali Tatlin, Puni, Rodčenko, Stepanova, Klutsis in drugi.



O bližnjih srečanjih futurizma in slovenske zgodovinske avantgarde gotovo pričajo tudi sledi, ki jih je prvi pustil v manifestih novega slovenskega gledališča in konstruktivistične umetnosti – v Delakovih spisih »Moderni oder« in »Novo Slovensko gledališče« na eni in Černigojevem spisu »Moj pozdrav! Saluto!: Manifesto« na drugi. Prav za zgoraj navedene spise je značilno povezovanje političnih in umetniških gesel iz orožarne ruskega konstruktivizma na eni strani in odmevov futurističnih gesel o umetnosti in družbi na drugi strani. Delakovo Novo slovensko gledališče je imelo za cilj zamenjati ločeni sferi avditorija in odra z interaktivno celoto, v kateri bo tudi občinstvo postalo avtor, igralec. Da bi to dosegel, je Delak uporabil taktike in koncepte, ki so izhajali iz različnih virov. Navedimo samo nekatere: Prampolini, Marinetti in Ricciardi na strani futuristov, Oskar Schlemmer, Meyerhold, Tairov in konstruktivistična avantgarda na drugi strani. Ferdo Delak in Avgust Černigoj sta torej gojila skrajno skeptičen odnos do futurističnega političnega angažmaja znotraj fašistične Italije, hkrati pa sta vseeno ali temu navkljub ohranjala *liaisons dangereuses* s futurizmom ter v slovensko zgodovinsko avantgardo dvajsetih let vnesla številne futuristične inovacije.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> V opombi je treba opozoriti, da lahko futuristične *serate* razumemo kot nekakšne predhodnice performansa. Tržaški *serati* je sledila serija: 15. februarja v Milanu, Teatro Lirico; 8. marca v Torinu, Politeama Chiarelli; 20. aprila v Neaplju, Teatro Mercadante; 1. avgusta v Benetkah, Teatro La Fenice.

<sup>2</sup> Za podrobnejše informacije glej: »Il futurismo e la guerra«, ponatis v Marinetti, *Teoria e invenzione futurista* 482–489.

<sup>3</sup> Vsi prevodi, pri katerih ni navedeno ime prevajalca, so delo avtorja članka.

<sup>4</sup> Urednika sta bila Bruno Trevisan in Giorgio Carmelich. V času med decembrom 1923 in oktobrom 1924 je izšlo enajst števil. Med avtorji najdemo naslednja imena: Emilio Mario Dolfi, Nino Jablowski in Bruno Giordano Sanzin.

<sup>5</sup> Časopis je bil sprva napovedan kot mesečnik, toda izšlo je le sedem števil in še to v obliki dodatkov (»Rubrica futurista«) v reviji *Italia nova*. Tri številke so izšle tudi samostojno. Glavni sodelavci: Emilio Mario Dolfi, Sofronio Pocarini in Bruno Giordano Sanzin.

<sup>6</sup> Podrobneje glej v Mussolini, »L'ora del fascismo«, 21 avgust 1920, ponatis v De Felice, *Mussolini il rivoluzionario* 625.

<sup>7</sup> Glej predvsem članek Kralj, »Futurizem« 61.

<sup>8</sup> Na to opozarja Günter Berghaus v knjigi *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909–1944*, str. 234. In pa v članku »Avanguardia e fascismo: Il teatro futurista fra le due guerre.«

<sup>9</sup> Glej Migliore in Buscaroli, *Macchina di visione: Futuristi in Biennale* 33; Bohn, *The Other Futurism: Futurist Activity in Venice, Padua and Verona* 37.

<sup>10</sup> Manifest je izšel v *Il secolo XIX*, 8. maj 1906, ponatisnjen je v Sinisi, *Il teatro del colore di Achille Ricciardi* 125–127.

BIBLIOGRAFIJA

- Berghaus, Günter. »Avanguardia e fascismo: il teatro futurista fra le due guerre.« Lacagnina: *Immagini e forme del potere. Arte, critica e istituzioni in Italia fra le due guerre*. Palermo: Edizioni di Passaggio, 2011. 61–86.
- . *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909–1944*. Providence/RI: Berghahn Books, 1996.
- . *International Futurism in Arts and Literature*. Berlin: De Gruyter, 2000.
- . *Italian Futurist Theatre, 1909–1944*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Bohn, Willard. *The Other Futurism: Futurist Activity in Venice, Padua and Verona*. Toronto: University of Toronto Press, 2004.
- Carmelich, Giorgio. »Applicazione della scenografia moderna.« *L'aurora* 2.3 (marec 1924): nepag.
- . »Enrico Prampolini.« *Energie futuriste* 2.9 (september 1924): 303–303.
- . »Enrico Prampolini.« *L'aurora* 2.10 (oktober 1924): nepag.
- . »Enrico Prampolini.« *L'impero*, 24. marec 1925: 3.
- . »La nuova scenografia italiana all'esposizione di Vienna.« *Il popolo di Trieste*, 20. november 1924: 3.
- . »L'art de Prampolini: Mecanisation, construction de l'espace, dynamisme chromatique.« *Bulletin de l'effort moderne*, 24. april 1926, 1–4.
- Černigoj, Avgust. »Moj pozdrav! Saluto!« *Tank* (Ljubljana) 1½ (1927): 7–8.
- D'Elia, Anna: *L'universo futurista: Una mappa, dal quadro alla cravatta*. Bari: Dedalo, 1988.
- Delak, Ferdo. »Avgust Černigoj.« *Mladina* 1 (1926/27): 20.
- . »Kaj je umetnost?« *Edinost* 51.209 (2 september 1926): III. Ponatis v *Ferdo Delak: Avantgardist. Izbrani spisi*. Ljubljana: Delak–Center za raziskave scenskih umetnosti, 1999. 25.
- . »Moderni oder.« *Mladina* 1 (1926/27): 83. Ponatis v *Ferdo Delak: Avantgardist. Izbrani spisi = Ferdo Delak: Avantgarde Artist. Selected Writings*. Ljubljana: Delak–Center za raziskave scenskih umetnosti, 1999. 9.
- . »Novo italijansko gledališče.« *Ljubljanski zvon*. 50.6 (1930): 383–384.
- [Delak, Ferdo]. *Ferdo Delak: Avantgardist. Izbrani spisi = Ferdo Delak: Avantgarde Artist. Selected Writings*. Ljubljana: Delak–Center za raziskave scenskih umetnosti, 1999.
- Delak, Ferdo, in Avgust Černigoj. »Kaj je umetnost, Moderni oder.« *Mladina* 1 (1926–27): 20–23.
- De Grassi, Marino. »Tra Europa e provincia: Libri e riviste dell'avanguardia giuliana.« *Parole in libertà: Libri e riviste del futurismo nelle Tre Venezie*. Ur. Dino Barattin, Marino de Grassi in Maurizio Scudiero. Monfalcone: Edizioni della Laguna, 1992. 25–40.
- Dovič, Marijan. »Anton Podbevšek, Futurism, and the Slovenian Interwar Avant-garde Literature.« *Futurism in Eastern and Central Europe*. Special issue of *International Yearbook of Futurism Studies*. Ur. Günter Berghaus. Berlin & Boston: De Gruyter, 2011. 261–275.
- . *Mož z bombami: Anton Podbevšek in slovenska zgodovinska avantgarda*. Novo Mesto: Založba Goga, 2009.
- . »Slovenska zgodovinska avantgarda med kozmopolitizmom in perifernostjo.« *Svetovne književnosti in obrobja*. Ur. Marko Juvan. Ljubljana: Založba Znanstvenoraziskovalni center, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2012. 297–320. (Littera picta.)
- . »The Slovenian Interwar Literary Avant-Garde and Its Canonization.« *Europa! Europa?* Ur. Sascha Bru et al. Berlin: De Gruyter, 2009. 36–48.
- Erjavec, Aleš. »The Three Avant-Gardes and Their Context: The Early, the Neo, and the Postmodern.« *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Ur. Dubravka Djurić in Miško Šuvaković. Cambridge/MA.: MIT Press, 2003.

- Finkeldey, Bernd, ur. *Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft 1922–1927: Utopien für eine europäische Kultur*. Exhibition catalogue. Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1992; Stuttgart: Hatje, 1992.
- Fischer, Donatella. »The March of the Avant-garde.« *A History of Italian Theatre*. Ur. Joseph Farrell in Paolo Puppa. Cambridge: University Press, 2006. 285–292.
- Fujita, Haruhiko, ur. *Another Name for Design: Words for Creation*. Proceedings of the 6th International Conference of Design History and Design Studies. Osaka: Osaka University, Communication and Design Centre, 2008.
- Golubovič, Vida. »Dopisovanje v zvezi z revijo "Tank": Černigoj – Delak – Micić.« *Tank!: Reprint izdaje iz leta 1927*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988. 96–113.
- – –. »Slovenska umetniška avantgarda (1924–1929): Černigoj/Delak.« *Sodobnost* 33.2 (1985): 199–206.
- Hrvatini, Emil, ur. *Ferdo Delak : Avantgardist = Avantgarde Artist*. Ljubljana: Delak, 1999.
- Kirby, Michael. *Futurist Performance*. New York: Dutton, 1971.
- Ilich-Klančnik, Breda, Igor Zabel in Stane Bernik, ur. *Tank!: Slovenska zgodovinska avantgarda / Revue internationale de l'art vivant*. Katalog razstave, Ljubljana: Moderna galerija, 1998–1999.
- Kos, Janko. »Avantgarda in Slovenci.« *Sodobnost* 18.8–9 (1980): 742–752; 18.11 (1980): 1088–1098.
- Kralj, Lado. »Futurizem.« *Primerjalna književnost* 17.2 (1994): 53–62.
- – –. »Sinteze: Kratke drame italijanskega futurizma.« *Dramatikon* 4 (2003): 307–314.
- Krečič, Peter. *Avugust Černigoj*. Ljubljana: Nova revija, 1999.
- – –. *Avugust Černigoj*. Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1980.
- Manzella Frontini, Gesualdo. »L'arte fascista non sarà l'arte futurista.« *L'arte fascista* 1.3 (september 1926): 116–117.
- Marinetti, Filippo Tommaso. »Lettera aperta ai miei fischiatori triestini.« *Marinetti e il futurismo*. Bruno G. Sanzin. Trieste: Sanzin, 1924. 5–8.
- – –. »Prime battaglie futuriste.« *Teoria e invenzione futurista*. F. T. Marinetti. Ur. Luciano de Maria. Milano: Mondadori, 1983. 235–245.
- Melihar, Stane. »Nove kulturne smernice.« *Zapiski delavsko kmečke matice*. Ljubljana, 1925. 48.
- Micić, Ljubomir. »Zenitozofija, ili energetika stvaralackog zenitizma.« *Zenit* 4.26–33 (oktober 1924): 1–5.
- Migliore, Tiziana in Beatrice Buscaroli, ur. *Macchina di visione: Futuristi in Biennale*. Venezia: Marsilio, 2009.
- Moravec, Dušan. *Iskanje in delo Ferda Delaka*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1971.
- Novi oder*. Ur. Ferdo Delak. Ljubljana: Tiskarna Merkur, 1925. Ponatis v Ilich-Klančnik, Breda, Igor Zabel in Stane Bernik, ur.: *Tank!: Slovenska zgodovinska avantgarda / Revue internationale de l'art vivant*. Ljubljana: Moderna galerija, 1998–1999. 66–83.
- Passamani, Bruno. »Dall' 'Alcova d'acciaio' al 'Tank' ai 'Macchi 202': Energie futuriste e costruttiviste tra rivolta, utopia e realtà alla frontiera giulia.« *Frontiere d'avanguardia: Gli anni del futurismo nella Venezia Giulia*. Ur. Bruno Passamani in Umberto Carpi. Gorizia: Musei Provinciali, 1985. 18–61.
- Pavlič, Darja. »Kosovel in moderna poezija: analiza podobja.« *Primerjalna književnost* 28. Posebna številka/Special Issue (2005): 19–34.
- Pizzi, Katia. »'Quale Triestinità?': Voices and Echoes from Italian Trieste.« *Primerjalna književnost* 28. Posebna številka/Special Issue (2005): 239–249.
- Poniž, Denis. »Revija Tank in slovenska likovna avantgarda.« *Tank: Reprint izdaje iz leta 1927*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987. 57–74.
- Pratella, Francesco Balilla. »Il futurismo e la guerra: Cronistoria sintetica.« *Vela latina* 3:46 (18–24 November 1915): 1.

- Rainey, Lawrence, Christine Poggi in Laura Wittman, ur. *Futurism: An Anthology*. New Haven/CT in London: Yale University Press, 2009.
- Mussolini, Benito. *Scritti politici*. Introduzione e cura di Enzo Santarelli. Milano: Feltrin, 1979.
- Sanzin, Bruno G. »Il Nuovo Teatro Futurista il 21 Gennaio al Politeama Rossetti.« *L'aurora* 2:3 (march 1924): nepag.
- . *Il proprio mondo nei ricordi e nella fantasia*. Padova: Rebellato, 1970.
- . *Io e il futurismo: Confidenze in libertà*. Milano: Istituto Propaganda Libreria, 1976.
- . *Marinetti e il futurismo*. Trieste: Sanzin, 1924.
- Šalamun-Biedrzycka, Katarina. *Anton Podbevšek in njegov čas*. Maribor: Obzorja, 1972.
- Seely, Laurel in Tyrus Miller. »Avant-garde Journals in the Yugoslav Crucible.« *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Vol. 3. *Europe 1880–1940*. Ur. Peter Brooker et al. Oxford: Oxford University Press, 2013. 1099–1128.
- Sinisi, Silvana. *Il Teatro del Colore di Achille Ricciardi*. Roma: Abete, 1976.
- Stone, Marla Susan. *The Patron State: Culture and Politics in Fascist Italy*. Princeton/NJ: Princeton University Press, 1998.
- Subotić, Irina. »Zenitism / Futurism: Similarities and Differences.« *Futurism in Eastern and Central Europe*. Posebna izdaja *International Yearbook of Futurism Studies*. Ur. Günter Berghaus. Berlin: New York: DeGruyter, 2011. 201–230.
- Štoka, Tea. »Ferdo Delak in poskus avantgardističnega gledališča.« *Tank!: Slovenska zgodovinska avantgarda*. Ur. Breda Ilich Klančnik in Igor Zabel. Ljubljana: Moderna galerija, 1998–1999. 66–86.
- Tank!: Revue internationale de l'art vivant*. Ljubljana: Pavliček, 1927.
- Tank!: Reprint izdaje iz leta 1927*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998.
- Troha, Vera. *Futurizem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1993.
- Verdone, Marco. »Spettacolo politico e '18 BL'« *Futurismo, cultura e politica*. Ur. Renzo de Felice. Torino: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1988. 483–487.
- Vrečko, Janez. »Formiranje Kosovelovega konstruktivizma: Spopad med kompozicijo in konstrukcijo.« *Primerjalna književnost* 33.1 (2010): 3–40.
- . »Revija Tank in slovenski avantgardistični kontekst.« *Sodobnost* 8–9 (1985): 864–873.
- . *Srečko Kosovel: Monografija*. Ljubljana: Založba Znanstvenoraziskovalni center, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2011.
- Zadravec, Franc. »Konstruktivizem in Srečko Kosovel.« *Sodobnost* 12 (1966): 1948–1956.

## The Dangerous Liaisons between “Young Slovenian Art” and Futurism

Keywords: Slovenian literature / early avant-garde / futurism / constructivism / zenitism / literary influences / Delak, Ferdo / Černigoj, Avgust / Kosovel, Srečko / Pocarini, Sofronio / Carmelich, Giorgio / Stepančič, Edvard / *Tank* / *Novi oder* / *Der Sturm* / Bauhaus

The Slovenian avant-garde movements of the first three decades of the twentieth century can be clearly linked to Italian Futurism. All three waves of the Slovenian historical avant-garde were familiar with Futurist

activities from their very beginnings. The third wave of the Slovenian avant-garde, represented by Ferdo Delak and Avgust Černigoj and his circle in Trieste, adopted some Futurist innovations, but the complicated and controversial relation of Italian Futurism to Fascism caused them to turn away from Futurism and move into the realms of Constructivism. Ideologically and politically linked to Russian Constructivism as well as to the intermediaries in the Bauhaus, the manifestos of Young Slovenian Art were filled with Russian Constructivist terminology, but they also echoed the proclamations issued by Marinetti, Prampolini, and other Futurist artists. This essay outlines the specific political circumstances of the Slovenian reception of Italian Futurism, and on this basis investigates its influence on the Slovenian theatrical avant-garde of the 1920s. During this period, Trieste and Gorizia became reference points for Futurism, thus enabling communication with some other artistic movements in the vicinity, from Constructivism in Ljubljana to Zenitism in Zagreb and Belgrade. The reception of avant-garde ideas in Slovenia was not only linked to Futurism but also influenced by the radical changes that took place in the geopolitical situation of Slovenian territory before and after the First World War. In the political climate of the rise of oppressive Fascism, following the First World War, artists belonging to the Slovenian-speaking community found it extremely difficult not to link the Futurist ideas with those of the Fascist movement. The intellectuals of the period recognized an ever-increasing transformation of Futurist art into Fascist propaganda. This evokes a specificity of the interrelation of the two movements that can be explained by the artistic and political game of *les liaisons dangereuses*.

Junij 2014