

V zapisu interdisciplinarne diskusije je razgrnjena problematika pojma avantgarda v njegovih različnih pomenih in rabah, posebej v razmerju do pojma modernizem. Opisane so posebnosti obravnavanja avantgarde v posameznih znanostih in njihove medsebojne povezave. Karakterizirani so sociološki, historični in komparativni pogledi na avantgardo, mdr. glede na njeno razmerje do posameznih literarnih in umetnostnih smeri 20. st. Splošna evropska problematika je soočena s konkretnimi razmerami na Slovenskem in tako je odprto vprašanje o avantgardi pri nas. Naposled je nakazan problem vrednotenja in odnos humanističnih ved na Slovenskem do pojava avantgarde.

Uvod

Vprašanje o avantgardi (ali avantgardah) zavzema eno osrednjih mest v današnji literarni vedi in umetnostnih vedah, sega pa tudi v nekatere druge stroke. Obvezujoč pomen ima vsaj iz dveh razlogov. Na področju literature in umetnosti so imela avantgardna gibanja v našem stoletju vlogo, ki je nikakor ni mogoče spregledati ali odpraviti. Poleg tega so ta gibanja s svojimi programskimi in manifestativnimi izjavami ter s svojo umetniško-ustvarjalno in splošno življenjsko prakso skrajno zaostrila vprašanje o naravi in položaju literature in umetnosti v sodobnem svetu. Danes nas ločuje zgodovinska razdalja ne le od starejših, temveč najbrž tudi že od t. i. neoavantgardnih gibanj. To omogoča našim strokam odmik tako od apriorne apologetike kakor tudi od apriornega zavračanja, zato pa toliko ostreje zahteva ustrezno znanstveno obravnavo vprašanj, povezanih s pojmom in pojavom avantgarde.

Zavedajoč se tega, je društvo za primerjalno književnost v januarju 1985 pripravilo posvet o znanstvenem preučevanju avantgard, pri katerem so sodelovali posebej vabljeni in drugi zainteresirani raziskovalci in publicisti s področja literarne vede, likovnih ved, muzikologije, umetnostne in kulturne sociologije. Posvet ni bil zamišljen kot običajno zaporedje referatov, temveč kot debata o osrednjih vprašanjih, v kateri naj bi se čimbolj soočili pogledi in stališča različnih strok. Kot izhodišče za debato je bil pripravljen in vabljenim udeležencem vnaprej razposlan seznam tem in problemov:

1. Pojem avantgarda (njegova historičnost ali ahistoričnost; znanstvenost ali ideološkost; razmerje do pojma modernizem; upravičenost oznake »literarna« oziroma »literarno-umetniška« avantgarda)

2. Avantgarda kot predmet posameznih znanosti (literarne, umetnostne ali kulturne zgodovine; primerjalne umetnostne vede; literarne, umetnostne ali obče sociologije; psihoanalize; interdisciplinarnih povezav)

3. Historični pogledi na avantgardo (dve avantgardi ali ena sama, samo zgodovinska in tudi neoavantgarda; njuna povezanost, formiranost in pomembnost v primerjalnem kontekstu)

4. Sociološki pogledi na avantgardo (problem gibanja, grupe, vodje kot psihosocialna značilnost avantgard; razmerje do političnih in drugih gibanj)

5. Komparativni pogledi na avantgardo (osrednje in periferne avantgarde v Evropi; tipologija avantgard; odvisnost ali samostojnost »manjših« avantgard; medsebojna paralelnost in podobnost avantgard pri manjših narodih ali kulturah)

6. Ideologija avantgard (esteticizem; vitalizem; anarhizem; komunizem; utopični socializem, itd.)

7. Organizacijske in prezentacijske forme avantgard (manifesti; predavanja; večeri, nastopi; glasila; razstave; javne provokacije; multimedial-

316310



8. Slovenske humanistične vede in avantgarda (Stele; Ocvirk; Gspan; Slodnjak; Pirjevec, itd.)

9. Vrednotenje avantgard (pozitivno ali negativno vrednotenje; kriteriji takšnega vrednotenja; vrednostna nevtralnost znanosti).

Posvetovanje je koncipiral in teme za diskusijo formuliral Janko Kos, ki je tudi vodil pogovor; avtorizirane zapise magnetofonskih posnetkov je uredil in pripravil za objavo Darko Dolinar.

Uredništvo

Janko Kos: Pojem avantgarda je izhodišče za vsako znanstveno preučevanje avantgard enostavno zato, ker je v sami literarni vedi še dokaj nejasen; zato nas tembolj zanima, kako je s tem pojmom v drugih vedah. Kolikor situacijo poznamo, si mislimo, da je za druge vede morda ta pojem manj relevanten ali sploh aktualen, kar ima seveda svoj razlog v vsaki teh ved posebej. Znotraj naše literarne vede je pojem že vrsto let važen, čeprav ne moremo reči, da je dokončno pomensko določen; žal ali na srečo pa je položaj popolnoma isti v svetovni literarni vedi, kjer nam ravno zadnje edicije, jugoslovanske, evropske ali svetovne, dokazujejo, da so pomeni, ki jih temu pojmu pripisujemo, še zmeraj zelo različni. Vsi vemo, da je v Zagrebu ravnokar izšla knjiga Aleksandra Flakerja *Ruska avantgarda*; Flaker velja pač za enega najboljših poznavalcev tega področja ne samo v Jugoslaviji, ampak tudi v Evropi. Že pred nekaj leti je začel izhajati v Bordeauxu Escarpitov slovar mednarodnih literarnih pojmov. V drugem zvezku te edicije, ki je izšel leta 1980 v Bernu, je že tudi predstavljeno geslo avantgarda, napisal ga je Szabolcsi, ki je eden glavnih strokovnjakov evropske oziroma madžarske literarne vede za to področje. V svojem geslu je sintetiziral glavne poglede na avantgardo, ki predstavljajo v tej obdelavi že kar avtoritativno določitev pojma. Prav tako moramo upoštevati, da je že izšla velika mednarodna zgodovina avantgard 20. stoletja v uredništvu Jeana Weisgerberja, ki je prevzel pri mednarodni zvezi za primerjalno književnost nalogo, da s svojimi sodelavci sestavi univerzalno zgodovino literarnih avantgard 20. stoletja. Gre za kolektivno delo teama, ki ga je zbral v Bruslju, o svojem delu na tej ediciji pa je že poročal leta 1979 v *Canadian review of comparative literature*. Ob pojmu avantgarde bi morali upoštevati seveda vsa ta dela, ki so že izšla ali ki še izhajajo. Primerjava med njimi pove, da so tu difference, in te so zajete v podgeslih prve točke, kjer je navedeno, da je pomen pojma avantgarde lahko historičen ali ahistoričen. Pojem avantgarde in še bolj avantgardizma se je pojavljal tudi pri nas od 50. let naprej v izrazito ahistorični funkciji, se pravi, pod nečasovnim ali nadčasovnim pomenom avantgarde je bilo zajeto, kar je v literaturi novo, prelomno, napredno, moderno itd. Na primer: Dominik Smole je leta 1956 zapisal o svojem delu, da mu gre za literaturo, ki je sodobna in avantgardna, kar pomeni, da mu je bilo to eno in isto. »Zavzemam se za sodobno avantgardno umetnost, ker mislim, da je umetnost zrcalo življenja (...)« To je samo eden izmed primerov, kako se ta pojem v ahistorični funkciji lahko nanaša na to, kar je sicer mogoče izraziti s pojmi sodoben, inovativen, nov, prelomen itd. Toda edicije, ki sem jih naštel, postavljajo kot odločeno stvar, da je treba pojem avantgarde razumeti izključno historično, ker je ahistorična raba preveč pavšalna, esejistična itd.

Znanstvenost ali ideološkost pojma avantgarda je treba razumeti v tem smislu, da bi se v literarni vedi – verjetno pa tudi v drugih vedah – lahko spraševali o tem, ali je ta pojem lahko znanstven v tem smislu, da nam postane pojem za nekaj, kar lahko z znanstveno mislijo fiksiramo; če pa bi šlo za ideološki pojem, bi bila avantgarda zgolj geslo, ki ga neka skupina ali umetnostno gibanje uporablja zase, ne da bi s tem postal že

tudi termin za nekaj stvarnega, kar je lahko predmet raziskovanja. S tem v zvezi je vprašanje, ali je sploh umestno govoriti o literarni ali literarno-umetniški avantgardi. Seveda je res vprašljivo, ali so gibanja futurizem, dadaizem, konstruktivizem itd. sploh taka, da se jih da prvenstveno označiti z atributom literaren ali literarno umetniški. V teh gibanjih literatura sicer morda še zmeraj igra prvo violino, včasih pa niti to ne več, in drugič je značilnost teh gibanj po sodbah literarne vede ta, da jim ne gre več za literaturo kot literaturo: avantgarda kot da prerašča literaturo in sploh umetnost v tem smislu, da hoče prenesti umetnost v življenje, da hoče porušiti vse pregrade med estetskim in tako imenovanim stvarnim ipd. Seveda s tega stališča ne bi imelo smisla govoriti posebej še o literarni ali literarno-umetniški avantgardi. Ampak dejstvo je seveda, da mnogi še zmeraj govorijo o literarni avantgardi; tako da je to po svoje problem. Iz premišljanja o tem, kaj sploh lahko pomeni izraz avantgarda bodisi v literarni vedi ali kje drugje, se odpre vprašanje, katera veda sploh lahko govori o tako razumljeni avantgardi. Ali je to literarna zgodovina? Če pri avantgardah sploh ne gre za literaturo kot literaturo, potem pojav avantgarde presega literarno zgodovino in ta niti v celoti niti izčrpno ne more govoriti o avantgardi kot avantgardi. Druga možnost je ta, da se pridruži literarni zgodovini umetnostna zgodovina in prevzame tisti del avantgard, ki se pač dogaja kot likovna umetnost. Ampak tudi zdaj je problem, ali s tem pridemo do celote avantgarde, ker bi šlo vendarle samo za sumiranje posameznih ved, ki bi vsaka prevzela določen sektor avantgarde in ga po svoje obdelala, medtem ko bi bistvo avantgarde v taki vsoti posameznih ved ostalo izven njihovega območja. Morda bi se dalo avantgardo obravnavati kot poseben pojav predvsem kulturne zgodovine. Primerjalna umetnostna veda – če ta veda dejansko obstaja – bi bila seveda tudi kompetentna za obravnavo avantgard pod pogojem, da ravno ta veda lahko tematizira soudeležnost mnogih umetnosti znotraj avantgard, se pravi diference in hkrati sodelovanje med njimi. Ampak tu je poleg drugih ved, ki naj bi govorile o avantgardi, še obsežno področje sociologije, in sicer literarne, umetnostne in obče. To je razumeti v tem smislu, da se v literarni vedi pogosto pojavlja teza, da nam morda o avantgardah lahko povejo veliko sociologi, predvsem seveda z našega stališča literarna sociologija. Tako postavlja stvari Escarpitov slovar mednarodnih literarnih terminov, to trdi tudi Weisgerber v svojem poročilu o pripravljanju univerzalne zgodovine avantgard. Ti avtorji že naštevajo probleme, ki naj bi jih odprla ravno sociologija, kot da se ključ do bistva avantgard skriva v literarni ali umetnostni ali morda celo v občji sociologiji. Opozarjam na to, da je verjetno ta vidik zajet tudi v sedmo točko, kjer se govori o organizacijskih in prezentacijskih formah avantgard; ti elementi sodijo seveda v območje sociologije. Nato je tu še psihoanaliza kot možna veda, ki nam lahko razjasni nekatere bistvene vidike avantgard, in končno je samo po sebi umevno, da je morda ključ do proučevanja avantgard vendarle v interdisciplinarnem povezovanju vseh teh ved v enoto, se pravi, da je to proučevanje nujno multidisciplinarno ali transdisciplinarno. Toda vidim, da sem pod prvo točko spustil sklop »razmerje do pojma modernizem«. To je tisti problem, ki nas skrbi v literarni vedi. Na primer: neki mlad kritik je zadnjič zapisal, da je Baudelaire že vrh modernizma. Tu se mešajo stvari, ki so tako zelo različne, da je vsa naša terminologija v nevarnosti, da postane popolnoma poljubna. Pogledal sem v Hauserjevo *Soziologie der Kunst*, katere del je izšel pri nas pod naslovom *Umetnost in družba*. Hauser govori o avantgardi pa o modernizmu in tudi pri njem gre za mešanje obeh pojmov. Trdi, da je moderno isto kot modernizem, da je začetek modernizma že Baudelaire, nato nekje naprej govori o tem, da je simbolizem že tudi modernizem, vendar pa s tem pozneje ni zadovoljen in trdi, da nastane modernizem šele po 1900 in da je prvi tak modernizem futurizem. Nato postavi obenj

še pojem avantgarde. Med obema pojmom ne napravlja kakšne večje razlike, tako da se oboje skorajda pokriva. Tako že pri evropsko znanih razlagalcih vidimo, da gre prav zares za diskrepanco dveh pojmov, ki se včasih pokrivata, včasih pa sta si po mnenju avtorjev celo nasprotna. Iz naše lastne slovenske prakse lahko vidimo, da nekateri avtorji postavljajo modernizem zoper avantgardo, kar spet ni tako nemogoče, kajti ravno v Escarpitovem leksikonu literarnih pojmov lahko preberemo, da je za nekatere avtorje avantgarda druga faza modernizma. Tako se pravi, da nas res zanima, kako si ti avtorji natančneje predstavljajo razmerje obeh pojmov. Za Flakerja je jasno, da je zanj avantgarda modernizem, se pravi, da bo namesto modernizma rekel pač avantgarda. Mogoče bo to vprašanje koga spodbudilo k razpravi.

Boris Paternu: Pojem avantgarda že nekaj časa dobiva vrednost dogovornega in zato uporabnega pojma. Toda kljub njegovemu prodoru bi se bilo dobro zavedati, da gre za pojem, ki je močno obremenjen z močnimi pomeni. Gre namreč za izrazito metaforičen pojem, ki v označevanje umetnostnih pojavov ali delno umetnostnih pojavov prinaša vsebine nekih drugih območij in je že zato zasilne narave. Poleg tega je bolj ali manj opazno obremenjen tudi z nekimi vnaprejšnjimi vrednostnimi opredelitvami; posebno na evropskem vzhodu in jugovzhodu ni mogoče prezreti njegove opozicijske note, ki meri zoper predhodno ali še zmeraj trajajoče obdobje socialističnega realizma. Ta njegova funkcija je lahko koristna, toda treba jo je vendarle razpoznati, če je naš namen znanstveni instrumentarij in ne apologetika. Končno je tu še vprašanje stila – ob književnosti na primer jezikovnega stila – ki ga zbirni pojem avantgarda za razliko od pojmov, kot sta npr. ekspresionizem ali nadrealizem, pušča tako rekoč zunaj pozornosti. Mar to ne pomeni nazadovanja v izdelavi terminoloških sistemov za proučevanje umetnostnih pa tudi paraumetnostnih panog?

Glede slovenskega literarnega avantgardizma – v likovni umetnosti je verjetno nekoliko drugače – se bo trenutni entuziazem, ki je sicer nekoliko pozen, najbrž moral umiriti. Kosovelov konstruktivizem je na primer izrazito hibridna tvorba in v njegovem tlorisu ni mogoče prezreti norm modernizirane klasike oziroma klasične romantike, pa naj začnemo pri sredozemski ali ideji ali z razmerjem jezikovnih ter parajezikovnih izraznih sredstev, ki so še zmeraj logično sintaktična. Tu bo najprej potrebna še resna, doslej čisto prezrta analiza sloga. Flakerju te reči niso čisto tuje in jih sluti, ob problemu »komorne lirike« celo definira. Skratka, najbrž bo pojem »radikalizirani modernizem« kar zadoščal. Seveda, če nam ne gre za propagando nečesa, kar je treba zelo poudarjati, da se vidi in sliši.

Sicer pa pojmi oz. poimenovanja navsezadnje niti niso tako usodne reči in x je lahko tudi y, če se tako dogovorimo. Bistveno je, da nam je simptomatika stvari jasna. Tu pa nam še veliko manjka in s krstom hitimo pred otrokom.

Peter Krečič: Na to, kar je pravkar povedal profesor Paternu, imam dve pripombi. Najprej v zvezi z njegovim predlogom, naj bi, pač glede na domači položaj avantgarde ali zgodovinske avantgarde, govorili rajši o radikaliziranem modernizmu. Sam namreč menim, da za to ni pravega razloga, saj so raziskovalci tega fenomena pri nas nedvomno dokazali, da gre za prave avantgardistične pojave, ki ustrezajo tudi vsem tistim merilom, ki jih najvidnejši evropski teoretiki postavljajo kot temeljne za preiskus, ali gre za avantgardo ali ne. O tem ste najbrž vsi dokaj dobro poučeni iz del Renata Poggiolija, Petra Bürgerja in drugih, tudi domačih avtorjev. Naj na tem mestu omenim razpravo profesorja Kosa, ki je pred nekaj leti izhajala v nadaljevanjih v reviji Sodobnost. Torej, če ugotovimo,

da dogajanja v delu slovenske umetnosti v dvajsetih letih prenesejo merila, ki so bila razvita v Evropi, potem po moje ne kaže posebej za nas uvažati posebne terminologije. Drugič, profesor Paternu zahteva od nove faze raziskovanj avantgarde pri nas prodor v stilno sistematiko, v stilno analizo posameznih pojavov, ki jih zdaj vse nekako prekriva pojem avantgarde. Moja raziskovanja me vodijo do prav nasprotnega sklepa. Za avantgardo je po moje bolj bistvena *vzpostavitev avantgardističnega konteksta*, znotraj katerega pa se lahko zgodijo vse mogoče, torej stilno zelo raznorodne stvaritve. Zato je po moji presoji tako pomembno potegniti ločnico med (pravo) avantgardo (ločnica pa je prav vzpostavitev avantgardističnega konteksta z dejanji, ki so značilna za avantgarde) in modernizmom.

Neda Pagon-Brlež: Zanima me konceptualna določitev pojma avantgarda in si postavljam vprašanje pojma hkrati z vprašanjem vrednotenja pojma, v tem primeru avantgarde; od tega, kako jo opredelimo, je seveda zelo odvisno, kako jo vrednotimo. Strinjam se s prof. Paternujem, da je v izrazu avantgarda, in še bolj v njegovi rabi, subsumiran apologetski podton, ali drugače rečeno, ima vnaprejšnji pozitivni predznak v dvojicah tipa »med tradicijo in avantgardo«, »med konformizmom in avantgardo« itn. Po drugi strani pa bi opozorila, da je nevarno razglasiti neki koncept za metaforo, ker je to lahko tudi alibi za razmetavanje s pojmi, za površno in zanikrno rabo. (Tak primer zanikrne, neopredeljene rabe je pogosto najti denimo pri Hauserju.)

Nekoliko bolj se ukvarjam z vprašanjem utopij in utopizma in sem tako prišla do ugotovitve, da so avantgarde v mnogočem povezane z utopizmi, ali pa so jim podobne. Avantgarda je militarističen pojem, vzet iz vojaške terminologije – izvidnica, za katero gre generalštab. Kolikor vem, je izraz avantgarda v konotaciji »literarna avantgarda« prvi uporabil Saint-Simon leta 1825 v dialogu z naslovom *L'artiste, le savant et l'industriel*. Saint-Simon je imel sijajno vojaško izobrazbo in je bil leta 1799 v ameriški vojni za neodvisnost, skupaj z La Fayetteom. Bil pa je tudi utopist (ni toliko pomembno, če socialistični) in pravzaprav je zanimivo, da sta se mu ti dve mišljenjski opredelitvi stekli v pojem literarne avantgarde, torej na polje fikcije. Saint-Simonova utopična misel oziroma sistem je kot vsi utopizmi totalitaren, in tako imamo že nekatera določila, ki so blizu tudi pojavom umetniških avantgard. Ker je Saint-Simonovo besedilo v marsičem še paradigmatično za opredelitev avantgard, naj navedem odlomek: »Mi umetniki bomo služili kot avantgarda; moč umetnosti je namreč najbolj neposredna in takojšnja. Imamo vsakovrstno orožje: kadar hočemo razširjati nove ideje med ljudmi, jih napišemo na zidove in na platna, naredimo jih popularne s pesmijo in petjem: odprta nam je dramska scena in zlasti tam izvajamo zmagoviti vpliv« (n. d.). Tudi če opozarjam na ta militaristični stil in žargon – moč, zmagovitost, orožje s takojšnjim delovanjem – ne gre zgolj za terminološke opombe, samo zanje sploh nikoli ne gre, tudi te navsezadnje »služijo« za to, da si postavimo vprašanje o ideološkem opredeljevanju, ki je lahko tudi distanciranje od nekkih opredelitev avantgard. Zato nam navedeni Saint-Simonov odlomek razkriva hkrati totalitarizem in populizem, ki sta značilna tudi za gibanja umetniških avantgard.

Ta ekskurz v zgodovino po moje lahko pomaga pri opredelitvi pojma avantgarda. Dovolj pomemben italijanski avtor Elio Pagliarani je zapisal, da je avantgardno vsako delo, ki se kot avantgardno predloži oziroma vsili. Ta sicer ohlapna formulacija je manj paradokсна, kot se sliši prvi hip, ker moramo pač vedeti, da je status umetnosti, vsake, tudi avantgardne, odvisen od socialnegá priznanja. In to priznanje podeljuje socialna institucija, ki si je prilastila pravico odločati o vrednotah, v nekem čisto konkretnem družbenem sistemu. To velja tudi za avantgarde, ki so pač

zrasle iz avtonomne umetnosti 19. stoletja, se pravi iz tiste faze, ko se je ta umetnost osamosvojila. Brž ko pa je avtonomna, postane kritika občega okusa. Tudi avantgardo kaže zato gledati s stališča njenega formiranja, se pravi glede na posebni položaj avtonomne umetnosti že sredi 19. stoletja, in še več: kot preboj tega položaja umetnosti. In ker gre ravno za preboj, so njeni nameni nujno že totalitarni in socialno aktivistični. (Tu ni mesto za razpravo o tem, da je in v čem je avantgarda podobna soc-realizmu.) Avantgarde torej nastopijo kot herezije, v družbenem smislu kot neprijetnosti in zoprne reči, ki se običajno tudi izražajo z nasilno vsebino. So militantna gibanja, za dosego preboja uporabljajo avtoritarno gesto, vendar jih lastna militantnost preseže, in ko se tega zavedo, ne iščejo zvez navzven, ampak se zapirajo v krog somišljenikov. Tu je nekaj paradoksov, celo kontradikcij: začetno geslo in poimenovanje, populizem in poznejša skupinska ezoteričnost, začetne, za nastanek avantgarde nujne, svobodne, odprte okoliščine – za fazo etabriranosti pa značilna zaprtost, celo izključenost. Njihov položaj ni samo marginaliziran, ampak je položaj azila. Kljub svojemu močnemu družbenemu naboju se ne povežejo s socialnim okoljem, ampak se izključijo v ideološki in socialni prostor, kjer ne veljajo isti kriteriji kot sicer – zato pa že v tem trenutku pomeni avantgarda za vladajočo ideologijo prestopništvo, azil sam je prestop iz uokvirjenega sistema. In potem se dogaja tisto, kar spet pelje k historičnosti pojma avantgarde: avantgarda najprej zelo vznemiri javnost in nekako opredeli proti sebi mirno vest družbe, odpre nekaj problemov na ravni ideologije, ki pa jih ideološko »tržišče« kompenzira, in nazadnje ta ista avantgarda postane del muzejske kulture – historična v tem smislu, da gre v zgodovino.

Jola Škulj: Glede historiatu pojma avantgarda je potrebna dopolnitev. Res je, da prvo osveščeno rabo metafore avantgarda za naprednost, napredno pozicijo v politiki, literaturi, umetnosti itd. zasledimo v 19. stoletju, čeprav, kot je znano, obstaja kot militantni termin že v srednjeveški francoščini. Renato Poggioli navaja letnico 1845 kot najzgodnejši primer konsistentne kulturološke rabe pojma avantgarda v malo znanem pamphletu o poslanstvu umetnosti in vlogi umetnikov Gabriela-Désiréja Laverdanta, Fourierovega pristaša. Matei Calinescu se v svoji knjigi *Faces of Modernity* (1977) pridružuje Donaldu Drewu Egbertu in njegovim opredelitvam v terminološkem slovarju, da je bil kulturni pomen pojma avantgarda uveden vsaj že leta 1825 in da je utopična filozofija Saint-Simona – to zvezo je omenjala že Neda Brglezova – odgovorna za specifično aplikacijo pojma. Vendar pa je dejansko, kar ne more biti za literarno-teoretski pojem brez pomenljivosti, metafora avantgarde za poezijo bila uporabljena že v drugi polovici 16. stoletja, ko francoski humanist, zgodovinar Etienne Pasquier (1529–1615) v *Recherches de la France* omenja, da Scève, Bêze, Pelletier konstituirajo avantgardo Pierra de Ronsarda in Joachima du Belláya. Že pri Pasquieru raba pojma avantgarda sovпада s pojmom moderno, ki ga je v njegovem pretresu pesnikov plejade seveda pogosteje najti. Takšno mešanje pojmov avantgarde in modernizma lahko zasledujemo vse do 20. stoletja, saj sta oba pojma v preteklosti označevala zgolj progresivnost umetniških pojavov. Kot razlog lahko še omenimo – navajam Calinescuja – da »verjetno ni nobene poteze avantgarde v katerikoli njeni zgodovinski metamorfozi, ki ne bi bila zajeta in suponirana v širšem obsegu modernosti«. (V oklepaju rečeno, za Lionela Trillinga na primer je bil modernizem samo sinonim za adverzativno kulturo.) Sam Calinescu sicer ne trdi, da med avantgardo in modernizmom ni značilnih razlik, in dodaja, da je avantgarda v vsakem smislu radikalnejša od tega, kar označuje modernost, hkrati pa tudi manj fleksibilna in manj tolerantna v odtenkih ter po naravi bolj dogmatska v obeh smislih, po samouveljavljanju in po nasprotjem – avtodestruktivnosti. Po njego-

vem si avantgarda vse svoje elemente izposoja iz moderne tradicije, vendar jih istočasno tudi zavrača ali napihuje.

Prvotno sovpadajoča pojma avantgarda in modernizem šele počasi doživljata diferenciacijo, vsebinsko razmejevanje. Dejstvo je, da pojem modernizem kot historično smerna oznaka ni bil izčiščen vse do sredine sedemdesetih let. Poggioli leta 1962 v svoji *Teoriji avantgardne umetnosti*, v kateri po izrecnih uvodnih pripombah skuša avantgardo opredeliti in utrditi kot historično smerni pojem (»funkcija kritikov je, da spoznajo najpomembnejšo smer v književnosti neke epohe«), ocenjuje koncept modernizma negativno. Pojem modernizem je v Italiji ohranil pejorativni pomen in tu gre iskati vzrok, da Poggioli raje govori o avantgardi in modernizem etimološko povezuje s pojmom *la mode*, kar je za Calinescuja napačno. Poggioli trdi, da modernizem zapade tudi tisti modernosti duha, ki je prazna, frivolna, begajoča in efemerna, in dodaja, da je modernistična modernost tisto, kar je Marinetti imenoval modernolatrija, fetišistično in enkomiastično oboževanje novega, medtem ko je po njegovem za avantgardo značilna ne le njena modernost, ampak tudi poseben tip modernizma, ki ji nasprotuje. Takšno Poggiolijevo razumevanje pojma modernizem je za Calinescuja nehotena karikatura modernosti. Angloameriški prostor je pojem modernizem vaju sprejemati tako kot pojme barok, romantika itd. in tako je tudi razumljivo, zakaj je angloameriška kritika ob izdaji Poggiolijevega dela njegovo rabo pojma avantgarda preprosto vedno komutirala s pojmom modernizem. To samo še podpira misel, da v šestdesetih letih raba obeh terminov ni bila pojmovno docela izčiščena.

Mogoče je trditi, da italijansko in francosko kulturno območje bolj uporabljata pojem avantgarda kot modernizem, medtem ko je v angloameriškem prostoru ožja vsebina modernizma kot pojma, ki je prvotno zajemal literaturo okoli dvajsetih let tega stoletja, pripravila ugodnejša tla za preinterpretacijo tega koncepta v širšo smerno oznako. Najzgodnejša raba pojma modernizem kot širše oznake za sodobno estetsko prenavljajoče gibanje pa pravzaprav pripada španski kulturi druge polovice 19. stoletja. »El modernismo« ali »movimiento modernista« v zgodnjih devetdesetih letih (po drugih navedbah pa že 1888) zasnuje Rubén Darío in to pomeni za latinskoameriško kulturo začetek ustvarjalne neodvisnosti, deklarativni prelom s špansko kulturno avtoriteto, njenimi starimi retoričnimi klišeji. Ni naključno, da se je modernističnost tega gibanja oplajala s sočasnim kulturnim vplivom Francije, ki je v parnasovcih, dekadentih in simbolistih spajal postromantične tendence. Po sodbi nekaterih je latinskoameriški modernizem le varianta francoskega simbolizma, Calinescu pa postavlja tezo, da je treba v njem videti sintezo vseh glavnih inovativnih tendenc, ki se manifestirajo v Franciji v poznem 19. stoletju. To stališče ni brez pomena za formiranje pojma modernizem kot širše periodizacijske oznake. Calinescu trdi, da sama francoska literarna zgodovina, vse do nastopa »la nouvelle critique« izrazito pozitivistična, fascinirana z detajli in zgolj atomistično zagledana v zgodovino, ni bila sposobna, da bi pod videzom vseh različnosti parnasovcev, dekadentov, simbolistov itd. ujela inherentno bistvo duha radikalne preнове in tako ustvarila historično-teoretski koncept, kakršen je španski »modernismo«. V dolgotrajnem procesu terminološkega izčiščevanja se je sredi sedemdesetih let pojem modernizem utrdil kot zbirni pojem za različne pojave v historično zamejenem, tranzitnem času med 1890 in 1930, ki imajo lahko skupen duhovno-antropološki imenovalc (Bradbury-McFarlanova izdaja razprav o evropskem literarnem modernizmu ima pri tem odločilno vlogo), medtem ko je pojem avantgarde v kontekstu te pojmovne razmejitve mogoče razumeti samo kot poseben aspekt modernizma.

Janko Kos: V zvezi s problemi okoli modernizma in avantgarde bi dal nekaj informacij, ki so za literarno vedo samoumevne, za druge vede pa mogoče manj. V literarni vedi je zanimiv način, kako rabi te pojme Flaker. Zanimiv predvsem zato, ker ima pri Slovencih določen vpliv. Prejle sem mogoče prehitro definiral, kako Flaker jemlje pojem avantgarda kot sinonim za modernizem. Seveda sem to definiral s stališča, da modernizem in avantgarda nista popolnoma isto, da pa Flaker pod avantgardno literaturo razume tisto, kar bi nekdo drug imenoval seveda modernizem. Njegov lastni terminološki aparat pa je seveda drugačen. Besedo modernizem striktno uporablja za tisto, kar sicer imenujemo s pojmi dekadenca, simbolizem, secesija. Moderna ali modernizem mu je literatura fin de siècle, eventualno še začetka 20. stoletja. Modernizem mu je torej enostavno skupno ime za simbolizem, dekadenco, neoromantiko itd. Nasprotno pa mu je moderna literatura od leta 1910 avantgarda, se pravi avantgardna literatura. Flaker hoče torej spremeniti pojem avantgarda v literarnozgodovinski pojem za – kot sam pravi – stilno formacijo oziroma za literarno smer in strujo. Zato je logično, da mora za glavno stvar pri avantgardah razglasiti literarne tekste. Zato nasprotuje temu, da bi pri raziskovanju avantgard preveč upoštevali manifeste, programe, prezentacijsko organizacijske forme avantgard, ki so po mojem mnenju bistvene, ker brez tega avantgarda ni avantgarda. Avantgarda lahko ustvarja ne vem kakšne moderne tekste, ampak če ni vsega tega prezentacijsko organizacijskega dogajanja v njej in okoli nje, to najbrž ni avantgarda. Flaker pa jo hoče spremeniti v stilno formacijo, čeprav hkrati trdi, da ni čisto enotna formacija. Pravi ji: aformativna stilna formacija. No, iz njegovega obravnavanja zlasti ruske novejši literature je jasno, da mu avantgarda pomeni literarno smer določenega obdobja in to tisto, ki jo drugi imenujemo modernizem. Zdaj pa še o tem, kako da se v slovenski literarni vedi – vsaj v delu naše komparativistike – pojavlja modernizem kot termin z drugačno funkcijo. Z modernizmom poimenujemo moderno literaturo od leta 1900 ali 1910 naprej. Mislim, da je to stališče logično nadaljevanje tistega, ki ga je v okviru slovenske komparativne vede razvijal Anton Ocvirk. On ni govoril nikoli o modernizmu – vsaj ne na ta način. Govoril pa je seveda o futurizmu, dadaizmu, nadrealizmu, pri tem zlasti natančno o modernem romanu, moderni drami, moderni liriki. Poudarjal je torej termin moderno. V okviru modernega romana je obravnaval Prousta, Joycea, Faulknerja, tudi Woolfovo, in poudarjal, da pa recimo Hesse in Lawrence ne spadata v moderni roman. To se pravi, da je bila pri Ocvirku literatura, ki se seveda stika z delovanjem ali območjem posameznih avantgard, moderna literatura. V zadnjih desetletjih je pa prodrl zlasti iz anglosaškega sveta k nam novi pojem – se pravi ne novi, kot beseda je star, ampak z novo pojmovno funkcijo – modernizem, ki naj bi označeval šele literaturo od leta 1900 naprej, se pravi območje modernega romana, moderne lirike, moderne drame. To pa je seveda čisto drugačen pomen od tega, ki ga pojmu modernizem daje Flaker. Mislim, da se je v slovenski komparativni vedi združilo dvojje – območje, ki ga je zarisal Ocvirk s pojmi moderni roman, moderna poezija, moderna drama, in pa anglosaški pojem modernizem. In to je lahko dobro, lahko pa je povod za diference in celo mešanje pojmov. Ker smo sprejeli pojem modernizem kot literarnozgodovinski pojem za literaturo, ki je nastala po letu 1910, je bilo potrebno pojem avantgarda seveda drugače definirati. Deloma na podlagi Bürgerja, deloma pa Calinescuja sem predlagal, da bi pojem avantgarda razumeli na drugi ravni kot pojem modernizem. Modernizem je izrazilo literarnozgodovinski pojem za literaturo kot literaturo, medtem ko označuje pojem avantgarda območje, ki je širše – ki verjetno transcendirata literaturo v socialni svet utopizma, kot pravi kolegica Brglezova, in kjer gre še za druge stvari in ne samo za literaturo kot literaturo. Preseganje literature v različnih smereh je bistveno za avant-

gardo. Tako postavljen pojem se stika z modernizmom, kolikor v avantgardi in okoli nje nastajajo modernistični teksti, hkrati pa ga seveda presega. Način tega preseganja je ravno način, kako avantgarda obstaja v manifestih, programih, javnih provokacijah, akcijah itd. Tega ni mogoče stlačiti v literarno zgodovino, kar pomeni, da pojem avantgarda označuje območje, ki ni zgolj območje literature in ki verjetno zahteva poseben pristop, metodo, optiko preučevanja. Tako opredeljena pojma sta očitno postavljena na različne nivoje – modernizem na literarnozgodovinskem, avantgarda na literarnosociološkem ali sploh sociološkem. Lahko pa razumemo oba pojma tudi kot nasprotje. Če je avantgarda več kot samo literatura, ker je projekt za spremembo življenja, duha, družbe in seveda same umetnosti, potem je več kot literarna smer. S stališča avantgarde in njenih aktivistov je potemtakem modernizem kot zgolj literatura, zgolj literarna smer, nekaj predavantgardnega, ker je samo ponavljanje literature kot literature, samo nova literarna smer, ne pa nekaj bistveno novega. Od tod se da razumeti, da je nekaterim avantgarda več kot modernizem. Seveda je vprašanje, ali postavljanje pojmov na ta način ustreza tudi drugim umetnostnim vedam. Za umetnostnozgodovinsko vedo dvomim, da izraz modernizem jemlje v tem smislu, čeprav seveda vem, da je bilo pri nas že pred vojno nekaj poizkusov, da bi raznoličnost likovnih smeri od ekspresionizma in futurizma naprej zajeli v en sam pojem. Pri Francetu Steletu v knjigi *Umetnost zapadne Evrope* iz leta 1935 je bil v ta namen izbran termin ekspresionizem – Stele je moderno umetnost, ki se začinja s Picassom, krstil za ekspresionizem v celoti, znotraj tega ekspresionizma je pa potem ločeval čisti ekspresionizem, kubizem in futurizem. Se pravi, da je izraz ekspresionizem uporabil v tem smislu, kot lahko sedaj uporabljamo izraz modernizem. V glasbeni zgodovini pa mislim, da se ta pojem sploh ne uporablja, ampak se govori o novi glasbi.

Andrej Rijavec: Uvodno je treba takoj ugotoviti, da je pojem »avantgarda« oziroma »avantgardno« doma tudi v glasbi, tako v ohlapnem, časnikarskem jeziku, in to v pozitivnem in pejorativnem smislu, kakor v resnejšem publicističnem in sistematičnem muzikološkem pisanju. Vendar kaže, da je usoda tega pojma podobna usodi vrste stilnih oziroma idejnih pojmov, ki so z različnih strani pljusnili na muzikološko področje in se tukaj aklimatizirali oziroma asimilirali. Pri tem je vedno znova prihajala in prihaja na površje bistvena značilnost glasbe kot nepojmovne umetnosti, s tem da njene zvočne realizacije, ki so navkljub internim, glasbi lastnim zakonitostim le vpete v čas in prostor, hočeš nočeš »urejajo« ti in taki izrazi; seveda, s tem da niso splošno veljavni, ker niso »brez ostanka« definirani, ampak jih vsak uporabnik v smislu relativnosti konteksta vedno znova opredeljuje. To so že doživljali izrazi, kot so »sodoben«, »moderen« ali »eksperimentalen«, pri čemer se zdi slednji glede definiranja mehkejši oreh, pa tudi pojma avantgarden oziroma »avantgarda«, ki se v glasbi deloma sinonimsko deloma pa samostojno pojavlja v zvezi s pojmom »novega«; torej, »nova glasba« (v DDR celo »naša nova glasba«) in podobno. Seveda je tudi ta pojem nestabilen, tako da se teoretični in praktični razrešitvi še najbolj približuje definicija E. Karkoschke, ki po nekakšni analogiji s teorijo množic razlikuje tri meje »novega« v našem stoletju; namreč: mejo med tonalno in atonalno glasbo, mejo med tonalno in atonalno glasbo na eni ter serialno na drugi strani, ter mejo med vsakršnim strukturalizmom in aleatorično-šumskimi rešitvami. Čeprav obstajajo tudi take duhovite definicije, kot »avantgarden je tisti, ki ni za svojim časom«, pojem »avantgardno« vedno znova, torej ahistorično, predstavlja skupek, sintezo oziroma konglomerat različnih glasbenih in predvsem izvenglasbenih elementov, ki upravičujejo občasno uporabo zadevnega pojma v »špici« »novega«, in sicer kot nekakšen »epiteton ornans.« V tem smislu se v evropski muzikologiji uporablja že od leta 1912,

ne da bi se doslej odkrili kakšni posebni »avantgardni« pokazatelji, ki bi jih lahko izvajali »direktno« iz glasbenega tkiva samega, za kar v končni konsekvenci muzikologiji tudi gre.

Tomaž Brejc: V umetnostni zgodovini se obdobje modernizma začne formirati okrog leta 1880, v tako imenovani »krizi impresionizma«. S Seuratom, Gauguinom, van Goghom in Cézannom je postavljena meja med mimetičnimi modeli 19. stoletja in nastopajočim modernizmom. V poznih sedemdesetih letih se modernizem utruja. V vsem tem času pa se dogaja nekoliko neprijeten paternalističen postopek, v katerem se dosežki avantgarde integrirajo v območje modernizma. Tako se je lahko zgodilo, da so danes Duchampovi ready-mades v nekaterih novejših interpretacijah (J. Mashek) enostavno razumljeni kot nesporni kiparski izdelki 20. stoletja. Na ta način se avantgarda seli v naročje muzejev.

Prav tako pa tudi modernizem ni enovit: določen tok znotraj modernizma predstavljajo kubizem, ekspresionizem in celo nadrealizem, vsaj v tem, da upošteva določene lastnosti tradicionalnih ustvarjalnih tehnik; futuristični večeri in nastopi, dadaizem in utopije konstruktivizma pa vodijo v neposreden stik s socialno stvarnostjo, z modernimi vizualnimi mediji, z industrijsko proizvodnjo. V dadaizmu so pomembne raziskave v tipografiji, dalje kombinacije fotomontaže in eksperimentalne fotografije, skratka, gre za »mešane tehnike«, ki so značilne za avantgardistične nastope. Vendar se v sodobnih pregledih modernizma vsa ta avantgardistična dejavnost znajde pod skupnim pokrovom »modernizma«.

Ko pa gre za dogajanja v umetnosti šestdesetih in sedemdesetih let, se, vsaj v anglosaksonski kritiki, ne uporablja izraz avantgarda, oziroma le poredkoma v smislu »neodadaizma« ali »neokonstruktivizma«. Izraz avantgarda je rezerviran za dvajseta leta, in še pri tem, denimo, o Kandinskem nihče ne razmišlja kot o avantgardistu in Picassa v dvajsetih letih danes nihče več ne označuje za avantgardističnega slikarja.

Avantgarda v letu 1968 prav tako uporablja prijeme zgodovinske avantgarde (opuščanje galerijskih prostorov, vdor vsakdanje imagerije v umetnost, konceptualizacija medijev itd.), vendar je izraz avantgarda bolj posledica dnevne kritike. V sami umetnostni zgodovini pa uporabljamo bolj precizne oznake, kot so minimalizem, konceptualna umetnost, arte povera, land-art, body-art, performances ipd. Zato bi predlagal, da izraz avantgarda uporabimo za zgodovinsko avantgardo dvajsetih let, odrekel pa bi se poimenovanju »neoavantgarda« za vse, kar se je dogajalo v letih 1966–1972.

Janko Kos: Kolega je posegel naprej v sklop historičnih pogledov na avantgardo. Dovolite, da povem dve observaciji ob tem, kar je bilo že prej izgovorjeno. Najprej ob tem, kar je povedal kolega Rijavec. Verjetno se v območju glasbene zgodovine pojem avantgardno pojavlja kot sinonim za novo, moderno itd. To je tisto, kar velja literarni vedi za ahistorično rabo tega pojma. V literarni vedi se nam zdi taka raba neekonomična, ker kaj bistveno novega ne pove. Zato želimo razločevati med modernizmom in avantgardo, najbrž v podobnem smislu, kot je sledilo iz izvajanja prof. Brejca. Če sem ga prav razumel, je tako, da se ista stvar lahko obravnava kot modernizem s stališča tradicionalne umetnostne zgodovine ali pa kot avantgardno dejanje. Na primer – neko delo Kandinskega se dá obravnavati kot člen v dogajanju avantgarde okoli leta 1910, medtem ko s stališča umetnostne zgodovine, ki preparira to dogajanje v zgolj sliko, to seveda je modernizem; če prav razumem. Vsaj v literarni vedi bi se dalo kako Marinettijevo pesem analizirati zgolj kot tekst s stališča stila in veljavnih kategorij literarne zgodovine, tako da bi lahko govorili o njej, da je modernistična ali pa to ni, medtem ko je kot dejanje, ki se je pojavilo

v kontekstu futurizma kot gibanja in akcije, izrazita avantgarda in avantgardno dejanje.

Ne vem, ali želimo še nadaljevati v tej smeri ali bi prešli na vprašanje zgodovinske avantgarde.

Milček Komelj: Kolikor se je izraz avantgarda uporabljal in se še uporablja med umetniki, kritiki in zgodovinarji tudi za slovensko likovno umetnost, je bil v glavnem mišljen kot sinonim za v svojem času najmodernejšo umetnost in za njen odklonilni odnos do tradicije, torej v splošnem, publicističnem smislu in ne kot ozko izoblikovan termin. O tem priča že dejstvo, da ni nepogrešljiv v likovnih leksikonih. Povezoval se je največ z ekspresionistično umetnostjo, po prvi svetovni vojni osrednjo novo likovno smerjo na Slovenskem, ki je povezovala in preoblikovala različne, za nas nove likovne sloge. Seveda pa se kaže taka avantgardnost glede na likovni razvoj vedno samo kot začasna in – ne glede na sočasna razglašanja – tudi sicer kot zelo relativna. Tako se danes npr. razkriva del ekspresionizma, ki se je boril za »futuristično« revolucijo, kot močeren samo v določenem zgodovinskem in ozkem regionalnem kontekstu. Po drugi strani pa je bilo mogoče že v preteklosti uporabljati izraz tudi v socialno-nazorskem smislu, kot lahko sklepamo iz Delakovega odnosa do slikarjev ali iz revije Tank, ki oznanja za prvega avantgardista v literaturi Ivana Cankarja in za njegovo avantgardno likovno vzporednico predhodnika ekspresionistov, socialnega risarja Frana Tratnika, medtem ko je njen odnos do ekspresionizma odklonilen.

V preciznejšem pojmovnem smislu, kot poseben termin, se pojem avantgarda uporablja v slovenski umetnostni zgodovini šele z delom Petra Krečiča, ki je raziskal Černigojevo konstruktivistično umetnost oz. rekonstruiral slovenski likovni konstruktivizem. Pri tem je značilno, da je avtor izhajal pri umevanju pojma iz literarne teorije in ne iz umetnostne zgodovine (oprl se je zlasti na Janka Kosa). Po tem pojmovanju – njegov kriterij se ob zgledu tujih umetnikov in njihovih manifestov nanaša v prvi vrsti na skupinski način nastopanja umetnikov, na njihov nesakralni odnos do umetnosti kot načina za razglašanje življenjskih nazorov, na njihovo vključevanje umetnosti v življenje – je lahko v nasprotju z ekspresionizmom štel za avantgardno smer Černigojev konstruktivizem (ki je formalno izhajal iz ekspresionizma), medtem ko je za ekspresionizem pridržal sicer prav tako splošen in v novejšem času vse pogostejši izraz modernizem. (Razmerje med obema je na relaciji ekspresionizem – konstruktivizem predstavil leta 1983 na mednarodnem simpoziju o ekspresionizmu v Cankarjevem domu.) S stališča praktičnega ločevanja med obema temeljnima smerema slovenske likovne umetnosti po 1. svetovni vojni je taka distinkcija sprejemljiva in uporabna, saj vsekakor posega v bistvene razlike med obema usmeritvama. S tem pa verjetno ne bo kar izrinila dosedanjega splošnejšega pojmovanja, zlasti kar zadeva ekspresionizem kot likovni pojav. Tu so stvari ponekod močno zapletene in vprašanja – če jih že zastavljamo v tej smeri – odprta.

Slovenski ekspresionizem je po eni strani poglobljeno nadaljevanje slovenskega impresionizma in simbolizma, tako v formalnem pogledu kakor tudi v kultu umetnosti kot vzvišene in etično očiščujoče dejavnosti, in v tem pogledu gotovo ni avantgarden. Tudi Kraljev Klub mladih oblikujočih umetnikov je bil bolj organizacijsko združenje kot manifestativna povezava z znamenji provokativnih nastopanj. Obenem pa je ponekod prav ekspresionizem najbolj radikalno vpeljal nove likovne forme, ki se naravno povezujejo z avantgardizmom in so tudi v resnici doživele največje polemične odmeve. Vendar so tudi te forme pogosto povezane z novokatoliškim doživljanjem ali »literarnimi« simboličnimi motivi in so torej prej nova sredstva prerrojene stare umetnosti kot avantgardnega pojmovanja. V tem duhu je France Kralj ustvarjal celo naše

prve likovne eksperimente – ti pa so po splošnih predstavah in teorijah tudi lahko kriteriji za avantgardnost. In končno je celo Jakac vsaj ponekod uporabil docela abstraktne likovne forme, prav tako radikalne kot pozneje avantgardni Černigoj, vendar zamišljene s prikritim simbolnim pomenom. Zaradi večplastnosti moderne umetnosti in razmerij med formo in njenim pomenom so torej dosledna, kompleksna razločevanja med avantgardo in modernizmom lahko enostranska, še zlasti v likovni umetnosti, ki se izraža z vidno formo. Kot označba odnosa do umetnosti oziroma življenja, kot se izraža v specifičnih manifestacijah, je ta distinkcija funkcionalna, kolikor je zares usmerjena predvsem na posebno dojemanje in prakticiranje likovne dejavnosti. V tem pogledu pa je avantgarda nadrejen pojem, ki sega čez rob samega likovnega in tudi posamezne stroke in utegne biti povezovalen faktor in poseben aspekt pri razlagah moderne umetnosti, ne da bi delal med posameznimi likovnimi smermi, slogi in njihovimi poimenovanji izključujoče se ali umetne meje.

Boris Paternu: Mislim, da s funkcijo konteksta včasih nekoliko pretiravamo. Razumljivo je, da ima kontekst tu veliko pomembnejšo funkcijo, kot jo je imel v starejši ali novejši klasiki. Toda to še ne pomeni, da se smemo odreči imanentni strukturi in stilni analizi obstoječega teksta, seveda ob vključevanju vsega tistega, kar vnaša iz drugih ravnin kontekst. Kot za proučevanje romantike ni najbolj primeren romantični nazor, tako tudi za proučevanje avantgarde ni najbolj prikladen avantgardistični entuziazem. Tu je razdalja potrebna in nič ne škodi, če je polna radovednosti in spoštovanja.

Peter Krečič: Rečeno je bilo, mislim, da se je profesor Kos spraševal, ali je modernizem nekaj predavantgardnega. Zdi se mi, da smo nekako pod vtisom razvoja, kjer neki primitivnejši fazi sledi razvitejša in kjer gre tudi umetnostni razvoj od manj radikalnih k vse radikalnejšim oblikam izpovedovanja, iz česar sledi, da avantgarda pač dosega to najbolj radikalno stopnjo. Moje mnenje je, da je modernizem vsekakor nekaj predavantgardnega (zgodovinsko gledano), je pa tudi nekaj, kar spet avantgardi sledi. Avantgarda namreč nima kontinuitete, se ne nadaljuje, avantgarda je dogodek v zgodovini umetnosti 20. stoletja, pomeni tako rekoč izstop iz razvoja modernizma, je kot utrinek in za njo se spet zgrne širok modernistični tok, jo kar nekako zalije. S podobnimi dogajanjem imam opravka tudi po zadnji vojni. Prav ta čas smo pričeli nekaterim potezam na našem umetnostnem prizorišču, ki nedvomno nosijo znamenja avantgarde. Skratka, avantgarda nima kontinuitete, ampak je ciklični pojav. Modernizem je treba torej videti v dialektičnem odnosu z avantgardo. Modernizem rojeva podlago za pojav avantgarde, z avantgardo sta sicer v hudem sporu, toda še za njenega življenja se zelo hitro okorišča z njenimi izumi in pridobitvami. Za modernizem je značilna prav ta poteza povzemanja, amalgamiranja avantgardističnih izumov s starejšimi, tradicionalističnimi izhodišči. To je hkrati razlog, da moramo biti zelo pozorni do avantgard v vsem, kar počenjajo, saj smo lahko večkrat ugotovili, da se skoncentrirano, radikalno usmerjajo v temeljna umetnostna in družbena vprašanja časa. Vzemimo Marinettijev prvi manifest v pariškem listu *Aurora*. Res je nastopil proti tradicionalni umetnosti, proti muzejem, rušil je določene ustaljene predstave, toda s tem je dejansko omogočil pravi izbruh novosti ne samo na avantgardističnem polu, ki ga je sam predstavljal. Zdi se, kot da druge možnosti tedaj sploh ni bilo. Nekaj podobnega je vzklikal Černigoj v svojem tretjem manifestu v *Tanku* leta 1927 – približno takole: v Ljubljani so se pojavili nekakšni klasicizmi v forsirani Plečnikovi ali Vurnikovi arhitekturi; to je nekakšen novocentizem. Zavestno se moramo boriti proti takim lokalizmom.

Janko Kos: Če prav razumem, nekateri diskutantje iščejo diferenco med modernizmom in avantgardo oziroma možnost, da se oba pojma postavita v dialektično zvezo. Seveda se da s primeri dokazovati, da gre za dva različna nivoja, s katerih lahko gledamo isto stvar. V reviji *Littérature* je pred časom izšla posebna številka, posvečena manifestom. Tam je bilo postavljeno vprašanje, zanimivo verjetno za likovno zgodovino, kako je s sliko kot manifestom. Za kubizem je znano, da ni imel pravih manifestov, zato bi pravzaprav ne mogel veljati za avantgardo. Pisec razprave o tem vprašanju postavlja tezo, da lahko razumemo kot manifest kubizma ravno Picassovo sliko *Demaiselles d'Avignon*. To se pravi, da se ista tvorba lahko obravnava kot slika v tradicionalnem smislu, kot nam jo razlaga umetnostna zgodovina – kot primer kubistične začetne tehnike itd., ali pa kot avantgardni manifest. To je možno, ampak potem gre za dva različna nivoja, kjer je avantgarda nekaj drugega ali več od modernizma. S tem v zvezi me zanima teza, ki jo je postavil kolega Krečič, da je modernizem nekaj predavantgardnega. Zanima me, ali ni ta teza izrečena z vrednostnega stališča. Predavantgarden postane modernizem, če ga vrednostno postavljamo nižje od avantgarde. To pa je najbrž v zvezi s tistim, kar je kolegica Brglezova prej povedala o utopizmu v avantgardi. Če pristanemo na to, da je najvišja vrednost modernega življenja permanentna revolucija, ne pa izdelovanje novih umetniških del v tem smislu, kot so se izdelovala skozi vso evropsko kulturno tradicijo, potem je seveda avantgarda nekaj več in naprej od modernizma, ki je še zmeraj na ravni izdelovanja literarnih in drugih umetniških del.

Peter Krečič: V razpravo je treba vpeljati še neki detajl, ki nam bo skušal osvetliti to sporno točko iz drugega kota: z nastopom avantgarde se vrednostno merilo spremeni, postane etično; ocenjuje se predvsem vedenje umetnika in ne več toliko estetska vrednost njegovih del.

Darko Dolinar: Rad bi opisal vtis, ki se mi vsiljuje pri površnem pregledu novejšega pisanja o avantgardi. Gre za njen sprejem pri občinstvu in za njeno obravnavo v literarni vedi in umetnostnih vedah. V različnih definicijah avantgarde najdemo skupno točko – trditev, da je zanjo značilen radikalen prelom s tradicijo. To najbrž med drugim pomeni na začetni stopnji provociranje dotlej veljavnega načina komunikacije med literarnim oziroma umetnostnim delom in publiko, provokacija pa se zaostri v prelom, ki ima za cilj popoln preobrat vsega dotlej veljavnega »funkcioniranja« umetnosti. Če to soočimo s precej razširjenim prepričanjem, da literatura oziroma umetnost katerekoli smeri prej ali slej najde svojega konzumenta, ki jo sprejema na njej ustrezen način, se postavi vprašanje, kdo naj bi bil torej tisti bralec, tista publika, ki sprejema umetnostno avantgardo na njej ustrezen način. Rečeno je bilo, da so avantgardna gibanja oziroma skupine zelo vase zaprte. Ali to potemtakem pomeni, da je ustrezna publika samo v isti grupi, da jo sestavlja samo krog avantgardnih umetnikov samih in njihovih najožjih somišljenikov? Brž ko pristanemo na to, da se avantgarda radikalizira tako daleč, da ustvarjalci niti več ne ustvarjajo umetniških izdelkov, ampak se samo vedejo na ustvarjalen način, se vprašanje o komunikaciji in o ustrezni publikii še zaostri. Ali je krog ustrezne publike morda omejen samo na tiste privrženke, ki so pričla avantgardnemu dogodku, kakršen je npr. dadaistični nastop v Cabaretu Voltaire? Ali pa morda naravi avantgardnega umetniškega delovanja celo bolj ustreza tista publika, ki ga razume in se nanj odziva kot na provokacijo, ker pač to delovanje hoče biti provokativno?

Ta vprašanja imajo določene vzporednice v recepciji avantgarde v naših strokah. Pri literarnih ustvarjalcih sicer nasploh pogosto naletimo na nezaupanje do tega, kako jih obravnavajo literarna kritika, teorija in zgodovina; ampak po drugi plati vendar lahko trdimo, da sleherna lite-

ratura prej ali slej dočaka ustrezno kritično in znanstveno obravnavo. Ta »ustrezno« v nekem smislu vedno pomeni »pritrdilno«. Sicer se resno delo v literarni in umetnostnih vedah izogiba eksplicitnemu apriornemu vrednotenju in si prizadeva vztrajati na vrednostno nevtralnem in objektivnem izhodišču; toda kljub temu ali hkrati s tem ima vendarle implicite že vnaprej nekakšen, največkrat nereflektiran potrjevalni odnos do tega, s čimer se ukvarja. Tudi obravnave t. i. zgodovinske avantgarde v naših strokah imajo večidel v temelju pozitiven odnos do nje, ne glede na to, ali ga pozneje tudi izpeljejo v eksplicitno pozitivno vrednotenje ali ne. V prizvokih je mogoče celo razbrati, da z današnjega stališča izrecno ali molče očitajo takratni publiki, da sploh ni bila zmožna dojemati, kaj ji prinaša avantgarda. Ali pa takšna naklonjenost, takšno odobravanje sploh ustreza bistveni opredelitvi avantgarde, ki hoče izpeljati korenit prevrat, tako da celo zavrže dotedanji način obstoja umetnosti? V tem vidim zagato, nekakšen paradoks, ki je značilen za znanstveno obravnavanje avantgarde. Takšnega paradoksa ne moremo zaslediti pri obravnavanju starejših literarnih smeri in gibanj, ki so v svojem času prav tako veljala za nova in prevratna. Normalen literarno- in umetnostnozgodovinski potek je bil vsaj od 16. st. dalje namreč tak, da nova smer ob nastopu praviloma zadene na odpor, vendar ga prej ali slej premaga, se uveljavi in s tem uveljavi tudi sebi ustrezen način umetnostnega komuniciranja. Pri avantgardi to očitno ni več mogoče, saj, kot je bilo rečeno, je uveljavljena avantgarda *contradictio in adiecto*: tisti hip, ko se uveljavi, ni več avantgardna. To pa pomeni, da tudi takšna oblika potrjevanja in priznavanja, kakršno doživlja t. i. zgodovinska avantgarda nekaj desetletij pozneje v literarni in umetnostni znanosti, v nekem smislu verjetno ne more biti povsem ustrezna njenemu provokativnemu in prevratnemu bistvu.

Janko Kos: Če smem replicirati na izvajanju kolega Dolinarja – zdi se mi, da to, kar ste rekli o učinku in publiki avantgardnih nastopov, samo potrjuje, da literarna zgodovina tu ne more povedati bistvenega. Tu je verjetno potrebna sociologija, psihoanaliza itd., ker na primer nastop Marinettija in njegove skupine v Milanu ali Trstu za literarno zgodovino ni ustrezen predmet, ker ni šlo samo za recitiranje literarnih tekstov; to je bil celovit nastop, ne ravno happening v modernem smislu, pač pa predstava sredi življenja, provokacija in estetski prizor, v katerem so bili ljudje hkrati opazovalci in akterji. Medij, s katerim se tu srečujemo, ni več literatura, verjetneje gre za gledališkost – morda je bil cilj futurizma napraviti iz življenja »teater«. To bi samo potrjevalo, da literarna zgodovina avantgarde kot take ne more dojeti, ampak so za to potrebne druge vede ali sploh drugo stališče.

Igor Zabel: Vprašanje recepcije oziroma publike avantgarde se lahko poveže tudi s tistim, kar je bilo prej povedano o avantgardi kot o totalitarnem gibanju. Po mojem je namreč ta totalitarizem relativen. Avantgarda sicer je totalitarna, vendar pa je mogoča le v neki, recimo, konformistični, »tradicionalni« celoti. V tej celoti pa je totalitarizem nekaj partikularnega; brez celote, ki ji nasprotuje in jo »negira«, avantgarda preprosto ni mogoča (v tem smislu mora njena publika nujno vključevati tudi njene nasprotnike). Tu sem se spomnil na analize angleškega kriminalnega romana pri Slavoju Žižku. V tem romanu se v zaprti družbi zgodi umor in truplo prinese na dan skrito resnico te družbe. Mislim, da avantgardistično gibanje na podoben način reprezentira, razkriva neko potlačeno resnico lepe celote same.

Boris Paternu: Kadar se govori o potrjevanju avantgarde na njeni poti v muzej, se mi zdi, da bi bilo treba nakazati še drugo pot: to, da se

nekateri elementi avantgarde integrirajo v postavantgardo. V zgodovini tega najbrž ne smemo prezreti, pa tudi samo avantgardo bi obravnavali pomanjkljivo, če ne bi upoštevali njenega nadaljnega življenja v drugih strukturah.

Neda Pagon-Brglez: Mislim, da teoretsko ni posebno utemeljeno postavljati vprašanje kot problem višje ali nižje vrednosti modernizma oziroma avantgarde, ampak da ju je mogoče ločiti zlasti glede učinkovanja na ravni socialnega, kjer je avantgarda veliko bolj gibanje, z aktivistično-socialnim trendom, kar pomeni, da je v njej veliko bolj vsebovan ideološki naboj kot v modernizmu. Tu ni mišljena ideologija v smislu lažne, napačne zavesti, ampak, kot pravi S. Žižek, gre za ideologijo, ki pove točno tisto, kar hoče povedati – denimo resnico, in je tudi v tem smislu avantgardna. »Dogodek« avantgarde kot preboj zgodovinskega trenutka je gotovo resničen in sicer kot alternativa. In tukaj spet vidim zvezo med utopizmi in avantgardo: utopični sistemi so zmeraj prikazovani kot projekti lepše, humane prihodnosti, harmoničnega življenja in zato v marksistični tradiciji, poenostavljeno, skoraj vedno kot socialistični ali komunistični. V resnici so po duhu in sistemu fašistoidni in totalitarni, saj posegajo v vse in urejajo prav vse, do seksualnega življenja in usmerjanja vzgoje. Red, ki ga rišejo utopični sistemi, je tista groza, ki zanjo Huxley na začetku svoje antiutopije pravi, da je nevarno, da se te utopije uresničijo. In tudi avantgarda je, kot alternativa, vnaprej dobila oznako naprednega, »levega« gibanja, vendar v glavnem zaradi svojega zunanjega učinka na način preboja, manj pa zaradi svoje notranje idejne ali celo ideološke opredeljenosti. Ni dvoma, da gre za paradokсне zastavitve, strinjam se s kolegom Dolinarjem, vendar jih lahko štejemo za produktivne.

Opomba o totalnem in totalitarnem: avantgarda 60. let se mi kaže kot totalno podjetje, kot celotnost zajetja sveta, kar je v kontekstu socialne imaginacije, ki so jo ta leta sprostila. Po svojih težnjah k preseganju družbene letargije pa je totalitarna, kakor tudi po svoji težnji po »skupini«, ki je samo drug vidik »upora« (zoper zindividualiziran svet) in drug moment komunitarnega utopizma, ki vedno subsumira vodjo...

Peter Krečič: Tu gre nedvomno za eno izmed protislovij, o katerih je govorila Neda Brglez, so pa še druga. Vzemimo, ko avantgarda govori o kolektivni umetnosti in se sklicuje na ruske produktiviste (avtorje in zagovornike *produktivističnega* manifesta, ki je nastal kot odgovor *realističnemu* manifestu), je v svojih postopkih, razmišljanjih in dejanjih vse bolj radikalna, vse bolj ezoterična, vse manj razumljiva tistim, ki jih nagovarja: širokim plastem tako imenovanega občinstva. V tem pogledu je bila taktika modernizma, če smemo tako reči, uspešnejša. Povedati pa je treba še nekaj: modernizem si je bil zelo hitro na jasnem, da so izsledki avantgardističnih akcij porabni za njegovo lastno umetnostno zgradbo, in jih je znal hitro in uspešno integrirati v svoje izdelke v širokem razponu od ožje umetnostnih del do tako imenovane uporabne umetnosti in množične kulture. Pri vseh zaslugah avantgarde in pri njeni nehvaležni usodi pa se je treba varovati, da ne zabredemo v heroiziranje avantgarde, na kar nas je opozoril v svojem referatu Tomaž Brejc na lanskem simpoziju o slovenski zgodovinski avantgardi v Cankarjevem domu. Naj ponovim, avantgarda kot celota, pa tudi posamični umetniki raziskovalci odkrivajo nova področja v umetnosti in tisto, kar je na konci umetnostne raziskave, najde že naslednji hip pot v množične medije prek industrijskega in grafičnega oblikovanja, televizije idr. Zaradi uspešnosti avantgardnega projekta je avantgarda, zgodovinska in njene »ponovitve«, toliko bolj na očeh, predmet vsakovrstnih preučevanj, in zaradi tega je tudi njena pot v muzej lahko zelo nevarna, polna mistifikacijskih čeri. Torej, odkrit je bil uspešen prijem, možganski potres, ki je dal takoj in na daljši

rok pomembne rezultate, tako da če se avantgarda ne bi sama pojavila, bi si jo gotovo izmislili.

Janko Kos: Če prav razumem kolega Krečiča, bi lahko prešli na naslednji sklop problemov, to so historični, sociološki in komparativni problemi avantgarde. Mislim, da nam šele ti pogledi omogočijo, da določimo, kje, kako in s čim se neka avantgarda kot taka konstituira. Mislim, da je tudi za Slovence to bistveno, kajti šele s pomočjo takšnih pogledov lahko določimo, kje in kako je avantgarda na Slovenskem živela ali še živi. Že kolega Brejč je navrgel bistveno vprašanje, ali lahko poleg zgodovinske avantgarde – oziroma prve ali klasične, kot jo imenujemo – priznamo tudi drugo ali neoavantgardo. Naj spomnim, kako na to stvar gledamo v literarni vedi. Za Flakerja je znano, da priznava samo zgodovinsko avantgardo med leti 1910 in 1930, neoavantgarda zanj ne obstaja, češ da to, kar je po letu 1950 ali 1960 obstajalo v Evropi, zasluži kakšen drugačen naziv, kolikor seveda ni zgolj ponovitev zgodovinske avantgarde, njena komercializacija, konformističen manipulativen proces, ki seveda ne more pomeniti avantgarde v pravem smislu in zato ne zasluži, da ga jemljemo kot pojav neoavantgarde. V svetovni literarni vedi so stališča nekoliko drugačna. V Escarpitovem slovarju mednarodnih literarnih terminov iz leta 1980 je govor predvsem o tem, da je obstajala zgodovinska avantgarda med leti 1910 in 1930, da pa po letu 1960 obstaja neoavantgarda. Toda o tej ni rečeno nič natančnega. Pri Weisgerberju je podobno. Govori o dveh avantgardah in ju historično razčlenjuje. Zgodovinska avantgarda v literaturi Evrope naj bi trajala od 1910 do 1930, vendar razlomljena v dve podobdobji – prvo sestavljajo futurizem, ekspresionizem, imagizem, akmeizem, imažinizem, ultraizem in dada, drugo od 1920 do 1930 pa konstruktivizem in surrealizem. Stara avantgarda torej v letih 1910–1930, neoavantgarda pa od 1960 do 1980. V neoavantgardo naj bi štel novi roman, konkretno poezijo, se pravi konkretizem, potem tako imenovano anarhično revolto – kaj s tem misli, ni čisto jasno, morda tokove v zvezi s študentskimi gibanji 68. leta, nato popart, absurdizem – s tem misli verjetno absurdno dramo ali tudi poezijo, nazadnje celo obnovo magije in simbolike. Vse to naj bi torej po veljavni terminologiji centra za raziskovanje literarnih avantgard v Bruslju bila neoavantgarda, in s tem je seveda neoavantgarda v mednarodni primerjalni vedi uradno priznana. Če priznamo dve avantgardi, potem nastane vprašanje njune medsebojne povezanosti. Za slovensko neoavantgardo vemo, da se je zavedala neke povezanosti s prejšnjo, npr. s ponatisi manifestov, z dejanskim navezovanjem na dadaizem in druge avantgarde. Potem je seveda tu še problem njune pomembnosti. Po Flakerju je zgodovinska avantgarda edino prava, tako da neoavantgarde pravzaprav ni in je ta pojem neustrezen. Vprašanje je, ali za slovenski razvoj to ustreza in ali ni pri nas neoavantgarda odločilnejša, pomembnejša in sploh bolj formirana kot zgodovinska avantgarda. Za razreševanje teh vprašanj so najbrž odločilni sociološki pogledi na avantgardo, kajti za določitev, kaj je avantgarda, je važno vprašanje avantgardnega gibanja kot gibanja v sociološkem smislu, potem pojem grupe, kako se taka avantgardna skupina konstituira, njene številnosti – pogosto je zelo bistveno, ali so to majhne ali večje skupine, kakšna je njihova notranja kohezija, kdo jo vodi, koliko je teh vodij, ali se menjujejo kot v dadaizmu ali pa je vodja en sam, recimo kak surrealistični »papež«, itd. To so problemi sociologije avantgard, ki so za njihovo določanje zelo bistveni. S tega stališča lahko tudi določimo, kaj je bilo na Slovenskem že prava avantgarda, kaj pa še ne. Mislim, da je treba med takšne sociološke vidike pritegniti tudi problem elit, kajti avantgarde se pogosto formulirajo kot elite, tako da je to najbrž njihov bistven problem. Za slovensko avantgardo bi bilo vredno upoštevati, kar so v 20. letih o eliti pisali različni pisci; mislim, da je takrat najmočnejše postavil

pojema elite v ospredje Kocbek v svojih mladostnih spisih v Križu, čeprav seveda iz tega ne sledi, da so bili mladokatoliki avantgarda – v tem smislu, o katerem tu govorimo. Končno pa so tu še komparativni pogledi na avantgardo, namreč primerjanje evropskih avantgard po podobnostih in razlikah, na primer futurizma in dadaizma ali pa konstruktivizma v SZ, in iz česa se te razlike izvajajo. Primerjalno bi lahko govorili o osrednjih in perifernih avantgardah; nekateri avtorji razlikujejo na ta način centralne avantgarde od tistih, ki so zgolj recepcija posameznih elementov osrednjih avantgard. Peter Drews, ki je izdal knjigo o slovanskih avantgardah, predvideva zlasti za jugoslovansko območje, da tu o pravih avantgardah ne more biti govor, ampak samo o elementih zanje, se pravi, da bi bile samo periferne avantgarde, kar je seveda lahko sporno stališče. S kompariranjem avantgard se odpira vprašanje o njihovi tipologiji. Navedena dela skušajo formulirati takšno tipologijo ne glede na historični razvoj, zato vse avantgarde strukturalno razvrščajo na nekaj bistvenih modelov. Peter Drews v knjigi o slovanskih avantgardah predlaga, da bi jih razdelili na tri tipe: prvi je ekspresionistični tip, drugi vitalistični, tretji kubistični. Potem pa vse slovanske avantgarde od egofuturizma do zenitizma razdeli na te tri tipe, ki so seveda vprašljivi. Szabolcsi v slovarju mednarodnih literarnih pojmov uvaja drugačno razdelitev. Med komparativnimi pogledi na avantgardo je torej zelo važen problem možne tipologije, ki bi bila tudi za Slovence zanimiva.

Borut Loparnik: Ne samo muzikološka, tudi dnevna glasbena terminologija je izraz *avantgarda* sprejela dokaj pozno, po drugi svetovni vojni in očitno od drugih umetnostnih zvrsti. Šlo je seveda le za izraz. S pojavom in pojmom absolutno novega se je muzika srečala veliko prej, toda takšen popoln prelom s tradicijo je označevala bodisi kot »skrajni modernizem« bodisi kot »novo glasbo«, ki je že njen stari terminološki izhod za silo. Vsekakor avantgarda v muzikologiji še danes ni jasno definiran pojem, čeprav z njim a posteriori že zajemamo vse tiste pojave 20. stoletja, ki so prinesli oz. uveljavili bistveno drugače strukturirano glasbeno gradivo ali sploh novo glasbeno snov – z obojim pa vselej šokirali.

Na novo strukturirano gradivo ali/in nova snov sta gotovo poglobitvi za določitev vsebine avantgardnega, tudi pri nas. Po eni strani zato, ker omogočata potrebno »absolutizacijo«, se pravi opredeljevanje vseobsegajočih avantgardnih »valov«, ki so temeljno preobrazili glasbo našega stoletja – po drugi strani zato, ker dovoljujeta uporabo pojma v zvezi s t. i. elementi avantgarde ter z avantgardami v različnih kulturno in historično opredeljenih okoljih, kjer mnogi govorijo o (po mojem vprašljivih) stranskih oz. perifernih avantgardah. Pri našem vprašanju gre torej za dvojje. Sleherna avantgarda je socialni in kulturno-politični šok, upor, napad in zanikanje; vse to sodi med temeljne splošne poteze avantgard, pomaga tudi rušiti pregrade med umetnostnimi območji in ustvarjati značilne »interdisciplinarne« skupine avantgardistov. Toda v okviru stroke se mora avantgarda izpričati tudi z novim odnosom do lastne snovi in zato (vsaj posledično) z novim pojmovanjem estetskega.

Kot primer je dovolj nazoren že srednjeevropski, pravzaprav nemški ali bolje avstrijski ekspresionizem. Bil je *modernizem*, »pačenje« tradicije, nasprotovanje, ki je vendarle nadaljevalo izročilo, čeprav »po svoje«. Za *avantgardo* pa ga lahko in ga danes tudi definiramo šele od trenutka, ko nastane Schönbergov dvanajsttonski kompozicijski sistem, torej na novo strukturirano glasbeno gradivo. (Hauerjev sistem tropov moremo v tej zvezi upoštevati le zgodovinsko.) Podobno je z glasbeno snovjo: italijanski futurizem, predvsem Russolo, je avantgarden, ker doseže povsem novo območje glasbene snovi, Alois Haba in njegovi učenci pa seveda od trenutka, ko začno uveljavljati četrtno-, šestino- in tretjinotonski sistem. Ali primer iz zgodnjih petdesetih let: serialnost z novo strukturo gradiva

ter konkretna in elektronska glasba s prej nedosegljivo zvočno snovjo (ki na začetku seveda še ni jasno strukturirana).

O bistvu avantgardnega govori tudi današnje dogajanje. V sedemdesetih letih je postalo očitno, da *avantgarda* usiha, da je izgubila šokantni naboj, ker ne zmore svežih predlogov za novo strukturiranje gradiva in ne vidi več poti do nove zvočne snovi. Skoraj isti hip so začeli zlasti ustvarjalci, ki so bili avantgardisti, uporabljati termin *transavantgarda* ali celo *neoavantgarda* – toda te oznake ni nihče sprejel, niti časniška kritika in poljudna publicistika ne. Nasprotno, uveljavil se je izraz *postmodernizem*, ki sicer govori o drugih razsežnostih sedanjega stanja, gotovo pa tudi potrjuje, da je avantgarda lahko avantgarda samo dotlej, ko širi in vzdržuje svoj absolutni novum. Če je naboj izčrpan, se prelevi, preide ali kakorkoli že spremeni v *modernizem*: v selekcioniranje in utrjevanje ter prilagajanje in povezovanje doseženih novosti z ostalim, bolj(e) znanim.

Janko Kos: Imam vprašanje. Z vašega stališča bi se dalo govoriti o zgodovinski avantgardni in neoavantgardni na glasbenem področju v tej zvezi: Russolo je vsekakor bil predhodnik moderne glasbe, menda je vplival na razvoj konkretne ali elektronske glasbe. Kot tak je ostal znotraj futurizma in torej bil del zgodovinske avantgarde, medtem ko bi se območje elektronske in konkretne glasbe v tem smislu lahko imenovalo torej neoavantgarda – z glasbenega stališča seveda.

Borut Loparnik: Sodim, da je izraz neoavantgarda pojmovni spateček. Avantgarda ni avantgarda, če ni »neo«, v nobenem primeru. Res pa se avantgarde navezujejo druga na drugo, naj se tega zavedajo (in to priznajo) ali ne – npr. serialna glasba na dodekafonijo, elektroakustična glasba na zvočne poskuse italijanskih futuristov itd. Avantgarde nastajajo v »valovih«, ki vsaj iz časovne distance dokazujejo notranje povezave oz. istosmernost. A tudi v takšnem kontekstu se mi zdi dokaj dvomljiva terminološka opredelitev »zgodovinska avantgarda«, ker nerodno in o-hlapno zamejuje stvari. Vsekakor se v muzikologiji doslej ni udomačila.

Majda Stanovnik: Termin avantgarda spada med tiste, ki pri eksaktni rabi delajo težave, četudi odmislimo njihov metaforični izvor. Gre namreč za relacijski pojem, ki se bolj kakor na pojav sam nanaša na razmerje označenega pojava s pojavi zunaj sebe, in hkrati za atributiven pojem – avantgarda je pač avantgarda nečesa (drugega), v umetnosti predhodnica dogajanja, ki ji časovno sledi in se zgleduje po njej. Brž ko to oznako uporabi literarna zgodovina za kako gibanje, smer ali pojav, jim prizna, da so uvedli novosti, značilne za literarno produkcijo naslednjega obdobja; tako npr. Weisgerber, Flaker in drugi z vidika 70. in 80. let že utemeljeno določajo značilnosti avantgard v prvih desetletjih 20. stoletja. Toda relacijska narava termina spodbuja poleg zgodovinske tudi tipološko rabo, to pa zgodovinarje po svoje spet navaja k natančnejšemu časovnemu določanju in poimenovanju posameznih avantgard. Nerodno je le, da tisto literarno dogajanje, ki ga avantgarda ali avantgarde napovedujejo, še ni imenovano. Pri nas je položaj toliko bolj neprijeten, ker skušamo svoje avantgarde časovno razčleniti analogno kakor tista gibanja, smeri itd., ki imajo nerelacijske in neatributivne oznake, in vzpostaviti zvezo med dvema avantgardnima obdobjema z neustreznima oznakama zgodovinska avantgarda in neoavantgarda. Pri neoavantgardni je perspektiva obrnjena in vsebina kontradiktorna – nova avantgarda, ki je naslednica neke prejšnje, je morda lahko nova, nikakor pa ni več avantgarda, medtem ko zgodovinska avantgarda kot predhodnica neoavantgarde pridevka zgodovinska ne potrebuje.

Peter Krečič: Eden izmed razpravljalcev je šel v to smer, da vidi v povojnem razvoju le še gibanja kot na primer pop art, absurdizem ipd. Jaz pa tudi v tem primeru menim, da ni razloga, da bi za gibanja po letu 1945 ali 1950 spremenili merila. Če smo v zgodovinski avantgardi opazili, da veljajo zanjo značilnosti kot nastopanje v skupinah, manifestiranje, izražanje z drugačnimi, celo neumetniškimi sredstvi ipd., vzemimo ta merila v celoti tudi za povojni čas, pa bomo videli, ali imamo opravka po vojni z avantgardami ali ne. Besedico neo(avantgarda) zato uporabljam samo v tem smislu, torej za pojav avantgarde v novejšem času, in najbrž bomo morali tudi ta izraz razširiti, saj ni nikjer rečeno, da se ne bo pojavila še kakšna avantgarda. Iz istega razloga menim, da pojma avantgarda ne moremo kar avtomatično preseliti na pojave, kot so novi roman, konkretizem, pop art – pač samo v primeru, če se je pop art pojavil z značilnostmi delovanja avantgard. Toda po izkušnjah, ki jih imamo doslej, avantgarda nikoli ozko ne pokriva neke ožje tipološke usmeritve. Avantgarda je poseben umetnostni kompleks, gibanje, ki se razvija na mnogih ravneh in so ožje tipološke oznake zanj še posebno neprikladne. Mnogo laže bi izraze kot novi roman, pop art, absurdizem, konkretizem razporedili znotraj termina modernizem, saj so številni med njimi bolj povezani s posameznimi ustvarjalci. Posamezniki sami, naj bodo še tako pomembni za umetnostni razvoj, izraziti raziskovalci, sami niso bili avantgarda. Avantgarda je skupinska akcija.

Janko Kos: Če sprejmemo za določilo avantgarde prezentacijsko ali skupinsko formo, potem je to odločilen kriterij za presojo, ali obstaja neoavantgarda in kaj bi spadalo vanjo. Tako bi o konkretizmu, o konkretni poeziji morali raziskovati, ali ustreza temu, kar nam nudijo osnovna določila za definiranje avantgarde. Seveda je vprašanje, kje je tu razlika med staro in novo avantgardo. Ker je obema skupno to, da se dogajata kot skupinsko gibanje z neko posebno ideologijo, z nekim posebnim posegom v življenje in družbo, potem je tu tudi diferenca med obema. Mislim, da nam prav tu manjkajo natančnejše analize. Verjetno je, da neoavantgardne pojave, kot so konkretizem ali novi roman – če to je seveda avantgarda – ločijo od stare avantgarde poteze ideološkega značaja. Prvi vtis je dejansko ta, da je bila stara avantgarda v polni moči, agresivna itd., nova pa je bila – ne ravno konformna – pač pa tehnicistična, racionalizirana, drugačna skratka, in to je verjetno v zvezi z drugačnim industrijskim svetom povojne družbe. Neka razlika torej mora biti, čeprav so forme iste, zaradi česar lahko sploh govorimo o neoavantgardi. Tudi naša neoavantgarda je bila na poseben način urbana, racionalna in nekako tehnična. Toda v njej je bilo marsikaj tega, kar je značilno še za zgodovinsko avantgardo, kar bi seveda postavljalo vprašanje, ali ni na Slovenskem šele neoavantgarda uresničila tudi tisto, kar je storila zgodovinska avantgarda drugod, ker smo pač prišli nekoliko pozneje v to območje.

Peter Krečič: Avantgardam je po moje skupno vsaj to, da se pojavljajo na podoben način, se na podoben način organizirajo, in tudi to, da njihovo delovanje izzove v družbi oster odpor. Pri nas bi bilo zanimivo raziskati socialna ozadja avantgardističnega upora, cilje, v katere se avantgarda uperi. Za slovensko likovno avantgardo je značilno, da je združevala zelo različna umetnostna stališča, »slogovno« je bila zelo nečista, tako da Černigojev konstruktivizem nikakor ni bil posnetek ali kopija ruskega konstruktivizma. V njem so se mešala dadaistična, futuristična in še kakšna stališča. Podobno zenitizem v Srbiji. Na straneh Zenita se srečujejo raznorodne avantgarde, ki jih zenitizem sintetizira, toda med njimi ima konstruktivizem, posebno v zadnji fazi, izrazitejšo mesto. Sintetični prijem, sklicevanje na širok krog evropskih avantgardističnih gibanj, ustvarja avantgardistično pozicijo, ki se spopada ne samo s sočas-

nimi (modernističnimi) umetnostnimi stališči na celotni fronti, marveč nastopa proti družbenemu redu v celoti. Avantgarda vselej iznajde način, kako lahko družbo najučinkoviteje prizadene. Besne reakcije ob nastopih naše zgodovinske avantgarde so lep zgled za to. Če povzamem, kar sem povedal: raziskovanje socialnih ozadij avantgard bi nam morda dalo odgovor na vprašanje, zakaj se je avantgarda tako strukturirala, kot se je. Podobno kot se nam postavlja to vprašanje ob zgodovinski avantgardi, se nam mora postaviti tudi za novejšo avantgardne pojave, saj se zdi, da je ohojevska avantgarda zelo značilno reagirala na umetnostne in širše družbene pojave v šestdesetih letih. Kljub njenim akcijam v gozdu, na polju, v parkih ne pozabimo, da je avantgarda izrazito urban pojav.

Janko Kos: S tem se strinjam. Izraz urban sem uporabil nekoliko drugače, mislim da bolj preprosto.

Neda Pagon-Brglez: Tisti, ki se štejemo za zagovornike teoretične sociologije umetnosti, pravzaprav takšnih pokazateljev ne upoštevamo, ampak nam gre bolj za pokazatelje v predmetu samem. Tradicionalna umetnostna sociologija se ne ukvarja s predmetom, to je z literaturo, s sliko, ampak s stvarmi, ki so zunaj nje. Iskati sociološke razsežnosti v predmetu samem je mnogo težje.

Za vprašanje avantgarde pri Slovencih je skupna točka odprtost v evropski prostor; ta je pomenila spodbudo, kakršne danes več ni. Na drugi strani se je kazala potreba po druženju v skupino kot reakcija na popolno družbeno recesijo, ki prepušča posameznike samim sebi.

Zgodovinska avantgarda v letih 1920–1930 je bila nastavek politične avantgarde, Leninove partije kot avantgarde socialnopolitičnega gibanja, in se je označila kot umetnostna v kontekstu opredeljevanja do politične avantgarde. Ta avantgarda se je ob uspeli socialistični revoluciji uveljavila, vsaj za zgodovinski hip, zato o njej tudi govorimo kot o zgodovinski. Za neoavantgardo pa nismo čisto prepričani, ali je ob neuspehlih poskusih revolucionarnega leta 1968 uspela ali ne.

Jola Škulj: Zakaj pa je potem v nekaterih interpretacijah mogoče govoriti o neoavantgardi že v petdesetih letih?

Janko Kos: V zvezi s tem, kar je povedala tov. Brglezova, sprašujem tole. Kaj pa futurizem? Futurizem je izrazita avantgarda, ki ni bila samo literarno-umetniška, ampak je imela politični program, iz katerega je očitno Mussolini prevzel nekatere elemente in s tem futurizem kot političnega akterja izločil iz igre, si ga podredil itd. Torej stara avantgarda ni bila odvisna samo od komunističnega gibanja ali z njim povezana.

Neda Pagon-Brglez: Futurizem je alternativa na totalitarističen način.

Tomaž Brejc: V marsičem se pojavlja slovenska zgodovinska avantgarda v obliki »izgubljenega spomina«, ki smo ga zdaj ponovno obudili. To je razumljivo, saj se tudi slovenski likovni modernizem dógaja kot vrsta cezur in preskokov in je potrebno pozneje rekonstruirati nekaj, kar je bilo v samem času nastanka prezrto, zanikano, zamolčano ali osovraženo. Socialni model avantgarde v slovenskem prostoru ima enake lastnosti, kot jih pripisujemo modernizmu: Jakopič v letu 1902 je bil sprejet enako negativno kot Černigoj leta 1925. Dalje, medtem ko so se v evropski vizualni civilizaciji elementi modernizma in avantgarde znašli v presnovljeni obliki v množičnih medijih, tega »prevajanja« vizualnih izumov v optični vsakdanjik pri nas ni bilo. Avantgarda in modernizem sta v tem

smislu ostajala v lastnem hermetičnem prostoru. Zato se vse inovacije vedno javljajo kot ponovno odkrivanje »izgubljenega spomina.« Tudi ohojevci v šestdesetih letih odkrivajo s pomočjo Richterjeve knjige dadaizem in o Černigojevih dejanjih takrat nismo vedeli skoraj ničesar zanesljivega. Zato slovenska oblika avantgarde v isti meri črpa iz »tradicionalnih«, uveljavljenih lastnosti modernizma kot tudi iz posamičnih idej prave avantgarde. Najpomembnejši prispevek zgodovinske avantgarde je v tem, da je umetnost soočila z modernimi vizualnimi mediji in njihovim socialnim prostorom: avantgardisti so nas potisnili v moderno vizualno civilizacijo, kakršna je bila v dvajsetih letih.

Peter Krečič: Nekaj bi rad pripomnil na tisti del razprave Nede Brlež, ko je govorila o nasprotju med uspehom ruske umetnostne avantgarde z rusko socialistično revolucijo in neuspehom naše avantgarde po uspešno izpeljani socialistični revoluciji pri nas. Meni se zdi, da se tudi ruska avantgarda pojavlja kot alternativa še pred revolucijo in pravzaprav ne razume, da se po svojem umetniškem bistvu oddaljuje od politične (revolucionarne) avantgarde-partije, čeprav z njo vsaj spočetka simpatizira. Težko je reči, ali je ta nesporazum bistveno pospešil njen konec, vsekakor avantgarde niso dolgo trpeli. To misel je zelo dobro izrazil Janko Zlodre v eni izmed prilog Mladine, ko je zapisal, da absolutna avantgarda-Partija ob sebi ne trpi nobene, tudi umetnostne avantgarde ne.

Forej mislim, da je treba biti pozoren do določenih kriznih položajev v družbi in se vprašati, zakaj je Marinetti objavil futuristični manifest prav leta 1909 v Parizu in zakaj nastopi pri nas ohojevska avantgarda takoj po letu 1965 in zakaj se z Laibachom začenja v zgodnjih osemdesetih nekaj, kar bi lahko bila avantgarda. Do zdaj se je torej pojav umetnostne avantgarde že tolikokrat ciklično ponovil, da bi lahko ugotovili že kar zakonitosti tega pojavljanja.

Janko Kos: S stališča literarne vede se mi zdi, da bi se dalo razlike med zgodovinsko in neoavantgardo – če seveda priznamo neoavantgardo – formulirati v tej smeri. Za zgodovinsko avantgardo – konkretno za futuriste, dadaiste, konstruktiviste in zlasti surrealiste v Franciji in drugod – je ideološko bistveno to, da je bil njihov projekt vendarle totalen, mislim tako intenziven, da je postajal skoraj absoluten, medtem ko se mi zdi v pojavih neoavantgarde – z literarnega stališča bi lahko sem šteli konkretno poezijo, absurdno dramatiko in gledališče ali pa tudi novi roman – ta napon po nečem bistvenem, absolutnem dosti manjši, tako rekoč pridušen. Npr. novi roman ima sigurno tudi ambicijo, spremeniti zavest in življenje, samo ta ambicija se zdi dosti manjša, bolj skeptična, zrelativizirana, kot pa je bila pri surrealistih ali futuristih, kjer je bil ta napon patetično absoluten. Mogoče je v tem neka razlika. Na to sem mislil, ko sem govoril o bolj urbani obliki neoavantgarde. Vemo pa, da se je v dogodkih leta 1968 in še kje začetna inspiracija zgodovinske avantgarde spet nekako porodila – sicer za krajši čas in v manjšem obsegu, mogoče tudi bolj na zunaj, ne tako intenzivno. Kljub temu je tu neka razlika. Rusolovi poizkusi so bili znotraj futurizma del futuristične akcije, ki je hotela več kot samo spremeniti stil. Medtem je pa za elektronsko ali konkretno glasbo vprašljivo, ali je postavljena znotraj akcije in programa za totalno uresničenje neke vizije, ki presega danost.

Borut Loparnik: Sama po sebi je, ne pa v okviru vsega ostalega, kar so v glasbi počeli Russolo oziroma sploh futuristi. Ta vera je ob nastanku in zgodnjem razvoju elektronske in konkretne glasbe popolnoma jasna in zavestna. Samo drugega ozadja pa žal ni.

Janko Kos: Isto je pri novem romanu. Recimo za Robbe-Grilleta je cilj novega romana ustvariti drugačno zavest, ki ni več tragična, ampak za tem ni tiste vizije, ki so jo imeli surrealisti – osvoboditi duha do skrajnosti, dvigniti ga v absolutno resničnost, kar je seveda precej več. Te vere in tega zagona v neoavantgardi vsaj v teh območjih ni več, in to je morda razlika med staro in novo avantgardo.

Lado Kralj: [Lado Kralj je diskutiral o tem, v kakšnih okoliščinah čuti literarna veda potrebo po uvajanju pojma avantgarda in nadomeščanju prejšnjih, kakršen je npr. ekspresionizem, ter o medsebojnem razmerju teh dveh pojmov. Ker je pri avtoriziranju znatno razširil svoj diskusijski prispevek, ga objavljamo posebej na straneh 26–29.]

Janko Kos: V zvezi z ekspresionizmom se odpira vrsta vprašanj. S stališča razločevanja med modernizmom in avantgardo bi se dalo postaviti vsaj dve vprašanji. Prvič, ali je ekspresionizem kot literarna smer tisto, čemur se reče modernizem, oziroma ali je ekspresionizem v celoti res nekaj modernega in v tem smislu modernizem. Del ekspresionizma – verjetno tudi v slikarstvu – izhaja vendarle še iz prejšnjih slogov ali smeri. V literaturi je očiten močan substrat simbolizma. Drugo vprašanje je to, ali je mogoče ekspresionizem razumeti kot avantgardo v istem smislu, kot se to da v futurizmu, dadaizmu, surrealizmu. Za nemški ekspresionizem je jasno, da nima centra, centralnega gibanja; ker zajema več gibanj, je vprašanje za vsako od teh, ali so avantgardna v smislu, o katerem govorimo, tj. z vsemi atributi socialne akcije, nastopanja itd. Recimo, ali sta Der blaue Reiter in Die Brücke v tem smislu avantgarda. Ti problemi so važni tudi za nas, ker vemo, da je bil ekspresionizem tako ali drugače na Slovenskem zelo pomemben, kar pomeni, da je ta problematika odmevala tudi v naši tako imenovani zgodovinski avantgardi. Ne vem, kako gledajo umetnostni zgodovinarji na vprašanje avantgard v ekspresionizmu. Ali so jim te skupine avantgardne ali le slikarske »šole« ipd.

Tomaž Brejc: Imam dve pripombi. Prvič, kar je rekel kolega Kralj o položaju ekspresionizma znotraj avantgarde, je izredno pomembno. V likovni umetnosti je v Nemčiji čutili neugodje, nezaupanje do francoskih smeri modernizma; tudi Grosz v znanem manifestu *Umetnost je v nevarnosti* iz leta 1925 postavi v središče dadaizem in obide francoske smeri. S tem pa se odpre pot ekspresionizmu – toda ekspresionizem se vede bolj kot smer znotraj modernizma, modernisti sprejmejo ekspresionizem kot svoj stil, ga po svoje uporabijo, transformirajo, manj pa ga lahko povežemo z intencami avantgarde. To je videti tudi v novejših zgodovinah likovnega modernizma, kjer ekspresionizem izgublja oznake avantgardnega gibanja. Die Brücke so skupina, ki neposredno, avtentično doživlja van Gogha, Gauguina, tihomorsko in afriško skulpturo, toda to je še zmeraj stil, ki živi v tradiciji štafelajne slike. Medijska problematika (fotografija, film, moderna tehnologija) je nekoliko bolj prisotna v modificiranem ekspresionizmu dvajsetih let, toda tudi takrat je močnejša tradicija, ki se od geste in pastoznega namaza postimpresionizma premika k simbolizmu in pozneje k družbenokritični tematiki. Toda likovno se vse to dogaja znotraj modernističnega slikarskega programa. Pravzaprav šele sintetični kubizem s kolažem in multiplikacijo nosilcev podobe odpira nastavke za krizo štafelajne slike, omogoča konceptualno slikarstvo in »mešane tehnike«, ki so ključnega pomena za avantgardo – to je moja druga pripomba. V avantgardnih strujah so odločilnega pomena prav tisti elementi likovnega jezika, ki umetnost potiskajo v moderno vizualno civilizacijo, k fotografiji, filmu, urbanemu okolju in njegovemu podobo-tvorju, ki obravnavajo vizualni svet kot potrošno dobrino, ki jo je mogoče likovno izrabiti in nelikovne elemente pretvoriti v nosilce avantgardistič-

nega izraza. Zato je avantgarda tako inspirativna in kljub anarhični dikciji afirmativna, res pa je, da jo je prav v tej legi mogoče paternalizirati in udomačiti v modernističnih galerijskih prezentacijah.

Evald Koren: Bolj kot strokovno literaturo o avantgardi poznam umetniško literaturo, ki jo želi ta pojem zaznamovati. Lado Kralj je omenil Konstantinovičev pojem vmesno polje (Zwischenfeld) med velikimi evropskimi literaturami. Želim opozoriti, da se je potreba po pojmu avantgarda pojavila predvsem v deželah tega evropskega vmesnega prostora, najbrž kot posledica dejstva, da posamezne nacionalne literature tega področja skorajda nimajo tako tehtne, izrazite in uspešne smeri, kakršen je npr. italijanski futurizem, nemški ekspresionizem ali francoski nadrealizem. Za rojstvo in uporabo pojma avantgarda, ki konec koncev udobno poimenuje določen sklop sorodnih umetniških pojavov, te okoliščine najbrž niso brez pomena. Da pa je literarna plat pri tem pojmu precej zanemarjena in da je bolj poudarjena sociološka stran, je očitno. Če je ena temeljnih razsežnosti oz. značilnosti avantgarde šokantnost, kot je bilo danes slišati, potem bi morali iz zgodovinske avantgarde izločiti vsaj nemški ekspresionizem, iz neoavantgarde pa npr. poleg literature absurda predvsem novi roman. Ali lahko potemtakem pojem avantgarda kot literarnozgodovinski termin sploh še obstane?

Janko Kos: To, kar je povedal kolega Koren, je seveda res. Ko je Ocvirk predaval o modernih literarnih smereh, futurizmu, dadaizmu, ekspresionizmu, so ga zanimali literarni teksti kot teksti, ker je bil pač pravi literarni zgodovinar, vendar je veliko pozornost posvečal tudi avantgardnemu dogajanju okoli teh tekstov. Ta metodologija je verjetno sledila iz njegovega pozitivističnega stališča, kajti pozitivizem sicer gotovo v perspektivi vidi svoj glavni predmet v literarnem tekstu, ampak da bi ga razumel v njegovi genezi in pogojih, pritegne avtorja pa okoliščine pa družbo in situacijo; zato je Ocvirk k razlagi izmov, ki so ga zanimali, npr. pojav moderne lirike, pritegoval vse to, kar z današnjega stališča sestavlja problematiko avantgarde. Pri njem je bil to seveda samo dodatek, ki ga je treba previdno upoštevati, da prideš do same literature. Medtem se je v 60. letih, pa pod vplivom nastajanja neoavantgarde, študentskih gibanj in vseh drugih pojavov pozornost premaknila k tistemu, kar je bilo za avantgardo bistveno, se pravi k skupinskemu gibanjem s programi, manifesti in prakso, ki je hotela transcendirati umetnost, in s tem se je šele pojem avantgarde kot tak odprl, postal nekako samostojen, se emancipiral od zgolj literarnozgodovinskega zanimanja za okoliščine, ki so spremljale nastajanje modernih ali modernističnih tekstov. Mislim, da se s tega stališča da razumeti znova uveljavljeni pojem avantgarda, ki pa seveda za literarno zgodovino sam po sebi najbrž ni popolnoma relevanten. Če se torej zanimamo zanj, se moramo vsaj nekoliko postaviti tudi v območje literarne sociologije ali še kakšne širše teorije o kulturi, družbi itd., kajti tam je avantgarda kot taka z vsemi dimenzijami šele vidna.

Igor Zabel: Z opredelitvijo avantgarde kot nečesa nadmodernističnega se postavi vprašanje, ali je literarna zgodovina kot taka sploh sposobna obravnavati objekt (tekst), ki je del avantgardističnega početja, adekvatno njegovi avantgardističnosti, torej glede na njegove specifično avantgardne dimenzije. Kakor hitro se tak objekt obravnava zgolj kot umetnostni predmet enega umetnostnega toka, je dimenzija avantgardnosti zgubljena.

Janko Kos: Saj to je dejansko tako. Ravno Duchamp je pisal Hansu Richterju kasneje o tem, kakšen je bil njegov pravi namen z ready-mades. Seveda je iz tistega očitno, da mu je šlo za avantgardno dejanje, ne pa za

izgotovitev objekta, ki naj ima izključno estetsko funkcijo. Ampak s tem, da je tak objekt postavljen v muzej, se za nas spremeni v pripravljeno umetnostno stvaritev.

Tomaž Brejc: Profesor Ocvirk je trdil, da avantgarde ne ustvarjajo umetnin (hotel je reči »velikih«), in gotovo bi se zdaj vprašal, zakaj ne. S tem pa se dotikam vprašanja vrednotenja – vemo, da je starejša slovenska inteligenca z nezaupanjem sprejemala avantgardistično početje, točno tako, kot je rekel dr. Krečič. Tako je sodil Izidor Cankar, in ta ni bil brez vpliva na Ocvirka. Čeprav je Izidor Cankar zavrnil praktično vse radikalne oblike modernizma, vse, kar se je oddaljevalo od impresionizma, je pri tem vendarle napravil pametno potezo. Leta 1926 je izraz »upodabljajoča« umetnost spremenil v »likovna« umetnost. Lahko bi rekli malenkost, toda že ta semantična distinkcija pomeni veliko razliko od starejših estetik in hočeš nočeš tudi to odpira možnost za ustrežnejšo obravnavo avantgarde. Likovna umetnost – pomeni, da ne gre več za apriorno mimetično umetnost in da se kriteriji »upodabljanja« ne vsiljujejo področju, ki ga izumi ali izvede avantgarda.

Sodobne interpretacijske metode pa že same po sebi omogočajo, da se tako komparativisti kot umetnostni zgodovinarji, neobremenjeni s starejšimi interpretacijskimi modeli, soočimo z avantgardističnimi izdelki.

Alenka Koron: Mislim, da je bil podobnega mnenja o avantgardah tudi pri nas zelo brani in mnogokrat citirani teoretik avantgarde Peter Bürger. V svoji knjigi *Theorie der Avantgarde* (1974) je namreč opozoril na pomen avantgardnih gibanj za razvoj umetnosti oziroma modernizma, če sprejememo vpeljana razlikovanja avantgarde in modernizma. Res važen, revolucionaren dosežek avantgarde v umetnosti je po njegovem predvsem v tem, da je ustvarila možnost tistega, kar imenuje Bürger univerzalna razpoložljivost z umetniškimi sredstvi, s katero je bila tako rekoč kanonizirana absolutna nonšalanca do vseh uveljavljenih »umetniških vrednot«, norm in tradicije sploh ter neomejena svoboda in svobodnjaškost avantgardne kreativnosti in njene sinkretične, v multimedialnost usmerjene produkcije. Ravno univerzalna razpoložljivost z umetniškimi sredstvi je torej tista od avantgarde priborjena prostost, razrahljanost vezi, brez katere si današnjega dogajanja v umetnosti, torej postmodernizma in njegovega svobodnega, eklektičnega predelovanja in črpanja iz tradicije, ne moremo predstavljati. Čeprav je bila umetnost (poleg morale, politike, religije itd.) le eden od »terenov« avantgardnega delovanja in destruiranja, in čeprav jo je avantgarda ukinjala kot zastarelo buržoazno formo in jo skušala presežati v sami življenjski praksi, zaradi česar lahko govorimo o avantgardni »umetnosti« samo s pridržki, pa zaradi tega, kar je bilo prej povedano, mesta in vloge avantgarde ravno v umetnosti ni mogoče spregledati.

Peter Krečič: Spet se bom dotaknil Izidorja Cankarja in njegovega romana *S poti*. Konkretno imam v mislih znameniti pogovor pripovedovalca s svojim prijateljem Fritzom pred Tizianovo Assunto. Ko mu razlaga pomen slike Vnebovzete v tistem času, torej v 16. stoletju, ga sili, naj se poskuša živeti v ta čas in premisliti, kako revolucionarno je morala delovati ta slika na Tizianove sodobnike, kakšno odkritje je pomenila. Enako se je treba verjetno vprašati o revolucionarnem pomenu Duchampovega »Ready-madea« iz prvih desetletij tega stoletja. Pri tem delu seveda ni govora o revolucionarnosti kompozicije ali prehajanja v sfero, ki jih Cankar tako čudovito opisuje na sliki Assunte, marveč se jedro vprašanj usmeri v status umetniškega dela in v to, kaj, kateri medij lahko ta status zagotavlja. Revolucionarnost zdaj ne leži več v samem umetniškem dosežku, inovaciji znotraj umetnostnega dela, temveč zunaj njega,

tu konkretno v spraševanju o statusu umetnine. In to vprašanje se na različne načine in v različnih kontekstih pojavlja v vsem 20. stoletju. Tu, mislim, tiči eno poglavitnih vprašanj, ki so se pojavila z avantgardo, in to vprašanje je zanj morda celo najbolj značilno.

Janko Kos: Ko je kolega Brejc omenjal prof. Ocvirka, sem se spomnil na to, kako je Ocvirk sodil o naši zgodovinski avantgardi. Vemo, da je leta 1929 zelo napadal številko *Sturma* in številko *Nove literature* v Beogradu, kjer so sodelovali Delak in ostali. Te napade je deloma razložil že Dušan Moravec v svoji knjigi o Delaku. Ne vem, ali se jih da razlagati kot značilne za njegov odnos do avantgard kot avantgard. Ocvirk je našim avantgardistom (Delaku in tudi Černigoju) očital v glavnem to, da so šibke, nenadarjene, neproduktivne osebnosti, da so kot ustvarjalci pač manj pomembni. To je bilo zanj glavno. Iz tega bi zato težko sklepali o njegovem odnosu do avantgard kot avantgard. Če je za čas pred vojno težko govoriti o tem, kakšen je bil Ocvirkov dejanski odnos do avantgard, pa vemo, da se mu je po vojni spreminjal vsaj v tem smislu, da je postajal pozoren na vse tisto, kar je bilo okoli modernih tekstov, ki so ga zanimali, takega, da je bilo odločilno za jasno genezo teh tekstov, to pa so bile tudi avantgarde. Pri Pirjevcu je vprašanje že to, kako je gledal na pojem avantgarda, npr. v javnem pogovoru o avantgardni umetnosti v Beogradu leta 1971 v Domu omladine, kjer so sodelovali še nekateri drugi, srbski, beograjski literarni znanstveniki in filozofi. Tam je s pojmom avantgarda, avantgardizem opravil zelo hitro. Pravzaprav se je odločil, da odvrže ta izraz, češ da je za položaj umetnosti v današnjem času važna predvsem novoveška metafizika v svojem koncu, da pa nam pojem avantgarde in avantgardizma o tem ne pove nič bistvenega, češ da se še sam pojem postavlja in giblje v horizontu metafizike. Kolikor razumem Pirjevca, gre za to, da avantgarda temelji na pojmu progressa, napredovanja itd., kar je seveda metafizika. To se pravi, da ta pojem za tistega, ki hoče misliti bistvo moderne umetnosti, enostavno ni relevanten. Prav zato je v svoji diskusiji namerno opuščal problematiko avantgarde in rajši govoril o Aristotelu in Heglu, se pravi o tistih, ki so mu bistveni za problem umetnosti v našem času. To stališče je samo po sebi zanimivo. Jasno je, da ga avantgarda kot avantgarda v tem smislu, o katerem danes govorimo, sploh ni zanimala. Zanimala ga je kot umetnost in kaj se z njo v današnjem času dogaja.

Darko Dolinar: Tem izvajanjem bi skušal ugovarjati v neki podrobnosti. Kot je znano, je bila ena stalnih tem Pirjevčevega mišljenja t. i. smrt umetnosti, konec umetnosti; mislim, da je v okviru tega problemskega kompleksa zajemal tudi vrsto pojavov v literaturi in umetnosti 20. stoletja, ki smo jih tukaj, seveda z drugačnega vidika, omenjali kot značilnosti avantgarde. Po drugi strani pa je večkrat trdil, da mora moderna literarna znanost sprejemati vso literaturo in se soočiti z njo, od tradicionalne do najnovejše, ali z značilnim izrazom »od Prešerna do Salamuna«. Torej najbrž ne bi smeli sklepati, da problema avantgarde zanj tako rekoč ni bilo.

Janko Kos: Hotel sem samo opozoriti na to, da za Pirjevca pojem avantgarde kot take sploh ni bil relevanten. Drugo pa je, kako je moderno literaturo uvrščal v svojo teoretsko predstavo dogajanja umetnosti. V vsakem primeru je dobesedno rekel, da je treba »odbaciti ovaj pojem«, ker je ideja o napredovanju, progressu v tem pojmu postavljena na način, ki je še metafizičen. Ne vem pa, ali se je še kje po tem pogovoru o tem določno izrekel.

Najbrž smo že nekoliko izčrpani in bi lahko debato polagoma zaključili. Če dovolite, bi za sklep dejal, da je bila izjemno zanimiva za vse na-

vzoče; da smo marsikaj slišali drug od drugega in da v imenu Društva za primerjalno književnost, pa tudi poslušalcev, želimo njenega nadaljevanja.

Lado Kralj ZADREGE S POJMOV AVANTGARDA*

Rad bi opozoril na nekatere težave, ki jih doživlja pojem avantgarda na področju literature. Dokler se pojem uporablja v širšem kontekstu literature nasploh, torej zunaj ožjega območja literarnozgodovinske klasifikacije in periodizacije (Renato Poggioli, H. E. Holthusen, Peter Bürger), je operativna vrednost pojma »avantgarda« predvsem literarnosociološka in težav pravzaprav ni.¹ Nasprotno, s pojmom avantgarda pride mo do nekaterih zanimivih ugotovitev, spet seveda predvsem literarnosocioloških. Zadrege nastanejo, kadar pojem avantgarda skuša spodrinuti utrjeno literarnozgodovinsko terminologijo, kadar torej hoče nadomestiti enega ali vse od petih pomembnejših pojmov, ki označujejo literarne pojave v desetih in dvajsetih letih tega stoletja: ekspresionizem, futurizem, nadrealizem, dadaizem in konstruktivizem. Takšne težnje so od začetka sedemdesetih let naprej kazali predvsem Miklós Szabolcsi, Endre Bojtár in Jean Weisgerber.² Pod vtisom ali težo takih mnenj je Zoran Konstantinović, ki je leta 1976 v Strasbourgu sklical znanstveno posvetovanje o ekspresionizmu v srednji, vzhodni in jugovzhodni Evropi, v uvodnem predavanju predlagal, da bi »ekspresionizem definirali kot nemško stilno varianto avantgardizma«.³ Predlog takrat ni bil sprejet, a danes se periodizacijski pojem avantgardizem v tej ali oni monografiji že kaže kot dejstvo (Aleksandar Flaker, Peter Drews).⁴ Res je, da pri vseh zagovornikih avantgarde ta pojem ne spodriiva prejšnjih v enaki meri: Aleksandar Flaker ga uporablja včasih kot nadrejen pojem,⁵ drugič kot paralelnega z ekspresionizmom ali celo modernizmom,⁶ Miklós Szabolcsi ga omejuje predvsem na vidik gibanja, tj. programov in manifestov,⁷ Jean Weisgerber ga uporablja kot sinonim za ekspresionizem, futurizem, dadaizem, konstruktivizem ali nadrealizem, o avantgardah govori v množini,⁸ in Peter Drews ga uporablja zmeraj in precizno kot nadrejen pojem, torej v podobnem pomenu, kot ga Janko Kos daje pojmu modernizem.⁹ Pa vendar: avantgarda se pojavlja kot nov periodizacijski, ne samo literarnosociološki ali esejistični pojem, in do njega se bom skušal opredeliti predvsem z vidika slovenske literature, tj. slovenskega ekspresionizma.

Zadrege z novim pojmom se kažejo predvsem zaradi potenciranega uveljavljanja tiste bistvene determinante ali konstituante avantgarde, ki jo Janko Kos imenuje progresizem.¹⁰ Nekateri avtorji namreč to značilnost avantgarde neposredno in izključno povezujejo z oktobrsko revolucijo. Aleksandar Flaker zagotavlja, da je avantgardizem »v poudarjeno revolucionarnem gibanju okrog oktobrske revolucije dobil specifične impulze,«¹¹ Miklós Szabolcsi meni, da »o pravi avantgardi lahko govorimo samo takrat, kadar se ujema s politično revolucijo, kadar jo spremlja ali pripravlja.«¹² In Endre Bojtár govori (sicer samo za področje vzhodne Evrope, a vanjo prišteva tudi Miroslava Krležo in Ivana Cankarja) o revolucionarnosti kot bistveni značilnosti avantgarde in o optimizmu kot o drugi, ta pa med drugim izvira iz »revolucionarne utopije, ki je za materialno podlago imela obstoj Sovjetske zveze.«¹³ Zato Bojtár seveda prišteje k avantgardi vso proletarsko literaturo in tudi »umetnike, ki so načrtovali kulturno politiko komunistične partije«, Flaker pa, kot pove že

* Razširjen in dopolnjen prispevek v diskusiji *Znanstveno preučevanje avantgard*; prim. str. 22.

naslov njegove knjige, obravnava hrvaško književno levico vzporedno z avantgardo, če je že ne prišteva vanjo. Edino Peter Drews se je znal elegantno ogniti tej čeri, izločil je iz avantgarde proletarsko literaturo, češ da »njena umetniška teorija in praksa kažeta mnogo večjo afiniteto do realističnih tokov 19. stoletja«, o političnem prepričanju avantgardistov pa ugotavlja, da je segalo »od skrajno levičarskih pozicij (...) do liberalnih in celo konservativnih tendenc.«¹⁴ S tem pa je seveda pojmu avantgarda spodbil njegov »progresivistični« temelj in vprašanje je, če ni zato pojma modificiral v nekaj drugega.

Zakaj bi človek mogel imeti kaj proti zvezi, več ali manj nerazdružni, med avantgardo in oktobrsko revolucijo? Zato, ker periodizacijski termin ne sme biti vrednoten. Od literarnih pojavov v prvem in drugem desetletju tega stoletja nekoliko bolj poznam samo ekspresionizem, zato bom meril z njim: pojem avantgarda, če ga jemljemo striktno, odreže najmanj polovico nemškega ekspresionizma, namreč tisto, ki se ni zbirala okrog revije *Die Aktion*, ampak okrog *Sturma*, v slovenski literaturi pa odreže celo vrsto avtorjev s Slavkom Grumom na čelu. Še več, v novi klasifikaciji jih pravzaprav nima več kam dati.¹⁵ Ali, kot opozarja Zdenko Škreb: »Pojem avantgarda ima vrednostni prizvok (...) Želim, da znanost o literaturi preučuje vse literature z enake distance (...) Skratka, pojem avantgarda je metafora (...) Če bomo literaturo, ki je umetnost metafore, preučevali s pomočjo niza metafor, bo nastala poezija poezije in rezultati naših znanstvenih študij bodo izgubili vsak znanstven pomen.«¹⁶

Po drugi strani pa so težnje po nadrejenem pojmu povsem upravičene in razumljive, posebej zato, ker noben od petih literarnih pojavov v prvih dveh desetletjih našega stoletja (ekspresionizem, futurizem, nadrealizem, dadaizem, konstruktivizem) ni prodril v vseh pet velikih Brune-tiërovih narodov. Trije so trdno ostali vsak v svojem, enemu delita domovinsko pravico nemška in francoska literatura, eden ima dodatno domovinsko pravico v ruski literaturi, vsi skupaj pa so preplavili številne manjše, večje in najmanjše narode srednje, vzhodne in jugovzhodne Evrope v raznih, dostikrat sinkretičnih mešanicah.¹⁷ Viktor Žmegač pravi temu pojavu »stilni pluralizem«, ki da je značilen za naše stoletje, in njegova posledica je, da »niti ena smer ni po naravi situacije dovolj paradigmatična ali prioritarna, da bi mogla s svojim imenom pokriti celoto obdobja.«¹⁸ Podobno odreka Janko Kos ekspresionizmu status »prave globinske literarno-estetske strukture« oz. »temeljne literarne enote, po kateri bi določali enotnost obdobja ali jih celo imenovali,« torej status literarne smeri, ker ekspresionizem nima »nezamenljive literarno-estetske fiziognomije.«¹⁹ Priznava mu torej le status motivno-tematskega ali formalno-stilnega toka, če že ne samo gibanja.²⁰ Naj se že strinjamo z Žmegačevo in Kosovo ostro sodbo ali ne, nekaj je očitno; ker ne ekspresionizem ne futurizem itd. ne pokrivajo celotnega evropskega prostora, ampak obstojijo v njem bodisi paralelno bodisi pomešano, verjetno res potrebujejo nadrejen pojem.²¹ Janko Kos uveljavlja pojem modernizem,²² ki si je pridobil domovinsko pravico v angleški in ameriški literarni vedi. Pojem izvira iz literature in ne zunaj nje in je zato gotovo primernejši od avantgarde. Ima pa lepotno napako, ki ni povsem nepomembna: etimološko podobnost s pojmom moderna, ki kot ime obdobja pomeni v nemški in predvsem slovenski literarni zgodovini čisto nekaj drugega. Te napake se zavedata tudi dva od utemeljiteljev pojma modernizem, Malcolm Bradbury in James McFarlane, in jo skušata – ne preveč spretno – popraviti tako, da nemški modernizem preprosto izenačita z nemško moderno, da torej nemški modernizem začneta z letom 1886.²³

Res pa je tudi, da se potreba po nadrejenem pojmu kaže mnogo bolj nujno z vidika svetovne književnosti kot z vidika nacionalne. Z drugo besedo: naj se nemška literarna zgodovina še tako zaveda, da pojem ekspresionizem ne pokriva ne Francije ne Italije, da je le provizorij in »zbir-

na oznaka«²⁴ za pisatelje, ki so po okoliščinah in namenih svojega ustvarjanja nezdružljivi, da je le »hevristično prirejen koordinatni sistem s heterogeno pojmovnostjo« in da ga »tudi danes štiti predvsem dolga tradicija raziskovanja«²⁵ – naj se nemška literarna zgodovina vsega tega še tako zaveda, pa vendar ne bo nikdar opustila tega pojma, obdržala ga bo in to v najvišjem statusu, kot ime obdobja. Odkar je Albert Soergel v svoji znameniti monografiji dokončno dal obdobju to ime in ga tako literarnozgodovinsko fiksiral,²⁶ se je pojem trdno obdržal v nemški literarni zgodovini in iz svoje perspektive tako rekoč ne potrebuje nadrejenega pojma. To je tista trdnost, ki je omogočila Gottfriedu Bennu, da je leta 1955 napisal: »Ta stil, ekspresionizem, ki so ga v drugih deželah imenovali futurizem, kubizem, pozneje nadrealizem – ohranja v Nemčiji oznako ekspresionizem.«²⁷ Tudi v slovenski literarni zgodovini ima ekspresionizem za sabo že dolgo rabo. Prvič je omenjen v Slodnjakovem *Pregledu slovenskega slovstva* (1934), v *Pregledu slovenskega slovstva* Marje Boršnik (1948) pa že nastopa v imenu poglavja.²⁸ In ne nazadnje imamo Slovenci veliko časovno prednost pred drugimi jugoslovanskimi in morda še kakšnimi drugimi narodi tudi glede prve informacije o ekspresionizmu, Izidor Cankar omenja novi literarni pojav že leta 1912.²⁹ In ker sta bila v slovenski literaturi prvega in drugega desetletja vdora futurizma in konstruktivizma zares občasna in kratkotrajna in torej nimamo opraviti s takšno zmešnjavo paralelnih literarnih pojavov kot v nekaterih drugih deželah, ki so prav tako sprejemale nove smeri, si morda lahko mislimo, da bo izraz ekspresionizem vztrajno kljuboval času celo kot ime obdobja, čeprav pokriva očitno heterogene pojave.

OPOMBE

¹ Renato Poggioli: *The Theory of the Avant Garde*. Cambridge, Massachusetts, 1968. – H. E. Holthusen: *Kunst und Revolution. V: Avantgarde – Geschichte und Krise einer Idee*. München, 1966. – Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt, 1974.

² Miklós Szabolcsi: *L'avant-garde littéraire et artistique comme phénomène international*. Actes du V^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, 1969. – Endre Bojtár: *The Eastern European Avant-Garde as a Literary Trend*. Neohelicon, 1974. – Jean Weisgerber: *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle. Problèmes théoriques et pratiques*. Neohelicon, 1974.

³ Zoran Konstantinović: *Im Spannungsfeld von Futurismus, Expressionismus und Surrealismus. Eine komparatistische Aufgabenstellung*. V: Zoran Konstantinović (ur.), »Expressionismus« im europäischen Zwischenfeld. Innsbruck, 1978, str. 17 in 22.

⁴ Aleksandar Flaker: *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*. Zagreb, 1982. – Peter Drews: *Die slawische Avantgarde und der Westen. Die Programme der russischen, polnischen und tschechischen literarischen Avantgarde und ihr europäischer Kontext*. München, 1983 (Forum slavicum, 55).

⁵ Aleksandar Flaker: *Futurismus, Expressionismus oder Avantgarde in der russischen Literatur*. V: Zoran Konstantinović (ur.), »Expressionismus« im europäischen Zwischenfeld. Innsbruck, 1978, str. 104.

⁶ Aleksandar Flaker: *Die slavischen Literaturen zur Zeit des Modernismus. Das Auftreten der Avantgarde und des Expressionismus*. V: Hans Hinterhäuser (ur.), *Jahrhundertende – Jahrhundertwende, II*. Wiesbaden, 1976 (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, 19). Vsi trije pojmi v Flakerjevem naslovu se pravzaprav izključujejo.

⁷ Miklós Szabolcsi: *Avangarda – mednarodna književna pojava*. »Umjetnost riječi«, 15, 1971, str. 102.

⁸ Jean Weisgerber, n. d.

⁹ Janko Kos: *Modernizem in avangarda*. V: J. Kos, *Moderna misel in slovenska književnost*. Ljubljana, 1983.

¹⁰ Janko Kos: *K vprašanju o bistvu avantgarde. V: Moderna misel in slovenska književnost*. Ljubljana, 1983.

¹¹ Aleksandar Flaker: *Futurismus, Expressionismus oder Avantgarde in der russischen Literatur*. N. d., str. 104.

¹² Miklós Szabolcsi: *K nekotorym voprosam revoljucionnogo avangarda*. V: Aleksandar Flaker, Dubravka Ugrešić (ur.), *Književnost avangarda revolucija. Ruska književna avangarda XX. stoljeća*. Umjetnost riječi, 25, 1981, posebna številka.

¹³ Endre Bojtár, n. d. str. 98.

¹⁴ Peter Drews, n. d., str. 13 in naprej.

¹⁵ V poglavju *Pitanje hrvatske avangarde* v knjigi *Poetika osporavanja odmeri Aleksandar Flaker Antunu Branku Simiću, vrhu hrvaškega ekspresionizma*, komaj eno stran. – V Flakerjevem poglavju o slovenski literaturi v Hinterhäuserjevem zborniku ne najdemo med pripadniki »zavestnega avantgardističnega gibanja« ne Slavka Gruma ne marsikoga drugega – med pripadniki kakšnega drugega gibanja pa tudi ne (Aleksandar Flaker: *Die slavischen Literaturen zur Zeit des Modernismus. Das Auftreten der Avantgarde und des Expressionismus*. N. d.)

¹⁶ Zdenko Škreb: *Znanstvena vrijednost termina avangarda u književnosti*. Umjetnost riječi 15, 1971.

¹⁷ Le v flamski in nizozemski literaturi se je ekspresionizem pojavil v bolj ali manj samostojni obliki; morda tudi v slovenski, a tako rekoč brez bistvene konstituante, brez gibanja.

¹⁸ Viktor Žmegač: *Metodološka problematika naziva »ekspresionizam« u književnoj povijesti*. V: *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana, 1984 (Obdobja, 5).

¹⁹ Janko Kos: *K vprašanju literarnih smeri in obdobj*. Primerjalna književnost 5, 1982, št. 1, str. 9, 16, 17.

²⁰ Spoznanje, da ekspresionizem v »jugovzhodni Evropi« nima statusa prevladujoče smeri, da »imamo pogosto opraviti z dualistično pripadnostjo literarnim smerem, poleg ekspresionizma predvsem simbolizmu,« vodi Zorana Konstantinovića do zaključka, da »nas položaj, kakršen se kaže, vsekakor sili, da v celoti sprejmemo pojem stilne formacije, ki ga je ustvaril Aleksandar Flaker« (Zoran Konstantinović: *Expressionismus in Südosteuropa. Fragen der Gemeinsamkeiten*. Actes du VIII^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, 1980).

²¹ Ni nenavadno, da se je Aleksandru Flakerju pokazala potreba po nadrejenem pojmu avantgarda prav ob preučevanju ruske literature desetih in dvajsetih let, kjer je zmeda tokov in gibanj, tj. variant simbolizma, futurizma in proletarske literature res največja. (»Pojem avantgarda je posebej primeren za označevanje pojavov v ruski literaturi.« Aleksandar Flaker: *Futurismus, Expressionismus oder Avantgarde in der russischen Literatur*. N. d., str. 104.)

²² Janko Kos: *Modernizem in avantgarda*. N. d. – Janko Kos: *K vprašanju literarnih smeri in obdobj*. N. d., str. 17.

²³ Malcolm Bradbury, James McFarlane (ur.): *Modernism 1890–1930*. Harmondsworth, 1976, 1978².

²⁴ Otto F. Best (ur.): *Expressionismus und Dadaismus*. Stuttgart, 1974, str. 11.

²⁵ Gerhard P. Knapp: *Die Literatur des deutschen Expressionismus*. München, 1979, str. 7, 13.

²⁶ Albert Soergel: *Im Banne des Expressionismus*. Leipzig, 1925.

²⁷ Uvodna beseda k antologiji *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada*. Wiesbaden, 1955.

²⁸ *Od ekspresionizma k socialnemu realizmu*.

²⁹ Izidor Cankar: *Umetnost*. Dom in svet, 1912. – Izidor Cankar: *Najnovejša umetnost*. Dom in svet, 1912.