

316 310

YU ISSN 0351-1189

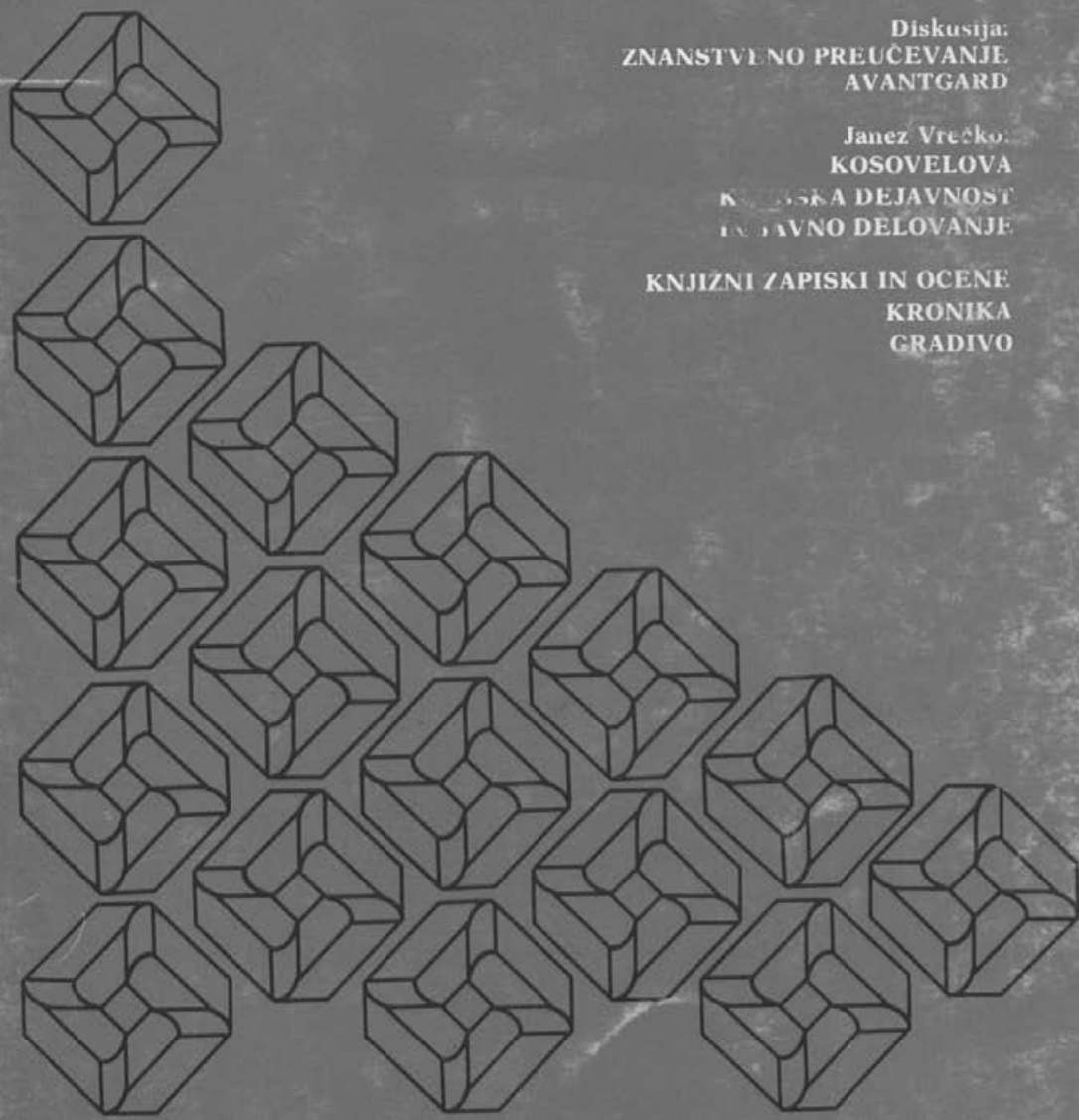
primerjalna književnost

Ljubljana 1985 · številka 2

Diskusija:
ZNANSTVENO PREUČEVANJE
AVANTGARD

Janez Vrečko:
KOSOVELOVA
KULISKA DEJAVNOST
IN JAVNO DELOVANJE

KNJIZNI ZAPISKI IN OCENE
KRONIKA
GRADIVO



PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

Letnik VIII, št. 2, Ljubljana 1985

Izdaja Društvo za primerjalno književnost SR Slovenije

Svet revije: Drago Bajt, Darko Dolinar, Kajetan Gantar (predsednik), Mirko Jurak, Marjana Kobe, Evald Koren, Jože Koruza, Mateja Kos, Vlasta Pacheiner-Klander, Majda Stanovnik, Rapa Šuklje, Janez Vrečko, Mirko Zupančič

Uredniški odbor: Aleš Berger, Niko Grafenauer, Evald Koren, Janko Kos, Lado Kralj, Majda Stanovnik

Glavni in odgovorni urednik: Darko Dolinar

Naslov uredništva: Ljubljana, Aškerčeva 12

Dokumentacijska oprema člankov: Franca Buttolo

Tehnični urednik: Andrej Verbič

Tisk: Dravska tiskarna Maribor

Izhaja dvakrat na leto

Naročila sprejema Društvo za primerjalno književnost SR Slovenije, 61 000 Ljubljana, Aškerčeva 12

Letna naročnina 200 din, za študente in dijake 100 din

Tekoči račun: 50101-678-52401 z oznako »za revijo«

Revija izhaja s podporo Raziskovalne skupnosti Slovenije in Kulturne skupnosti Slovenije. Občasne finančne prispevke dobiva od Filozofske fakultete Univerze Edvarda Kardelja in od Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU.

Po mnenju sekretariata za informacije pri izvršnem svetu skupščine SR Slovenije št. 421-1/72 z dne 5. 6. 1978 je revija oproščena temeljnega prometnega davka.

Oddano v tisk 28. avgusta 1985

VSEBINA**Diskusija**

Znanstveno preučevanje avantgard 1

Razprave

Janez Vrečko: Kosovelova klubska dejavnost in javno delovanje 30

Knjižni zapiski in ocene

Anton Ocvirk, Miscellanea (Majda Stanovnik) 49

Aleksandar Flaker, Ruska avangarda (Alenka Koron) 51

Zbigniew Folejewski, Futurism and its place in the development of modern poetry (Vera Troha) 55

Peter Drews, Die slawische Avantgarde und der Westen (Vera Troha) 57

Tzvetan Todorov, Critique de la critique (Metka Zupančič) 58

Kronika

Peter V. Zima: Komparativistika v Celovcu 59

Gradivo

Svetovna književnost in literarna teorija v usmerjenem izobraževanju 63

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 motečimi 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 sredstvih 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 nekih 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 difference 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 izvensglasbenih 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.

Milčec 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 (opr. 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

pojem 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 dvanaajsttonski 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 oholapno 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 pojva 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 teje 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 zgodnjih letih 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 sfere, 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 zanjo 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 POJOM 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 spodriva 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 mešanica.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 »hevrstično 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.

Tudi na nivoju javnega delovanja in klubske dejavnosti se pri Kosovelu pokaže postopen prehod od estetizirajočega tradicionalno lirskega ustvarjanja k sicer revolucionarnemu, vendar s težo jezikovnega fetiša zaznamovanemu konstruktivističnemu eksperimentu in od tod h konkretnim dejanjem. S samo načrtovanimi in tudi z uresničenimi podjetji (od Kluba mladih kulturnih delavcev, načrta za almanah, Kluba Teater, Literarno-dramatičnega kluba Ivan Cankar do javnih nastopov v Ljubljani, v Zagorju in spet v Ljubljani, ki mu je bilo javno delovanje končno prepovedano), pa tudi s karizmatičnim zgledom svoje osebnosti, je temeljito prevetрил tedanje kulturno mrtvilo za več generacij naprej. Razprava želi pokazati, kako sta njegova klubska dejavnost in javno delovanje tesno povezani z njegovo konstruktivistično in konstruktivno preobrazbo v letu 1924–25, ko se je po večletnem taktičnem molku končno odločil za spopad s slovensko kulturno lažjo.

Predmet našega razpravljanja bo Kosovelovo delovanje v različnih klubih in krožkih, ki so nastajali deloma ali povsem po njegovih zamislih, in njegova dejavnost v slovenskem kulturnem prostoru, kjer se je začel uveljavljati jeseni 1925. leta z javnimi nastopi in recitacijskimi večeri, ki so nato v februarju 1926 dosegli svoj vrh in zaradi prevelike politične ostrine doživeli tudi politično prepoved.

Prav zato je treba »Literarno dramatični krožek Ivan Cankar« kot poslednjo obliko Kosovelove klubske dejavnosti preučevati v njegovem počasnem razvoju in nastajanju, čeprav – in to gotovo ni naključje – spada v tisti čas, ko se je Kosovel definitivno odločil za boj z lažno slovensko kulturno situacijo. Poglavitna pobuda za »Cankarjev krožek«, kakor so ga krajše imenovali, je bila Kosovelova, čeprav so bili med ustanovitelji tudi njegovi takratni najožji sodelavci Vinko Košak, Alfonz Gspan in Ciril Debevec, člani pa, med znanimi imeni, Ivo Grahor, Ferdo Delak, Slavko Jan in drugi. Po pravici Bratko Kreft opozarja, da »se spregleduje ali celo omalovažuje vloga [tega krožka]«, saj že »ob ustanovitvi ni bil zgolj literarnoumetniški odpor in protest zoper razmere, marveč v globljem smislu tudi publicistično-politični.«¹ Korenine za takšno dejavnost je treba iskati v številnih pobudah, ki jih je Kosovel sprožal – predvsem pri svojih prijateljih, četudi gre pri tem morda še za tipično »vaješko« ali »zadružniško« razumevanje literarnega snovanja, posebej po letu 1922, ko se je razšel s Podbevškom.

Ceprav je šlo ves ta čas, ki ga lahko imenujemo tudi čas Kosovelovega zavestnega taktiziranja s slovensko javnostjo, le za neuspele poskuse, le za gole načrte brez možnosti za njihovo uresničenje, pa bi imela dobiti ta literarna »sanjarjenja« vendarle svoj prvi javni obračun v almanahu, nekakšnem generacijskem predhodniku *Zlatega čolna*, posebej če upoštevamo, da bi *Zlati čoln* prav tako izdal iz potrebe po prekinitvi z baržunasto liriko, torej z nekim razdobjem v svojem življenju in pesniškem snovanju.

Nenavadna usoda, ki sta ju doživeli ti dve ediciji, gotovo priča o Kosovelovih nenehnih poskusih, da bi obračunal s svojo preteklostjo in z vsem tistim, kar je po nepotrebnem težilo njegovo generacijo, ko je pod težo Cankarjeve in Župančičeve avtoritete le še »tehnično reproducirala« njune izume. Kolikšna je bila teža teh očitkov, je videti iz pripomb na njegove nastope v letih 1925 in 1926, ko mu je kritika pripisovala »slabo prečustvovani cankarjanizem« (Ocvirk) in »cankarjanski sentiment« (Koblar), čeprav ga je bilo pri Kosovelu veliko manj kot pri njegovih vrstnikih.

Ne smemo namreč pozabiti, da je začel Kosovel z načrti za almanah prav sredi leta 1924, ko je intenzivno študiral konstruktivistično poetiko, in da je bil pri tem svojem obračunu s preteklostjo tako odločen, da mu celo skrbi okrog vpoklica k vojakom niso mogle preprečiti načrtov, saj

je urejanje almanaha v tem času prepustil Josipu Vidmarju. Zares je ne- navadno, da jih ni uresničil, saj je bil menda dogovorjen celo z založni- kom.

Načrt za almanah je zanimiv in v mnogočem podoben tistemu za *Zla- ti čoln*. Tudi pri tej ediciji bi šlo za uvodno besedo, ki bi jo napisal Ko- sovel, »v ostalem pa bi [almanah] obravnaval silno važna vprašanja: Či- bej bi v svojem članku opisal generacijsko dilemo med religijo in filozof-ijo, J. Vidmar bi moral pokazati 'linijo ločitve stremljenj mladih in sta-rih', pri čemer sta, v tem sta si prišla Vidmar in Kosovel na jasno, »Žu-pančič in Podbevšek nekaka nevidna usmerjevalca, [...] dva principa moderne umetnosti: enega evolutivnega, enega revolucionarnega.«² Al- manah je potemtakem iskal svojo utemeljitev kot mejnik med dvema raz- dobjema, ko je bil položaj v slovenski kulturi in umetnosti takšen, da »o starejših ni [bilo] bogvekaj pisati, o mlajših pa tudi ne bogvekaj, treba bo pač oboje nakazati.«³ V splošnem pa je za vse prispevke veljal kriterij, ki ga je postavil urednik Kosovel, da mora sleherni članek »omeniti nastop mladih (to mu je pač sredstvo) dokazati oziroma razumevati mora njihovo upravičenost ter pokazati njihove težnje. To morajo vsi članki že v prin- cipu imeti.«^{3a} zaključuje svoja navodila Kosovel.

Mesec dni kasneje, 1. septembra 1924, sporoča bratu Stanu, da je načrt, navodila in priprave za almanah odposlal Košaku, vendar so zdaj stvari že odmaknjene od njega in je »zelo skeptičen na vse to.«⁴

Po vsem tem se upravičeno sprašujemo o namenu almanaha, s ka- terim je Kosovel očitno želel obračunati s starim, to pa na ta način, da bi celotna njegova generacija in Vidmar od starejših in poleg Podbevška eden redkih iz prve generacije slovenske zgodovinske avantgarde, po- skušali opravičiti nastop novega – avgusta 1924 je Černigoj že postavil svojo prvo konstruktivistično razstavo na Srednji tehniški šoli v Ljublja- ni – ki pa vendarle še ni bilo tisto, kar si je Kosovel v tem času pod novim že predstavljal, saj zanj mlajši prav tako »niso bogvekaj«. To še posebej velja za področje literature, ki jo je imel Kosovel predvsem v mislih, če- prav se tudi o Černigojevi razstavi sprašuje: »Ali je moda ali je potreba, epigonstvo ali elementarnost, priborjeno prepričanje ali posnemanje.«⁵

V almanahu je treba pravzaprav videti prvi sistematičen poskus, kako zajeti vse pozitivno in v enem kosu iz t. i. Podbevškove avantgarde in Župančičevega modernizma, da bi lahko na tej osnovi in na tem teme- lju, ki so ga Slovenci sistematično izločili iz svojega spomina, najmlajši začeli svojo dejavnost. K temu ga je navajal že omenjeni študij konstruk- tivistične poetike, ki pa je poleg dokazljivega obstoja Podbevškovega ek- sperimetna kot nečesa pozitivnega potreboval še obračun z moderni- stičnim pojmovanjem umetnosti in literature. Zato je treba almanah raz- umeti kot Kosovelov prvi poskus »slovesa od mladosti«, obračuna z njo, utemeljitve prve generacije slovenske zgodovinske avantgarde in njenih pozitivnih in negativnih pridobitev in poskus vstopa najmlajših na novo pot. Predvsem po svoji teoretski razsežnosti almanah nedvomno že sega na tisto področje, ki ga je Kosovel naslednje leto opredelil v svoji novi po- etiki t. i. »nove umetnosti«.

Ta zadnja razsežnost je vidna predvsem iz vabila, ohranjenega v za- puščini, ki ga »moramo imeti za vabilo k sodelovanju pri almanahu«:⁶ tu se tezam, omenjenim v pisnih prijateljem, pridružijo še nove, ki zadevo še dodatno pojasnijo. V almanahu naj bi objavljali vsi mlajši ustvarjajoči umetniki, nujno pa je, da v njem »pregledamo svoje vrste« in »omogo- čimo vstajenje onih idej, za katere živimo. Prvi vzrok je nujen, ker se mo- ramo zavesti, koliko nas je in kaj zmoremo«. (Pomemben identitetni mo- ment nove generacije, op. J. V.) »Drugi vzrok je [...], da [...] lahko v al- manahu nastopi vsak tak, kakor je.« Zato prvi (v nizu almanahov, ki jih očitno načrtuje), ne bo imel »izrazite smeri kake struje«, pač pa bo »spre- jemal vse stvari le z umetnostnega vidika«, sicer ne »tiste, ki so dovršene

[...], ampak tiste, ki kažejo umetniško tvornost in dajejo tudi mlademu človeku značaj življenjske sposobnosti in sile.«⁷

Zanimivo pri almanahu je gotovo tudi to, da Kosovel ne predvideva članka o gledališču, kar naj bi pomenilo, da v tem času pri Slovencih še ni bilo gledališke dejavnosti, ki bi se po svojih stremljenjih ločevala od stare. To se je zgodilo šele marca leta 1925, ko je s svojim Novim odrom nastopil Ferdo Delak.

Zato pa seznam povabljenih k almanahu kaže, da je imel Kosovel v mislih prav vse, kar je bilo takrat pomembnega na literarnem področju pri nas. V prid anahroni situaciji nacionalno-obrambno usmerjene taktarne literature, ki je v nedogled objokovala izgubljene ideale,⁸ bi bilo zanimivo primerjati Kosovelov seznam avtorjev za almanah in Podbevškovega iz leta 1922, ko je v Rdečem pilotu pisal o onanističnih delih in prav takih avtorjih teh del. Seznama se pokrivata, le da je Kosovelov še obsežnejši, kar je razumljivo, saj je moral k Podbevškoveму seznamu prišteti še vse tiste, ki so nastopili ob njem ali celo proti njemu.

Kakor je videti, je bil almanah trdno zastavljen in dobro utemeljen in povsem verjetno je, da je imel celo založnika. Vendar je bil Kosovelov razvoj tako hiter, da mu almanah, ko bi lahko izšel, ni bil več potreben.

Kosovel v svoji Kroniki literarno-dramatičnega krožka Ivan Cankar povezuje idejo almanaha s kasnejšo idejo kluba: »Leta 1924 sem začel misliti na almanah vse mlade generacije brez ozira na struje in prepričanja. Ta ideja je mogoče vžgala novo: idejo organizacije vseh mladih kulturnih delavcev.«⁹

Se preden karkoli rečemo o tej zamisli, pa tudi o vseh tistih, ki so ji sledile, vse od kluba Teater do Cankarjevega krožka, se moramo ustaviti za trenutek in pregledati arheologijo Kosovelovih načrtov za javno delovanje vse od takrat, ko je prekinil s Podbevškom in se osamosvojil, pa v tej osamosvojitvi taktično vztrajal kar nekaj let. Zanimali nas bodo tedaj načrti, ki so nastajali že povsem zunaj kroga, ki ga je začrtala Podbevškova »šola«, od katerih pa niti eden ni doživel realizacije.

Ze jeseni 1922, torej le nekaj mesecev po polomu »labodje koalicije« in »pilotovcev«, piše Kosovel Gspanu o »Krožku najmlajših«, kjer bi bili zbrani, kot pravi, »najmlajši«, ki bi želeli priti »potom diskusij in drugega do tega, kaj je umetnost«; krožek bi na ta način »dal res nekaj besed naši dobi, nekaj slik iz razdora in pokazal pot dalje.«¹⁰ Kosovel tudi na drugih mestih prikazuje trenutek po letu 1922 kot čas, ko se ni dalo več zanesljivo orientirati, čeprav jih je bilo nekaj, ki bi lahko pokazali pot, pa so molčali.¹¹ Posebej težavna je bila situacija za tiste najmlajše, ki niso hoteli več tehnično reproducirati Cankarja in Župančiča, ki niso hoteli več banalnega narodnostno-literarnega simuliranja, seveda pa tudi impotentnega literatstva Podbevškovega ne, »kajti njegov klavir v suhem ritmu igra.«¹²

Verjetno se na omenjeni krožek najmlajših nanaša misel iz pisma Obereignerjevi, kjer govori o obuditvi že propadlega načrta. Ko Kosovel meni: »Mogoče bi se dalo zopet kaj napraviti s krožkom, seveda v čisto drugačnem smislu nego prej«, dodaja, da se zdaj čuti »zelo energičnega in zdravega«. Na programskem nivoju meni, da »bi se moral vsakdo obvezati za kakšno [...] predavanje in bi moral krepko delati, ker stvar ni več špas, ampak prav realističen poizkus priti iz krize današnje literature vsaj do malo bolj zdravih – magari ekstremnih nazorov [...] ven iz šablone in šovinizma...« (podč. J. V.). Pri tem poudarja, da »ne gre prav nič za izdajanje kakega lista« (še vedno ima opečene prste od Lepe Vide, op. J. V.), »ampak za enotno konfrontiranje mladih ljudi«, kjer bi vsak »delal čisto sam [podč. S. K.], le mogoče vsakih 14 dni ali vsak teden bi bil en sestanek s predavanji in čitanjem stvari.« Na koncu pa Kosovel dodaja, da že ob teh besedah čuti, »da bo iz tega malo oz. nič«, čeprav se je sam, »kot pravi, »zalezal že precej v delo« in je »silno zadovoljen.«¹³

Kar je na drugih mestih imenoval nezanesljivost orientacije in tehnično reproduciranje že preživetega in preseženega, imenuje zdaj šablonska in šovinistična literarna situacija, ki je očitno v tem času ne sam ne kako drugače še ni bil sposoben preseči ali udariti vanjo. Vsekakor pa je že v teh zasnovah in načrtih slutiti tisto, kar bo čez leto in dan želel uresničiti v almanahu, v različnih klubskih dejavnostih in končno tudi v svojih javnih nastopih, kjer bo udaril v šovinistično in šablonsko slovensko literarno laž.

Rekli smo že, da Kosovel povezuje idejo almanaha s kasnejšo idejo »organizacije vseh mladih kulturnih delavcev.« O načinu delovanja društva »Mladih kulturnih delavcev« se lahko prepričamo iz Dnevnika. Društvo »naj ima ta namen, da vprizarja predavanja po deželi in delavskih revirjih [...] prireja akademije in gledališke predstave po deželi in naših malih mestih«, kar vse naj bi potekalo organizirano s pomočjo potujoče ljudske univerze 'Potujoči labod':¹⁴ K tej proletkultovski zamisli, ki se v svojem naslovu veže na »labodjo koalicijo« iz začetka dvajsetih let in s tem potrjuje kontinuiteto slovenske zgodovinske avantgarde tudi v njeno drugo, to je Kosovelovo generacijo, k tej zamisli pa Kosovel takoj pribija, da se je »ta organizacija [...] že na občnem zboru razbila« in da je od nje ostal »samo dramatični odsek, ki se je pozneje osamosvojil, postal 'literarno dramatični klub Teater' ter se izpremenil sedaj v 'literarno dramatični krožek: 'Ivan Cankar' ali krajše v 'Cankarjev krožek'«. ¹⁵

Iz konca pisma Obidovi 26. 2. 1925¹⁶ je videti, da je bil klub Teater ustanovljen približno v tem času, saj Kosovel že govori o novem klubu, o katerem pa ji namerava pisati kdaj drugič. To se je res zgodilo že naslednji mesec,¹⁷ kjer spet poroča o »nekem krožku«, s katerim pa ni videti, da bi bil ravno najbolj zadovoljen. Če bi iz prvega pisma še lahko posneli, da je šlo morda tudi za Delakovo sodelovanje ali vsaj za njegove pobude, pa je iz drugega pisma že jasno, da kaj takega ne pride v poštev. Kosovel namreč ugotavlja, da se klub »peča z literaturo le bolj ob strani: prva stran je bolj gledališka, igralska«, vendar, kot bomo videli, nikakor v tistem smislu, kot je gledališče in igrilstvo v tistem času razumeval gledališki ekscentrik Ferdo Delak. Kosovel gornji misli še doda, da so od lepovidovcev v klubu še Košak, Gspan in on, s čimer je dodatno nakazana personalna kontinuiteta v drugi generaciji slovenske zgodovinske avantgarde, ki se je spočela prav z Lepo Vido, z literarnim odsekom Preporoda in z Vidovdanom.

O trdni notranji kontinuiteti pri pripravah na javno delovanje in nastopanje zvemo nekaj tudi iz pisma prof. Šandi 26. decembra 1924, kjer mu sporoča, »da se je ustanavljal letos v avgustu 'Klub mladih'«, ki pa »ni mogel nastati radi različnih mnenj, nazorov in misli o umetnosti in življenju.« Vendar pa se je »iz te velike kope [...] izluščila kopica mladih ljudi, ki so si ustanovili svoj 'Literarno-dramatični klub', kjer delamo [...] 'propagando' za umetniško vzgojo bodočih igralcev, pesnikov, pisateljev itd.« (podč. S. K.).¹⁸ Že v naslednjem stavku pa izvemo, koliko je bilo vse navedeno res, posebej kar zadeva pesnike in pisatelje. Zanje v klubu skoraj ni bilo prostora, saj je šlo predvsem za temeljite »vaje iz recitacije, igranja, gojitve glasu, predavanja, čitanja lastnih stvari«, skratka, za čisto gledališko-akademijski pouk, ki Kosovela očitno ni ne pritegoval ne zadovoljeval. V takšni dejavnosti je videl predvsem reševanje nekih povsem parcialnih in specifičnih gledaliških problemov, ki so se nanašali zgolj na krizo v slovenskem gledališču, niso pa bili globlje povezani s krizno situacijo v slovenski kulturi in njeni kulturni laži. Zato na koncu omenjenega pisma Kosovel upravičeno doda in posebej poudari: »Klubov osnovni program je, da nima programa«, kar pa je moralo izhajati že iz dispartatnosti nazorov in mnenj o umetnosti, zaradi katerih ni mogel nastati že Klub mladih.

Po drugi strani pa ravno ta »neprogramska« razsežnost klubskega delovanja v tem času dokazuje, da Kosovel še ni imel izdelanih in izostrenih novih nazorov in se je zato moral podrežati tistim težnjam v klubu, ki jih je predstavljal Debevec s svojim izrazito šolniško-akademijskim konceptom dela, ki ni prenesel nikakršnega tveganja. Kosovel v tem času še ni bil sposoben zbrati okrog sebe skupino ljudi, ki bi delovala po zakonih udarne avantgardne grupe s povsem določenim literarnim programom. O čem takem lahko govorimo šele čez dobro leto, ko je v zagorskem nastopu predstavil slovenski proletarski publiki svoj program in svojo novo poezijo in kjer so mu, vsaj v grobem, sledili tudi drugi sodelavci na tem večeru.

Klubski je podobna tudi njegova popustljivost v primeru Černigojevega Konstrukterja,¹⁹ kjer na programskem nivoju še dopušča, da bo »vsak [...] delal, kakor si predstavlja list«, in šele čez dober mesec, ko že formira grupo avantgardnih sodelavcev, sebe pa postavi za glavnega urednika novo imenovanega lista KONS, izdela program in ga zaostri do skrajnosti.

Isto se je zgodilo tudi v klubu Teater pri njegovem prehodu v Literarno dramatični krožek Ivan Cankar. Osnovni program kluba Teater je bil, kot že rečeno, da ni imel programa in zato tudi ni bil trdna skupina. Na osnovi programske skice, kot jo preberemo v navedenem pismu Šandi: »Kdor bo čutil to, kar hočemo, bo stopil sam k nam, kdor pa tega ne bo čutil, tako ne more nič storiti za našo skupnost,« si gotovo ni bilo mogoče pridobiti trajnejšega in k istemu cilju usmerjenega sodelovaja. Kasneje pa, ko je šlo zares in ko je bila odločitev za javni nastop v slovenskem kulturnem prostoru definitivna, je pisal drugače, ostreje in brezkompromisno: zbiral bo okrog sebe ljudi in jim vcepljal svoje ideje, tako da oni tega ne bodo opazali.²⁰ Torej nikakršne poljubnosti več in nikakršnega prepuščanja naključju. Sele tak način dela je lahko pripomogel k javnim nastopom in s tem tudi k prvim javnim uspehom pri funkcionaliziranju Kosovelove poezije. V pismu Košaku takole opiše svojo najnovejšo odločitev za programsko dejavnost Literarno dramatičnega kluba Ivan Cankar, ki zdaj zveni docela nepopustljivo in asketsko: »Kar se tiče klubovega dela, pa bom v svojih temeljnih idejah vztrajal do poslednjih konsekvenc in jih utemeljeval, ne zato, da bi vplival, marveč, da strnemo skupno bazo za naše delo. Moj program rase v prihodnost [...]«²¹

Sele trden program, ki ga bo mogoče pa tudi treba vsak trenutek dokazovati in dokazati, bo lahko rodil konsistentno skupino, ki bo program tudi sproti uresničevala – to pa so po Kosovelu pglavitni temelji za bodoče delo, pri katerem »bodo posledice razveseljive«. ²² Kot bo pokazal nadaljnji tok naše raziskave, je Kosovel te svoje zamisli lahko uresničil šele v svojem zagorskem nastopu, še boljše in dosledneje pa nekaj dni za tem v Ljubljani, kjer je v do skrajnosti zaostrenem nastopu dosegel, da mu je oblast onemogočila vsakršno nadaljnje nastopanje in javno delovanje, kar je po čudnem naključju kmalu sovpadlo tudi z njegovo smrtjo.

Iz povedanega je lepo videti, da je genealogija Literarno dramatičnega krožka Ivan Cankar zelo zapletena in jo je težko rekonstruirati tudi zato, ker se nenehoma prepleta s takratnimi Kosovelovimi načrti.

Iz Kronike Literarno dramatičnega krožka Ivan Cankar smo že ugotovili, da so se sestajali že v okviru dramatičnega kluba Teater, ki je nastal kot posledica dveh propadlih načrtov, almanaha in organizacije mladih kulturnih delavcev, kjer pa Kosovel nikakor ni mogel najti svoje identitete zaradi že omenjene gledališko-recitacijske prenatlašenosti tedanjega kluba.

Proti koncu leta 1924 so začeli misliti tudi na javne nastope, torej na eksteriorizacijo svoje dejavnosti, ki naj bi jo realizirali v maju in juniju 1925. »A te misli so bile kratke po svojem življenju: v maju so se rodile, v juniju umrle. (Letos stremimo za tem, da jih uresničimo). Misel na na-

stop se je rodila 3. maja 1925²³ in kakor je videti, so imeli na programu štiri umetniške večere, ki so bili v znamenju Debevčevega klasicistično in pedagoško usmerjenega gledališkega nazora, z osnovno težnjo, vzpostaviti v slovenskem gledališču pravo, resnično in visoko kultivirano slovensko besedo – in nič več.

Iz Kronike razberemo, da bi morale biti na sporedu same gledališke in recitacijske teme (Verovškovo predavanje, Cankarjeva *Lepa Vida*, recitacija slovenske poezije in proze); samo prvi večer naj bi bil izrazito literarno intoniran: uvodnemu predavanju naj bi sledila recitacija lastnih proizvodov.

O teh načrtih, ki so v Kroniki že lepo sintetizirani, piše Obidovi že 8. 5. 1925, kjer tudi izvememo dovolj natančne datume, kdaj bi imela biti omenjena prireditve, namreč med 15. in 25. junijem 1925.²⁴

Ne gre spregledati namdve pomembnega dejstva, da o tem Kosovel poroča dober teden po nastopu zenitistov v Ljubljani, in to takoj za poročilom o tem nastopu, kjer Zenit v celoti odobrava in se z njim strinja. Če k temu dodamo še to, da je v marcu 1925 že nastopil Delakov Novi oder, da se je na svojo Obločnico intenzivno pripravljaval Ivan Mrak, s katerim se je Kosovel v tem času veliko družil, potem ni nenavadno, če je tudi skupina okrog Kosovela postajala nestrpna in začenjajala razmišljati o svojem javnem nastopu in o predstavitvi svojega programa javnosti.

Iz vseh teh načrtov ni bilo nič, oziroma se je »ta prireditve premaknila v letošnje leto«²⁵ krivda pa je bila po Kosovelovem mnenju v težavah s prostorom in v kadrovski insuficienci.²⁶

Videti je, da so imeli s pripravami za javne nastope in z nastopi samimi velike težave, tako notranje kot zunanje, zato pa so bili veliko uspešnejši na tistem področju, ki ni tako kot javni nastopi zahteval posebnih zunanjih pogojev: pri sami klubski dejavnosti. To delo v klubu so namreč »izrecno gojili povsod in vedno se zavedajoč, da je delo v krožku možno le tedaj, če smo etična enota, ki potrebuje za svojo zmago le eno: delo, delo in delo.«²⁷ Zato ni nenavadno, če Kosovel v Kroniki celo zapiše, da je bila v danem trenutku s programskega stališča ta interna klubska dejavnost celo važnejša od javnih nastopov. In v tej smeri so beležili tudi večje uspehe.²⁸

Če skušamo strniti Kosovelove poskuse javnega delovanja v letu 1924 in spomladi 1925, vidimo, da si je v tem času sam ali skupaj s sodelavci zamislil troje načrtov: almanah in Klub mladih kulturnih delavcev, ki sta ostala zgolj pri načrtih, ter klub Teater, ki pa je uspešno deloval zgolj na internem nivoju, pa še tu se je posvečal pretežno – za celotno slovensko kulturo – manj važnim gledališkim problemom. Do kakršnegakoli javnega delovanja Klub v letu 1924 in vse do jeseni 1925 ni prišel, navzlic številnim Kosovelovim prizadevanjem in zunanjim spodbudam, ko so se prav v tem času, še posebej spomladi 1925, v Ljubljani kar na tekočem traku vrstile razne avantgardne prireditve, ki so se jih klubovci dosledno udeleževali.²⁹ Vse to je moralo v Kosovelu pobuditi neodložljivo željo, da bi tudi sami začeli z javnimi nastopi.

Zato takoj po svojem prihodu v Tomaj piše pismo Debevcu, kjer se začne z novo silo ukvarjati z načrti za klub in pri tem posebej z njegovo eksterno dejavnostjo, z javnimi nastopi. Značilnost tega pisma³⁰ je, da tako kot vsa druga iz tega časa razodeva dvojnost konstruktivističnega in konstruktivnega, kot se v Kosovelovem svetovnem in pesniškem obzorju pojavljata skupaj že od maja 1925, saj ob Černigojevem Konstruktérju razmišlja o klubu kot o tisti dejavnosti, ki bo jeseni z nastopi tudi na zunaj pokazala njegovo politično preobrazbo in s tem odločitev za novo poetiko.³¹ Koncept za omenjeno pismo Debevcu najdemo v Dnevniku X³², kjer pravi, da se »natihoma [...] približuje čas, ko bomo morali definitivno spregovoriti svojo besedo, izpovedati jo. Z njo stopimo v boj z vso slovensko javnostjo, ki je bolna do korenin.«

S takim načinom dela, ki večidel nikakor ne bo povšeči slovenski javnosti, v trenutkih političnega radikalizma pa tudi ne politikom in oblasti, si Kosovel s svojimi v tem okolju ne upa pridobiti odlikovanj in simpatij³³, tedaj popularnosti, ki je je bila na Slovenskem od nekdaj deležna literatura tipa »šablon in šovinizma« in tehničnega reproduciranja že preseženega.

Kakor je videti, se v tem znamenitem pismu Kosovel zavzema za spopad z vso slovensko javnostjo, ki pa spet, tako kot pri Podbevšku, predstavlja takratno slovensko kulturno srenjo, ki živi in hkrati nadaljuje neko preživeto literarno prakso v sodobnost. Tako je tudi razumeti misel iz tega pisma, kjer Kosovel pravi, da mu »še nič ni dalo povoda, da bi se navdušil za slovensko sodobnost na kateremkoli polju«, v Dnevniku X, kjer je koncept tega pisma, pa beremo: »Kraj in čas. Slovenski pisatelji, se ga li zavedate?«.

In v Dnevniku XI že snuje načrt, kako bo zbiral ljudi okrog sebe, ustvaril počasi, da oni tega ne bodo opazili, šolo in jim vcepil svoje ideje. K temu doda zelo važno pripombo, da ta nova šola ne bo več razločevala učitelja in učenca, ker je takšna šola v preteklosti povzročala plahost, zdaj pa se mora uveljaviti tovariški in s tem klubski princip.³⁴ Zato je tudi treba Kosovelovo poimenovanje tega novega delovanja s šolo razumeti zgolj pogojno, saj na vseh drugih mestih govori o gibanju ali pokretu, kar se tudi sicer strinja s Poggiolijevo formulo o avantgardi kot gibanjski strukturi.

Prav tako v začetku julija Kosovel že snuje »važno predavanje« za jensko otvoritev kluba, ki ga bo imel najprej v krožku, potem pa tudi v javnosti. Njegov naslov je bil »Kaj je kulturno gibanje«, skušalo je ugotoviti, »kakšna kulturna gibanja smo imeli v svoji zgodovini«, vse to pa le zato, da bi omogočil »karakteristiko današnjega kulturnega negibanja.«³⁵

V omenjenem Dnevniku X Kosovel koncipira tudi ti dve vprašanji, in sicer najprej začetek članka Kaj je kulturno gibanje, in na koncu, zakaj pri nas ne nastanejo pokreti.³⁶

Debevcu še dodatno razloži, kaj vse bo vsebovalo to nastopno predavanje v Klubu. V njem bo »ožigosal od a do ž vse naše razmere, jih razrušil [podč. J. V.] in še postavil temelj [podč. J. V.] novemu kulturnemu pokretu«. Ta 'nov' kulturni pokret bo nov samo po tem, da bo življenjski, poln sile, prepričanja, resničnega dela in gotove zrelosti in kvalitete. Podobno misel najdemo tudi v Dnevniku X, kjer si postavi program: »Uničiti papirnato literarno kulturo« – sintagma je zenitistična – namesto katerere je treba »vzpostaviti življenjsko.«³⁷

Kosovel v že večkrat omenjenem pismu Debevcu govori tudi o obliki tega novega kulturnega pokreta, katerega »eno sredstvo [...] bo naš krožek.« Potem se za hip obrne v preteklost in iz izkušnje pove, da bo treba to leto (misli na jesen in zimo 1925/26) veliko bolj »sistemizirati delo ter ga disciplinirati.« To pa sta razloga, ki ju je navedel že v Kroniki, ko je govoril o razlogih za neuspeh: o pomanjkanju energije in o prostorski neurejenosti.

V Kosovelovi zapuščini je ohranjeno predavanje z naslovom *Kaj je kulturno gibanje*, ki je bilo postumno objavljeno v Mladini. Iz tega spisa je bilo še bolj kot iz koncepta za pismo Debevcu in iz pisma samega videti, da je Kosovelu v tem času zares šlo za vzpostavitev skupinskega delovanja s skupnimi cilji, saj pravi, da »kulturno gibanje pomeni istosmerno uravnane tokove duševnih stremeljenj na vseh poljih, ne pomeni le dela kulturnih delavcev, marveč soudeleževanja vseh ljudi.« Kosovel zdaj tudi razloži, kaj je novi kulturni cilj tega gibanja: »Urediti razmerje bodočih življenjskih oblik, ustvariti novo harmonijo med človekom in okolico, novo religijo, religijo skupnosti kot enote,« z eno besedo, družbo socialno-revolucionarno tako preurediti, da bo človek spet eno z naravo, ne pa zgolj mehanizem znotraj taylorjanskega sistema.

Dodati je treba, da ga je problem kulturnega gibanja v tem času nad vse zaposloval, zato ga rešuje tudi po drugi, vzporedni strani, ko za Černigojev Konstruktêr približno v istem času piše razpravo o psihologiji gibanj. V tem je treba videti še enega od dokazov za Kosovelovo dvojnost v poletnem času 1925.

Vsi ti načrti so začeli dobivati realno podobo že konec julija in v začetku avgusta, saj, denimo, v pismu Košaku 2. 8. 1925 poroča, da je »že napisal svoje uvodno predavanje« in tudi »načrt je že ves skoro dodelan.«³⁸

Načrt delovanja se je zdaj bistveno razlikoval od tistega v klubu Teater, saj je šlo samo za prebiranje lastnih del, ob katerih naj bi bila na sporedu tudi važna predavanja za vse člane kluba, medtem ko je gledališka in recitatorska intoniranost delovanja popolnoma prezrta. V tem času se je Kosovelu podoba klubske aktivnosti še dodatno razbistrila, saj jo je videl kot nujni predpogoj za javno nastopanje in je v ta namen odločno zahteval antiestetizirajoč in s tem življenjski značaj klubskega delovanja: »Gre mi za to, da naš klub ne bo usahnil v estetiziranju in tam zbledel, marveč da se bo dotikal do življenja.« Ali ni morda ta misel tiha polemika z dejavnostjo kluba Teater, ki je še po Delakovi desakralizaciji slovenskega odrskega jezika marca 1925 v okvirih Novega odra prav po Debevčevi zamisli nadaljevala in celo povečevala sakralno in s tem nacionalno funkcionalno vlogo slovenskega odrskega govora, kar je bila takrat že povsem deplasirana dejavnost, naperjena zgolj proti prisotnosti ruskih in drugih tujih igralcev v slovenskem teatru.

Nikakor ne smemo in tudi ne moremo prezreti dejstva, da se je Kosovelu vzporedno s pisanjem programskih zasnov za klubske dejavnosti razraščal nov socialno-revolucionarni nazor, ki ga je vse bolj vodil od estetizirajočega baržunasto lirskega in konstruktivističnega svetovnonazorsko premalo revolucionarnega koncepta h konkretnim dejanjem, ki jih zanimajo bistvena vprašanja harmonije med človekom in naravo, z eno besedo, vprašanja življenja in umetnosti, vprašanja življenja in revolucije. Po opravljeni kritiki Zenita in zenitizma spomladi 1925, ker se Mičiču ni uspelo približati »revolucionarnemu delavskemu gibanju«³⁹ in ga je na tem področju prehitel Krležev Plamen in njegova Književna republika, se je Kosovel sicer odločil za konstruktivistični eksperiment, vendar s pripombo, da mora »dobo destrukcije [...] preživeti vsak v sebi«⁴⁰; za vstop v slovenski kulturni prostor pa se je pripravil s povsem drugačnim pesniškim programom, ki mu je bila osnova tomajska politična preobrazba.⁴¹ Vprašanje revolucije postane zanj osrednji problem in v tem času intenzivno razmišlja o ideji »konstruktivne afirmacije življenja«, ki se javlja kot »revolucijonarna konstruktivnost v smislu etike«⁴² o tem, da ima »konstruktivni človek [...] tla v prihodnjosti«⁴⁴ o »položaju inteligence v porevolucijskem razdobju«⁴⁵ o odnosu »Revolucija in pesniki«, o tem, »ali je revolucija kulturi nasprotna ali ne«⁴⁶ itd. itd.

Kot že rečeno, so se načrti za klubske in javno delovanje bolj in bolj usklajali z njegovi novimi »optimalno projektivnimi« nazori za izvedbo duhovne revolucije in za odpravo slovenske kulturne laži.

Razumljivo je zato, da je Kosovel v tem času prav klubske dejavnosti pripisoval tolikšen pomen in jo razumel na dveh nivojih: kot interno in kot eksterno dejavnost, kjer bi interno delo predstavljalo le selekcijo za javno nastopanje. Zato je intenziteta pri internem delu izjemno pomembna in je razdeljena v »samoizobrazbo« in v »lastno delo.« K samoizobrazbi šteje Kosovel »vsa predavanja, kritične razprave in debatne večere«, za lastno delo pa »recitacijo lastnih stvari pred kritično krožkovo publiko (to so vsi člani kluba).«⁴⁷

Kosovelov program na samoizobrazbenem polju je bil izredno širok, saj je želel, da bi člani kluba spoznali »sodobna umetnostna stremjenja pri nas in drugod,« »filozofijo in umetnost« in »velike osebnosti.«⁴⁸ Po-

dobne misli vejejo tudi iz pisma Grahorju 15. 8. 1925, kjer je klub razumljen kot temelj njihovega bodočega dela prav zaradi svoje vzgojne in selektivne narave.⁴⁹

Zanimiva je tudi ideja, da bi uspešna predavanja »tiskali in izdali, če ne pa izdali litografirana, ker nam je na tem, da se gibanje in razumevanje za umetnost razširi«. ⁵⁰ Podobno piše Šandi, da bo »tudi naš klub [...] izdajal svoje publikacije, pa ne periodično, temveč kadar bo potreba«. ⁵¹

Tudi v izredno pomembnem in že večkrat navajanem osnutku za pismo Debevcu v Dnevniku X Kosovel prav tako govori o publicističnih načrtih; tokrat ima v mislih Mlado založbo in Mladino. Čeprav ni čisto jasno, na kaj se nanaša ta misel, smemo vendarle sprejeti Ocvirkovo izpeljavo tega problema, ko govori o Literarnem krožku, ki naj bi (po Kosovelu) postal središče vseh tistih mladih sil, ki grade pravo slovensko kulturo in se bore za resnico in kvaliteto. Takšne ideje naj bi krožek razširjal s predavanji, javnimi nastopi, publikacijami in listom, ki naj bi ga po Ocvirkovem mnenju izdajala Mlada založba. ⁵² Hipoteza je tem bolj verjetna, ker Kosovel v zvezi z Mlado založbo res govori tudi o »listu« in »predavanjih«. Žal pa se vsi ti načrti z majhno, a pomembno izjemo Mladine niso posrečili.

V tej novi, izrazito Kosovelovi zasnovanosti kluba naj bi potemtakem interna klubska dejavnost posamezne člane le pripravljala na javne nastope in ne bi smela biti več sama sebi namen. Bila bi neke vrste selektivni filter za vstop posameznika v javnost. Klub naj bi tako v prvih jesenskih dneh 1925 uspešno opravil funkcijo, ki mu jo je Kosovel tudi namenil, ko je v članku *Nekaj besed*⁵³ zapisal, da mora biti »nekaj več nego slučajno strnjena skupina ljudi, katere je zgolj naključje zneslo skupaj«. Zato je zdaj v klubu zahteval »duševno atmosfero, ki sicer ne bo izbrisala z naših obrazov posebnih potez, a nas bo tesneje združila v našem skupnem stremljenju v umetnosti«. Klub zato »ni organizacija, ni društvo«, v njem »ni predsednikov in članov«, v njem »ni učitelj in učencev«. ⁵⁴

Po podatkih iz potnega lista se je Kosovel vrnil v Ljubljano 5. oktobra 1925. Krožek pa je očitno začel z delom že prej, najbrž na srdito intervencijo Kosovela v dveh pismih Debevcu 27. 7. in 18. 8. 1925. ⁵⁵ V pismu Šandi 15. 9. 1925 namreč poroča, da se »krožek [...] že sestaja, čeprav ni še mene tam«. ⁵⁶ Zdaj tudi zvemo, da se je v novem letu povečalo število članov, da so si prišli v marsičem na jasno, predvsem pa, da so »korak bliže življenju, v katerega moram utisniti svoje znamenje«. Zaradi povečanega števila članov se je krožek že v tem času razdelil »v dva dela, literarni in dramatični in v obeh je nekaj zelo zmožnih fantov«. ⁵⁷ Seveda Kosovel svojemu nekdanjemu gimnazijskemu profesorju ne pozabi predstaviti tudi programa, ki ga strne v tele stavke: »Priradili bomo letos nekaj informativnih predavanj in recitacijskih večerov, nekaj dram, nastopov itd. Najbolj seveda bodo vplivala predavanja o sodobnem slovenskem kulturnem stanju, ki bodo napad na naše psevdokulturne institucije, na brezbržno občinstvo in obenem na nejasen kulturni boj, ki se vrši v imenu Slovenstva«. ⁵⁸ Tudi iz tega najnovejšega programa je videti, da se Kosovel ni odrekel osrednjemu živcu svojih razmišljanj o razmerju literature in nacionalne ideologije in da zdaj zares in dokončno kani zavreči kulturo v imenu slovenstva in se zavezati sodobnosti.

Tri tedne po svojem prihodu v Ljubljano Kosovel že sporoča Grahorju, da krožek funkcionira, da se je članstvo ustalilo in da se starejši v klubu dobro počutijo, ⁵⁹ iz česar bi se dalo sklepati, da so si pridobili vodilno funkcijo in položaj, ki ni dovoljeval nikakršnih odstopanj več od osrednje ideje spodnosti za vsako ceno obstoječe stanje v kulturi in ga spodkopati do korenin.

Iz Kronike izvemo, da je prišlo do prvega sestanka obeh sekcij v četrtek, 8. oktobra v dvorani Šentjakobskega odra, pa tudi to, da so krožek naznanili tudi policiji, s čimer »postane javen«. ⁶⁰ Skratka, storjeno je bilo

vse, da bi uresničili svojo težnjo po predstavitvi javnosti, ki so jo že tako dolgo načrtovali.

Že v petek, 9. oktobra je bil prvi sestanek literarne sekcije, kjer so bili navzoči Debevec, Delak, Gspan, S. Kosovel, Košak in Zagar in kjer so načeli najvažnejša vprašanja literarnega večera.

Kosovel je bil s temi začetki očitno zadovoljen, saj 9. 10. 1925 piše Obereignerjevi o otvoritvenem sestanku, kjer so se načrti pokazali kot izvedljivi: »Tako sem včeraj po dolgem času začutil to, kar se pravi: skupnost«, tedaj natančno tisto pripadnost gibanju, ki jo je Kosovel tako natančno načrtoval vse poletje in jo vseskozi postavljaj kot vzor. Hkrati piše, da bodo kmalu imeli tudi recitacijski večer, in upa, »da bo halo!«⁶¹

Po vsem tem bi se težko strinjali s Flakerjem, da je bil osnovni Kosovelov motiv za njegovo klubsko dejavnost v razmišljanjih o »jugoslovanski kulturi«, v kljubovanju integralizmu Orjune in v poudarjanju teze, da je kulturno zблиževanje mogoče samo prek spoznavanja. Kosovel naj bi to tezo v praksi poskušal uporabiti pri načrtovanju dela v svojem klubu s predavanji Delaka o modernih umetnostnih gibanjih v SHS, Košaka o srbski moderni umetnosti in o Krleži. O Krleži je pripravil referat tudi Kosovel, ob njem pa še o mladi hrvaški liriki itd.⁶²

Takšen odnos do jugoslovanskega književnega konteksta je izviraj seveda iz poznavanja Zenita, Plamena, Književne republike, žal pa je bilo tudi edino, kar mu je v tem prelomnem času prišlo v roke. Njegov interes za jugoslovanski književni kontekst je bil torej prej posledica pomanjkanja drugačnih informacij, predvsem tujih, kot pa občutek pripadnosti jugoslovanski skupnosti. Micića in Krležo je obravnaval kot pomemben vir informacij, ne pa kot avtorja, s katerima bi delil skupno politično usodo. To pa je gotovo zelo bistveno pri Kosovelovi odločitvi za jugoslovanski književni kontekst.

Vprašanje, ki se zastavlja v zvezi s klubom, je tudi v njegovi izraziti pedagoški usmerjenosti, ki se je je dobro zavedal tudi Kosovel sam in se celo norčeval iz nje.⁶³

V pismu Debevcu jasno in glasno zapiše, da mora biti »krožek [...] čisto enostavna šola za kulturne delavce«, pri kateri, kot smo videli, pa vendarle ne bo šlo več za tradicionalno šolsko razmerje učitelj-učenec, saj ta šola ne bo sama sebi namen, marveč bo le priprava, nekakšna predhodna faza za začetek javnega delovanja, ki naj bi bil končni cilj vsega tega početja. In v tem končnem dejanju naj bi se pokazalo, da je vloga kulturnega delavca v sodobnosti kar se da odgovorna, saj je treba prav njim pripisati krivdo za takšno kulturno mrtvilo. Krožek kot začetnica in selektivni filter pa mora kulturne delavce naučiti »kritičnosti napram svojemu delu in zmožnostim«.⁶⁴

Predvsem mora dejavnost v klubu pokazati, da samo talent še ne zadostuje in da je »problematična stvar, zato je treba izobraževanja tega talenta«. »Kakor ni pesnik tisti, ki napiše nekaj pesmi in potem utihne, tako ni igralec ta, ki se mu vloge samo slučajno posrečijo.«⁶⁵

Kosovel ob tem posebej poudarja, da današnji čas potrebuje izobraževanja tudi na pesniškem polju, in na različnih mestih zapiše, kako je prav naša gostilniška in kavarniška pesniška boema zavozila našo poezijo v slepo ulico. Ti »vitezi klavrne postave« bodo tako kot umetniki, ki ne sprejmejo boja med umetnostjo in tehniko ter politiko, premagani od »drvečega vlaka razvoja«, postali bodo brezpomembni, ker o sodobnem življenju ne bodo mogli več pisati.⁶⁶ To pa je za Kosovela poglobitna naloga.

Rešitev, da bi se umetnost lahko postavila »po robu preplavljajoči tehniki, prevladujoči politiki«, ki sta umetnosti napovedali boj, je po Kosovelovem mnenju v tem, da mora imeti sodobna umetnost »prav tako velik življenjski potencial kakor tehnika in politika«. ⁶⁷ To pa zahteva od umetnosti uporabo novih sredstev, ki pri ustvarjalcih predpostavljajo

več znanja in izobrazbe, več obvladovanja sredstev. Zato je nujno, da se tudi »v literaturi pojavi poskus sistematične ureditve literarne izobrazbe«. Kosovel ob tem navede primer, ki bi lahko pripeljal na sled spodnudi za takšno razmišljanje: omenja namreč Visoko šolo Valerija Brjusova. »Nek člankar«, tako poroča, »je v posmrtnici Brjusova pisal, kako je B. hotel ustanoviti pesniško šolo,« za katero pa Kosovel ne ve, ali se je posrečila ali ne.

Ugotovljeno je bilo, da je Kosovel bral članek J. Roma v reviji *Das neue Russland*⁶⁸ in ga tudi prevedel. Zato se smemo upravičeno vprašati, če ni dobil kakih informacij o šoli Brjusova že pred letom 1925, kar bi ga potem sililo, da bi o tem iskal novih podatkov; in to je res lahko bilo že leta 1924, ko je v 34. številki *Zenita* Micić objavil kratek nekrolog temu ruskemu pesniku, kar se tudi sicer ujema s Kosovelovo omembo posmrtnice Brjusova.

Da je Kosovel delal resne primerjave med šolo Brjusova in lastnim delom v klubu in da se je v nekaterih stvareh tudi vzoroval po tej ruski pesniški šoli, kolikor je bilo to po skupnih informacijah sploh mogoče, pa je videti spet iz članka *Nekaj besed*, kjer Kosovel takoj za informacijo o Brjusovu zapiše, da njegov klub nima oficialne šole, pač pa je njegova naloga, da »ustvari v [. . .] članih ono razpoloženje in voljo, da se bodo sami šolali, [. . .] in da bodo naši sestanki le kontrola našega dela doma in zunaj.« K temu doda še deset zapovedi svoje »pesniške visoke šole.« Tudi to kaže, s kolikšno resnostjo se je lotil organizacije klubske dejavnosti, saj si je le od uspešnega dela v klubu obetal pomembne uspehe v javnosti, za katere je celo upal, da bodo vzbudili »halo«, če ne celo škandal.

Naj na koncu tega razmišljanja dodamo še to, da je Literarno dramatični krožek Ivan Cankar obstajal uradno vse do 23. 2. 1931, tedaj še pet let po pesnikovi smrti, ko je bil z odlokom uprave policije v Ljubljani razpuščen z obrazložitvijo, ker »že več let ni deloval, ni imel članov niti imovine in torej tudi ne pogojev za pravi obstoj.«⁶⁹ V resnici se je delo v klubu ustavilo že s Kosovelovo boleznijo in prenehalo po njegovi smrti, ko se je tudi sicer končalo eno najbolj dramatičnih razdobjev v zgodovini slovenske literature in v posamezni pesniški usodi.

Iz vsega, kar smo lahko ugotovili o Kosovelovih namerah s Klubom in klubovci, je razvidno, da se je jeseni leta 1925 na vsak način želel prebiti v slovensko kulturno javnost, pa četudi za ceno nekaterih odstopanj od načel, ki si jih je bil postavil tisto poletje. Prav o tem pa bomo govorili v nadaljevanju.

Če kronološko pogledamo, kdaj si je Kosovel po finančnem polomu z Lepo Vido in po skupnih nastopih s Podbevškom znova zaželel pred slovensko javnost, vidimo, da je bilo to že kar naslednje leto, torej leta 1923, ko je v pismu sestri Karmeli⁷⁰ predlagal, da bi napravili junija 1924 v Ljubljani »svoj teden 'mladih', kjer bi, recimo, Črnigoj razstavil svoje slike, ti igrala in jaz recitiral in predaval ravno o 'zgradbi nove Evrope'«. Kosovel je bil prepričan, »da bi naša trojica harmonirala in da bi vsi trije profitirali tako drug od drugega«.

Če bi lahko iz tega potegnili hipotetičen sklep (ki ga je Karmela Kosovelova v letošnjem letu, ko smo se z njo pogovarjali o teh rečeh, potrdila), bi smeli reči, da se je Črnigoj očitno držal dogovora in dejansko imel v Ljubljani avgusta 1924 razstavo, ki bi utegnila biti tudi povezana s Kosovelovim tedanjim študijem zenitistične pesniške teorije; žal pa sta ga Karmela in Srečko Kosovel »zapustila«, da je ostal sam in je moral tudi načrtovano revolucijo v Ljubljani opraviti sam, brez človeka, na katerega je najbolj trdno računal.

V zamisli za teden mladih v Ljubljani je treba videti tudi Kosovelovo reminiscenco na »novomeško pomlad« oziroma na njeno gostovanje v Ljubljani, ki je dobila ime »Novembrski dnevi mladih«; Karmela bi na Kosovelovem »tednu mladih« očitno bila v vlogi Kogoja, Črnigoj pa v vlo-

gi takratnih novomeških likovnih prekucuhov: Jakca, Skalickega, Mušiča itd. Ker je Kosovel v omenjenem pismu Karmeli tudi naročil, naj o zamisli za teden mladih pove tudi Černigoju, »če se ji zdi«, veliko bolje razume mo Černigojevo nenadno in presenetljivo odločitev, da pride iz Bauhausa naravnost v Ljubljano – prav zaradi Kosovela, kot je kasneje večkrat poudarjal.

Se pa pojavi v tem pismu tudi izredno zanimiva misel, ki je postala razumljivejša šele kasneje, ob Kosovelovem popolnem neuspehu na obeh ljubljanskih nastopih in ob veliko večjem uspehu v Zagorju, ko namreč že takoj ob sami zamisli tega tedna mladih v Ljubljani predvideva možnost za polom takšne prireditve in predlaga kot alternativno rešitev Gorico. »Mogoče bi se dalo napraviti prej omenjene stvari v Gorici, kar bi bilo najboljše«, piše Karmeli. S tem pa samo potrjuje nenapisano pravilo še iz Podbevških časov, da je avantgarda dosegla poglobitve uspehe v provinci, medtem ko v purgarski in kvečjemu za blagi modernizem navdušeni Ljubljani zanjo ni bilo prostora. Takšno usodo avantgardističnega pregnanca je kasneje doživljal tudi Delak.

Po tem času vse do pomladi 1925 pri Kosovelu ni zaslediti znamenj, ki bi kazala na željo po javnem nastopanju. Tudi dober mesec pred nastopom Zenita v Ljubljani ugotavlja, da ne dela nikjer v nobenem društvu, ker ne soglaša z nikomer in zato »pravzaprav veliko škodim svojim idejam, ki bi jih bilo treba razširjati«. ⁷¹ Društveno dejavnost ima v tem času za neprimerno, celo za brezplodno. Zato se raje kot za javno društveno dejavnost odloči za pisanje, »in če ne bom mogel nikjer priobčiti, [...] bom kar javno predaval, [...] če me zaprejo tu in tam, pa naj me«. ⁷² Več kot očitno je, da se vsa ta nezadovoljnost nanaša na klub Teater, ki v tem času zanj nikakor ni mogel biti tisto, kar je potreboval, drugih možnosti za javno delovanje pa ni imel.

Kljub tej svoji osamljenosti pa ni »nehal misliti na to, da bi združil najboljše iz svoje generacije. Neutrudno je iskal razne oblike za skupen nastop« ⁷³ in julija 1925 je že pisal Obidovi, da bo imel klub »menda [...] v jeseni tri nastope, tri večere«, ⁷⁴ iz česar bi se dalo sklepati tudi, da so jesenske nastope načrtovali že spomladi, ker niso bili zadovoljni s svojim delom, ki se nikakor ni moglo pojaviti v javnosti.

Zato tri tedne pred odhodom iz Tomaja piše svojemu zaupniku Šandi, da je bilo »lansko leto [...] čas zbiranja, letos bo čas nastopanja«, ⁷⁵ kjer lahko znova razberemo njegovo definitivno odločitev za vstop »v borbo« s slovensko kulturno lažjo. Takšna pa je lahko postala njegova odločitev šele, ko se je slovenski javnosti že imel predstaviti z novim programom in z novo pesniško bero, za katero je lahko zanesljivo računal, da bo povzročila »halo« in postavila slovensko kulturo na novo podlago. V času tomajske politične preobrazbe je namreč njegov svetovni nazor – ob podpori skrajno levo orientiranih prijateljev Krefta, Delaka, Grahorja, ki je bil tudi sicer določen za njegovega ideološkega mentorja, pa tudi branju Krleže, Marxa, Buharina, Lunačarskega, Lenina, Trockega in drugih, dobil tiste prepotrebne temelje, na osnovi katerih je lahko začel – po veliki ustvarjalni krizi sredi poletja, ki jo je premagoval s pisanjem proze – z novo poetsko prakso, združeno z definitivno željo po javnem nastopanju. Za razliko od svoje mladostne socialno-pravičniške naravnosti je Kosovel šele zdaj postal tisti slovenski pesnik, ki po svojih zunanjih dejanjih z nastopi v javnosti in z objavami ni bil daleč od dejanske želje po spremembi tega sveta. *Ekstaza smrti*, *Tragedija na oceanu*, *Rdeči atom* in druge pesmi iz cikla *Integrali* postanejo pri njem mejnik med konstruktivističnim in konstruktivnim.

Zanesljivo vemo, da je *Ekstaza smrti* bral na svojem prvem javnem nastopu 9. in 10. novembra 1925 na Šentjakobskem odru v Ljubljani, in to kljub temu, da so se zadeve okrog tega nastopa sila zapletale in niso stekle niti približno tako, kot si je bil svoje in klubovsko javno delovanje

zamislil v času svoje tomajske politične preobrazbe. V teh prvih nastopih so se namreč znova pokazale posledice Kosovelovega zavestnega taktiziranja s sodelavci in s slovensko kulturno srenjo, ko je še vedno uveljavljal svoje znamenito »mirno gledanje«⁷⁶ in ko je bilo še »najbolje sam delati in molčati, pozneje bruhniti svoje moči v korist drugim«.⁷⁷ Z vsem tem je seveda najtesneje povezana usoda Kosovelovih *Integralov* in *Zlatega čolna* kot poleg javnega nastopanja dveh poglavitnih projektov za jesen 1925.⁷⁸

Omenili smo že, da je klub načrtoval za jesen »tri večere, tri nastope«,⁷⁹ ki jih v pismih Grahorju 24. 10. in Karmeli 1. 11. 1925 tudi natančneje obrazloži. Iz Kronike Literarnodramatičnega krožka Ivan Cankar izvem, da se v oktobru »vršijo priprave za odobritev in priznanje kluba, priprave za dovolitev recitacijskih večerov, priprave za večera sama«. Vse to je spremljalo »tekanje, pripravlanje, nervoznosti dovolj, članov pa vedno ob takih prilikah premalo«.⁸⁰

Vendar sta bila oba večera na vsesplošno presenečenje »hudo običajna in stilno obrnjena nazaj«, ⁸¹ publika, ki je zanjo Kosovel pisal Debevcu, ⁸² da bo treba še posebej skrbeti zanjo in jo pridobiti, pa je že iz vabila zvedela, da se ne bo zgodilo kaj posebnega, in je zato prišla le maloštevilno, čeprav je sicer takšne nastope spremljala z velikim žarom in radovednostjo. Vabilo je namreč napovedovalo, da se ta večer ne bodo »borili z modnimi gesli«, da jim ni »do oblike«, da so proti »filmski naglici« itd. itd. Pod vabilom so bili podpisani prireditelji.

Če imamo pred očmi vse tisto, kar smo že povedali o Kosovelovih temeljitih pripravah na vstop v slovensko javnost, se zdi skoraj nemogoče, da bi pesnik, ki je imel za seboj že svojo ljubljansko konstruktivistično in tomajsko politično preobrazbo in se je hotel razglasiti za proletarskega oz. socialističnega pisatelja, osnovati internacionalno zvezo proletarskih pisateljev, ki bi delovala najprej v SHS, nato pa tudi v inozemstvu⁸³ in ki je že napisal cikel socialno revolucionarne poezije z naslovom *Integrali* – da bi torej podpisal to vabilo in sodeloval na tako klavrnih prireditvi. Očitno je imel pri obeh ljubljanskih nastopih glavno besedo Debevec in ne Kosovel, in to Debevec, ki je že klub Teater pripeljal v slepo ulico zaradi svoje izrazito akademijsko leporečniške ambicije in preokupacije. Tudi ta dva večera sta bila, z majhnimi izjemami, zasnovana kot predstavitve govornih funkcij igralcev, kot praznik slovenske odrske besede, s čimer se je hvalil celo Kosovel v Kroniki.⁸⁴

Očitno so Debevečeve pedagoške in teatarske ambicije preglasile Kosovela, ki je bil sicer v tem času že toliko naprej, da je hitel s svojimi načrti in pripravljaval nove in nove oblike javnega manifestiranja svoje nove poetološke in pesniške skušnje; seveda pa ne gre zanikati, da ga je neuspeh na teh dveh večerih globoko prizadel, na kar kažejo tako dnevniški zapiski kot tudi ponovno intenzivno vračanje h konstruktivističnemu eksperimentu in celo k lepljenkam.⁸⁵

Kakšen bi v resnici moral biti ljubljanski nastop, pa ni bil, vidimo iz Kosovelovega uvodnega govora in iz pesmi, ki jih je bral; oboje je bilo popolnoma zunaj vsega, kar se je tu dogajalo, in to je opazila tudi takratna žurnalistika. Očitno je moral Kosovel na udejanjenje svojih idej še nekaj časa počakati, si pridobiti novih sodelavcev in se premakniti iz Ljubljane v »provincio«, kot je to jasno vidno napovedal že v pismu Karmeli v zvezi z načrti za teden mladih v Ljubljani oz. v Gorici.

V Slovenskem narodu, ki se je odzval na ta dvojni recitacijski večer, beremo, da je bil »povod zanj v splošni nezadovoljnosti s tedanjimi razmerami v naši literaturi in kulturi«, pa tudi to, da je »vlogo nekakega tolmača umetniških stremljenj [prevzel] stud. phil. Srečko Kosovel«, ⁸⁶ v svojem uvodnem, dobro profiliranem programatičnem govoru. Tudi za novinarja v Jutru je imelo to Kosovelovo uvodno predavanje »ceno po-

gumne geste«, vse ostalo pa »značaj iskanja, tipanja in tavanja«,⁸⁷ nezrelega in neuravnovešenega.

Za Slovenca je o obeh večerih pisal France Koblar.⁸⁸ Tudi Koblar je zapazil uvodno predavanje in ga imel za najboljšo točko večera, pa tudi Kosovelova poezija se mu je zdela »ljuba za uho«. Vsekakor je zanimivo, da se je Koblar edini med poročevalci oslonil na Kosovelovo tezo o vsebini-obliki, ki pa je ni imel za novo, posebej ko jo je primerjal z realizacijo večera.

Analiza Kosovelove poetike iz tega časa pokaže, da se njegova identiteta vsebina-oblika nanaša tako na njegovo konstruktivistično kot tudi na njegovo socialno-revolucionarno poetiko, zato tudi »definira« konstruktivizem v tem uvodnem predavanju, ki s tem gibanjem nima nikakršne zveze več. Zato je zelo verjetno, da je Kosovel uvodni govor zasnoval po svoje in mu našel podlago v svoji tedanji socialno-revolucionarni poeziji, medtem ko je ves ostali del obeh večerov obvisel v zraku, brez kakršne koli globlje zveze z njim.

V zagorskem nastopu, kjer ni bilo več pritiska ljubljanskega okolja, se kaj takega ni moglo več ponoviti v tolikšni meri. Tu je bil vodja večera v glavnem že Kosovel sam.

V svojih spominih se ljubljanskih nastopov spominja tudi Kosovelov brat Stano; posebej poudarja udarnost Srečkovega uvodnega govora, ki se mu je tedaj zdel »napadalen in deloma tudi krivičen«. »Ko pa je svoj prvi nastop pri Sentjakobčanih dopolnil še z recitacijskim večerom, na katerem je bral Ekstazo smrti, je postalo vsem ljubiteljem književnosti jasno, da se je pojavil nov in resničen poet.«⁸⁹

Tudi Kosovel sam je v Kroniki opisal vzdušje na obeh večerih in ob njih, čeprav njegov znani čut za objektivnost in kvaliteto tu odpove. Ker pa vemo, da je Kroniko bral pred »krožkovci«, postane tudi »potvarjanje« dejstev razumljivejše. O večerih namreč pravi, da je bilo preveč vsega, da niso izbirali, s tem pa posredno priznava, da temeljnega načela, načela selektivnosti, niso upoštevali. Dotakne se tudi tedanje žurnalistike in jo dolži amuzičnosti, čeprav je danes jasno, da je o obeh večerih poročala dovolj, če ne celo skrajno objektivno. Ljubljanski zvon je že v decembru objavil *Ekstazo smrti* skupaj s še po eno Grahorjevo in Košakovo pesmijo. Toda ali je bilo to res tisto, kar je Kosovel načrtoval skoz celo poletje 1925?

Nekaj razlogov za neuspeh večerov smo že pojasnili z Debevčevim klasicističnim okusom in z njegovo pedagoško-recitacijsko obsedenostjo. Ko namreč Kosovel v Kroniki zapiše, da »nihče ni čul tega, kar smo hoteli povedati, da govorimo (oz. govorijo) igralci pravičen slovenski odrski jezik[...],⁹⁰ se zdi, kakor da slišimo Debevčeve besede in njegov prenovitveni gledališki program, ki ga Kosovel iz navedenih razlogov tu brez distance ponavlja, čeprav so vsi njegovi nadaljnji koraki kazali na to, da je bil z ljubljanskima nastopoma kar najbolj nezadovoljen.

Ob tem se pojavlja še drugo vprašanje, na katerega prav tako ne moremo zanesljivo odgovoriti, vprašanje namreč, zakaj večerov ni režiral Ferdo Delak, ki je bil prav tako član kluba in je ob Debevcu predložil tudi svojo inscenacijo.

Po Debevčevih načrtih inscenacije naj bi prevladovalo v *Žebjarski* – ki pa je kasneje niso izvedli, najbrž prav zaradi spora med Delakom in Debevcom – »temno grozeče razpoloženje s fabriškim ozadjem«, na levi si predstavlja »piramidarno skupino ljudi, na desni zid in majhno svetilko, ki sveti v obraz Škerlu, ki sedi na vrhu 'piramide' in recitira prvi tožeči glas. Ostali so razvrščeni do tal. Drugi glas vodi Ciril [Debevec], to je uporni glas. Oba se končno strneta v naraščajoči, grozeči zamolkli crescendo, ki kulminira v temnem gibanju recitatorjev.«⁹¹

Če si pogledamo Delakovo inscenacijo, je vsekakor manj patetična, strožja v izvedbi, z manj simbolističnimi elementi: pravzaprav nadvse či-

sta konstruktivistična skica: »Delak si predstavlja norišnico dimnikov, stolpov, spirale itd.«⁹²

Kosovel poroča, da sta na koncu pripravljalnega večera Jan in Delak recitirala *Zebljarsko*, in zdaj je najbrž padla dokončna odločitev, da so Delaka zaradi njegove zaznamovanosti z Novim odrom izločili, scena pa je na obeh nastopih ostala prazna, deloma tudi zaradi finančnih težav. Debevec je bil v tem oziru neomadéževan – je pa prav po njegovi zasluzi večer postal »hudo tradicionalen in s tem sovražen vsakršnemu avantgardizmu«.⁹³

Vendar je moralo do odločitve v prid Debeveca priti že prej. Izvirala je pač iz preprostega dejstva, da je Kosovel prijateljeval z njim in da sta celo stanovala skupaj, čeprav je bilo vseskozi očitno, da z njim ni bil zadovoljen v vseh stvareh že pri klubu Teater, ki ga je prav tako speljal v recitacijske učne ure.

Ko namreč Kosovel v pismu Grahorju⁹⁴ sprašuje, ali so pritegnili k sodelovanju pri Černigojevi reviji Konstruktor tudi Debeveca, je zadeva jasna šele, če upoštevamo Debevečovo konservativnost, ki je Černigoj in Grahor nista prenesla ne potrebovala, Debevec pa je očitno le želel biti pri tem projektu in bi ga sprejeli le, če bi ga »vsilil«⁹⁵ Kosovel. To se seveda ni zgodilo.

Več kot očitno je potemtakem, da Kosovel ni mogel biti zadovoljen s »slavo«, ki jo je doživel na obeh večerih, saj si drugače ne moremo razložiti njegove ponovne oživitve konstruktivističnega eksperimentiranja, pa tudi ne njegove dokaj hitre odločitve za nastop v Zagorju; tam ni šlo samo za spremembo prizorišča in zasedbe, marveč tudi za drugačen spored, ki seveda ni mogel izvirati samo iz pričakovanj nove, proletarske publike, marveč predvsem iz Kosovelove nove pozicije, ki je svoj politični koncept kanila zdaj uresničiti zunaj Ljubljane.

Najprej se med nastopajočimi pojavijo nova imena, med njimi Kreft, Seliškar in Klopčič, ki so takrat že bili člani partije, temeljito očiščen klasicizma in akademijskosti Debevečevega tipa pa je tudi spored. Debevec se v Zagorju pojavi le še v vlogi recitatorja.

Ceprav se ne da natančno ugotoviti, »kdaj so Kosovel in klubovci zasnovali načrt za pot v Zagorje in se odločili, da ga uresničijo«,⁹⁶ pa iz Klopčičevega pisma Kosovelu 14. 2. 1926 izvem, da mu je moral Kosovel »svoj čas«⁹⁷ pisati o načrtih, da bi s klubom odšli med ljudi »v centre po Sloveniji«, kar se povsem sklada z mislimi, izraženimi na različnih mestih v Kosovelovih Zapiskih, posebej z delovanjem Potujočega laboda.⁹⁸ Ker so se takrat levo orientirani člani kluba Kreft, Kosovel, Grahor, Klopčič, Gspan in drugi na široko dogovarjali o načinu svojega delovanja širom po Sloveniji, je bilo razumljivo, da so to svojo dejavnost imenovali »pokret«, »pokret mladih«, in ga imeli za »nekaj novega in v nasprotju s 'starim'«. To razliko med starimi in mladimi so skušali tudi definirati in Klopčič jo je v navedenem pismu takole opredelil: »Stari imajo oblast v literarnem carstvu, ker imajo v rokah vse kulturne zavode. Z vsemi temi sredstvi so zastrupili purgarsko publiko, ki je stara bolj mimo njih samih«. Zato je treba to publiko preroditi in to je po Klopčičevem mnenju »mogoče šele s silo, z močjo[...] to se pravi, mladi morajo vzgojiti *novo* [podč. M. K.] publiko kot pogoj za ves boj. In to publiko bomo iskali tam, kjer so tla najbolj željna setve[...] moramo priznati, da bo to predvsem v delavcih[...] ki so bili tudi početniki poezije«.⁹⁹

Več kot očitno je, da je bila odločitev za Zagorje odločitev za drugačno publiko, ki je bila v Ljubljani edini krivec za neuspeli nastopni večer. Klopčič vidi, da bo to »velika gesta mladih in *prva* [podč. J. V.] v našem kulturnem pokretu«.⁹⁸

Pri tej drugi generaciji slovenske zgodovinske avantgarde gre ob takih trditvah seveda za namerno izgubo zgodovinskega spomina, saj je v začetku dvajsetih let takšen način nastopanja pred proletarsko publiko

široj po Sloveniji uveljavil protagonist naše avantgarde Anton Podbevšek in pri tem žel velikanske uspehe. Razumljivo pa je, da se je morala druga generacija znova uveljaviti, saj v njenih očeh Podbevškov nastop ni imel posebne cene, ker tudi njegov prestop na levo v času Rdečega pilota ni bil posebno trden. S tem pa so ozadja za zagorski nastop v marsičem odkrita in pojasnjena.

Dva dni po zagorskem nastopu je Kosovel spet predaval v Ljubljani, kakor lahko preberemo v opombi k objavi njegovega predavanja *Umetnost in proletarec* v Mladini.⁹⁹ To je bilo na večeru Delavske akademije 25. 2. 1926 pred številno proletarsko publiko. V primerjavi s programskim govorom na obeh recitacijskih večerih novembra 1925 v Ljubljani je tu Kosovelovo uvodno predavanje *Umetnost in proletarec*, ki ga je prvič prebral že v Zagorju, veliko radikalnejše in sproti argumentira in dokumentira tudi na tem večeru prebrano pesem *Ekstaza smrti*. Vendar pa ta ljubljanski nastop pokaže, da Kosovel tudi z zagorskim nastopom še ni bil zadovoljen. Na ponovitvi zagorskega večera v Ljubljani je namreč Kosovel nastopil sam in obnovil samo svoje predavanje in prebral *Ekstazo smrti*, kar je glede na prejšnje večere strahovita redukcija – seveda storjena iz nuje in zato pozitivna. Kosovel je namreč od nastopa do nastopa klesil vse nepotrebno in odvečno, dokler končno ni ostalo le najbolj bistveno, kar je bilo v skladu z njegovimi načrti iz tomajske politične preobrazbe in ustrezno za novo, proletarsko publiko in zanj kot socialističnega pesnika. In oblast, ki je budno spremljala te in take prireditve, namenjene delavstvu, je temu ustrezno tudi reagirala.

Ko je namreč želel Kosovel čez tri dni, 28. 2. 1926 v Ljubljani še enkrat nastopiti, je oblast prireditev »prepovedala«. V Delavski politiki beremo pod naslovom *Ljudska visoka šola v Ljubljani* tole naznanilo: »V nedeljo, 28. tm. predava g. Srečko Kosovel o temi Razpad družbe in propad umetnosti. Predavanje se vrši v dvorani Glasbene matice [...] Predavanje je izredno zanimivo in izčrpno, zato je prav, da se ga delavci polnoštevilno udeležite.«¹⁰⁰

Prav tako pod naslovom *Ljudska visoka šola v Ljubljani* poroča Jutro, da »se bodo po daljšem presledku vsled nepričakovanih ovir nadaljevala predavanja [...] Predaval bo filozof g. Srečko Kosovel [...] Predavanje bo v pevski dvorani Glasbene matice [...]«¹⁰¹

Na sam dan predavanja, 28. 2. pa je Jutro iznenada objavilo preklic in tole pojasnilo *Ljudske visoke šole v Ljubljani*: »Ker nam je bila v petek popoldne odpovedana dvorana Kina Matice, danes ob 4. popoldne pa še med tem obljubljena dvorana Glasbene matice, in zato odboru ni mogoče dobiti za jutri dvorane, odpade zaenkrat predavanje g. Srečka Kosovela. Prihodnjo nedeljo predava g. Fran Albrecht.«¹⁰²

Zadeva je več kot jasna. Po politično popolnoma nenevarnem prvem nastopu novembra 1925 v Ljubljani se Kosovel v februarju naslednjega leta seli v Zagorje za novo zasedbo in spremenjenim programom, kjer pred izrazito proletarsko publiko doživi pomemben uspeh, ki ga želi takoj za tem ponoviti tudi v Ljubljani. Šele zdaj njegove zamisli dobijo vso potrebno ostrino in notranjo logiko, kakor si jo je bil zamislil v pripravah na svoje javno delovanje in nastopanje že poleti 1925. Žal mu na tem poslednjem nastopu ni sledil, in zaradi predavateljske narave prireditve tudi ni mogel slediti, nobeden od njegovih takratnih prijateljev in sodelavcev. In ko je hotel Kosovel začeto nadaljevati, čeprav sam in brez primerne podpore klubovcev, mu je oblast na »preprost« in neočiten način preprečila vsakršno nadaljnjo dejavnost, kar pa se je po čudnem naključju usode pokrilo z začetki njegove smrtne bolezni. Zagorsko in ljubljansko predavanje o umetnosti in proletarcu, ki je v marsičem vse do danes nepreseženo, je očitno doseglo pri oblasteh tisto mejo, prek katere se ni dalo več. Igrice z odpovedjo dveh dvoran zapovrstjo so bile samo banalno zunanje znamenje za nesporazume, ki so se spočeli med Kosovelom,

socialno-revolucionarnim pesnikom, in oblastniki. Kosovel je potemtakem vse tisto, kar ga je gnalo celo poletje 1925, prignal do skrajne ostrine in do skladnosti s svojim notranjim programom šele v svojem ljubljanskem nastopu februarja 1926. Naslednji korak bi bil molk ali ilegala. Kosovel bi se bil najbrž odločil za drugo, če se ne bi bila smrt odločila zanj.

Ugotovili smo lahko, da vprašanje klubske dejavnosti in javnega delovanja pri Kosovelu ni nič manj zapleteno od vprašanja njegovih konsov in integralov; tako v enem kot v drugem primeru se lahko opiramo na sila zapleteno in mestoma zelo skopo gradivo, ki mu je treba zato tem bolj tenkočutno prisluhniti, da bi dobili podobo, ki nas zanima. Zapletenost problema okrog nastopanja pa se še poveča, če nanj gledamo kot poleg nekaj primerkov baržunaste lirike in nekaj drugih pesmi na edino javnosti znano gradivo in če vidimo v njem tisto, čeprav v povoje zavito radikalnost, ki je bila nasploh značilna za vse avantgardne nastope vključno s Podbevškovi in Delakovimi. Tudi Kosovelova klubska dejavnost in javno delovanje nočeta biti več predmet esteticističnega ugodja in s tem predmet estetike, pa tudi ne več narodnoubudniška in nacionalno-funkcionalna dejavnost, marveč povsem specifična »gesta mladih«, ki jo vedno spremlja skupinskost, intermedialnost, prelomnost in manifestativnost, ki prav po zaslugi skrbno načrtovanih Kosovelovih uvodnih programatskih govorov dobiva vse potrebne znake manifesta, Kosovel pa z njim attribute vodje gibanja. Ugotovili smo lahko tudi, da je intenzivnost na večerih naraščala od prireditve do prireditve in je – celo brez primer-nih sodelavcev – kmalu dosegla tisto ostrino, ki jo je bilo treba onemogočiti, Kosovel pa z njo položaj, kakršnega je imel v slovenski zgodovinski avantgardi samo še Podbevšek. Zato menimo, da je treba tudi Kosovela obravnavati s tistimi načeli, ki sicer veljajo za avantgardistične ustvarjalce, da ni pomembno le, kaj so ustvarili, marveč predvsem, kaj so hoteli ustvariti.

OPOMBE

¹ Bratko Kreft: *Kosovel v času*, Naši razgledi, 14. decembra 1984, str. 4.

² Pismo Košaku 31. julija 1924. V: Srečko Kosovel, *Zbrano delo* 3, str. 452 (odslej citirano kot ZD).

³ Prav tam.

^{3a} ZD 3, str. 453.

⁴ ZD 3, str. 473.

⁵ Prav tam, str. 474.

⁶ Ocvirk o almanahu, ZD 3/1, str. 1156.

⁷ Kosovelovo vabilo k sodelovanju pri almanahu. Prav tam, str. 1156–1157.

⁸ *Uvodne besede*, ZD 3, str. 10.

⁹ *Kronika Literarno-dramatičnega krožka »Ivan Cankar«*, ZD 3, str. 189–190.

¹⁰ Pismo Gspanu, 15. septembra 1922, ZD 3, str. 307.

¹¹ Glej op. 8 in 9.

¹² *Glej Integrali '26*, Ljubljana 1967 (1984²), str. 42.

¹³ Pismo Obereignerjevi, 30. julija 1923, ZD 3, str. 335–336.

¹⁴ ZD 3, str. 713.

¹⁵ ZD 3, str. 190.

¹⁶ ZD 3, str. 392.

¹⁷ Pismo Obidovi, 23. marca 1925, str. 394.

¹⁸ ZD 3, str. 321.

¹⁹ *Dnevnik VIII*, ZD 3, str. 687.

²⁰ *Dnevnik XI*, ZD 3, str. 712.

- ²¹ Pismo Košaku, 15. avgusta 1925, ZD 3, str. 456–457.
- ²² Prav tam, str. 457.
- ²³ Glej op. 9, ZD 3, str. 190.
- ²⁴ Pismo Obidovi, ZD 3, str. 396.
- ²⁵ Glej op. 9, ZD 3, str. 191.
- ²⁶ Prav tam.
- ²⁷ Prav tam.
- ²⁸ Oktobra je imel Debevec predavanje o slovenskem pozoriškem jeziku, decembra je o *Veroniki Deseniški* predaval Kosovel, januarja Košak o Prešernovem *Ribiču*, februarja Debevec čita Žagarjevo *Zaroko*, marca s svojimi pesmimi in prozo nastopita Košak in Kosovel, aprila nastopi Cerkevnik in v maju Kosovel predava o *Umetniku in publiki*. Prim. ZD 3, str. 191–192.
- ²⁹ Glej op. 9, ZD 3, str. 192.
- ³⁰ Pismo Debevcu, 9. julija 1925, ZD 3, str. 568.
- ³¹ O tem glej J. Vrečko: *Kosovel med Konsi in Integrali*, Sodobnost 1985, 1, str. 64–72.
- ³² *Dnevnik* 5. julija 1925, ZD 3, str. 702.
- ³³ Prav tam.
- ³⁴ ZD 3, str. 712.
- ³⁵ Pismo Cirilu Debevcu, 9. julija 1925, ZD 3, str. 569.
- ³⁶ ZD 3, str. 703 in 710.
- ³⁷ ZD 3, str. 703.
- ³⁸ ZD 3, str. 455.
- ³⁹ Aleksandar Flaker: *Ruska avangarda*, Zagreb 1984, str. 454.
- ⁴⁰ *Dnevnik* VII, ZD 3, str. 658.
- ⁴¹ Glej op. 31.
- ⁴² *Dnevnik* VII, ZD 3, str. 650.
- ⁴⁴ *Dnevnik* VI, ZD 3, str. 648.
- ⁴⁵ *Dnevnik* VIII, ZD 3, str. 673.
- ⁴⁶ *Dnevnik* XIV, ZD 3, str. 746.
- ⁴⁷ Pismo Debevcu, 18. avgusta 1925, ZD 3, str. 573.
- ⁴⁸ Prav tam.
- ⁴⁹ Pismo Grahorju, 15. avgusta 1925, ZD 3, str. 582.
- ⁵⁰ Pismo Debevcu, 18. avgusta 1925, ZD 3, str. 574.
- ⁵¹ Pismo Šandi, 15. septembra 1925, ZD 3, str. 324.
- ⁵² Anton Ocvirk: *Srečko Kosovel in konstruktivizem, V: Integrali '26*, Ljubljana 1967, str. 83.
- ⁵³ *Nekaj besed*, ZD 3/1, str. 811.
- ⁵⁵ ZD 3, str. 571, 573.
- ⁵⁶ ZD 3, str. 323.
- ⁵⁷ Prav tam.
- ⁵⁸ Prav tam.
- ⁵⁹ Pismo Grahorju, 24. oktobra 1925, ZD 3, str. 587.
- ⁶⁰ ZD 3, str. 193.
- ⁶¹ Pismo Obereignerjevi, ZD 3, str. 339.
- ⁶² Aleksandar Flaker: *Konstruktivna poezija Srečka Kosovela*, Delo-Knjževni listi, 28. junija 1983.
- ⁶³ Pismo Debevcu, 9. julija 1925, ZD 3, str. 568.
- ⁶⁴ ZD 3, str. 569, 570.
- ⁶⁵ *Nekaj besed*, ZD 3/1, str. 811.
- ⁶⁶ *Čital sem*, ZD 3, str. 111.
- ⁶⁷ Prav tam.
- ⁶⁸ Anton Ocvirk, *Opombe*, ZD 3/1, str. 1026.
- ⁶⁹ Iz zapuščine Alfonza Gspana.

- ⁷⁰ Pismo Karmeli Kosovelovi, 13. junija 1923, ZD 3, str. 498.
- ⁷¹ Pismo Obidovi, 23. marca 1925, ZD 3, str. 393.
- ⁷² Prav tam, str. 394; gre tudi za Grahorjev vpliv, ko se je pozimi 1925 vrnil iz ZSSR.
- ⁷³ Anton Slodnjak, spremna beseda, v: *Kosovel*, Ljubljana 1971 (Lirika, 5), str. 108.
- ⁷⁴ Pismo Obidovi, ZD 3, str. 401.
- ⁷⁵ Pismo Šandi, 15. septembra 1925, ZD 3, str. 324.
- ⁷⁶ *Uvodne besede*, ZD 3, str. 9.
- ⁷⁷ Pismo Košaku, 1. decembra 1922, ZD 3, str. 448.
- ⁷⁸ Glej op. 31.
- ⁷⁹ Pismo Obidovi, 27. julija 1925, ZD 3, str. 401.
- ⁸⁰ *Kronika literarno-dramatičnega krožka »Ivan Cankar«*, ZD 3, str. 196.
- ⁸¹ Glej Ocvirk, *Opombe*, ZD 3/1, str. 979.
- ⁸² Pismo Debevču, 12. septembra 1925, ZD 3, str. 578.
- ⁸³ *Dnevnik IX*, ZD 3, str. 698.
- ⁸⁴ Prim. *Kronika literarno-dramatičnega krožka »Ivan Cankar«*, ZD 3, str. 198.
- ⁸⁵ Glej *Dnevnik XV* in *XVI*, ZD 3, str. 750–755.
- ⁸⁶ Slovenski narod, 11. novembra 1925; prim. ZD 3/1, str. 981.
- ⁸⁷ Jutro 11. novembra 1925. Prim. tudi ZD 3/1, str. 981.
- ⁸⁸ Glej o tem ZD 3/1, str. 981–984.
- ⁸⁹ Stano Kosovel: *Iz spominov*, Sodobnost 1977, 5, str. 506–515.
- ⁹⁰ *Kronika literarno-dramatičnega krožka »Ivan Cankar«*, ZD 3, str. 197–198.
- ⁹¹ Prav tam, str. 194.
- ⁹² Prav tam.
- ⁹³ Glej ZD 3/1, str. 1001.
- ⁹⁴ Pismo Grahorju, 16. julija 1925, ZD 3, str. 580.
- ⁹⁵ Glej Anton Ocvirk, *Opombe*, ZD 3/1, str. 987.
- ⁹⁶ *Dnevnik XI*, ZD 3, str. 713.
- ⁹⁷ Klopčičevo pismo Kosovelu, 14. februarja 1926, ZD 3/1, str. 989.
- ⁹⁸ Prav tam.
- ⁹⁹ Prim. Anton Ocvirk, *Opombe*, ZD 3/1, str. 984.
- ¹⁰⁰ Delavska politika 27. februarja 1926.
- ¹⁰¹ Jutro 27. februarja 1926.
- ¹⁰² Jutro 28. februarja 1926.

Knjiga je bila napovedana že v programu Državne založbe za leto 1980, ker pa je avtor med pripravi zanj in začetku januarja 1980 umrl in ker je prišlo še do drugih zaviralnih okoliščin v založništvu nasploh, je izšla šele po štirih letih. Kljub tolikšnemu zastoju v dotlej tekočem izhajanju tematsko in zvrstno zaokroženih izborov Ocvirkovih spisov (*Evropski roman*, 1977; *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo* I, 1978; II, 1979) pa gre založbi, ki je vztrajala pri uresničitvi avtorjeve zamisli, vse priznanje: brez *Miscellanea* bi Ocvirkovo izbrano delo, ki v glavnem zajema težko dostopne spise iz različnih in drugih publikacij od začetka 30. do konca 70. let, ostalo torzo. Tudi za to knjigo je namreč enako kakor za prejšnje tri Anton Ocvirk ne samo prispeval svoje spise, ampak jih je tudi izbral, uredil in jim določil zbirni naslov. Prav njegov uredniški delež, ki sicer niti v prvih treh knjigah niti v četrti, postumni, ni nikjer izrecno naveden, pa je za celotno podobo njegovega izbranega dela bistvenega pomena, saj opozarja na marsikatero problemsko povezavo in tematsko linijo, ki bi pri drugačnem izboru in razvrstitvi ostala teže razvidna, če ne sploh skrita. Za *Miscellanea* velja to še posebej, ker nasprotno od prejšnjih, zvrstno enotnih knjig esejev (*Evropski roman*) in razprav (*Literarna umetnina med zgodovino in teorijo*) zajema različne spise, razvrščene v štiri zvrstno označene skupine: v prvi so pogovori – zapisi avtorjevih informativno-analitičnih dialogov s francoskimi, ruskimi in slovenskimi pisatelji, filozofi in literarnimi zgodovinarji o njihovem umetniškem in znanstvenem delu; v drugi so članki in študije, v tretji literarne in gledališke kritike, v četrti polemike.

V *Miscellanea* so torej zbrani spisi, ki jih povečini ne moremo imeti za osrednje v Ocvirkovem opusu,

kot celota pa so vendarle njegov bistveni sestavni del in v marsičem tudi dragoceno dopolnilo ali pojasnilo. Ob avtorjevem primerjalnem literarnozgodovinskem in literarnoteoretičnem, tj. strogo znanstvenem delu, so nastajali sprva pogovori, nato kritike in končno polemike. Polemike so sicer stvar zase, pripomniti pa je treba, da te zvrsti Ocvirk ni gojil kot izzivalec, ampak jo je uporabljal sorazmerno redkokdaj in vedno kot odgovor na napadalne kritike, zlasti še na neutemeljene obdolžitve. Pogovori in kritike kažejo Ocvirkovo široko, vsestransko zanimanje za literaturo, tudi tisto, ki šele sproti nastaja, in za aktualne miselne tokove, poleg tega pa pričajo o zanesljivosti in pretehtanosti njegovih estetskih sodb in vrednotenja nasploh: avtorji, s katerimi se je pogovarjal, so še danes močno upoštevanj, dela, ki jih je ocenjeval v sprotni slovenski literarni produkciji in jih označeval kot pomembna, je priznala kot kvalitetna tudi poznejša literarnozgodovinska perspektiva. V obeh omenjenih zvrsteh je posegel deloma prek območja literature – v *Pogovorih* v sodobna filozofska iskanja, v *Kritikah* v gledališko ustvarjalnost ljubljanske Dramе. Njegov gledališko-kritični opus je obsežnejši kakor filozofski pogovori, pa tudi bolj neposredno povezan z literaturo – z dramatiko, ki je Ocvirka privlačila tudi pri predavateljskem in seminarskem delu. Ni pa se omejeval na razčlemba literarnega besedila, temveč je vedno ocenjeval gledališko predstavo in upošteval pri tem vse sodelujoče. Pomen tega njegovega dela bo v celoti lahko razviden šele v okviru širšega analitičnega pretresa gledališke kritike in posebej še njene zgodovinskega razvoja na Slovenskem, že na prvi pogled pa je mogoče reči vsaj to, da je Ocvirk tudi to zvrst gojil z očitno vneto in resnobo, kakršna je značilna za vse njegovo pisanje.

Vsebinska dopolnila in pojasnila njegovega osrednjega opusa so izrazita celo v polemikah, zlasti v tistih ob Cankarjevem *Zbranem delu*, v

kateri razlaga svoj znanstveni nazor in uredniška načela in postopke pri celotni zbirki *Zbranih del slovenskih pesnikov in pisateljev*. Posebno zanimiv pa je pogled, ki ga odpira na Ocvirkov samostojni, od prevladujočega francoskega bistveno drugačni komparativistični nazor, njegov zgodnji pogovor s profesorjem Hazardom: zavrnil je absolutiziranje bogatih, razčlenjenih literatur z velikim jezikovnim zaledjem in se potegnil za upoštevanje deleža, ki ga imajo v celotnem literarnem dogajanju tudi manjše, nepopolno razvite nacionalne literature. Drugače rečeno, Ocvirkovo pojmovanje primerjalne književnosti ne postavlja v ospredje vplivov, ampak stike, mednarodne tokove in seveda neizogibne transformacije idej, tem, stilov, postopkov itd.

Pogovori, kritike in polemike kažejo torej Ocvirkovo izrazito nagnjenje k analitičnemu, kritično razmišljajočemu, zahtevnemu obravnavanju literature, za kakršno je dejansko najprikladnejša zvrst razprava. Težnje k razpravi lahko opazimo tako v kritikah, ki se od obravnavanja posameznih del ali predstav vzpenjajo k širšim panoramskim pregledom večjih časovnih izsekov, kakor v pogovorih, ki so bližji esejistično študijskim prikazom dela in idej sogovornikov kakor živahni izmenjavi mnenj, pri kateri je oblika dialoga funkcionalno uporabljena. Na drugi strani pa so Ocvirkovi razpravi močno sorodni tudi njegova študija, članek in esej. Te zvrstne oznake je celo avtor sam za nekatere svoje spise rabil izmenično: spise, ki so nastali kot uvodne študije za zbirko *Sto romanov in so bili tam tudi tako imenovani, je ob ponatisu v knjigi *Evropski roman* preimenoval v eseje. Spisa *Srečko Kosovel: življenje – osebnost – delo* in *Paul Hazard in primerjalna književnost* sta v Ocvirkovi *Bibliografiji*, dodani drugi knjigi *Literarne umetnine med zgodovino in teorijo*, upravičeno navedena med razpravami, medtem ko sta v *Miscellanea*, ki oddelka 'razprave' nima, uvrščena med 'članke*

in študije'; Janko Kos v svoji pregledni razpravi *Anton Ocvirk in slovenska literarna veda* utemeljeno označuje kot razpravi spisa *Evropska misel od 16. do 18. stoletja in slovenska književnost in Formalistična šola v literarni vedi*, ki sta v *Miscellanea* prav tako uvrščeni med 'članke in študije', medtem ko sta v omenjeni *Bibliografiji*, ki jo je sestavila Majda Clemenz, a jo je pregledal in odobril tudi Anton Ocvirk, uvrščena v razdelek z nepretencioznim, a tudi nediferenciranim naslovom 'objave v časnikih in časopisih'.

Ta terminološka nihanja pri zvrstnih oznakah svojih del kažejo avtorjevo samokritičnost in stroga merila za znanstveno pisanje, zraven pa tudi njegovo vztrajno prizadevanje, da bi bili vsi njegovi spisi slogovno in jezikovno izpiljeni, jasni in dostopni širši kulturni javnosti, ne le ozkim krogom strokovnjakov in bralcev specializiranih strokovnih revij.

Knjiga ima dva dodatka – imensko kazalo, ki ga je sestavila Majda Clemenz, in spremno besedo podpisane, nima pa pojasnila o tem, kaj je pravzaprav storil za obsežni zbornik 54 različnih in različno starih besedil še avtor sam, koliko in katerega dela pa so za njim opravili drugi.

Izbor, razvrstitev (kompozicija) in vsebinska redakcija (krajšave *Pogovorov* v primeri z *Razgovori*) so Ocvirkovo delo, vsaj deloma je njegova tudi jezikovna redakcija – pravopisna, tu in tam tudi leksikalna posodobitev. Zahtevno in obsežno preverjanje navedb in podatkov ter uskladitev citatov je opravila Majda Clemenz. Razprava *Evropska misel od 16. do 18. stoletja in slovenska književnost* je objavljena v prevodu Radojke Vrančič, narejenem prav za zbornik *Miscellanea*, ker avtorjev morebitni slovenski original ni bil ohranjen – razprava je obstajala samo v francoski verziji, objavljeni v *Revue de littérature comparée* z naslovom *La pensée européenne du XVI^e au XVIII^e siècle et la littérature slovène*.

Majda Stanovnik

Aleksandar Flaker
RUSKA AVANGARDA

SN Liber, Globus, Zagreb, 1984

Temeljna predpostavka, na podlagi katere razgrinja Flaker v svoji razkošno ilustrirani knjigi, posvečeni ruski književnosti v burnem obdobju med revolucijama leta 1905 in 1917 tja do administrativne ukinitve vseh pisateljskih organizacij leta 1932, podoba živahnega, inovativnega in po umetniških dosežkih tako pomembnega in bogatega umetniškega dogajanja, je nedvomno vsebovana v njegovem pojmovanju avantgarde kot pojma, strukturno nadrejenega posameznim gibanjem in izmom. V nasprotju z drugačno teoretsko koncepcijo avantgarde kot zbira posameznih gibanj, ki so se pod različnimi imeni pojavljala v Evropi med leti 1910 in 1930 in zastopala takšne ali drugačne ideje, koncepcije, ki ji sicer ne gre docela odreči znanstvenih zaslug in dosežkov, ki pa po njegovem mnenju predstavljajo raziskovanje avantgarde v območju kulturne zgodovine, od česar se izrecno distancira (prim. *Ruska avangarda*, str. 15), izhaja Flaker iz zahteve, da mora literarna zgodovina kot zgodovina literarnih tekstov graditi predvsem iz tekstov samih, ne pa iz opiranja na ideje, ki so jih avtorji razglašali v raznih programskih izjavah ter manifestih, in ne glede na imena različnih izmov, ki so si jih pri tem nadevali. Samo iz literarnih del in predvsem iz njihovih umetniških dosežkov je moč ugotavljati stilne značilnosti le-teh, na podlagi katerih jih lahko med seboj primerjamo in iščemo njihovo morebitno sorodnost in stilno enotnost. Ravno stilna enotnost pa je temeljna konstituenta znanega Flakerjevega pojma stilne formacije kot »strukture struktur«, ki v celem nizu književnih del določenega obdobja literarnozgodovinskega procesa ene ali več nacionalnih književnosti razkriva sorodnost ali celo istovetnost strukturalnih elementov (prim. *Stilske formacije*, Zagreb 1976, str. 21, 22).

Pogojno je taka »struktura struktur« tudi avantgarda, vendar s povsem specifičnimi, negativnimi, zanikovalnimi ali antinomičnimi lastnostmi, zaradi katerih gre pravzaprav za antiformalno formacijo, pri kateri je bolj kot istovetnost naglašena predvsem nasprotnost in protislovnost elementov.

To so, na kratko, osnovne premise knjige. Bilo bi nesmiselno pričakovati, da lahko teh nekaj stavkov v celoti predstavi tako obsežno delo (okrog 500 strani), pač pa se ob njih kot dovolj zanimiva možnost ponuja priložnost za podrobnejši premislek o metodoloških vprašanjih tega osrednjega Flakerjevega dela o določenem obdobju zlasti ruske, spriči poudarjenega primerjalnega vidika pa vendarle ne samo ruske literature. Dejstvo, da je tema ruske avantgarde nekakšna konstanta, h kateri se avtor v svojem celotnem raziskovalnem opusu nenehno vrača, jo dopolnjuje, predeluje in obnavlja ter vedno znova odkriva – v obširni bibliografiji izstopata iz vrste člankov in različnih prispevkov v strokovnem časopisu in zbornikih zlasti dve predhodni knjigi, urejeni večidel iz že objavljenih in predelanih člankov in razprav, znane *Stilske formacije* iz leta 1976 in *Poetika osporavanja* iz leta 1982, s tem, da je bilo besedilo *Ruske avangarde*, kot izve mo v spremni besedi, zaključeno že leta 1978 in je torej po nastanku starejše od *Poetike osporavanja* – to dejstvo torej, podkrepljeno z večkratnimi načelnimi izjavami v različnih formulacijah, priča o tem, da razume pisec svoje raziskave predvsem kot proces, kot nenehno iskanje, ne pa kot zaključen sistem za vedno dognanih, nespremenljivih resnic. Po drugi strani pa je v isti spremni besedi tudi zapisano, da je leta 1983 ob branju zadnjih korektur za knjigo razmišljal o spreminjanju teksta, a je to misel v želji, da bi čimbolj pospešil izid knjige, nato opustil, češ da bi »v bistvenih stališčih ostal pri tistem, kar sem napisal pred nekaj leti« (str. 501); poleg tega je še zapisano, da lahko ugotovitve iz *Poetike ospo-*

ravanja služijo kot dopolnilno gradivo k *Ruski avangardi*, kar vse vodi k misli, da predstavljajo te tri knjige nekakšno »celoto«, in vabi k primerjanju njenih »delov«.

Sprejeta teoretska osnova strukturalnega preučevanja literature, podprta zlasti z Jakobsonovimi teoretskimi koncepcijami in idejami češkega strukturalizma ter Lotmana, ob navezavi na predhodne teoretike avantgarde (med njimi so najvažnejši Poggioli, Ortega y Gasset in Szabolcsi), pa najbrž tudi ne brez vpliva marksističnih teoretikov moderne umetnosti, zlasti npr. Adorna in Marcuseja, je v *Stilskih formacijah* sicer ob podčrtani konstitutivni vlogi družbene funkcije, ki razvoj književnosti veže v historični, družbenozgodovinski proces, spodbudila Flakerja najprej k iskanju strukturnih – pravzaprav uporabljaja izraz stilnih – določil pojma avantgarde kot antiformalne formacije, ki se upira strukturiranju celovitih, zaključnih sistemov (Flaker uporablja celo izraz sekundarna formacija). Ob prenosu na literarno gradivo ruske književnosti pa jo je moral, omenjeni drugačnosti navkljub, po načelih historizma v periodizacijski shemi soočiti z drugimi stilnimi formacijami, z romantiko, realizmom, simbolizmom in impresionizmom. Stilna določila so nato konkretizirana in ilustrirana s primeri za zanikovalne in konstruktivne lastnosti ruske avangarde: za leksično inovativnost, sonanašanje semantičnih nizov, za načelo disonance, konstruktivno načelo, za montažo, depersonalizacijo in obratni, poudarjeni subjekt konstrukcije, za proces dehierarhizacije literarnih vrst in še za vrsto drugih. Avantgardo pa vzame v pretres tudi z vidika odnosa strukture in realnosti, z vidika njenega sveta revolucionarne perspektive, z vidika opozicij univerzalno/nacionalno, individualno/kolektivno, eksperimentalno/dostopno kot največkrat konfliktno vzpostavljenih družbenih relacij, v katere se avantgardna književnost postavlja ali je vanje postavljena, vse to v pri-

zadevanju, da bi sistemsko rešil vprašanje ruske avangarde kot stilne formacije v ruski književnosti in se hkrati približal običnemu modelu književne avangarde (prim. *Stilske formacije*, str. 251), za katerega, kot smo že poudarili, seveda niso odločilne »doktrine«, temveč le estetsko relevantne literarne oz. umetniške realizacije. Model lahko reši tudi različne težave in odstopanja, s katerimi se srečuje vsak raziskovalec, saj nekateri avtorji programske nikakor ne sodijo v avantgardo, pač pa ji ustrezajo s svojimi deli (Mandelštam), ali ravno obratno (Jesenin); vendar se še pojavljajo težave s periodiziranjem, saj tudi izven začrtanega časovnega okvira srečujemo dela z identično strukturo (Andrejev, Beli). Dodatno rešuje razna odstopanja še z opozorilom, da je območje delovanja avangarde znatno širše, kot se vidi navzven, kar je pripisati antiformalnosti same avangarde, katere elementi se ravno zato radi povezujejo in vključujejo v druge stilne formacije. Načeta je tudi že tema povezav med rusko in hrvaško avangardo, toda vzporednice z dvema glavnima predstavnikoma hrvaške, s Krležo in Cesarcem, so šele bežno nakazane, medtem ko je Zenit ocenjen kot manj pomemben.

Nadaljnje poglobljanje raziskovanja v *Ruski avangardi* Flakerja ni vodilo v smer sistemskega razčlenjevanja oz. širjenja modela, saj so strukturalna določila avangarde ohranjena praktično nespremenjena, temveč je dal prednost diahronim raziskavam ruske književnosti te dobe ter s tem razširil predvsem literarnozgodovinski vidik obravnavane problematike. Takoj se je seveda moral spopasti s periodizacijo in ločiti avantgardo od drugih stilnih formacij, zlasti od simbolizma oz. modernizma (ki mu pomeni sinonim za moderno in vključuje simbolizem, secesijo in impresionizem) ter jo hkrati notranje razčleniti. Razčlemba je razvidna iz vsebinskega kazala in nekoliko spominja na »klasično« literarnozgodovinsko razčlenitev smeri oz.

obdobja, čeprav se je Flaker tema pojmom že v prejšnji knjigi odrekal v prid svojemu pojmu stilne formacije: uvodnim terminološkim in metodološkim razglabljanjem sledi poglavje o spontani avantgardi (Andrejev, Beli, Rozanov, zgodnji Mandelštam) – kar bi lahko bili predhodniki; nato sledi zavestna avantgarda (Hlebnikov, Majakovski, Jesenin) – začetniki, vzpon ali prvi val; glavčina ali vrh je uvrščena v poglavje o avantgardi v revoluciji in po njej (sem so uvrščeni tudi Leninovi pogledi na umetnost in pregled tedanjih književnih doktrin, nato pa Blok, Majakovski, Bedni – kot alternativa avantgardi, Hlebnikov, Pasternak, Gastev, Zamjatin, Pilnjak, Babelj, Cvetajeva, Zabolocki, Oleša), ter končno upad v poglavju o zatonu avantgarde (OBERIU, Harms). Poglavja so sestavljena iz krajših študij, ki so večinoma, ne pa praviloma, posvečene vsaka drugemu avtorju, vendar tako, da se posamezne teme združujejo v večje celote (npr. *Četiri marša revolucije, Tri nogometa ruske avantgarde*), ki omogočajo tudi večkratno vračanje k pomembnejšim vprašanjem in avtorjem, ter s tem večajo notranjo povezanost dela, le ponavljanju se tako ni moč izogniti. Močno je razširjena tema sklepnega poglavja o odnosih med hrvaško in rusko avantgardo, ki je bila prej le nakazana. Nova je izdelava opozicije avantgarda/modernizem, pri kateri je pomemben vpliv nemških teoretikov (Klotza, pa tudi Bürgerja). Kot izredno pomemben za razlikovanje med modernizmom in avantgardo je ocenjen novi sinkretizem umetnosti, premik od z gledovanja književnosti pri glasbi, značilnega za modernizem (simbolizem), k povezovanju književnosti zlasti s slikarstvom in s filmom pri avantgardi. Prav ta premik je tako pomemben in v tolikšni meri distinktiven za avantgardo, da mu je vredno posvetiti dosti časa in v *Ruski avantgardi* predvsem tudi prostora; tako prinaša knjiga poleg drugih ilustracij številne reprodukcije slikarskih del ruske avantgarde, ki

naj to vez ustrezno ponazorijo. Toda čeprav se izkaže tema o povezavi slikarstva s književnostjo po zaslugi Krleže, Cesarca, Micičevega delovanja in Zenita kot nadvse plodna tudi pri srečanju s hrvaško avantgardo, ostajajo primerjave književnosti s slikarstvom izrisane bolj na podlagi zgodovinskih analogij in podatkov ter podkrepjene, ne sicer izključno, a vendarle predvsem na »semantični ravni« literarnih besedil, saj avtor ne zasnuje literarni avantgardi teoretsko ekvivalentnega strukturnega modela ruskega avantgardnega slikarstva, ki bi omogočil konsekventno ugotavljanje možnega strukturalnega izomorfizma med obema. Lahko pa bi tudi ugovarjali, da je povezovanje slikarskih efektov z literarnimi značilno že za impresionizem, ki ga Flaker uvršča v modernizem.

Toda če se že zdi, da Flaker v *Ruski avantgardi* pod težo historizma pri semioloških, strukturalnih oz. sistemskih raziskavah nekoliko popušča, pa se vendarle noče prepuštili na milost in nemilost obilici zgodovinskega oz. knjižnega gradiva, ki bi ga slejkoprej odrinila na rob nevarnosti pozitivističnega literarnozgodovinskega grmadenja podatkov ter pisanja »tradicionalne« (in kritizirane) zgodovine literature. Zato mora seveda preizkusiti preostalo možnost, po Jakobsonu edino možno in pravo zgodovinsko poetiko kot superstrukturo serije zaporednih sinhronih opisov, ki na široko odpre vrata interpretaciji literarnih besedil. Tako je povsem razumljivo, da tvori ravnino interpretacije besedil glavnino knjige; v glavnem upošteva vajoč – če naj verjamemo avtorju – načela znotrajkontekstualne interpretacije, izhajajo iz pesmi kot govora lirskega subjekta oz. iz proznega besedila kot kompozicijske strukture pripovedovalčevega govora, sežejo prek niza opozicij oz. paralelizmov na semantični ravni k leksikalni in sintagmatski ravni besedila ter se z aplikacijo že naštetih stilnih določil avantgarde prek obdelave ritma in pesniških ter retoričnih figur spet vrnejo k

semantični ravni besedila. S tako izčrpnimi interpretacijami skuša tudi ujeti ravnovesje med (poudarjeno) estetsko funkcijo avantgardnega dela in nekoliko manj razvidno (a po definiciji konstitutivno) družbeno funkcijo. Seveda pa z interpretacijami ne more pokriti celotnega umetniškega opusa posameznega avtorja, zato so praviloma omejene na izbor najbolj reprezentativnih del, ostalo pomembno gradivo pa je spričo bazičnega historizma sicer ravno tako prisotno ter bolj ali manj podrobno skicirano ali podano v obliki krajših literarnozgodovinskih ekskurzov. Za takšna ekskurza (ker ne izhajata iz literarnih del) imamo lahko tudi obravnavo Leninovega odnosa do sovjetske književnosti in umetnosti ter obravnavo sovjetskih književnih doktrin med leti 1917 in 1932, ki so se že pred nasilnim zunanjim poseganjem živo ukvarjale z vprašanjem o vlogi književnosti v družbi, na katerega je ruska avangarda odgovorila tako različno, se (skorajda ali docela) družbeno funkcionalizirala in se pod pritiski končno soočila s tragično samoukinitvijo v čisto dobesednem pomenu ali pa v apologetiki in konformizmu. Za ekskurz bi lahko veljalo tudi pisanje o Bednem, ki ga Flaker strukturno oz. stilno pač ne uvršča v avantgardo. Vse to opozarja, da se zdi avtorju njegovo lastno metodološko izhodišče, ki zahteva ukvarjanje izključno z umetniško kvalitetnimi literarnimi deli, očitno pretesno in zato po potrebi prilagaja svojo optiko. Podobno velja za poglavje o odnosih hrvaške avantgarde z rusko, kjer pritegne v obravnavo tudi programske članke (Krležev manifest *Hrvatska književna laž*), Krleževe publicistične zapise in eseje (v Plamenu, Književni republiki), njegov potopisni dnevnik *Izlet v Rusijo*, pa seveda Cesarčev ruski članek o Krleži ter druge članke in eseje o Rusiji in ruskem slikarstvu, podrobno, a z manj simpatijami, pa popiše tudi objave v Zenitu, čeprav ves čas poudarja, da je za avantgardo odločilna predvsem umetniška realizacija

– ki da pri Zenitu ni adekvatna, vse ostalo pa je le drugotnega pomena.

Avtor skuša ves čas dopolnjevati svoj pristop, kadar se pokaže predmetu neustrezen: strukturalno in sistemsko raziskovanje že na začetku dopolni z diahronim, estetsko funkcijo z družbeno funkcijo, zgodovino literature, ki bi se lahko prevesila v običajno »pozitivistično« razporejanje literature po smereh in obdobjih, s strukturalno analizo, ki ga pripelje v interpretacijo, slednjo pa spet z diahronimi ekskurzi in kronološkimi beležkami, analizo literarnih del z analizo neliterarnih del itd.; po drugi strani se tudi zdi, da noče docela zavreči nekaterih pojmov, ki so jih izdelale prejšnje, tudi kritizirane teorije avantgarde, integrirani v njegov metodološki koncept pa so izgubili pravo »zaledje«, o čemer morda najizraziteje priča ravno obravnavo Zenita. Prav zaradi tega avtorjevo razmerje do vprašanja avantgarde v evropskem merilu, ki sicer resda ni predmet tega dela, a iz raznih navezav, opomb in primerjav zbuja nepovezane, toda prav konkretne predstave, še malo ni neproblematično. Zaradi vsega povedanega se ne moremo povsem brez pridržkov strinjati z vzporednico, ki jo potegne med svojim delom in avantgardo, ko motivira nesistemskost svoje knjige z nesistemskostjo in antinomičnostjo avantgarde, temveč ta nesistemskost močno korelira predvsem z metodološkimi kontroverzami Flakerjevih lastnih koncepcij. Pač pa lahko pritegnemo naslednji avtorjevi oceni, polni pretirane znanstvene skromnosti in spretne retorike: po njej *Ruska avangarda* ni bila zamišljena niti kot izsek iz zgodovine ruske književnosti niti kot poskus zgraditi sistemsko teorijo ruske avantgarde, čeravno je k obojemu vendarle težila, zato je njen namen predvsem propedeutičen (prim. str. 20). Kajti neodvisno od tega, ali knjiga pretendira ali ne pretendira na to, da bi bila znanstvena monografija, s čimer jo npr. družji neizogibno obilje faktografije, obširnost in izčrpnost referenc

v tekstu, bogato slikovno gradivo, ločuje pa npr. odsotnost pregledne bibliografije – dodana je le nepopolna bibliografija knjižnih prevodov ruskih avantgardnih avtorjev v srbohrvaščini – ter odsotnost raznih kazal, če upoštevamo le nekaj zunanjih znakov, podaja kot celota vsekakor impresiven pogled suverena poznavalca na burno in bogato ustvarjanje v ruski umetnosti približno med leti 1910 in 1930 in je s svojo lepo opremo nedvomno pomemben strokovni in založniški dosežek.

Pregled tistih delov *Poetike osporavanja*, ki se nanašajo na vprašanja o pojmu avantgarde, potrjuje našo, iz Flakerjeve lastne izjave izpeljano trditev, da knjiga ne prinaša novosti v bistvenih stališčih. Za razumevanje njegovega odnosa do evropske avantgarde je npr. zanimiva misel, izrečena v intervjuju, da je tisto, kar veže tekste oz. strukture evropske avantgarde, družbena funkcija teh tekstov, ki prek estetskega prevrednotenja teži k moralnemu, etičnemu in socialnemu prevrednotenju sveta (*Poetika osporavanja*, str. 326). Toda ta opredelitev je le presplošna; avantgarda je resda tista (antiformativna) stilna formacija, v kateri se vprašanje družbene funkcije literature do skrajnosti stopnjuje in zaostri, s čimer je možnost raziskave v to smer odprta ter pri Flakerju z nekaj mislimi, na problematičnost katerih je opozoril že Janez Vrečko, v oceni *Poetike osporavanja* (Primerjalna književnost 1983 št. 1, str. 57–62), sicer tudi nakazana, vendar avtor kasneje potrdi, da ostaja njegovo izhodišče predvsem estetsko (*Poetika osporavanja*, str. 327), s čimer hkrati potrdi zvestobo svojim konceptijam že od prve knjige naprej. Avtorja prepričanje o znanosti kot nezaključenem, nikoli dokončanem procesu tudi po koliziji nasprotujočih si metodoloških prijemov doslej ni vodilo v revizijo njegovih temeljnih metodoloških stališč, temveč je v *Poetiki osporavanja* v vrsti študij poglobljal predvsem primerjalni zgodovinski vidik med rusko in hrvaško avant-

gardo, na novo osvetlil vezi med književnostjo in slikarstvom v tem kontekstu, dodal marsikaj o Krleži in hrvaški književni levici, popestril stare in dodal nove interpretacije literarnih besedil ter z gosto stkano mrežo vzporednic, primerjav in aluzij vnovič potrdil produktivnost svojega pogleda, ki se od poskusov izdelave sistemske teorije avantgarde vse bolj obrača v zgodovino, oz. ustvarja med njima specifično, nenehno dopolnjujoče in dograjujoče se vmesno raziskovalno polje, ki resda ne ponuja niti ne more ponuditi rešitev za vse probleme, ki se ob tem porajajo, lahko pa se prosto giblje po literaturi; če pa ostajajo pri tem nekatera vprašanja odprta, toliko bolje – pravi Flaker – za nove poskuse novih raziskovalcev. –

Alenka Koron

Zbigniew Folejewski
FUTURISM AND ITS PLACE IN
THE DEVELOPMENT OF
MODERN POETRY
A comparative study and anthology

Ottawa, 1980

Folejewski je svoje delo o futurizmu in njegovem mestu v razvoju moderne poezije razdelil na dva dela: na razpravo in antologijo, ki naj bi se dopolnjevali. Obravnava Marinettija, dva italijanska literarna manifesta, ruski in ukrajinski futurizem in posebej njuno poetiko, poljski futurizem in v okviru poglavja o nadaljnjem prodoru futurizma še Čehe, Slovake, Slovence, Spance, Portugalce in Brazilce. Razumljivo je, da je poudarek na italijanskem, predvsem pa na ruskem futurizmu, in za tako odločitev niso potrebni nobeni argumenti. Da pa avtor prezre, čeprav v zaključnem poglavju ta vpliv priznava, Angleže za vorticizmom in Nemce (pa še mdr. odmeve v Franciji, Romuniji), ni utemeljeno z ničimer, saj hoče biti študija primerjalna in mora torej upoštevati recepcijo in vpliv futurizma ne le pri na-

ključno izbranih literaturah. (O vprašanju futurizma pri Angležih in Nemcih je bilo že marsikaj razrešeno; navedimo le dve pomembnejši deli: *Futurismo/Vorticismo*, Palermo 1979, in C. Chiellino: *Die Futurismusdebatte. Zur Bestimmung des futuristischen Einflusses in Deutschland*, Frankfurt 1978.) Podrobneje bi moralo biti obdelano tudi razmerje do kubizma in Apollinaira. Pojma futurizem avtor nikjer ne razčleni in ga včasih uporablja za raznorodne tokove avantgarde, zato lahko zapiše, da »prisotnost podobnih značilnosti v različnih avantgardnih gibanjih otežuje spoznanje razmerja med futurizmom in drugimi izmi(...), čep-rav je pomen futurizma za mnoge od njih nesopren« (str. 119).

Težko se je strinjati z avtorjevo trditvijo, da sta v Italiji in Rusiji futurizma nastala simultano kot produkt podobnih vzrokov (industrijska nerazvitost, kulturna navezanost na tradicijo, politična in socialna nesvoboda, akcije in novih idej željna množica – le kje je imel futurizem za sabo množice?). Tako stališče je seveda prikladno, saj se da z njim izogniti preučevanju razmerja med italijanskim in ruskim futurizmom, kar seveda ni razvidna stvar, saj Italijani potencirajo svoj pomen pri nastanku ruskega futurizma, Rusi pa ga minimizirajo.

V naravi stvari je, da se italijanski futurizem zvoja predvsem na Marinettija, še posebej, če je po udarek na manifestih in ne na literaturi. Tudi omejevanje zgolj na literarne manifeste pogojuje nekatere nedorečenosti: italijanski futurizem, kot tudi druga avantgardna gibanja, je bil pač najintenzivnejši in najodmevnejši v slikarstvu, *Tehnični manifest futurističnega slikarstva* je nastal že l. 1910 in je njegov avtor Boccioni (Marinetti ga je le uskladil z dikcijo svojih manifestov), medtem ko so dobili literati svoj tehnični manifest šele l. 1912 in se ga ne da obravnavati neodvisno od slikarskega. Razen Marinettija so bili vsi pobudniki futurizma slikarji ali glasbeniki.

Nekaj pomislekov je tudi ob vključitvi slovenske literature. Nikjer ni povedano, zakaj le slovenska in ne tudi druge jugoslovanske literature (Zvrk, Zenit, Polič-Kamov, Donadini, Mitrinović), saj gre tudi pri nas le za odmeve, ne za pravo futuristično smer. Avtor pravi, da je Slovenija naravno zaradi svoje zemljepisne lege, tj. bližine Italije, najbolj plodna osnova za futuristične ideje, k čemur naj bi pripomoglo še znanje italijanščine, študij v Italiji, osebni stiki z italijanskimi literarnimi krogi, izmenjava knjig. »Od vsega začetka je bilo v ljubljanski in celo provincialni slovenski periodiki veliko informacij o futuristični dejavnosti, o revijah, prevodov njihovih publikacij in pogovorov o knjigah« (str. 102). »V prvem desetletju po vojni so avantgardni umetniki s futurističnimi afinitetami organizirali gibanje dokajšnjih razsežnosti s srečanji v Marinettijevem stilu, z branjem poezije, gledališkimi predstavami, publikacijami, časopisi« (str. 103). Pričakovanje, da bo o vplivu italijanskega futurizma na slovensko literaturo povedano kaj določnejšega, saj mu je pripisan neskladno velik pomen (tudi po obsegu, saj je slovenska literatura popisana na dveh straneh), ostane nepotešeno. O Podbevšku, ki je označen kot začetnik zgoraj navedenih aktivnosti, je namreč zapisano: 1. da je razbil konvencionalno razporeditev verza, podobno kot Majakovski v svoji »stopničasti« tipografiji, in 2. da je užival v drznih, včasih hiperboličnih, drugič fantazmagoričnih podobah, v katerih je, podobno kot Majakovski, združeval krščanski simbolizem z modernistično metaforo.

Med avtorji, ki so kazali zanimanje za nekatere futuristične prijeme, omenja: Kosovela, Skalickyja, Oniča, Klopčiča, Seliškarja, Premruja in Jarca. Za Kosovela pravi, da je kljub močnemu vplivu domače tradicije in nemškega ekspresionizma kazal nenavadno spretnost v najdrznejših tehnikah futuristične poetike in predvsem v njenem »konstruktivističnem« stranskem

poganjku. V antologijski del knjige so vključeni Podbevšek z *Električno žogo* (pesem *Ob mojem 17. letu* je natisnjena že v razpravi), Premru z *Žrtvenikom ob slapu, ki koplje grob živim* in Kosovel z *Mojo pesmijo*.

Vera Troha

Peter Drews

DIE SLAWISCHE AVANTGARDE UND DER WESTEN

**Die Programme der russischen,
polnischen und tschechischen
Avantgarde und ihre
europäischer Kontext**

München, 1983

Drews odmerja slovenski literaturo še manj prostora kakor Folewjski (od devetih strani o jugoslovanskih literaturah je ena o slovenski), česar mu ne kaže očitati, saj njegova razprava noče biti niti popolna niti primerjalna, ampak hoče le slediti teoretski razvoj avantgarde v ruski, poljski in češki literaturi in jo soočiti z zahodnoevropsko in njunimi skupnimi predhodniki. Za Drewsa je avantgarda zgodovinski pojem za umetniške skupine in gibanja v času med 1905 in tridesetimi leti, ki jih zaznamuje organizirano združevanje in skupen program, oblikovan v pravila in manifeste. Med avantgardne programe šteje tiste, ki jih vodi želja, da bi z novimi umetniškimi oblikami ustvarili novo umetnost in s pomočjo te novo družbo in novega človeka. Odnos avantgarde do družbe je direkten, političen, niso pa vse skupine, ki so ji po svojih teoretskih in političnih zahtevah blizu, avantgardne, saj s svojo umetniško teorijo in prakso kažejo večjo navezanost na realistične tokove 19. stoletja. Na območju literature je avantgarda za Drewsa razvidna predvsem v liriki, zato tudi obravnava predvsem take skupine in poudarja njihovo teorijo in programe. Zaveda se, da bi šele prikaz razlik med teorijo in umetniško prakso dal popolnejšo

podobo umetniške plati gibanj, vendar si je za cilj zastavil izbrskati bistvene teoretske aspekte slovanske avantgarde. Manjše literature obravnava v dodatku, če so bili avantgardni tokovi v njih razvidnejši.

Drews razločuje v slovanskih avantgardah tri glavne tokove: ekspresionističnega, vitalističnega in kubističnega. Za pravo avantgardo šteje le kubistični tok (kubofuturizem, Lef, ruski konstruktivizem, Oberiu, poljski futurizem, Awangarda, poetizem), ker je s svojo težnjo po politični aktivnosti in s prizadevanjem za tako umetnost, ki bi zaobsegala družbeno resničnost, blizu izvornemu pojmu avantgarde. Niti ekspresionistični niti vitalistični tok pa tega direktnega družbenega angažmaja ne poznata in nista družbeno prihodnostno usmerjena, ker pa težita na umetnostnem polju k napredku, pomenita *umetnostno* avantgardo.

Slovenski delež v okviru jugoslovanskega je v razpravi določen z avtorjevo izhodiščno opredelitvijo, da se bo ukvarjal s teorijo in ne z literarno produkcijo avantgardnih gibanj, in je zato neznaten (čeprav bi avtor pri natančnejšem delu seveda lahko izbrskal kak Podbevškov ali Kosovelov programski tekst, a kaj zato, taka je usoda literature v dodatkih), mnogo več pa je napisano o drugih jugoslovanskih literaturah. Hrvaška se mu zdi usodno določena z nemško govorečim okoljem, zato je zanjo pomemben predvsem ekspresionizem, kakršen se je pisal v Sturmu, ni pa se na Hrvaškem razvilo skupinsko gibanje. Za začetnika šteje Donadinija s časopisom Kokot, Šimića z Vijavico in drugimi kratkotrajnimi revijami. Največ prostora odmerja Šimiću, ki je hotel dati literaturi teoretsko podlago, pri čemer pa mu ne gre za predpisovanje pravil o novi umetnosti, ampak hoče utemeljiti njen položaj v sedanjosti. Ob Šimiću omenja kot pomembnejšega teoretika še Krležo in njegovo *Hrvatsko književno laž*. Pomen Zenita vidi v tem, da je poskušal ustvariti most med vzh-

KRONIKA

dom in zahodom, je pa skupek vseh mogočih izmov od ekspresionizma in poetizma do ruske transentalne poezije. Od srbskih pesnikov, ki jih je zanimala evropska avantgarda, omenja skupino Alfa, ki je bila blizu dadaizmu, in skupino, ki je med 1922 in 1924 izdajala časopis Putevi in je vodila k ustanovitvi srbskega nadrealističnega gibanja.

Tudi Drewsu se zdi geografska bližina vzrok za zanimanje Slovencev za italijanski futurizem in Marinettija (čeprav dejstva govorijo, da je prišla pobuda z druge strani: po ugotovitvi F. Dobrovoljca je bil Marinetti 1908 v Trstu, istega leta je v prevodu Tržačana L. Crociata izdal v svoji reviji Poesia nekaj slovenskih pesnikov, poslal Aškercu svoje tri francoske tekste s posvetilom, in, naj nam bo dovoljeno sklepati, skoraj gotovo mu je tudi futuristične manifeste, ali vsaj prvega, poslal Marinetti sam), da pa so se mladi slovenski avtorji bolj navzeli nemškega ekspresionizma. Bevk in Lovrenčič sta svoj katoliški ekspresionizem navezovala še na simbolizem, Kosovel je bil blizu konstruktivizmu, v katerem je združil nova izrazna sredstva z družbenim angažmajem, krog okoli Podbevška in Treh labodov pa se je močneje naslonil na futurizem; ob vračanju literarne tradicije so s čustvi groze poudarjali predvsem svet moderne tehnike, Vidmar pa breztendenčno avtonomno umetnost. (Težko bi za Tri labode trdili, da je njihova najvidnejša konstituenta futurizem, saj posamezni stilizmi še ne pomenijo smeri, sama tematika, predvsem drugače doživljana kot pri futurizmu, tudi ne, razen tega pa so bili leta 1921 tvornejši že drugi avantgardni tokovi.) O Černigoju pravi Drews, da so njegovemu poskusu, da bi okoli sebe zbral skupino konstruktivistov, botrovali mnogorodni zgledi, o Delaku pa, da je s svojim Tankom po zgledu Zenita razglašal že izpraznjena gesla o konstruktivno logični celoti, o intuitivni lepoti, sintezi časa, obvladanju prostora.

Vera Troha

Tzvetan Todorov CRITIQUE DE LA CRITIQUE Un roman d'apprentissage

Seuil, Paris, 1984

Novembra 1984 izdano delo *Critique de la critique* po mnenju avtorja nadaljuje raziskave iz let, ko je objavil svoje *Théories du symbole* (1977) in *Symbolisme et Interprétation* (1978), ki jih je delno prekinilo in hkrati tudi modificiralo njegovo kasnejše spraševanje o alteriteti/drugosti. Delo že z naslovom odpira vsaj dve temeljni vprašanji: kaj Todorovu pomeni izraz »kritika« in zakaj se mu zdi svoj zapis primerno podnasloviti z žanrsko oznako »roman«, ki je vrh vsega še »vajeniški«. Oboje je vsekakor tesno povezano: kritika, kot pravi Todorov že v uvodu, je po njegovem »la réflexion sur la littérature« (ergo: že kar vsako premišljanje o literaturi?) in nujni dvojnik (»double«) literature. V tem smislu se tudi ona sama nekako daje v premislek, zato Todorov zagovarja metazvrst, torej kritiko kritike. Morda velja poudariti, da izraza »kritika« ne kaže razumeti v smislu vrednotenja ali kot del aksiologije, pač pa velja imeti pred očmi stalno francosko rabo tega pojma v smislu literarne teorije. Dela, s katerimi se Todorov ukvarja v *Critique de la critique*, vendarle kažejo, da je vsaj pri njem pojem silno širok, saj se loteva (po vrsti) ruskih formalistov, Döblina in Brechta (v poglavju o vrnitvi k epiki), Sartra, Blanchota in Barthesa (ki jih označi za kritike-pisatelje), Bahtina (nameni mu poglavje o človeškem in medčloveškem), Frya (v zvezi z njim skuša opredeliti termina kritika in literatura), dopisuje si z Ianom Wattom (v poglavju o realistični kritiki), o temeljnih postavkah literature in spraševanja o njej ter hkrati o sodobnih kritičnih usmeritvah pa se pogovarja s Paulom Bénichoujem. Vse to, bi lahko razumeli, je del piščevega »vajeništva«, postopnih identifikacij (kar sam poudarja) s posameznimi avtorji in izoblikovanja tega, čemur v

sklepem poglavju, ko spregovori o samem sebi, pravi dialoška kritika. S tem se Todorov po svojih izjavah skuša izviti iz imanentistične tradicije, katere začetke vidi v jenski šoli, hkrati pa se izogniti vmitvi v »klasične« vode. Dialoška kritika se mu torej kaže kot možnost za tretjo pot, ki ni ne »romantična« ne »klasična« in obenem spet odpira možnost za povezovanje med »resnico« in »smislom« v literarnem (ali kritičnem) delu. Dogmatizem, vsakršno vnaprejšnje posedovanje resnice o nekem tekstu, se konča z monologom kritika; imanentizem in z njim relativizem pa z monologom obravnavanega avtorja. Pluralizem sam po sebi, ki je le seštevek več imanentnih analiz, prav tako še ne vključuje dialoga: tega omogoča šele sprejemanje načela skupnega iskanja resnice, kot na več mestih zatrjuje Todorov. Ob tem se vrne k

Sartru in pristane na njegovo izjavo, da je literatura razkritje človeka in sveta; z njo ne bi bilo nič, če nam ne bi pomagala boljje razumeti življenja.

Ob koncu svojega »vajeništva« torej Todorov ugotavlja, da je vsaj zanj možna le dialoška kritika, ki po njegovem odraža tudi duha našega časa. V nadaljevanju pa želi preveriti, in v tem morda lahko razberemo njegove načrte za prihodnost, ali je tudi literatura današnjega časa preseгла delitev na »l'art pour l'art« in »littérature engagée«. Zaključuje namreč z mislijo, da v sodobni literaturi nastajajo dela, ki so hkrati literarna tvorba in iskanje resnice, obenem pa trdi, da je pravi smisel kritike vedno v preseganju nasprotja med dogmatizmom in skepticizmom.

Metka Zupančič

Peter V. Zima KOMPARATIVISTIKA V CELOVCU

Profesor dr. Peter V. Zima (rojen v Pragi, študiral v Edinburgu in Parizu, avtor in sodelavec številnih znanstvenih publikacij v francoščini, nemščini in angleščini, predvsem s področja literarne sociologije) je približno pred dvema letoma postal prvi predstojnik na novo ustanovljenega komparativističnega oddelka (inštituta) na celovski univerzi. Članek, v katerem avtor razgrinja program novega središča naše stroke in ki ga objavljamo z njegovim privo-ljenjem, je izšel v Österreichische Hochschul-Zeitschrift septembra 1984.

Gotovo ni naključje, da sta bila po nastanku inštitutov v Innsbrucku in na Dunaju ustanovljena najprej katedra za »primerjalno književnost« in zatem inštitut za »občo in primerjalno književnost« (allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft) ravno v Celovcu. »Primerjalna književnost« ali »komparativistika« ima za pred-

met primerjanje različnih literatur in kultur; spričo tega je tako znanstveno kakor tudi kulturnopolitično smiselno, da se v pedagoškem delu in raziskovanju institucionalizira tam, kjer se srečujejo tri največje evropske kulture: german-ska, romanska in slovanska.

Deželno glavno mesto Klagenfurt/Celovec je zaradi svojega, v Evropi enkratnega položaja na presečišču treh največjih kultur idealno izhodišče za komparativistične študije, s katerimi je venomer znova mogoče pokazati razmerja med nemškim, slovenskim in italijanskim kulturnim območjem.

Glede na nadnacionalni in večjezični značaj te evropske regije Koroška-Furlanija-Slovenija, katere zgodovinska enotnost je povezana z večstoletno vladavino Habsburžanov, je bilo na inštitutu za občo in primerjalno književnost kmalu po zasedbi katedre vzpostavljeno »regionalno težišče«, ki ga ima od poletnega semestra 1984 dalje na skrbi dr. Johann Strutz: med drugim je napovedal kurz o avstrijski, italijanski in slovenski (jugoslovanski) vaški književnosti. Na pro-

KRONIKA

gramu so tudi kurzi o habsburškem mitu v avstrijski, jugoslovanski in italijanski literaturi ter o primerjavi Valéry-Brecht-Krleža.

Druga tema že kaže, da se področje dejavnosti inštituta ne prekriva z mejami regije in da tudi celovška komparativistika načelno želi vključiti v svoje predmetno območje vse literature in kulture. Pri razširitvi inštituta naj bi bili upoštevani tudi odnosi med evropskimi in zunajevropskimi literaturami in kulturami, s čimer bi se izognili temu, da bi »svetovna književnost« in evropska književnost postali sinonima.

Za začetek pa so se celovski univerzitetni učitelji tako v pedagoškem kakor v raziskovalnem delu vsekakor osredinili na »evropske« teme; poleg uvodov v občo in primerjalno književnost so napovedani kurzi o umetniškem romanu, o eksistencialističnem romanu in o odnosih med kritično filozofijo in gledališčem avantgarde (Brecht, Beckett, Genet). V načrtu so seminarji in proseminarji o realizmu in esteticizmu, o literaturi s psihoanalitičnega vidika ter o diskurzivnih strukturah ideologije.

Komparativistika v metodološki diskusiji

Drugače od tradicionalne komparativistike, katere zastopniki so menili, da se lahko omejijo na študij vplivov ali učinkov, naj bi bila primerjalna literarna veda v Celovcu integrirana v občo literarno vedo in njeno metodologijo. To konkretno pomeni, da komparativistične teme, denimo »Esteticizem pri Oscarju Wildu, Stéphanu Mallarméju, Paulu Valéryju in Stefanu Georgeju«, spremljajo uvodi v literarnoteoretično, sociološko in semiotično metodologijo. V tem oziru je celovski koncept mogoče primerjati s koncepti univerz na Dunaju, v Innsbrucku, Giessnu, Bayreuthu, Utrechtu in Montrealu.

Za literarno primerjanje so metodološko pomembne zlasti literarna sociologija, semiotika in re-

cepcijska estetika. Metode in pojmi teh disciplin omogočajo natančnejše in konkretnije analize literarnih soodnosov, ki jih je mogoče razložiti le v sociokulturnem in zgodovinskem kontekstu.

Sele na literarno- in recepcijsko-sociološki ravni se da razložiti recepcija Prousta v Nemčiji ali recepcija Camusa v Sovjetski zvezi. Le-te npr. ni mogoče ločiti od Camusove kritike ideologij in od sociološke interpretacije njegovega pojma narava. V podobnem družbenozgodovinskem kontekstu je treba prikazati Camusovo recepcijo in interpretacijo Nietzschejeve filozofije življenja. V nasprotju s tradicionalno komparativistiko, ki se je pogosto zadovoljevala s tem, da je eno delo postavila v razmerje z drugim, poskušajo novejše raziskave upoštevati družbene, gospodarske in jezikovne povezave.

Svojevoljnosti površne intuicije se bo literarno primerjanje otreslo vsekakor šele tedaj, kadar bo komparativistom uspelo postaviti semantične in narativne strukture tekstov v razmerje z družbenimi dejavniki in pokazati, kako je določen način pisanja nastal v širšem, hkrati jezikovnem in družbenem sklopu. Komparativistu ne koristi prav dosti, če dokaže tematsko ujemanje med Sartrovo *La nausée* in Moravievimi *Gli Indifferenti*, dokler zastopniki semiotike ali narativistike prepoznajajo v obeh »eksistencialističnih« romanih dve bistveno različni pripovedni strukturi, ki postavljata pod vprašaj komparativistični in literarnozgodovinski pojem »eksistencializem«, s katerim se manipulira brez pomisleka. S tem se semiotika (oz. narativistika) izkaže kot nepogrešljiva pri pojmovnem določanju literarnih del, tokov in šol.

Tudi psihoanaliza, ki njene metode merijo prej na individualno območje kakor na kolektivne probleme in nasprotja, lahko prispeva komparativnemu raziskovanju nekaj bistvenega. Analiza esteticizma, ki se ne loti peripetij narcizma, ostane nepopolna. Sele obravnava, ki se ji posreči vzpostaviti razmerje

med kolektivnim narcizmom dandijev in snobov ter narcističnim dandijstvom pesnikov in le-to razložiti v družbeni zvezi, je lahko pravična kompleksnosti predmeta.

Literarno primerjanje – genetično in tipološko

Načelno je mogoče v komparativistiki ločevati dvoje primerjav: genetično in tipološko. Medtem ko ima tipološka za predmet podobnosti in analogije, so v genetični primerjavi tematizirani neposredni in posredni vplivi.

Avtor lahko vpliva na drugega avtorja neposredno (recimo prek osebnega poznanstva) ali posredno: denimo s tem, da o njem govorijo in ga sprejemajo v okolici drugega avtorja. (Številni francoski avtorji so na primer poznali nemške pisatelje in filozofe v glavnem le po pripovedovanju: Proust je spoznal Schopenhauerja in Nietzscheja samo indirektno prek francoskih posrednikov in tudi Pio Baroja je sprejemal Nietzscheja najprej po ovinkih.) Seveda lahko tudi neposreden stik igra bistveno vlogo. Eden najbolj znanih primerov je brčkone Mallarméjev vpliv na Stefana Georgeja.

V nasprotju z genetično primerjavo nima tipološka nobenega opravka z vplivi. Njen predmet so podobnosti in analogije med pojavi, ki genetično niso povezani drug z drugim. V literaturi (podobno kakor v filozofiji) tu in tam zadevamo na osupljive analogije, ki jih ni mogoče pojasniti z obojestranskim vplivanjem. Spomnimo se na esejistično, parataksično ureditev Musilovega *Moža brez posebnosti* in Svevovega *Zena Cosinija* – ali na temo brezbriznosti pri Moravii in Camusu.

V sodobni komparativistiki gre za to, da pojasnimo te strukturalne ali tematske sorodnosti v širši jezikovni in družbeni zvezi. Pri tem imajo bistveno vlogo predvsem sociološke in semiotične metode.

Samo po sebi se razume, da tipološke podobnosti pogosto šele omogočijo vpliv ali navezavo sti-

kov. Nietzschejev dokazljivi vpliv na Andréja Gida v Franciji ali na Pia Baroja in Ortega y Gassetu v Španiji ni naključen, temveč ga je mogoče razložiti z določenimi tipološkimi podobnostmi na družbeni in kulturni ravni, med drugim s krizo oficialne morale in etabliranih vrednostnih vzorcev v Nemčiji, Španiji in Franciji.

Številni komparativisti so v preteklosti opozarjali, da se genetične in tipološke primerjave dopolnjujejo med seboj. Lahko bi šli še dalje in trdili, da genetična primerjava brez tipološke ostane nepopolna. Drugače povedano: ni zadosti, če raziskujemo vplive; gre za to, da jih razložimo v celotnem jezikovnem in kulturnem kontekstu, se pravi, da jih projiciramo na tipološko raven in pokažemo, zakaj je neko delo vplivalo na neko drugo delo.

Komparativistika in dialog

Primerjalna književnost ima, kot smo nakazali na začetku, opraviti ne samo z metodološkimi, ampak tudi z družbenimi, kulturnopolitičnimi problemi. Literarna primerjava (podobno kot lingvistična) lahko naposled pripelje do tega, da začne kritično naravnani, razmišljajoči bralec opazovati svoj jezik ali kulturo tako rekoč od zunaj: ta pri tem zgubi svoj naravni, samo-umevni značaj, postane predmet refleksije ali celo kritike.

To premišljevanje o svojem izvoru in svoji identiteti se pogosto sproži samo po sebi: kdor vidi, da so poleg njegovih lastnih mogoče tudi drugačne kulturne, literarne in jezikovne oblike, bo prej pripravljen začeti dialog s tujcem kakor nekdo, ki doživlja tisto, kar mu je lastno, kot nekaj naravnega in podzavestno domneva, da je edino možno.

Spričo tega ideološkega, polifonega prikazovanja, ki ga literarna primerjava vedno implicira (celo tam, kjer je zlorabljena za nacionalistične namene), se lahko vprašamo, kakšne naloge bi lahko opravljala komparativistika v kulturnopolitičnem območju.

Ne le na univerzi, temveč tudi v šolstvu bi lahko prispevala k temu, da bi številne ovire, ki še zadržujejo sporazumevanje med narodi, odstranili ali jih vsaj prepoznali. Lahko pa bi dosegla še več in prispevala k temu, da bi dialoško ali polifono mišljenje nadomestilo monološko: jezikovne in kulturne identitete ne bi smeli kar preprosto enačiti z enojezičnostjo ali z monokulturnim mišljenjem. Nekdo lahko vsekakor govori »mi«, ne da bi s tem »mi« mislil monolitno nacionalno enoto; to se lahko vsekakor nanaša na nekaj heterogenega, na nekaj, kar presega nacionalno in monokulturno mišljenje.

Kljub kantonalnim nacionalizmom, kljub jezikovnim konfliktom v pokrajini Jura je švicarski »mi« vseskozi polifon. Dvo-, tro- ali celo četverojezični Švicarji so živ dokaz za to, da večjezičnost in kulturna polifonija nikakor ne izključujeta nacionalne ali državne identitete.

Dialog ali dialoška identiteta – kakor bi jo rad tukaj označil – se zdita problematična tam, kjer zadevata druga ob drugo dve kulturi ali dva jezika: recimo v Walesu, v Kataloniji, v Baskiji, v Belgiji, na Južnem Tirolskem ali na Koroškem. Ravno v teh evropskih deželah se kaže dialoška in polifona identiteta kot alternativa nacionalnemu, monološkemu mišljenju.

Monokulturno in enojezično mišljenje je razmeroma moderen pojav, ki je tesno povezan z meščansko nacionalno državo. Meščanstvo kot razred misli enojezično, monokulturno in nacionalno. V nasprotju z meščansko-nacionalno kulturo novega veka je imela kultura srednjega veka bolj pluralen značaj: različne fevdalne rodbine niso povezovale svoje identitete niti z državo niti z narodom, temveč s svojo posestjo in z družinsko

tradicijo. (Pomislimo na spopad med Staufi in Welfi ali na dolgi boj med dinastijama Lancaster in York.) Večjezičnost v družini sploh ni bila redka, poleg tega so se velikokrat poročali čez meje svojega jezikovnega območja.

Hipoteza, da je večjezično in polikulturno mišljenje mogoče tudi v moderni dobi, se mi zato sploh ne zdi tako zelo zgrešena: zlasti ker meščanska nacionalna država v Evropi že zadeva ob svojo zgodovinsko mejo.

V preteklosti so dialoški eksperimenti že večkrat spodleteli: na primer v Pragi, kjer je do druge svetovne vojne obstajala dvojezična univerza. Na žalost se je ponesrečilo tudi v Louvainu, kjer so se pred nekaj leti valonski pripadniki katoliške univerze morali ločiti od svojih flamskih kolegov. (Po ustanovitvi »Louvain-la-Neuve« sta tam dve univerzi.) Uspel je dialog na univerzi Freiburg/Fribourg, kjer poteka pouk tako v nemščini kakor v francoščini. Uspel je predvsem na Evropski univerzi v Firencah, kjer so dopuščeni vsi jeziki Evropske skupnosti. Seveda je to zaenkrat samo raziskovalni inštitut, univerza raziskovalcev (ali »post-graduate school«), na kateri so zastopane predvsem pravne, socialne in ekonomske vede. Obžalovanja je vredno, da so bile ravno na Evropskem inštitutu v Firencah opuščene kulturne vede (umetnostna zgodovina, literarna veda).

Kljub tukaj skiciranim težavam, kljub številnim neuspehom v nedavni preteklosti ima v povojni zahodni Evropi dialoška, polifona identiteta morda privikrat neko možnost. Komparativistika naj s svojimi skromnimi sredstvi poskuša preprečiti, da bi se nam ta možnost izmuznila iz rok.

Društvo za primerjalno književnost SRS je v sodelovanju s Slavističnim društvom že pred dvema letoma poseglo v javne razprave o pouku književnosti v usmerjeni srednji šoli. Stališča in predlogi, ki so rezultat takratnih razprav, so bili poslani ustreznim forumom in objavljeni v naši reviji (*Književni pouk v srednjem izobraževanju*, Primerjalna književnost 7. letnik, 1984, št. 1, str. 62–66). Zatem je bila v društvu ustanovljena komisija, ki naj bi pregledala položaj svetovne književnosti in literarne teorije v zdaj veljavnih programih predmeta »slovenski jezik in književnost« v usmerjenem srednjem šolstvu ter pripravila predloge za dopolnitve, spremembe in modernizacijo tega pouka. Člani komisije so bili prof. dr. Janko Kos, dr. Marjan Dolgan in prof. Peter Kolšek. Komisija je izdelala gradivo, ki obsega splošna načela in konkretne predloge za učne enote z območja svetovne književnosti in literarne teorije v okviru predmeta »slovenski jezik in književnost« za vse štiri letnike srednje šole, kot dodatek pa še seznam domačega branja in predlog ustreznih tem v zadnjih letnikih osnovne šole. Gradivo je bilo konec maja 1985 poslano Zavodu SRS za šolstvo, Strokovnemu svetu SRS za vzgojo in izobraževanje ter v vednost Slavističnemu društvu. Objavljamo ga kot dokument o opravljenem delu in kot spodbudo za nadaljnje razmišljanje in izpopolnjevanje.

Uredništvo

SPLOŠNA NAČELA

1. Predmet »slovenski jezik s književnostjo« bi moral na vseh smereh srednješolskega usmerjenega izobraževanja brez izjeme imeti na razpolago štiri ure tedensko – dve uri za jezik in dve za književnost – saj je poleg dejstva, da ta predmet v celoti sodi med vzgojno-izobraževalno, družbeno in nacionalno temeljne predmete s številnimi osrednjimi nalogami, treba misliti tudi na to, da je v njem zajetih dvoje obsežnih področij, ki se spet delita na več obsežnih, vsak zase pomembnih predmetnih sklopov (književnost npr. na slovensko, druge jugoslovanske in svetovno književnost z literarno teorijo), tako da je tudi dve uri tedensko za vsako posebej komajda še dopusten minimum.

2. Pouk književnosti v usmerjeni srednji šoli je potrebno ne samo utrditi s primernim številom ur, ampak ga je potrebno predvsem vsebinsko modernizirati – po snovi posodobiti, po načinu pa razčleniti na bistvene teme, ki naj ne bodo nanizane v smislu površne linearne kronologije, ampak v obliki koncentrično urejenih, na bistveno usmerjenih enot.

3. V takšnem pouku književnosti je potrebno upoštevati zahtevnostno stopnjo, primerno srednješolskemu izobraževanju, zato pa natančneje določiti, katera književna dela spadajo že v osnovno šolo, česa torej v srednji šoli ni več potrebno ponavljati in kaj je njena nujna učna snov.

4. Da bi bil ta pouk čimbolj smiselno razčlenjen, sistematičen in smotrni, je potrebno natančneje določiti dela za domače branje, kar seveda pomeni, da mora biti slehernemu učencu to branje dostopno v primerjih, šolsko urejenih in komentiranih izdajah.

5. V pouk književnosti na stopnji usmerjenega srednješolskega izobraževanja mora biti vdellana literarna teorija, kot jo razvija sodobna literarna veda. V oporo takšnemu pouku naj bi bil po možnosti poseben učbenik za vse štiri razrede. Da bi pa ta pouk bil možen na ravni srednje šole, morajo biti zanj temeljni pojmi pripravljene že v 7. in 8. razredu osnovne šole.

6. Modernizacija tega pouka naj bi med drugim postavila v ospredje zlasti sodobno slovensko, druge jugoslovanske in svetovno književnost, sodobno, ker je učencu že po naravi najbližja, in to v obliki interpretativnega, neposrednega, vrednostno in kritično angažiranega branja, pri čemer pa seveda ne sme biti zanemarjeno spoznavanje tistega, kar je iz klasične literarne tradicije zares pomembno, osrednje in še zmeraj živo.

SVETOVNA KNJIŽEVNOST IN LITERARNA TEORIJA V SREDNJI SOLI

I. l e t n i k (36 ur)

Literarna teorija (10 ur)

- pojem literatura, pojem literarna teorija in literarna veda; Aristotel, Poetika; Horac, Ars poetica
- literarne vrste in zvrsti, razmerje med visoko in trivialno književnostjo
- avtor, literarni subjekt; fikcija, kvazirealnost, večpomenskost, avtonomija literarnega besedila
- snov, téma, motiv; zunanja in notranja zgradba; literarne osebe, čas in prostor
- stilistika, tropi in figure
- metrika
- literarna kritika, vrednotenje
- literarna zgodovina in periodizacija

Literarna zgodovina (26 ur)

Orientalna književnost (3 ure)

- Biblija: Psalm (De profundis)
- Bhagavadgita (odlomek)
- Li Tai Po, Vprašanje
- Bašo, Haiku

Grška književnost (4 ure)

- Homer, Iliada (odlomek, domače branje)
- Sofoklej, Antigona (odlomek, domače branje)
- Sapfo, Svatovska pesem
- Anakreon, Eros z zlatimi kodri

Rimska književnost (4 ure)

- Plaut, Menehmi (odlomek)
- Katul, Živiva, moja Lesbia
- Horac, Epoda
- Petronij, Satirikon (odlomek)

Srednjeveška književnost in renesansa (6 ur)

- Dante, Božanska komedija (odlomek in domače branje)
- Villon, Epitaf v obliki balade
- Petrarca, O, blažen bodi čas pomladnih dni
- Boccaccio, Dekameron – Novela o sokolu
- Cervantes, Don Kihot (odlomek in domače branje)
- Shakespeare, Hamlet (odlomek in domače branje)

Klasicizem in razsvetljenstvo (3 ure)

- Molière, Tartuffe (odlomek in domače branje)
- Voltaire, Kandid ali optimizem (odlomek in domače branje)

Predromantika in romantika (6 ur)

- Goethe, Werther (odlomek in domače branje)

romantična lirika: Byron, Romanje grofiča Harolda (Sveta jaz nisem)

Heine, Lorelei

Leopardi, Neskončnost

Puškin, Zimski večer

Lermontov, Jadro

Lermontov, Junak našega časa (odlomek in domače branje)

II. letnik (13 ur)

Realizem in naturalizem (10 ur)

Balzac, Oče Goriot (odlomek in domače branje)

Flaubert, Gospa Bovary (odlomek in domače branje)

Gogolj, Plašč

Tolstoj, Vojna in mir (odlomek in domače branje)

Dostojevski, Zločin in kazen (odlomek in domače branje)

Zola, Beznica (odlomek in domače branje)

Ibsen, Strahovi (odlomek in domače branje)

Čehov, Češnjev vrt (odlomek in domače branje)

Nova romantika (3 ure)

Baudelaire, Tujec, Sorodnosti, Večerna harmonija

Wilde, Saloma (odlomek in domače branje)

III. letnik (20 ur)

20. stoletje

Rilke, Panter

Apollinaire, Zone

Trakl, Gródek

Lorca, Vitezova pesem, Mesečna romanca

Jesenin, Vrnitev domov

Eliot, Pusta dežela

Proust, V Swannovem svetu (odlomek in domače branje)

Joyce, Ulikses (odlomek, domače branje)

Kafka, Preobrazba

Šolohov, Tihi Don (odlomek)

Camus, Tujec (odlomek, domače branje)

Sartre, Zaprta vrata (odlomek, domače branje)

Ionesco, Plešasta pevka (odlomek, domače branje)

Faulkner, Krik in bes (odlomek, domače branje)

Robbe-Grillet, Videc (odlomek)

Borges, kratka zgodba

Bulgakov, Mojster in Margareta (odlomek)

IV. letnik: Tematski sklopi (26 ur)

Tradicionalna in moderna lirika (2 uri)

Goethe

Mallarmé

Benn

Pound

Ep in roman (3 ure)

Homer, Odiseja (odlomek, domače branje)

Puškin, Jevgenij Onjegin (odlomek, domače branje)

Gogolj, Mrtve duše (odlomek, domače branje)

Kafka, Proces (odlomek, domače branje)

Tragedija in komedija (3 ure)
 Sofoklej, Kralj Ojdip (odlomek, domače branje)
 Goethe, Faust (odlomek, domače branje)
 Beckett, Čakajoč na Godota (odlomek, domače branje)
 Shakespeare, Kar hočete (odlomek, domače branje)
Avantgarda in eksperiment (3 ure)
 Rimbaud, Po vesoljnem potopu
 Marinetti, Manifest futurizma
 Tzara, Manifest dada 1918
 Breton, Manifest nadrealizma 1924
 Breton, pesem
 Gomringer, konkretna pesem
Angažirana literatura (3 ure)
 Majakovski, pesem
 Eluard, Svoboda
 Brecht, Mati Korajža (odlomek, domače branje)
 Solženicin, En dan Ivana Denisoviča (odlomek, domače branje)
Umetniška in trivialna literatura (3 ure)
 Poe, Maska rdeče smrti
 Conan Doyle, zgodba iz cikla Sherlocka Holmesa
 Karl May, Winnetou (odlomek)
 Henry Miller, Rakov povratnik (odlomek)
 Arthur Charles Clarke, Zvezda
Kratka pripovedna proza (3 ure)
 Zgodba o efeški vdovi
 Maupassant, Ogrlica
 Joyce, Prah
 Kafka, Pred vrati postave
Esej (3 ure)
 Platon (odlomek)
 Montaigne (odlomek)
 Wilde (odlomek)
 Nietzsche (odlomek)
 Camus, Sizifov mit (odlomek)
Literatura tretjega sveta (3 ure)
 Tagore, pesem
 García Márquez, Sto let samote (odlomek)
 Senghor, Pesem
 Mišima, Pobegli konji (odlomek)

DOMAČE BRANJE

(dodatna branja k berilom, navedenim v seznamu Svetovna književnost in literarna teorija v srednji šoli)

I. letnik

Ep o Gilgamešu
 Biblija – izbor
 Evripid, Medeja
 Plaut, Menehmi
 Slehernik
 Racine, Fedra

II. letnik

Stendhal, Rdeče in črno
Zola, Germinal

III. letnik

T. Mann, Smrt v Benetkah

OSNOVNA SOLA

(izbor nekaterih tem za pouk v 7. in 8. razredu)

Orientalna književnost

Himna sončnemu božanstvu
Prilika o izgubljenem sinu
Tisoč in ena noč
Kalidasa, Šakuntala

Antična književnost

Vergil, Eneida – Laokoon
Ovid, Metamorfoze – Orfej in Evridika

Srednjeveška književnost

Pesem o Rolandu

Renesansa

Shakespeare, Romeo in Julija

Klasicizem in razsvetljenstvo

La Fontaine, Smrt in drvar
Daniel Defoe, Robinson Crusoe
Jonathan Swift, Gulliverjeva potovanja

Romantika

Heinrich Heine, Šlezjski tkalci

Realizem

Gogolj, Revizor

Socialistični realizem

Gorki, Mati

Sodobna književnost

Ernest Hemingway, Starec in morje

UDK 7+8 (497.12) : 19* : 316

UDK 82.015 : 19* : 949.712

slovenska avantgardna umetnost kot predmet interdisciplinarnega preučevanja (z vidika sociologije, zgodovine umetnosti, literarne zgodovine, primerjalne književnosti)

ZNANSTVENO PREUČEVANJE AVANTGARD. Problemi in teme

Primerjalna književnost, 8(1985), 2, str. 1-29

V zapisu interdisciplinarne diskusije je razgrinjena 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, ndr. glede na njeno razmerje do posameznih literarnih in umetnostnih smeri 20. st. Splošno evropska problematika je soočena s konkretnimi razmerami na Slovenskem in tako je odprto vprašanje o avantgardi pri nas. Naпослед je nakazan problem vrednotenja in odnosa humanističnih ved na Slovenskem do pojava avantgarde.

UDK 886.3.091 Kosovel : 374.1 : 1924/1926*

literarnozgodovinska študija o Kosovelovem delovanju v različnih kroških in klubih (Klub Teater, Literarno-dramatični krožek Ivan Cankar)

VREČKO, J.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelék za primerjalno književnost, Aškerčeva 12

KOSOVELOVA KLUBSKA DEJAVNOST IN JAVNO DELOVANJE

Primerjalna književnost, 8(1985), 2, str. 30-48

Tudi na nivoju javnega delovanja in klubске dejavnosti se pri Kosovelu pokaže postopen prehod od estetizirajočega tradicionalno lirskega ustvarjanja k sicer revolucionarnemu, vendar še težo jezikovnega fetiša zaznavovanemu konstruktivističnemu eksperimentu in od tod h konkretnim dejanjem. S samo načrtovanimi in tudi uresničeni podjiji (od Klubta mladih kulturnih delavcev, načrta za almanah, Kluba Teater, Literarno-dramatičnega krožka Ivan Cankar do javnih nastopov v Ljubljani, v Zagorju in spet v Ljubljani, ko mu je bilo javno delovanje končno prepovedano), pa tudi s karizmatičnim zgledom svoje osebnosti, je temeljito preveril tedanje kulturno mrtvilo za več generacij naprej. Razprava želi pokazati, kako sta njegova klubska dejavnost in javno delovanje tesno povezani z njegovo konstruktivistično in konstruktivno preobrazbo v letu 1924-25, ko se je po večletnem taktičnem molku končno odločil za spopad s slovensko kulturno lajpo.

CDU 7+8 (497.12) : 19* : 316

CDU 82.015 : 19* : 949.712

l'art de l'avant-garde slovène comme objet d'étude interdisciplinaire (vues sociologiques, historiques, artistiques, littéraires, comparées)

SUR L'ÉTUDE SCIENTIFIQUE DES AVANT-GARDES. Problèmes et thèmes

Primerjalna književnost, 8(1985), 2, p. 1-29.

Dans le protocole d'une discussion interdisciplinaire, l'on explique la problématique du terme d'avant-garde dans ses significations et ses emplois différents, spécialement en rapport avec le terme de modernisme. On décrit des spécialités dans le traitement des avant-gardes par des sciences particulières ainsi que leurs relations réciproques. On donne des caractéristiques des vues sociologiques, historiques et comparées sur l'avant-garde, par exemple, par rapport à d'autres courants littéraires et artistiques du 20^e siècle. La problématique générale d'Europe est confrontée aux conditions concrètes en Slovénie ouvrant ainsi la question sur l'avant-garde chez nous. Pour terminer, le problème de la valorisation de l'avant-garde et le rapport des sciences humaines en Slovénie envers le phénomène d'avant-garde sont esquissés.

Résumé

CDU 886.3.091 Kosovel : 374.1 : 1924/26*

étude historique et littéraire sur l'activité de Kosovel dans les clubs et les cercles (Club Théâtre, Cercle littéraire-dramatique Ivan Cankar)

VREČKO, J.

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelék za primerjalno književnost, Aškerčeva 12

L'ACTIVITÉ DANS LES CLUBS ET L'ACTIVITÉ PUBLIQUE DE SREČKO KOSOVEL

Primerjalna književnost, 8(1985), 2, p. 30-48.

Même au niveau de l'activité publique de Srečko Kosovel, il se manifeste un passage graduel de la création lyrique traditionnelle, à la tendance esthétique, à l'expérience constructiviste révolutionnaire, marquée tout de même du poids d'un fétiche de langage constructif, et de là aux actes concrets. Par des entreprises qui sont restées en projet aussi bien que par celles réalisées (à partir du Club des jeunes gens de culture, des projets pour un almanach, du Club Théâtre, du Cercle littéraire-dramatique Ivan Cankar, jusqu'aux manifestations publiques à Ljubljana, à Zagorje et encore à Ljubljana lorsque l'activité publique lui fut finalement interdite), mais aussi par l'exemple charismatique de sa personnalité, il a chassé l'inertie culturelle de son époque pour plusieurs générations ultérieures. Cette étude voudrait montrer que son activité dans les clubs et son activité publique sont étroitement liées à sa transformation constructive et constructiviste dans les années 1924-25 lorsque, après un silence tactique de plusieurs années, il a fini par se décider à combattre le mensonge culturel slovène.

Résumé

