

Denis Poniž

Univerza v Ljubljani, Slovenija

SLOVENSKE ZGODOVINSKE AVANTGARDE MED PODBEVĚJKOM IN TANKOM

1

Ko je leta 1967 Anton Ocvirk objavil komentirano izdajo Kosovelovih konstruktivističnih pesmi *Integrali '26* in tako pretrgal z eno od "tabu tem" slovenske sodobne literature, pravzaprav tudi literarne zgodovine in estetike, je s tem odprl pot tudi za raziskovanje drugih avantgardnih pojavov in za kritično-znanstveno ovrednotenje umetniških osebnosti in njihovih sopotnikov, ki so sodelovali pri nastanku in oblikovanju slovenskih zgodovinskih avantgard. Ob tem ne smemo pozabiti, da je to tudi čas, v katerem se pojavi izjemno močno in socialno zelo uspešno neavantgardno gibanje, ki ga, poleg multimedialne skupine *OHO* na Slovenskem zastopa in uresničuje še cela vrsta umetnikov z različnih področij. Dogajanje neavantgard in rekonstrukcija "avantgardnega" zgodovinskega spomina sta torej tekla vzporedno, čeprav so neavantgarde le malo spodbud črpale iz zgodovinskega avnatgardnega spomina. Po vrsti so bili "odkriti" kot avantgardni umetniki Avgust Černigoj, Ferdo Delak (ki je svoj portret, delno tudi avantgardni, doživel že pri Moravcu; (Moravec 1971) in skupina, ki je sodelovala pri TANKu, Anton Podbevšek in njegov krog; vsaj nekaj pozornosti je doživelo tudi zgodnje, avantgardno ustvarjanje Ivana Mraka (Mrak 1984; 1987). Vrsta posvetov, okroglih miz, spremnih študij k reprintom originalnih avantgardnih izdaj in monografij pa je tudi celovito osvetlilo slovenski avantgardno dogajanje in njegovo značilno (dis)kontinuiteto med leti 1915-1929.

Pri tem ni brez pomena, da je bila pozornost usmerjena bolj kot na posamezne komponente avantgardnih poskusov, ki ustrezajo tradicionalnim umetnostnim disciplinam (literaturi, likovnosti, arhitekturi, glasbi, gledališču) na celovito dogajanje, na sintezo prvin v "pravo" avantgardno in ambientalno umetnost, v kateri so prej naštete prvine včasih spojene do neločljivosti in nespoznavnosti in tvorijo novo umetniško

in estetsko, tipično avantgardno "realnost". Delak, eden od vodilnih akterjev zadnjega avantgardnega vala, je v programskem besedilu **Kaj je umetnost** (Mladina 1926/27: 1, 21) misel o novi umetnosti izrazil z besedami: *Umetnost je celokupno stremljenje časa in prostora v katerikoli enoti, bodisi v arhitekturi, slikarstvu, kiparstvu, pesništvu, glasbi ali plesu. (...) Nova umetnost je nastala v času kaosa, izčistila in premagala je prostor. Avantgardna umetnost je torej razumljena kot sintetična, prostorska in dinamična relacija z življenjem, v katerem mora, kot meni Delak, "premagati prostor". Zato ji dvodimenzionalni prostor knjige, revije ne zadošča. stremi k temu, da bi se izrazila v tretji dimenziji in da bi prostoru vdihnila "novo", "avantgardno" življenje.*

Avantgardna umetnost, ki je stopila iz zaodrja, je zahtevala novo znanstveno obravnavo. Da je bilo to potrebno, pričajo mnoga mesta v sicer znanstveno neoporečnih študijah starejših raziskovalcev, ki avantgardnih pojavov niso mogli razumeti drugače kot v kontekstu nasprotovanja ustvarjalcem in delom "tradicionalne" umetnosti, v opoziciji do "pasatistične" modernistične umetnosti in niso bili pripravljeni avantgardnih pojavov zaznamovati predvsem kot *poskusov avtonomnega razumevanja usode moderne umetnosti* (Bürger 1974: 33) in *zavestne depersonalizacije literarne strukture* (Flaker 1984: 18).

Posebej v zadnjih dveh desetletjih so se raziskave, tudi take ki so sešale preko ozkih okvirov samih pojavov in jih uvrščale v evropski avantgardni kontekst, pomnožile, tako da je danes mogoče zanesljivo reči vsaj to, da slovenske zgodovinske avantgarde niso nič slabše literarno-zgodovinsko, estetsko in tudi sociološko zaznamovane, opisane in ovrednotene kot drugi, vsekakor odmevnejši, celovitejši in dokumentarno boljše opremljeni evropski avantgardni pojavi. V tem času se je sicer izoblikovalo prepričanje (npr. Kos 1980c), da so slovenska avntgardna gibanja v primerjavi z evropski *zavrta, izjalovljena ali "blokirana"* (Kos 1980c: 743), vendar je treba takoj dodati, da so omenjene trditve iz Kosove razprave relativne, saj je avantgardni "kontekst" povsem nekaj drugega kot "kontekst", v katerem se je dogajala druga umetnost; zavrtosti in blokiraniosti ne smemo opazovati iz prostora dogajanja

tradicionalne umetnosti, marveč iz zasnov notranje logike avantgardnih gibanj in njihovih uresničitev v razmerah, na kakršne so naleteli ob svojem nastanku.

In vendar se na zemljevidu slovenskih zgodovinskih avantgard vseeno še pojavljajo bele lise. Nekatere od njih bodo ostale verjetno za zmeraj neraziskane, saj so se, v vihrav in v enoumju minulih časov izgubili dragoceni dokumenti in pričevanja; ustvarjalci so se za zmeraj poslovili, ne da bi jih lahko intervjuvali in ohranili njihova pričevanja. Avantgardna gibanja so na Slovenskem bila zaznamovana z dvema prekletstvoma: prvo se je imenovalo levičarstvo, ki so mu, brez izjem pripadali vsi avantgardisti, ne glede na to, kaj je vsakdo od njih razumel pod tem pojmom in kako ga je udeleževal v konkretni politiki; mnogim avantgardnim umetnikom je avantgardna umetnost predstavljala samo odskočno desko za agitiranje v politični sferi, umetnost so razumeli kot *sredstvo razrednega boja* in ne kot *čisti estetski fenomen*. Avantgardisti so se navduševali — tudi zato, ker je bila v prvi dobi ruske revolucije avantgardna umetnost=revolucionarna umetnost — nad idejami sovjetske revolucije, le-to pa je v meščanskih krogih povzročalo preplah, nezaupanje in končno sovražstvo do avantgardnih gibanj. Drugo prekletstvo avantgard je bilo povezano z avantgardno obsedenostjo, s katero so, bolj ali manj sistematično, a vedno z velikim žarom in velikimi, bobnečimi besedami, napadali "stebre družbe", med katerimi je bila, vsaj kar se Slovencev tiče, na prvem mestu naciotvorna literatura kot "sakralna", nedotakljiva umetnost. Rušenje tabujev, posmehovanje tej nedotakljivosti, iskanje novih, izzivalnih in vzporednih poti, je bilo večkrat prekinjeno, včasih tudi nasilno.

Zato seveda slovenske zgodovinske avantgarde moremo in moramo opazovati prav v tem kontekstu, ki bi ga na kratko sicer res lahko označili kot v sebi zavrto, ne do kraja razvito in ne po lastnih zakonitostih ukinjeno gibanje, ki je bilo omejeno tudi v svojih izvedbenih možnostih, saj ni bilo niti prave publike, ki bi konzumirala njihovo umetnost, bilo pa tudi ni pravih mecenov, ki bi podprli prizadevanja, kakor se je to dogajalo v drugih evropskih avantgardnih gibanjih in skupinah. Zato na tem mestu omenjamo dva, ki sta prej izjema kot pravilo: škofjeloški podjetnik Vinko Hajnrihar, ki je denarno podprl izid Podbevšek-Kogoj-Vidmarjeve revije

Trije labodje in kočevski tiskar Josip Pavliček, ki je, v večjem delu na svoje stroške, natisnil obe številki TANKA. A resnica o zavrtosti, nerazvitosti in celo blokiranosti je samo ena resnica. Obstaja še druga, ki pojasnjuje marsikaj od tistega, kar prva samo ugotavlja, popisuje in klasificira.

Tudi zato so avantgardni pojavi medsebojno nepovezani, med njimi ni organskih vzročno-posledičnih ustvarjalnih in ideoloških trkov, predvsem pa ni nikdar nastala tista nujna širša socialna paradigma, ki bi omogočila, da bi se glas avantgardistov odlepil od monotonije oznak, ki so avantgardne umetnike označevale za norce, postavljače, prenapeteže in burkeže, njihova dela za plod bolne, sprevržene domišljije, njihove povezave (v primeru skupine okoli *Novega odra* oz. TANKA) z drugimi evropskimi avantgardisti pa za ceneno burkaštvo in malovredno samohvalo.

Tretje, kar je delovalo zavirajoče, je odsotnost jasnih in trdnih izhodiščnih predpostavk, so se v drugih zgodovinskih avantgardah izražale v številnih *manifestih*, programskih besedilih, ki niso samo apologetsko zarisovala podobo nove, avantgardne umetnosti, marveč so tudi konkretno bojevito in strastno zanikovala "staro", preživelo, "pasatistično" umetnost. Podbevškov spis *Politična umetnost* (objavljen v *Rdečem pilotu*, št. 2, 1922), enega prvih tovrstnih slovenskih spisov, bi komajda lahko imenovali pravi avantgardni manifest, saj je v njem zbrana pisana zmeda eklektičnih misli, izjav in parol, ob izvornih lahko najdemo še bolj ali manj oblikovane citate od Nietzscheja do Kropotkina. Vendar kaže avtorjevo voljo, da bi s svojimi umetniškimi poskusi izstopil iz tradicionalnih okvirov, pa čeprav s pomočjo najbolj razglašanih rev olucionarnih parol (Dolgan 1990: 243). Tudi kasnejši manifesti, recimo Kosovelov *Mehanikom!* (v času nastanka, julija 1925, neobjavljen) ali Delakova manifesta *mladina podaj se v borbo!* in *MI* (oboje objavljeno v: TANK, št. 1 1/2, 1927) sta, kljub svoji konkretnosti, ostala brez pravega (socialnega) odmeva.

Pomembnost manifestov in programskih izjav za evropski in slovenski avantgardizem je nesporna. Manifesti so hkrati literarna besedila po sebi in poskus vdora v socialno sfero življenja, kot način samopotrjevanja in poskusa preseganja tistih meja, ki so jih avantgardni umetniki čutili v stiku s prostorom in časom, v katerem so delovali. Zato

Kos (Kos 1980a) celo pledira za posebno raziskovanje tega segmenta avantgardnega gibanja, saj manifeste vidi *kot posebno obliko literature, morda že kot poseben tip "poezije"*. (Kos 1980a: 129).

Nekateri manifestativni dokumenti, kakršen je bil recimo *literarni program*, ki ga je Podbevšek prebral na literarnem večeru, ki ga je imel leta 1921 v Ljubljani skupaj s tedanjim "varovancem" Vladimirjem Premrjem, se niso ohranili. Podobno vprašanje je tudi, kaj se je tovrstnega zgubilo med materiali, ki so bili pripravljani za tretjo, nenatisnjeno številko TANKA. Tudi velik del tedanje Mrakove umetnosti, npr. *Obločnico, ki se rojeva* (1925) smemo in moremo razumeti kot poskus manifestativnega izražanja novih (avantgardnih) pogledov na lastno ustvarjalnost in ustvarjalnost pripadnikov avantgardnega kroga.

Spodbude, ki so jih ustvarjalci in zastopniki slovenskih zgodovinskih avantgard sprejemali od zunaj — skozi informacije, ki so jim jih posredovale domače in tuje revije ali časniki, so bile vsekakor sprejemane neenakomerne; verjetno drži teza, da se slovenske avantgarde nikdar niso razvile v trdno in "avantgardno" organizirano literarno gibanje. Nekaj podobnega velja za centre, ki bi lahko vplivali na slovenske zgodovinske avantgarde: bližnje, kot so Zagreb, Trst ali München ali celo bolj oddaljene kot sta bila recimo Berlin ali Beograd.

Vendar pa je za slovenske zgodovinske avantgarde značilno, da so ustvarjalci poskušali zapustiti uhojene steze ne samo v vsebini in obliki svojih umetniških del, preseči so hoteli tudi razdelitev na posamezne umetnostne zvrsti in priti do "celostne umetnine", ki pa je v avantgardnem besednjaku pomenila tudi vstop (pravzaprav vdor) umetnosti v socialno sfero, združitev umetnosti in življenja v nov, avantgardni artefakt. Ker pri tem ni šlo za sistematično in postopno osvajanje običajne socialne sfere, marveč za umetniško izraženo nestrpnost, za silovitost, ki se ni ustavljala ob družbenih konvencijah in ni spoštovala tudi nenapisana pravila, so avantgardni umetniki zelo hitro in zlahka naleteli na negodovanje, odpor in zavračanje. A tudi kadar niso osvajali socialne sfere — recimo Srečko Kosovel — so že s svojimi umetniškimi stvaritvami opozarjali na nezdržljivost svojih pogledov s splošnimi nazori, na nesožitje svojih in splošnih socialnih norm, norčevali so se iz zastarelih umetnostnih kanonov in estetskih norm, ki so vladale *filistrom in*

provincialcem.

2

Slovenske zgodovinske avantgarde se pričenejo s pesniškimi poskusi Antona Podbevška, imenovanimi *Žolta pisma* (1915, vendar so posamezne pesmi iz omenjenega cikla nastajale že pred tem datumom) v času, ko po Evropi divja prva svetovna vojna, pred očmi zmeraj bolj lačnih, prezebljih in bolnih narodov pa se začenja rušiti stari red, ki se je še pred nekaj desetletji prikazoval tudi kritičnim očem kakšnega Karla Krausa kot v *temelju trden in nepodložen spremembam, kakršne človek lahko zasleduje pri minornih pojavih v človeški družbi*. Avstro-Ogrska, za ene ječa narodov, za druge spet prva moderna evropska večnacionalna skupnost, je pokala po vseh šivih, a po vseh šivih je pokala vsa stara evropska politična in socialna ureditev. Umetnost simbolizma in nove romantike je morala osupla prepustiti mesto bobnečim besedam in živim, bolečim barvam futurizma in ekspresionizma. Skrito, neizrečeno, sluteno je planilo na dan. Ustaljene vrednote, sistemi, ki so veljali skozi vse devetnajsto stoletje, le dograjevati jih je bilo treba, negovati in ohranjati, so se zamajali in spremenili v sipek prah.

Podbevšek je *Žolta pisma* zasnoval kot cikel (triindvajsetih verzno in ritmično raznorodnih pesmi) oz kot *daljšo pesnitev* (Šalamun-Biedrzycka 1972), ki ga je poslal na uredništvo *Ljubljanskega zvona*, ki pa cikla ni objavilo. Če strnemo nekatere poglede na *Žolta pisma* (Šalamun-Biedrzycka 1972; Poniž 1991) potem je Podbevšek v ciklu izrazito eksperimentiral z besedami (...) ki si ustvarjajo v tekstu lasten prostor, uporabljal je šokantne domislice in neologizme, poigraval se je z odsotno interpunkcijo, onomatopoetskimi izrazi, razstavljanjem besed na zloge in absurdnimi podobami, vendar ni šlo samo za futuristično "osvobajanje besed" od njihovih konvencionalnih pomenov in diskurzivnih verig, marveč tudi za prve slovenske poskuse besedam poiskati in poudarjeno izpostaviti tudi njihovo likovno, prostorsko komponento. Merd besedo in prostorom, v katerem se je pojavila, v katerega jo je pesnik postavil, so nastala nova razmerja. To je Podbevšek skušal poudariti s kombinacijami in kontrastiranjem zelo dolgih in kratkih verzov, ki poudarjajo nasprotja med posameznimi pesniškimi izjavami. Te izjave ne ureja več "višja logika" pesmi, marveč skrivnostna logika

asociativnosti, ki združuje navidez nezdržljivo pesemsko materijo.

Podbevškovo snovanje, ki se je ohranilo v *Žoltih pismih*, je samo majhen del ustvarjalnosti iz prvih desetih let (več pričevanj potrjuje, da je v tem času pesnik zelo veliko pisal, a recimo v zbirko *Človek z bombami* sprejel samo deset pesmi [Vidmar, 1985]), je nasilno pretrgal vpoklic v vojsko in služenje v Judenburgu in na italijanski fronti na Južnem Tirolskem vse do zloma Avstro-Ogrske.

Mladi dijak Podbevšek je vojno — pri tem ni bil osamljen! — pozdravil kot tisti očiščevalni dogodek, ki bo šibko in nedozorelo, staro in trhlo pometel, ostalo bo samo življenjsko, krepko, trdno, čvrsto. Taka so njegova *Žolta pisma*. Vsaka beseda v njih žari v svetlobi tega novega prepričanja, ki bo na mesto starega in preživelega postavilo novega človeka, ki bo človek tehnike, hitrosti, podjetnosti, veličine, človek-sam-sebi-edina-mera. Futurizem, ki je kasneje na žalost postal državna (umetnostna) ideologija in ki je dovolj dolgo koketiral s fašizmom, da si je potemnil sloves, je navduševal tudi mladega Podbevška. Njegova podoba, izrečena in izrekljiva, se je v *Žoltih pismih* oblikovala v novo, zares avantgardno doživljanje sveta. Zapis literarnega "čutenja" ni več zadoščal; konvencionalno razmerje med "mislijo" in "zapisano besedo" se je moralo umakniti pred poskusi likovnega, vizualno podprtega izražanja vsega tistega, kar je v vojnem vrtincu občutila mlada razrvana, a silna duša mladega pesnika.

Podbevšek je tesno povezan s t.i. "novomeško pomladjo", kulturnimi prireditvami, ki se zgodijo v Novem mestu 26. septembra 1920 in ki združijo prizadevanja mladih umetnikov Podbevška, Božidarja Jakca, Marjana Mušiča in Zdenka Skalickega oz. razstava likovnih del Jakca, Čarga, Mušiča, Skalickega in drugih, glasbeno popoldne na gradu Kamen z glasbo Marija Kogoja ter literarni večer, na katerem je Podbevšek bral pesmi, kasneje objavljene v *Človeku z bombami*. Poleg vseh drugih opisov, je enega ohranil tudi Bogomir Gerlanc, ki je bil poslušalec enega teh večerov. Mladi so veliko diskutirali o Podbevškovih recitacijah, manj jih je zanimala Kogojeva glasba, ali z Gerlančevimi besedami: *Kogoj, ki je spremljal Podbevškove recitacije na klavirju, s svojo muziko ni bil tko "pomemben" akter teh nastopov in kolikor se spominjam, o njegovem delu — kompozicijah ali improvizacijah, ni tekla beseda*

med nami. (Gerlanc 1985: 307). Podbevešek je torej — podobno kot Ivan Mrak — vse stavil na osebni nastop, na avantgardni "dogodek", ki je moral biti šokantna provokacija, moral se je razlikovati od konvencionalnih branj, moral se je razlikovati od konvencionalnih načinov podajanja poezije, napolnjevati je moral prostor z vso svojo artistsko prisotnostjo, besedi je skušal podeliti novo, sugestivno moč.

Kot nadaljevanje — in zaostritev — se kasnejše Podbevškove pesmi, ki nastajajo v zadnjih letih vojne izoblikujejo v zbirko, imenovano *Človek z bombami*. Gre za izrazito provokativen naslov, saj meri na anarhiste in njihovo prevratniško, nasilno razumevanje stvarnosti, temu provokativnemu naslovu pa so prirejene pesmi, v katerih Podbevešek v širokem zamahu združi vizijo izgovorjenega in vidnega, predstavljivost, ki jo podeli besedam, organiziranim ne več po semantičnih, marveč po vizualno-sinestetičnih kriterijih. Objave teh pesmi v revijah mu niso prinesle slave; enako ne recitacije, kjer je sam skušal pesnim podeliti *prostorsko življenje*; znani psihiater ga je javno, v časopisu primerjal s svojimi lunatičnimi varovanci.

Pesmi, ki jih je sprejel v zbirko, so nastale v razponu med leti 1915 in 1920. Za te pesmi je značilno dvoje: med naslovom in vsebino pesmi poskuša pesnik vzpostaviti dinamično razmerje, kjer naslov ni več "nadrejen" vsebini pesmi, marveč je z njo povezan v niz podob (Šalamun-Biedrzycka 1972: 69, sodi, da bi *lahko imeli vsega Plesalca v ječi* [pesem je nastala 1919] *za razgiban scenarij za surrealistični film*), slik, vizualnih senzacij, ki jih pesnik le delno lahko prenaša v (konvencionalni) pesniški material. Druga značilnost je poudarjena likovnost celotne pesmi, njena grafična podoba, *optična oblika* (Podbevškova formulacija), ki sega od stolpičaste strukture (vsak verz ena beseda) pesmi *V pravljicnem gorovju* ali dela pesmi *Električna žoga* do prostega verza, ki je razvezan do te mere, da se vizualno in fonično približuje prozi (pesmi *Na deželi*, *Izumitelj na zemlji*, *Himna o carju mavričnih kač*, deli *Električne žoge*, *Čarovnik iz pekla*, posebej sklepna pesem zbirke, *Plesalec v ječi*).

Če je še v začetku osemdesetih Dimitrij Rupel menil, da so Podbevškove pesmi iz *Človeka z bombami* take, da se iz današnjega vidika zdi marsikaj v Podbevškovi poeziji pretirano, patetično,

grobno in obskurno (Rupel 1981: 167) in če je Kos videl te pesmi kot *torzo neizpolnjene celote, ki ni popolnoma izenačena* (Kos 1980c: 747), so kasnejše raziskave, posebej pa prispevki, prebrani na simpoziju ob pesnikovi stoletnici rojstva (Novo mesto, junij 1998), nedvoumno pokazali, da Podbevškova poezija trdno stoji na izraziti avantgardni poetiki, kar seveda ne spreminja dejstva, da v svojem času ni učinkovala tako, kot so avantgardisti pričakovali in kot bi lahko o njenem učinkovanju sklepali iz nekaterih ohranjenih dokumentov.

Podbevešek skuša ob lastnem ustvarjanju ustvariti tudi avantgardno falango, skupino, nemara celo gibanje; zaveda se, da je avantgarda "podjetje", ki zahteva skupinski napor in skupinski vložek. Najprej s kritiko Josipom Vidmarjem in glasbenikom Marijem Kogojem ustanovi avantgardno revijo *Trije labodje* (1922), kjer je po prvi številki prišlo do razkola med avantgardisti-ustanovitelji ob tem, kako vrednotiti Župančičevo poezijo. Podbevešek in njegov tedanji privrženec Vladimir Premru (v prvi številki *Treh labodov* je objavil pesem v Podbevškovem slogu **Krvnik, pojoč na črno zagrujenem odru** z jasno protitradicionalistično, torej tudi protizupančičevsko tendenco) sta vztrajala pri svojem. Podbevešek, ki je izstopil iz uredništva *Treh labodov*, je sam ustanovil novo revijo *Rdeči pilot*, "mesečnik prevratne mladine za duhovno revolucijo". Praktično Podbevešek ni bil sposoben organizirati avantgardnega gibanja, prav tako pa z močjo svojih argumentov ni obdržal skupaj avtorjev, ki se pojavljajo v reviji (Onič, Premru). V *Rdečem pilotu* znova išče povezave z drugimi južno slovanskimi avantgardisti (zenitisti), vendar kmalu preneha z izdajanjem. Njegov zagon iz obdobja, ko nastajajo pesmi *Človeka z bombami* — zbirka izide na koncu avantgardnega obdobja (1925), kot nekakšen avantgardni relikv, ki ne učinkuje več na mlade — se ne nadaljuje in Podbevešek relativno zgodaj zapusti avantgardne vrste.

Značilno pa je, da je Podbevešek s svojim avantgardnim konceptom, kakor ga je vendarle izražala prva številka *Treh labodov*, naredil vtis na osemnajstletnega Srečka Kosovela, vendar se je *Kosovel iznenada izneveril svojemu učitelju in se priključil preostali dvojici od nekdanje "Labodje koalicije" in v drugi številki Treh labodov objavil tri povsem tradicionalistične pesmi* (Vrečko 1986: 79). Zakaj se je

Kosovel odločil proti Podbevškovemu radikalizmu, je verjetno mogoče rekonstruirati iz njegovega nadaljnjega razvoja, v katerem kulturno-politična in estetsko-avantgardna komponenta njegove poezije najdeta skupni imenovalc šele v času, ko se pesnikovo življenje počasi izteka. Obenem je s svojimi *konsi*, ki so, za razliko od Podbevškovih pesmi, povsem originalne *montaže*, *konstrukcije* paradoksnih in absurdnih asociativnih zvez, citatov, odkruškov zabeležek in dobcev notranjih monologov, postavljenih v tipografsko in vizualno razgibana razmerja, seznanjal le svoje najožje znance. S konstrukcijami, montažami, "sestavljankami", kjer beseda ne deluje samo s pomenom, marveč tudi s svojo podobo, je ustvaril tip lirike, ki ni bil sprejemljiv samo za širšo kulturno zavest, marveč tudi za njegove najbližje tovariše; odločitev, da s temi pesmimi ne stopi v javnost je bila zavestna in premišljena. Kosovel je, kot lirik videl svoje mesto predvsem v poeziji, tudi tisti, ki skuša avantgardno komponento podrediti socialni in celo socialno-prevratni. Značilno je, da ni imel globljega odnosa do zenitizma, saj je znana njegova izjava, zapisana v beležnici "*ljubim zenitiste ne pa zenita*".

Do povezav s slovenskimi avantgardisti okoli *Novega odra* in *Tanka* in avantgardnimi gibanji gibanji srbskega zenitista Ljubomirja Micića, ki med leti 1921-26 izdaja dokaj odmevno avantgardno revijo *Zenit*, pride relativno pozno, saj preko brata, še bolj ekscentričnega Branka Ve. Poljanskega Micić naveže stike s Ferdom Delakom. Na literarnih večerih, ki jih odmevno prirejajo zenitisti — dva sta leta 1925 v Ljubljani — pride z njimi v stik tudi druga pomembna osebnost slovenskih zgodovinskih avantgard, Srečko Kosovel.

3

Drugačna je avantgardna pot Srečka Kosovela, za katerega smemo reči, da se je oblikoval med zadnjimi odbleski požarov prve svetovne vojne, za Slovence tragičnimi povojnimi dogodki, ki tretjino jugozahodne Slovenije dodelijo Italiji kot vojni plen in nagrado za sodelovanje z antantnimi silami in lastno senzibilnostjo ob podobah *propadajoče Evrope*.

Zdi se, da je prav metafora *propadajoče Evrope*, ki se tolikokrat pojavlja v avantgardnih izjavah in manifestih po Evropi, navdihovala tudi Kosovela. V zapisu *Kriza človeštva* (Kosovel, ZD, III/1, 35), nastalem

1925, je zapisal: *Zapadna civilizacija mora umreti, zapadna "umetnost" mora umreti in bo umrla, kakor se že pri nas pozna...Kajti kjer ni življenjske osnove, ne more nastati življenje*. Avantgardna misel o zatonu evropske dotedanje civilizacije in njene umetnosti izraža v celi vrsti konstruktivističnih pesmi (*Odprite muzeje, Kons Z, Depresija, Kons [Truden evropski človek], Ljubljana spi, Evropa umira, Ljudje brez src, Destrukcije, Ponosni mladi človek poje v noč*). Kosovel, ki je tudi čutil, da je smisel avantgardnega početja v skupinskem angažmaju, je od relativno tradicionalnih nazorov, ki jih izraža v revijah *Mladina* in *Lepa Vida*, v zadnjih dveh letih svojega življenja nenadoma dozorel preko vseh faz od nove romantike in ekspresionizma do čistega konstruktivizma, s katerim ga je v tem času seznanil njegov prijatelj in sovrstnik, slikar in grafik Avgust Černigoj.

To je silovita, komajda opisljiva faza, v kateri nastane nekaj desetnih pesmi, imenovanih *Konsi* (najverjetneje skrajšanka besede "konstrukcije"); nekatere od teh pesmi sodijo med najradikalnejše poskuse v vsem času, ko trajajo zgodovinske avantgarde. Kosovelovi *Konsi* so izrazit primer avantgardne poezije, ki združuje semantično in likovno komponento v novo "pesniško podobo", ki pa ne raste samo iz nekdanjih, "liričnih", marveč tudi novodobnih, provokativnih in predvsem depoetiziranih korenin. V spisu *O "umetnosti"*, objavljenem posmrtno v *Ljubljanskem zvonu*, 1936, št. 3, 238-39 je "novo umetnost" označil z identitetno formulo *vsebina oblika*. Čeprav smemo *konse* in nasploh Kosovelovo konstruktivistično poezijo povezovati tako s zgodnjim Podbevškovim vplivom kot tudi z Micićevim zenitizmom (Vrečko 1986), konstruktivizmom, kakor ga je sprejemal iz zenitizma in preko Černigojevih informacij (Krečič 1980), pa je treba verjetno iskati tudi zveze z Apollinairovim kubističnim pesniškim "slikanjem", v katerem besede in besedne zveze niso podrejene samo bolj ali manj asociativnim, marveč tudi izrazito vizualnim, celo taktilnim zvezam. Kosovel v svoje *konse* prinese ne le "predmete" iz vsakdanjega sveta, marveč tudi pesniške izjave nenehno kontrastira z "vdorom realnosti", ki "deformira formo"; proti koncu leta 1925 (Ocvirk 1967: 105-106) je prišel do radikalnih spoznanj, ki (dvakrat podčrtana s pesnikovo roko) zvenijo kot lapidarni manifest: "**Razvoj k prostoru. vsaka beseda je svet zase.**"

Gibanje med svetovi, predavanje o besedi." V tem času so nastale tudi njegove lepljenke, *najobsežnejšo med njimi* (Ocvirk 1967: 105) je organiziral tako, da so v njej besede tao vdela ne v likovno ploskev, da učinkujejo hkrati s svojo lirsko neposrednostjo in slikarsko dekorativnostjo živo, vznemirljivo in prepričljivo. (n.d.)

4

Tretjo — po obsegu in ambicijah najbolj celovito, po konceptu najbolj multimedialno in po odmevu najbolj internacionalno fazo v razvoju slovenskih zgodovinskih avantgard predstavlja gibanje okoli revije TANK. To dogajanje začne (Vrečko 1985) *Ferdo Delak s svojim Novim odrom*, nadaljuje pa se z obema številka revije TANK. Vendar poudarek v tretji fazi slovenske zgodovinske avantgarde ni več v literaturi, v besedi kot nosilki smisla, tudi avantgardnega, marveč v likovnosti Černigoja in teatrskega Delaka, kar kaže tudi na bistven premik v pojmovanju moči besede, ki ne pomeni več toliko, kot je pomenila prej, saj na njeno mesto stopijo kolaž, plakat, udarno geslo, sama tipografija, sožitje hipertrofirane besede, slike, fotografije. Nova, izzivalna tipografija je obvladovala že prvi (in edini) zvezek Delakove revije za novo gledališko umetnost *Novi oder* (1925), enako plakat za *Literarno-umetniški večer*, ki ga je *Novi oder* pripravil istega leta (3. marca).

Sam historiat revije TANK je dokumentirano popisan v reprintu (Poniž 1987), kjer so objavljeni tudi prepisi ohranjenih dokumentov., iz katerih je mogoče razbrati, da se med sodelavci kar naprej pojavljajo zahteve po sintetični in konstruktivni umetnosti (Poniž 1987: 59). Zaradi teh zahtev je literatura, kot enovita umetnostna zvrst, z lastnimi zakonitostmi, v TANKu nadomeščena s "prostorsko" umetnostjo, ki je revialni prostor lahko reproducira samo dvodimenzionalno, misliti pa jo je treba še v tretji dimenziji; to tendenco lahko opazimo že v edini številki revije *Novi oder* (pomlad 1925), ki bi, v prijaznejših razmerah, prerasla v revijo, tipografsko organizirano na podoben način kot sta bili obe izdani (in tretja, za tisk pripravljena in nikdar izdana) številka TANKa.

Nova, izzivalna tipografija zaznamuje tudi TANK kot celoto in vsako enoto v njem, po drugi strani pa se beseda osvobaja svojega tradicionalnega medija, ni več ujeta v mrtve črke na papirju, marveč z besedili in slikami (fotografijami kipov, objektov), lepljenkami in udarnimi

gesli plane v scenski prostor, spremeni se v dogodek, podredi se agitaciji in propagandi. Od bralca/gledalca zahteva novo (ob)čutenje prostora, njegovo "revolucioniranje", ali, kot je zapisal Černigoj v poročilu *grupa konstruktivistov v trstu: konstruktivisti zahtevajo v umetnosti pristen dogodek in času primeren doživljaj*. (TANK, 3, 90). Čutimo, kot so to zahtevala posamezna avntgardna gibanja, od futurizma in dadaizma do konstruktivizma, *dinamiko besed, njihovo moč, hitrost, polet* (Marinetti). Prav Ferdu Delaku naj bi se, skupaj s Černigojem, ki je dobival spodbude za avantgardno organiziranost in dejavnost od italijanskih futuristov, *posrečilo ustvariti prvi formalno konstituirani model zgodovinske avantgarde na Slovenskem* (Kos 1986: 255; 1987: 82).

Vendar pa je za TANK značilno, da v njem slovenska avantgardna poezija ne igra kakšne pomembnejše vloge. Za takšno ugotovitev je nekaj razlogov: sama nosilca gibanja, Černigoj in Delak, nista bila pesnika oz. pisatelja, kar je po svoje seveda novum: tretja faza slovenskih zgodovinskih avantgard se tako odreka "literarizaciji" v prid likovne, tipografsko-arhitekturne, gledališke, ne nazadnje tudi manifestne umetnosti. Z drugimi besedami: vodilni nosilci avantgardnih tendenc prvič postanejo umetniki, ki jim literatura, beseda, ni osnovno izrazilo. To je mogoče razbrati recimo iz Černigojevega manifestativnega članka-pogleda na **1 1/2 štev tanka** (v 3. številki, 82-83), kjer Černigoj kot *glavne činitelje nove generacije* po vrsti navaja *arhitekturo, sliko-kiparstvo* in na zadnjem mestu *muziko-poeziji*. Revija TANK se poudarjeno odpira preko nacionalnih meja (že s podnaslovom TANKA *la revue internationale de l'art vivant*) in vabi (ali prevzema) dela tujih avantgardnih umetnikov.

Vendar ni brez pomena prav dejstvo, da sta se Delak in Černigoj — obadva sta v Ljubljano prišla iz tistega dela Slovenije, ki ga je okupirala in priključila Italija, obadva sta svoje umetniške izkušnje nabirala v tuji (Černigoj v Münchnu in weimarskem Bauhausu, Delak na Dunaju, v Parizu, Berlinu in Pragi) iskala mednarodne avantgardne zveze in skušala vključiti v krog sodelavcev TANKA kar največ znanih avantgardnih imen, saj sta svoje gibanje imenovala *umetniško gibanje mednarodne avantgarde (mouvement artistique d'avantgarde nternationale)*, da

mislita resno, pa lahko vidimo iz obeh številka TANKa, kjer so posamezni prispevki objavljeni v originalih.

5

Zadnje dejanje, če ga smemo tako imenovati, slovenskih zgodovinskih avantgard, je tematska številka (januar 1929) berlinske avantgardne revije (mesečnika) *Der Sturm*, urednika in izdajatelja Herwarta Waldna, v kateri so, pod udarnim naslovom uvodnega članka-manifesta, *Die Revolutionierung der Kunst in Slovenien*, podpisala sta ga Delak in Heinz Luedecke, sodelovali slovenski avantgardisti in sopotniki Marij Kogoj, Karlo Kocjančič, Tone Seliškar in likovniki Edvard Stepančič, Černigoj, Ivan Poljak, Venko Pilon in Zorko Lah. Historiat zvez med slovenskimi avantgardisti in Herwartom Waldnom so popisani pri Krečiču (Krečič 1989) in Ponižu (Poniž 1987; 1997) in jih na tem mestu ne kaže ponavljati. Dodati pa je treba, da tudi "slovenska" številka *Der Sturma* kaže, kako se je slovenski konstruktivizem — verjetno v tej dobi vodilna in hkrati nosilna komponenta avantgarde bolj kot na besede zanašal na "ambientalno", prostorsko umetnost, kakor o tem na več mestih piše prav Peter Krečič (Krečič 1989). V tej "ambientalni" umetnosti je imela beseda vlogo zgolj enega od elementov, ki so naseljevali umetniški prostor, kakor smo to lahko videli že pri obeh številkah TANKa, čeprav imajo v reviji posamezna pesemska, prozna, esejistična in, ne nazadnje, tudi manifestna besedila, svojo jasno literarno, "semantično" sporočilo, ki je del kompleksnejšega avantgardnega projekta. Podobnega mnenja je tudi Kos (Kos 1980c: 751), ko trdi: *Najbolj avantgardistični so seveda programski "razglasi" urednika Delaka, ki pa spet ravno s svojo abstraktno silovitostjo pričujejo o tem, da niso nastali iz potreb živega avntgardizma v konkretnem kulturno-literarnem okolju, ampak so večidel odmev zunanjih spodbud.*

Slovenske reakcije na objave avantgardnih prispevkov v *Der Sturm* so bile odklonilne, celo posmehljive (Ocvirk 1929: 509); čeprav je danes *Der Sturm* razumljen kot ena vodilnih nemških avantgardnih revij tedanjega časa (Brühl 1983: 207), je Ocvirk skupino okoli revije odpravil podcenjujočo informacijo, v kateri izstopata dve misli: gre zgolj za samohvalo ljudi, ki niso umetniki in za poksus, da bi to "ne-umetnost" prodali na tujem.

6

Slovenske zgodovinske avantgarde se, če jih motrimo skozi optiko avantgardnega razumevanja celovitega pomena "besede", v njeni "višji" pojavnosti — kot niza semantično-sintaktičnih zvez in njeni "dekonstrukciji" — sestopu k elementarnemu materialu, črkam in spacialnosti, v kateri se pojavljajo, v relativno kratkem času transformirajo od klasičnega pesemskega besedila do popolnoma razpršenega besednega in črkovnega materiala, ki predstavlja elementaren material, iz katerega nastajajo višje pomenske enote. Proces je, kljub vsem "blokadam", o katerih je že spregovorila slovenska umetnostna znanost, vendarle tako silovit, da presega tolerančne sposobnosti sočasne družbe, ali s Krečičevimi besedami (Krečič 1987: 94) *Avantgarda, ki najbolj radikalno razglasi razkol, zanika tradicijo in hkrati kompromisno modernizem, oprt na tradicijo, je treba zato preganjati, njena dela poskriti in nanjo pozabiti. To je bila v kratkem usoda slovenske zgodovinske avantgarde, boleča izkušnja za njena protagonista Černigoja in Delaka.*

LITERATURA

- Bürger P., 1974, *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/Main.
Brühl G., Walden H., 1983, *Der Sturm*. Köln.
Dolgan M., 1990, *Slovenski literarni programi in manifesti*. Ljubljana.
Flaker A., 1984, *Ruska avantgarda*. Zagreb.
Gerlanc B., 1985, *Slovenske zgodovinske avantgarde III, Diskusija*, Sodobnost. N. 3.
Kos J., 1980a, *Modernizem in avantgarda*, Sodobnost. N. 2.
Kos J., 1980b, *K vprašanju o bistvu avantgarde*, Sodobnost. N. 3-4.
Kos J., 1980c, *Avantgarda in Slovenci*, Sodobnost. N. 8-9, 12.
Kos J., 1986, *Slovenska literatura in zgodovinska avantgarda*, SR. N. 3.
Kos J., 1987, *Slowenische Literatur und historische Avantgarde*, Europäische Avantgarde. Ur. P.V.Zima, J.Strutz. Frankfurt/Main.
Krečič P., 1988, *Slovenski konstruktivizem in njegovi evropski okviri*. Maribor.
Krečič P., 1978, *Černigojev prvi konstruktivizem (katalog razstave)*. Idrija.
Krečič P., 1980, *Avugust Černigoj*. Trst.
Moravec D., 1971, *Iskanje in delo Ferda delaka*. Ljubljana.
Mrak I., 1984, *Smer in protismer*. Ljubljana.

- Mrak I., 1985, *Slovenske zgodovinske avantgarde III, Diskusija*, Sodobnost. N. 3.
- Mrak I., 1987, *Obločnica, ki se rojeva*. Maribor.
- Ocvirk A., 1929, *Mlada slovenska umetnost v tujini*, LZ. N. 8.
- Ocvirk A., 1967, *Srečko Kosovel in konstruktivizem*, S. Kosovel, Integrali '26. Ljubljana.
- Poniž D., 1985, *O avantgardah*, Sodobnost. N. 2.
- Poniž D., 1987, *Revija tank med slovensko in evropsko zgodovinsko avantgardo*, Več avtorjev: TANK reprint. Ljubljana.
- Poniž D., 1991, *Sedem desetletij Človeka z bombami*, A. Podbevšek, Človek z bombami (reprint). Novo mesto.
- Poniž D., 1997, *Die Slowenische Literarische Historische Avantgarde, Avantgardistische Literatur aus dem Raum der (ehemaligen) Donaumonarcjie*. Ur. E. Reichmann. St. Ingbert.
- Rupel D., 1981, *Avantgardizem med obema vojnama*, Besede in dejanja. Koper.
- Šalamun-Biedrzycka K., 1972, *Anton Podbevšek in njegov čas*. Maribor.
- Vidmar J., 1985, *Slovenske zgodovinske avantgarde III, Diskusija*, Sodobnost. N. 3.
- Vrečko J., 1985, *Tank in slovenski avantgardni kontekst*, Sodobnost. N. 8-9.
- Vrečko J., 1986, *Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zenitizem*.