

UNIVERZA V NOVI GORICI
FAKULTETA ZA HUMANISTIKO

FUTURIZEM IN DELAKOVA
»ARLECCHINATA«

DIPLOMSKA NALOGA

Franc Vaupotič

Mentorica:izr. prof. dr. Katja Mihurko Poniž

Nova Gorica, 2013

ZAHVALA

Najlepše se zahvaljujem mentorici izr. prof. dr. Katji Mihurko Poniž za vso spodbudo in strokovno pomoč pri pisanju diplomske naloge.

Hvala dr. Bogomili Kravos za idejo o izbiri teme.

Hvala Boštjan, ker si mi stal ob strani, me spodbujal in motiviral, da sem lahko dosegel zastavljeni cilj!

Hvala Urši in Petri ter vsem, ki so mi pri študiju in pripravi diplomskega dela bili v spodbudo in oporo.

NASLOV

Futurizem in Delakova »Arlecchinata«

IZVLEČEK

Diplomska naloga upošteva razmerje med futurističnim gibanjem in slovensko literarno avantgardo. Italijanski in pozneje ruski futurizem je vplival na številne predstavnike naše avantgarde, vključno na umetnika Avgusta Černigoja ter režiserja Ferda Delaka. (Ne)posredni vpliv je še posebej viden v Delakovi goriški predstavi »Arlecchinata«, ki je v prostoru in času pustila poseben pečat. Zaradi svojega delovanja v širšem evropskem okviru, ki mu je dal potrebno širino in razgledanost, lahko rečemo, da gre za enega prvih pobudnikov modernega gledališča pri nas. S predstavo »Arlecchinata« je dokazal, da je velik v svojih dejanjih, drznosti in pri uvajanju odrskih novosti. Glede na čas, ko se je predstava odvijala in glede na odzive v takratnem dnevnem časopisu, je Delak s sodelavci nehote vplival na takratno družbeno in politično dogajanje. Medtem ko je gledališka dejavnost povsod zamirala, je s svojo predstavo odigral pomembno vlogo pri oživljanju slovenske besede in slovenskega gledališča na Goriškem, zaradi česar si zasluži pomembno mesto tako med avantgardnimi režiserji doma kot v tujini.

KLJUČNE BESEDE

Futurizem, gledališče, gledališka dejavnost, Italija, Rusija, Gorica, Trgovski dom, avantgarda, Arlecchinata, Delak, Černigoj.

TITLE

Futurism and Delak's »Arlecchinata«

ABSTRACT

The thesis takes into consideration the relationship between the futuristic movement and Slovenian literary avant-garde. Italian, and later Russian Futurism, has influenced a number of representatives of Slovenian avant-garde. Among them are the artist Avgust Černigoj and the director Ferdo Delak. (In)direct effect is particularly evident in Delak's Gorizian performance "Arlecchinata" which left a special mark in space and time. Because of Delak's activities in the wider European context, which gave him the necessary width and sophistication, we can say that he is one of the first initiators of modern theater in Slovenia. With the "Arlecchinata" he has proven to be great in his actions, courage and in introducing innovations. Based on the time when the show was held and the responses of the daily newspaper we can conclude that Delak and his colleagues have inadvertently affected to the social and political developments. While the theatrical activities were dying down, he and his performance played an important role in revitalizing the Slovenian language and Slovenian theater in Gorizia. Because of that he deserves a prominent place among the avant-garde directors in Slovenia and abroad.

KEY WORDS

Futurism, theater, theater activity, Italy, Russia, Gorizia, Trgovski dom, avant-garde, Delak, Černigoj.

Kazalo:

1	Uvod	1
2	Futurizem.....	2
3	Italijanski futurizem	4
4	(Ne)povezanost futurizma, anarhizma, fašizma.....	5
5	Prvi in drugi futurizem.....	7
5.1	Prvi futurizem	7
5.1.1	Tematika in literarne oblike.....	8
5.2	Drugi futurizem.....	11
6	Futurizem in avantgarda v osrednji in vzhodni Evropi	13
7	Ruski futurizem.....	15
7.1	Ruski futurizem in Slovenci	16
7.2	Še nekaj besed o konstruktivizmu.....	17
8	Slovenska literarna avantgarda.....	19
8.1	O pojmu avantgarde	19
8.2	Slovenska zgodovinska avantgarda.....	19
8.2.1	Zgodnje evropske umetnostne in literarne avantgarde.....	22
8.3	Avugust Černigoj in konstruktivizem na Slovenskem	24
8.3.1	Ponovno srečanje Černigoja in Delaka ter dvojni manifest	26
9	Zgodovinsko dogajanje na Tržaškem in Goriškem po prvi svetovni vojni do leta 1930.....	28
9.1	Gledališka dejavnost med vojnama.....	29
10	Ferdo Delak (1905–1968).....	32
11	Goriški nastop in odzivi nanj.....	34
11.1	Delak in njegova dejavnost po goriškem nastopu.....	39
12	Sklep.....	42
13	Bibliografija	45
14	Slike	47

1 Uvod

V diplomski nalogi bomo osvetlili mesto futurizma med slovensko avantgardo in pogledali, kolikšen in kakšen je bil vpliv italijanskega in ruskega futurizma ter drugih gibanj iz Evrope na naše ustvarjalce, še posebej na Ferda Delaka in njegovo ustvarjanje.

V literaturi lahko zasledimo trditev, da se je slovenska zgodovinska avantgarda nedvomno razvila na podlagi istih virov kot sočasna evropska avantgarda. Zadnja skupina zgodovinskih avantgardistov Delaka, Černigoja in Krefta se je v veliki meri uveljavila z Delakovim »Novim odrom« ter Černigojevimi konstruktivističnimi razstavami. Njuno sodelovanje je enega izmed vrhuncev doseglo leta 1926 s predstavo »Arlecchinata« v Trgovskem domu v Gorici. S predstavo sta dosegla številne burne odzive v tržaškem liberalnem časopisu *Edinost*, s čimer sta pokazala na pomembno vlogo gledališča in na to, kako pomembno vlogo je odigrala ta predstava glede na takratno zgodovinsko dogajanje. Znano je, da je takratna gledališka dejavnost v Trstu in nasploh že nekaj časa zamirala. Posledica vedno večjega uveljavljanja fašizma in njegovih metod je pomenila začetek zamiranja dejavnosti in slovenskega jezika v Tržaškem in Goriškem okolju,

2 Futurizem

Čas, v katerem se futurizem kot gibanje pojavi in razvija, je obdobje pred prvo svetovno vojno. V umetnosti govorimo o dobi kubizma in ekspresionizma, v filozofiji pa o vplivu Nietzscheja in Henrija Bergsona. Je tudi čas odkritij Bella, Einsteina, Morsea in drugih, kar je vplivalo tudi na futuriste in na njihovo povzdigovanje tehnike. (Erjavec, 2009, str. 88)

V desetletju prve svetovne vojne se je v Evropi izoblikovalo več novih književnih smeri in sorodnih pojavov v slikarstvu. V eni in drugi umetnosti je zaslediti odločen odmik od takrat uveljavljenega impresionizma in realizma k futurizmu in drugim oblikam, ki so mu sledile. Franc Zadavec navaja, da so futuristi in kubisti uspeli uveljaviti lepoto konstrukcij. Barva naj bi izražala stanje duha. In če so ekspresionisti tematizirali človeka, so futuristi in kubisti do njega ostali več ali manj ravnodušni. (Zadavec, Slovenska književnost II, 1999, str. 153)

V strokovni literaturi prevladuje mnenje (Krečič), da se je s futurizmom izoblikoval pojem avantgarde, ki želi na novo vpeljati svojo vizijo umetnosti:

z vsemi poglavitnimi značilnostmi napadalne, zanikajoče, izključne, nekonvencionalne, idejno dokaj enotne sicer meddisciplinarne skupne umetnikov, ki skuša s svojim delovanjem, manifestiranjem, nastopanjem, eksaltiranim vedenjem in določenim načinom umetniškega dela /.../ zrušiti obstoječi umetnostni red (včasih tudi družbenega) in vpeljati svojo umetnostno vizijo.

(Krečič, 1989, str. 27)

S svojo vizijo umetnosti futurizem izraža željo, da bi naredil prostor za nekaj novega, kar bo povezano z novim načinom življenja, s tistim, kar je prinašala sočasna industrijska revolucija. Z odkritjem hitrosti se v umetnosti futuristov odpre nov, drugačen pogled na problematiko prostora. Tako je psihično in fizično delovanje dinamike na zavest futurizem spremenil v vibriranje kolorističnih kompozicij, ki naj vznemirijo vse gledalčeve čute in izzovejo simultano občutenje prostora, časa in zvoka. »Če torej futurizem s svojimi umetnostnimi sredstvi izrazi misel o hitrosti in simultanosti doživljanja mnogovrstnih sestavin sodobnega mestnega življenja se s tem bliža misli o tautologiji določene fizične in družbene stvarnosti in se odvrta od njene odslikave.« Zaradi tesnih zvez med skupinami dadaistov, futuristov ter konstruktivistov in majhnih časovnih presledkov ob nastopu poglavitnih avantgard lahko govorimo o sočasnem nastajanju, sorodnih si dosežkov. (Krečič, 1989, str. 27-28)

Futuristi so razvili svojstven mehanizem propagande in plasiranja. Eden od takih načinov so bili t. i. *seratte futurista*, ali večeri, ki so se odvijali pred objavo manifesta. Večer je bil mešanica deklamiranja pesmi, gledališča in odkritih provokacij publike. »Stopnja uspeha je bila odvisna, kot pravi Marinetti, od količine zmerjanja, ne pa ploskanja.« (Erjavec, 2009, str. 83) Zanimivo je, da se je prvi tak futuristični večer odvijal v Trstu 12. januarja 1910, ki ga je Marinetti proglasil za »krasen kup municije«. Večer se je odvijal ob mešanici politike in poezije, deklamirali so protiavstrijsko odo. Dosegli so tudi protest publike, v tem času je bil Trst avstrijski, in doživeli aretacijo Marinettija, ki je zakričal: »Dolgo živi vojna, edina higiena sveta.« (Erjavec, 2009, str. 83)

Pomembno vlogo je pri Marinettiju igral variete, v katerega je polagal velike upe. V njem je lahko ljudsko pesem prekinil s političnim govorom, ki je zanj veljal za učinkovitejšega kakor pa akademska umetnost.

Druga oblika podobnih večerov ali prireditev je bilo gledališče. Marinettijev namen je bil pridobiti publiko in gledališče uporabiti za neposreden vpliv v podporo intervencionizmu. Tokrat ni nameraval provocirati, njegov namen je bil pritegniti publiko v podporo domači politiki. Takrat je bil namreč Trst še avstrijski in porajali so se prvi apetiti po veliki Italiji.

Hrup je bil prispevek futurizma glasbi, naslednje področje pa je bila arhitektura, od katere pa v zgodnjem obdobju ni bilo nič postavljenega. Bile so narejene razne skice za »novo mesto« a je vse ostalo pri zamislih. (Erjavec, 2009, str. 85-87)

3 Italijanski futurizem

Gre za prvo med gibanji evropske zgodovinske avantgarde, ki je imelo globalno opredeljeno tako umetnostno kot tudi zunaj-umetnostno ideologijo, kar mu je omogočalo prevlado nad takratno tradicijo. Kot gibanje globalnih razsežnosti se je futurizem dotaknil številnih umetnosti (likovne, glasbene, filmske), literature (poezija, roman, gledališče), tudi politike, družbe in običajev. Pri futurizmu ne moremo govoriti kot o nekem homogenem gibanju, lahko pa rečemo, da je enovita definicija možna na ravni, ki ga zaradi kolektivnega značaja in množice sodelujočih opredeljuje kot avantgardno¹ gibanje. (Troha, 1993, str. 5-6)

Za mejno letnico futurističnega gibanja velja leto 1909, ko izide Marinettijev manifest *Le futurisme* v pariškem časniku *Figaro*, v katerem je povedal, »da bodo on in njegovi prijatelji v svojih pesmih peli o ljubezni do nevarnosti« in »da bodo slavili vojno, ki je edina svetovna higiena«. Povedal je, »da hočejo odslej, to je od ustanovitve futurizma dalje, osvoboditi svojo deželo, namreč Italijo, smrdeče gangrene profesorjev, arheologov, ciceronov /.../.« (Erjavec, 2009, str. 78) Uredništvo *Figara* je manifest posprenilo s pojasnilom, da se s tem manifestom odpira prostor novi šoli, ki ga vodi »italijanski in francoski pesnik Marinetti«. Prvemu manifestu so sledili številni drugi², od tehničnega (1910), pa vse do manifesta futurističnega sintetičnega gledališča (1915), katerih skupni namen je bil, v naprej pripraviti publiko na nastop nove oblike »futuristične umetnosti ali dejavnosti«. S tem se je pokazala značilna vloga manifestov še iz 19. stoletja, ko so z njimi na odločen, jasen in predvsem na provokativen način napovedovali nekaj, s čimer bi vzbudili čim več pozornosti. Namera futuristov je bila doseči čim širšo publiko in se s tem od drugih umetniških avantgard razlikovali v tem, da je futurizem veljal za »prvovrstno gibanje, ki je bilo neposredno in namerno usmerjeno na množično publiko.« (Erjavec, 2009, str. 78-80)

¹ »V avantgardo sodi vrsta skupinskih projektov večjega števila umetnikov, ki svoje poglede izražajo z manifesti, programi in revijami ter radikalno nasprotujejo vsemu kanoniziranemu. Avantgarda ni oznaka za obdobje ali periodo, saj v svojem času ne dominira niti kvalitativno niti kvantitativno, ampak obstaja hkrati z drugimi enako pomembnimi težnjami, zato je le eden od tokov tega časa.« (Troha, 1993, str. 6)

² Manifest futurističnih slikarjev, glasbenikov, manifest fotodinamizma (1910), manifest kiparstva (1911), manifest abstraktnega kina – kromatske glasbe (1912), futurističnega manifesta pohote, manifesta umetnosti hrupa, manifest plastičnega dinamizma, manifest varieteja (1913), manifest arhitekture (1914), manifest vojnega slikarstva (1915) itd. (Erjavec, 2009, str. 79).

4 (Ne)povezanost futurizma, anarhizma, fašizma

Za večino avantgard z začetka 20. stoletja je razširjeno mnenje, da izhajajo iz anarhizma in anarhosindikalizma. Za prvega velja, da je s svojimi različicami v dvajsetih letih veljal za eno ključnih ideologij, z močnim vplivom v Rusiji, Italiji in Franciji. O vplivu futurizma lahko trdimo, da je bil opazen tudi v številnih nerazvitih deželah Evrope (Portugalska, Srbija, Poljska), Južne Amerike in tudi na Japonskem. Za klasične avantgarde in tudi za anarhizem je veljalo, da sta bila idejno konstitucionalna, kljub temu, da enih ni zanimal politični vidik, drugi ne umetniški. Šlo je za nasprotno si dogajanje in tako kot velja za futurizem, tudi pri anarhosindikalizmu lahko govorimo o gibanju, ki ustreza »avantgardistični estetiki, nazorom in filozofiji.« Težko je slediti natančnemu vplivu anarhizma na zgodnji futurizem (do 1915) a treba je pripomniti, da je šlo velikokrat za skoraj neločljive poglede. Številne literarne in umetnostne revije so bile obenem tudi glasila politike in obratno. Kot dopolnilna razlaga odnosa med anarhizmom in futurizmom je Marinettijevo poznavanje »drobnega pouličnega tiska« in njegovega načina »razpečevanja« ter sloga pisanja, kar je spominjalo na poznejše futuristične letake za razširjanje futurističnih manifestov. (Erjavec, 2009, str. 88-94)

Italijanki nacionalizem je skupen vsem italijanskim intelektualcem. Zaradi tega se močno razlikuje od drugih avantgard, ki postavljajo vprašanje nacionalnosti in nacionalizma v drugi plan. »Pri tem pa ne gre za to, da bi futuristi podcenjevali ali zanikovali druge narode«, uveljaviti hočejo Italijo kot »močan narod, enakovreden velikim narodom«. Nacionalizem je privzel militantne oblike, žal tudi do svojega lastnega naroda, patriotizem in militarizem pa predstavljata dve nespremenljivki v sicer spremenljivem razmerju med futurizmom in fašizmom. (Erjavec, 2009, str. 95-97)

Kot je razvidno iz razvoja futurizma v Italiji, Rusiji in Braziliji je futurizem v vseh teh deželah najmočnejše razvit. Ni le umetniški, je kulturno gibanje, zaradi česar obstaja med njim in določenimi političnimi gibanji veliko skupnih točk. Futurizem je del nacionalnega projekta in ima nujno tudi pomembno politično vlogo. Za futurizem v Italiji povsem velja, »da se je hote vključil v izvajanje te naloge ter da je bistveno artikuliral to nalogo.« Podobno nalogo si je zadal fašizem, »ki je uspel ravno zato, ker so bile druge politične grupacije v Italiji povojnega časa tako šibke in tako neučinkovite.« Razvoj fašizma lahko razdelimo na nekaj obdobj:

- Čas zgodnjega fašizma, ki ima veliko skupnih značilnosti s futuristi. Mussolini in Marinetti sta si bila najbližja v letih 1915–1919.
- Čas po letu 1920, ko ob kongresu fascijev³ sledi obrat na desno. Na istem kongresu pride do spora s futuristi. Marinetti, ki je bil član stranke z nekaterimi drugimi futuristi izstopi iz nje, s čimer se bolj ali manj konča povezava med zgodnjim fašizmom in futurizmom dotedanjšega časa. Futuristi očitajo fašistom, da so se oddaljili od ljudskih množic ter zahtevajo, da branijo politiko, ki bo zagovarjala proletarske zahteve, katere temeljijo na načelu pravice ali so prek nje izražene.
- Leta 1924 se fašizem formira kot konservativna in totalitarna stranka na oblasti. Mussolini si ob krizi utrdi oblast in nasilje postane sestavni del fašističnega ravnanja.

V začetni fazi je futurizem s svojimi idejami kot neumetniškimi deli na fašizem vplival tako, da je organiziral številne futuristične večere, pretepe, manifestacije. Z negacijo avtonomije kulture in umetnosti ju je ideologiziral in politiziral s svojim intervencionizmom, militarizmom, z idejami, ki so združevala številna leva gibanja v čas prve svetovne vojne. V dvajsetih letih futurizem postane institucija, predvsem pa je to postal Marinetti.

Futurizem se v prvi polovici dvajsetih let ni dosti angažiral v nastajajoči fašistični kulturi, sploh pa ne v konservativno-kmečkem krilu, kakršnega je predstavljala *Strapaese*. Nasprotno pa je bil nosilec tistega dela fašistične ideologije, ki je temeljil na tehniki, militarizaciji, modernosti in dinamiki. Vendar je bila ta vedno bolj v manjšini.

(Erjavec, 2009, str. 127)

Fašistična oblast je sčasoma začela gledati na futurizem kot na preteklost. Ob futuristični razstavi leta 1928, katere pokrovitelj je bil Mussolini, so obravnavali futurizem kot »zgodovinsko gibanje, del romantičnega duha zgodnjega fašizma ter kot brezpredmetnega za realno politiko ekspanzionistične države.« Italijanski futurizem je igral pomembno vlogo tudi v odnosih med Italijo in Nemčijo. Leta 1935 so se futuristi spustili v kritiko rasistične in konservativne nacistične koncepcije umetnosti, napadli so celo Hitlerjeva stališča, kjer je kritiziral moderno umetnost. Po sporazumu med Italijo in Nemčijo (1935) postane futurizem sporna tema. (Erjavec, 2009, str. 110-128)

³»Decembra 1918 so futuristi oživili organizacijo *Fasci*, kot so imenovali intervencionistične skupine v letih 1914 in 1915. Tedaj so se imenovali »*Fasci di Azione Rivoluzionaria*«, medtem ko se je izraz »*fascio*« v pomenu skupine ali združenja uporabljal še dlje časa na italijanski levici« (Erjavec, 2009, str. 118).

5 Prvi in drugi futurizem

5.1 Prvi futurizem

Večina avtorjev futurizem in njegovo gibanje deli na prvi (herojski) in drugi futurizem. Mnenja o letnicah so si zelo neenotna, zanimiva pa se zdi letnica 1920, ki jo predlaga De Maria⁴ in naj bi bila mejna za trajanje prvega obdobja. Za to obdobje velja, da je bilo »pluralno, neenotno, različnih globin in gostote.« Tak je bil predvsem florentinski futurizem, pri katerem se je težišče eksperimenta premaknilo v dramatiko. Na začetku 20. let se konča tudi prvi avantgardni val in s tem tudi prvi futurizem. Čas od leta 1920 naprej, ki ga literarna zgodovina imenuje 'drugi futurizem', ne formalno in ne tematsko ne prinese v literaturo nič novega. (Troha, 1993, str. 15)

V prvem obdobju futurizma gre predvsem za estetizacijo življenja, ki zajema tako umetnost kot politiko in njeno ideologijo, ki so le različne plati iste kreativne dejavnosti. »Ta futurizem je pri rojevajočem se fašizmu odigral tako pomembno vlogo zato, ker je sploh šele ideološko artikuliral mnoge njegove cilje in smotre.« Na umetniški in kulturni ravni je futurizem artikuliral ideologijo fašizma v številnih točkah, ki so jima bile skupne.

Niti futurizem niti fašizem vse do konca nista homogena tokova in gibanji. Če sta najprej oba gibanji, eden politično in drugi umetniško in ideološko, je nedvomna razlika v tem, da je fašizem kmalu prevzel državno oblast z njenimi ideološkimi aparati, futurizem pa je postal italijanska umetnostna šola.

(Erjavec, 2009, str. 141-142)

Prva skupina futuristov se je zbrala ob reviji *Poesia* (1905–1909) (Slika 3). V njej sodelujejo, poleg Marinettija številni drugi pesniki s formirano pesniško preteklostjo, ki pa se razhajajo v razmerju do tehnične civilizacije. Številni ostajajo v okvirih dekadence, futuristična tematika jim je le dolžno dejanje. Pesnikom se leta 1910 pridružijo še slikarji, nove poti iščejo tudi glasbeniki. Oboji s svojimi manifesti, ki so izšli v florentinski reviji *Lacerba* (Slika 4), ki že v svoji šesti številki (marca 1913) začne objavljati prve svobodne verze. Zaradi pritiska ortodoksnega futurizma pride že leto pozneje do razcepa. Razlogi so poleg umetniške narave bili tudi v tem, da je časopis ob začetku vojne postal časopis za politično propagando.

⁴Luciano De Maria (1928–1993), italijanski literarni kritik, urednik in prevajalec. Raziskoval je futurizem in francosko literaturo.

Prva knjiga svobodnih besed je Marinettijeva *Zang Tumb Tumb* (1914) (**Slika 1**) v kateri gre za montažo simultanih vojnih dogodkov, popis simultanega občutenja »zvoka, hrupa, barv, podob, vonja, upanja, energije in nostalgije.« De Maria pravi: »da gre za izjemno pomemben literarni dokument, njegova pesniška vrednost pa je pičla.« (Troha, 1993, str. 22)

Antologiji sintetičnih gledaliških besedil (*Il teatro futurista sintetico*, Milano 1915 in 1916) razodevata popolno formalno skladnost. Pomemben delež ima tudi drugi florentinski futurizem, ki je k reviji *L'Œtalia futurista* pritegnil tudi milanske futuriste, ki so skupaj ustvarili »razpoznavno futuristično gledališko formo, sinteze.« (Troha, 1993, str. 16-23)

5.1.1 Tematika in literarne oblike

Futuristični umetnik doživlja industrijsko mesto z vsemi čutili in ga prikazuje kot vrveče simultano prizorišče ulic, barv, svetlobe in zvokov, reklamnih napisov, kavarn, tramvajev, avtomobilov, strojev in množice, kot prostor užitka, praznovanja, dela, revolucije in nasilja.

(Troha, 1993, str. 27)

Prelom s preteklostjo ima za literaturo več posledic. Pesniku je namenjena prometejska vloga. Poklican je, da nadomesti boga, da s svojo umetnostjo spreminja svet. »Njegov namen ni ustvarjanje nesmrtnih in neminljivih umetnin, ki naj bi končale v muzejih in knjižnicah: futurizem uveljavlja koncept umetniškega dela, ki nastaja in mineva, je bežno in začasno.« (Troha, 1993, str. 27) Posebno prednost daje futurizem temam, kot je: mesto, velika znanstvena odkritja ter človek kot del, ki ju povezuje. Simultana percepcija mestnega dogajanja je vodila k novim tehničnim postopkom najprej slikarje, pozneje še literate. Vsem je skupni namen predstaviti elemente mestnega življenja kot »kolaž svobodnih besed, montažo, tipografsko členitev ali kot podobe svobodnih besed.« Naslednja razpoznavna tema je dinamika in avto, ki ima emblem modernega sveta. Futurist doživlja svet tako, da več dejstev zaznava hkrati kot fragmente, ki so zreducirani na bistvene poteze. Stroj kot predmet, ki se premika in kaže pot v prihodnost, k novemu, neznanemu. O kultu stroja je mogoče govoriti šele takrat, ko se »estetika in ideologija srečata z estetiko in ideologijo vojne«, ki je za futurizem zadnji člen v svetovnonazorski verigi »umetnost – življenje – akcija«. (Troha, 1993, str. 27-28)

5.1.1.1 Poezija

Futuristova svoboda pri ustvarjanju poezije je bila neomejena. Kljub številnim manifestnim zapovedim je bila edina zahteva, ki jo je moral izpolniti ustvarjalec, inovativnost. Upreti se je moral uveljavljenim literarnim kanonom in ustvarjati novo, zaradi česar je moral futurist uporabiti postopke, kjer ni bilo prostora za analize in natančnejša pojasnjevanja. Prevladale so okrajšave in povzetki. Za prikaz simultanosti in dinamike so imele pomembno vlogo izkušnje slikarjev, ki so prvi vnesli realne objekte v kolaže, lepljenke in konstrukcije, kar je pripeljalo do prevzema vizualizacije tudi pri besednem ustvarjanju. Vidno je navdušenje nad materijo, česar posledica je teza, da je potrebno iz literature pregnati vso psihologijo in človekov jaz. Nadaljnje spremembe jezika so poudarjale njegov imitativni in ikonični vidik. Že v *Dodatku k tehničnemu manifestu* (1913) je Marinetti vpeljal dve pomembni prvini: ekspresivno tipografijo in rabo onomatopoj. Natančneje se je s postopkoma ukvarjal v manifestih iz 1913 in 1914. V prvem še v sklopu svobodnih besed, v drugem s poudarkom na njihovi vizualizaciji v obliki svobodnih besed, ki so imele svoj pesniški 'pendant' v besedilu *Zang Tumb Tumb*. Kljub temu se postavlja vprašanje o dejanski svobodnosti futuristične osvobodjene besede. (Troha, 1993, str. 29-37)

5.1.1.2 Proza

O futuristični prozi obstaja dvom ali sploh obstaja in ali je sploh možna, kljub dejstvu, da je prvo futuristično delo roman in da je prvi zgled za svobodne besede pripovedno besedilo. Dvomi se izkažejo za nepotrebne, za kar obstajata vsaj dva razloga. Eden razlog predstavlja, prozi posvečen manifest *Il romanzo sintetico* (1939) ter drugi: *Roman o Marfarku*. Futuristična proza je na svojem začetku pripeta na simbolizem. V okvir futurizma jo postavlja metaforika, ki izhaja iz tehničnega sveta, gradi na imaginarnem in ne več na empirični realnosti kot njeni naturalistični predhodniki. Izhaja iz pripovedi, tradicije nizkih literarnih zvrsti. Ne pozna analitične pripovedi in ne trdne logične zgradbe ali klasičnega literarnega junaka. Prevladujeta fragmentiranost in diskontinuiteta. Iz take matrice deloma izstopa Marinettijev roman *Mafarka-le-Futuriste* (1909). Zgrajen kot tradicionalna pripoved s povezanim dogajanjem. Upodablja svet, ki se nanaša na realno situacijo, dogajanje v njem in njegovi protagonisti izhajajo iz avanturističnih eksotičnih romanov. Zaradi tega velja Marinettijev roman za enega tistih, ki ponavljajo stereotipe popularnega romana. Omeniti je treba tudi Buzzijev roman *L'elisse e la spirale. Film + parole in libertà* (1915), kjer iz krize

tradicionalnih pripovednih struktur najde rešitev v filmu kot montaži posameznih sekvenc. V tem romanu avtor zajame teme, s katerimi se je futurizem v tem času največkrat ukvarjal, sestavljen je po principu filmskih serij s katerimi je avtor zajel še enega od futurističnih mitov, premagovanje časa in prostora. (Troha, 1993, str. 45-49)

5.1.1.3 Gledališče

O gledališču in njegovi pomembnosti za futurizem pričajo številni manifesti. Namreč, prav dramska umetnost je med vsemi besednimi umetnostmi prva dobila svoj manifest, tj. *Manifest futurističnih dramatikov* (1911), kateremu sta sledila še manifest *Futuristično sintetično gledališče* (1913) ter *Gledališče presenečenja* (1915–1916). V prvi fazi futurizma ima pomembno vlogo beseda. Gledališče, ki je imelo pomembno vlogo v gibanju je verjelo v moč govorjene besede, zaradi česar je Marinetti opredelil gledališče za kraj udejanjanja principa umetnosti kot akcije. (Troha, 1993, str. 38-42)

Razvoj gledališča je potekal v treh fazah: od »serat« preko »dinamičnih sinoptičnih deklamacij« do končnega žanra, tj. »sinteze«. Serate, tudi futuristični večeri, kot jih poimenuje Troha, so se v Italiji začeli tako, da so se vrstile točke, na katerih so nastopajoči recitali manifeste in svoja literarna dela. Prvi futuristični večer je Marinetti skupaj z Mazzo in Palazzeschijem organiziral v Trstu, leta 1910, vrstili pa so se vse do vojne (Troha, 1993, str. 38). Na seratah so se dogajali številni škandali, ki so bili načrtovani in sistematični. Predvsem med izvajalci in občinstvom je prihajalo do izmeničnih komentarjev in žalitev. Vznemirjenje občinstva so velikokrat dosegli z vmešavanjem političnega aktivizma, s čemer so sledili futuristični težnji, da bi na novo definirali koncept o sublimnem. (Kralj, 2003, str. 307-308)

Dinamična in sinoptična deklamacija velja za drugo stopnjo razvoja gledališča in vodi k mehanizaciji izvajalca. Na tej stopnji so se pokazale močne težnje po multimedialnosti in teatralnem prezentiranju likovnih in glasbenih prvin. Pomembna postaneta scena in kostum ter tonski in glasbeni efekti. (Kralj, 2003, str. 308) Pomembnejši nastopi so se odvijali ob slikarskih razstavah, na katerih so preverjali možnost interakcije med posameznimi umetnostmi in s tem nastopajoče iztrgali iz spornega prepletanja politike in umetnosti. (Troha, 1993, str. 39)

Pri gledališki sintezi ne moremo govoriti o izvirni futuristični iznajdbi, izvirna je le misel, da bi z njo nadomestili tradicionalno gledališko predstavo. Njena kratkost in dinamika sta najbližje varieteskemu tipu gledališča, ker so ga najbolj cenili prav futuristi. (Troha, 1993, str. 41-42) Sinteza kot taka, velja za najvišjo stopnjo futurističnega gledališča, ki naj bo sintetično, to je zelo kratko. Temeljne tehnike, ki izhajajo iz kratkosti in zgoščenosti, so: presenečenje, simultanost in kompenzacija. Presenečenje se zgodi, ko sinteza gledalcu uniči neko iluzijo, ki si jo je ustvaril o nekem liku ali dejanju. Simultanost pomeni istočasno dogajanje dveh različnih akcij v situaciji, ko bi pričakovali tradicionalno zaporedno dogajanje. Sinteza, kot dramski žanr, ukine do takrat veljavna normativna pravila o gradnji drame. Tradicionalna tehnika drame postane odvečna, dramsko dejanje zaradi fragmentiranosti ni več logično in verjetno. Napaja se iz futurističnih idejnih predpostavk, vendar ima več grotesknih prvin in bizarnih situacij iz vsakdanjega življenja, zaradi česar velja za najzanimivejši futuristični žanr. Cilj futuristične literature in sintez je »posredovanje nekega novega, modernega doživljanja sveta«. Obdobje množičnega uprizarjanja sintez je trajalo vse do leta 1921, kasneje futuristi pišejo kratke drame le izjemoma. (Kralj, 2003, str. 308-312)

5.2 Drugi futurizem

Vojna je bila za futuristično gibanje usodna, saj se je ob opredeljevanju do nje pokazala vsa heterogenost političnih prepričanj posameznikov, ki je onemogočila nadaljnje sodelovanje. To je bil tudi čas 'vrnitve k redu' (ritorno all' ordine), ki se je pokazal v dvojni literarni restavraciji: v klasicističnem radikalizmu revije *Ronda* in v umirjenem avantgardizmu [...]

(Troha, 1993, str. 49)

H krizi futurizma je pripomogel prodor dadaizma, ki je kot »nepolitično in protifuturistično gibanje« dobilo številne nove privrženke. Za ta 'drugi futurizem' je značilen prodor na provinco in postopen premik futuristične centrale v Rim. Zaradi povezav s slovensko revijo *Tank* je potrebno omeniti futuristične skupine v Trstu in Gorici. Tržaška skupina »Gruppo futurista« goji futurizem marinettijevega tipa, vendar je druga polovica ustvarjalcev odprta tudi za druge vrste eksperimentov, od ekspresionističnega do dadaističnega. Podobno velja za poetološko prepričanje Goričana Pocarinja, ki je bliže zadnjima dvema, a je objavljal tudi tipično futuristične produkte, svobodnobesedne podobe. Med futuristi iz Goriške so poleg

Sofronia Pocarinija ustvarjali še Luigi Spazzapan, Veno Pilon in Ivan Čargo. V tridesetih letih futurizem že razkriva nov odnos do sveta. Konec je utopizma, vse je podrejeno uresničevanju načrtov v sedanjosti. (Troha, 1993, str. 49-50)

Z novo pesniško zvrstjo - aeropoezijo, ki se navezuje na slikarstvo, futuristi proslavljajo fašistični režim. Središče nove poezije predstavlja simultana ubranost občutij, povezanih s poletom, ki se kažejo kot sestavljanke iz besed in jih povezuje naključnost vidnega (Troha, 1993, str. 37). V drugi pesniški antologiji *I nuovi poeti futuristi* (1925) ni razen Marinettija nikogar iz prve generacije. Formalna raznolikost sega od svobodnega verza do svobodnih besed. Poezijo ortodoksnega futurizma spremljajo dela z ekspresionističnimi primesmi. Tudi ideologija ni nova: anarhizem, celo antimilitarizem in protimeščanstvo, le o fašizmu ni sledi. (Troha, 1993, str. 51)

V gledališču je v nasprotju s prvo fazo, kjer je pomembna beseda, poudarjen scenski prostor in gib, ki nastaja v interakciji s paralelnimi evropskimi tokovi. (Troha, 1993, str. 39)

6 Futurizem in avantgarda v osrednji in vzhodni Evropi

Malokatero umetniško gibanje je imelo takšen odmev zunaj matične dežele kot italijanski futurizem. Kljub odklonilnim reakcijam je bil njegov vpliv tvoren v številnih okoljih, kjer so se ukvarjali z vprašanji prenove ustvarjalnih postopkov. Svoje usode futuristi niso prepuščali naključju, že od začetka so strmeli, da bi bili mednarodno gibanje in imeli vodilno vlogo v naprej zamišljen dogajanju. Odziv na futurizem in njegov vpliv sta povezana z njegovo genezo. »Enaka izhodišča lahko vodijo k enakim rešitvam, zato je raziskovanje odziva, usode in učinkovanja futurizma zapleteno, in če naj bo kolikor toliko objektivno, mora biti podprto z relevantnimi dokumenti«. Prevelika naslonitev na izjave sodobnikov in pristašev bodisi futurizma ali drugih konkurenčnih gibanj namreč lahko da popačeno podobo. Rečemo lahko, da je tisto, kar so imela avantgardna gibanja skupnega, velikokrat nastalo iz neke skupne situacije in ni nujno posledica vpliva futurizma. Glede poetološke in idejne plati futurizma so se pokazale vse možnosti, od sprejemanja, prilagoditve vse do zavračanja. V dimenzijah, v kakršnih se je formiral v Italiji, se sicer ni ponovil nikjer drugje, kar pa je botrovalo k temu, da so literarni zgodovinarji nanj »pozabili«, ko so govorili o domačih avantgardnih gibanjih. Položaj so dodatno zamegljevale izjave posameznih udeležencev avantgardnih gibanj o primatu posameznih skupin, s čimer so se namenoma antedatirala posamezna dela in s katerimi so hoteli prikriti vplive in zavarovati izvirnost. Kljub temu je vrsta avtorjev priznala pomen futurizma, predvsem njegovo »globalno kontekstacijo« in destrukcijo tradicionalnega pesniškega jezika. Na koncu lahko rečemo, da so odzivi na ustanovni manifest bili takojšnji, predvsem zaradi promocije, zanimanje zanj pa so spodbudile predvsem slikarske razstave, s katerimi se je futurizem predstavil kot intermedialno gibanje. Po prvi vojni so se številne avantgardne težnje tako močno prepletale, da težko govorimo o neposrednem vplivu futurizma. Številne futuristične prvine so asimilirala poznejša avantgardna gibanja in jih vnesla v literature, ki so se za novosti odprle šele po vojni. (Troha, 1993, str. 55-57)

Za avantgarde je značilno, da polemizirajo z nacionalnim izročilom, za posamezna avantgardistična gibanja tudi to, da zanikajo vsako drugo avantgardistično gibanje. Posamezne avantgarde so razvile več oblik metapoetskih tekstov: deklaracijo, program, resolucijo in manifeste, s katerimi so določale model literarne in umetniške komunikacije, seznanjali javnost o ustanovitvi novega modela, pozivale vladajoče strukture, naj sprejmejo funkcioniranje modela in se usmerjale na sprejemnika in na rušenje njegovih estetskih navad in vzpostavitev novih. Prav pojav manifestov je imel pomembno vlogo za razumevanje

avantgardistične umetnosti, s čimer je izražal novo razsežnost njenega obstoja in umetnikovo zavest o lastni dejavnosti. Zahteva teorijo kot komentar in opravičilo. Njegova naloga je, da bralca informira o koncepciji določene skupine pesnikov in piscev, obenem pa poskuša pridobiti bralce z retoričnimi postopki. (Vrečko, 2009, str. 189-190)

7 Ruski futurizem

Ruski literarni avantgardizem sodi v širši okvir umetnostnega avantgardizma, ki je v letih med 1910–1930 obvladoval umetniško dejavnost v Rusiji. Jedro avantgardizma oblikujejo literarno-umetnostna gibanja, kot je futurizem, ki obsega celoten časovni okvir ruskega avantgardizma, ter konstruktivizem in absurdizem, ki sta omejena na pol tega časa kot futurizem. Ime futurizem izhaja od istoimenskega italijanskega literarno-umetnostnega gibanja, oblikovalo in razvijalo pa se je v tesni zvezi z likovno umetnostjo, gledališčem, filmom idr. (Bajt, 1985, str. 5-6)

V času zgodnjega futurizma je gibanje nastajalo v več skupinah (egofuturisti, skupina »Hylaea«, skupina »Pesniški mezanin«, kubofuturisti, Skupina »Centrifuga« in »41°«) in se v prvi vrsti razmejujejo od predhodnega simbolizma in od realistične posnemovalne umetnosti ter iščejo ničelno točko poezije kot izhodišče za novo umetnost. Neposredno je bil povezan s kubisti, lučisti, suprematisti in konstruktivisti, likovniki prvih dveh desetletij dvajsetega stoletja. Težnja futuristov po širjenju umetnosti na področje različnih estetskih posrednikov se je izkazala v obojestranski povezanosti literature in likovne umetnosti, dopolniti pa jo je mogoče še z razmerjem do gledališča kot področja, na katerem je sinkretizem literature, likovnosti in glasbe, tudi časovno in prostorsko zaživel. Zavzemali so se za različne avdiovizualne oblike z namenom, da bi svoje ustvarjanje razstavili čim bolj raznovrstno. Prva besedila v obliki verificirane dramske pesnitve so bile skice, ki so namerno nedokončane, fragmentirane montaže raznorodnih drobcev. Svoj vrhunec futuristično gledališče doseže v »futuristični operi«. Besedilo je montaža literarnih drobcev, ki je na glasbeni ravni imel ustreznik v kakofoniji zvokov in šumov, na scenski pa v abstraktnem geometrizmu odrskih elementov. (Bajt, 1985, str. 6-38)

Ruski futurizem prve tretjine 20. stoletja proučevalci največkrat delijo na dve stopnji: na analitično po letu 1910 ter sintetično po letu 1923. Prvo stopnjo odlikuje razkroj in redukcija umetniškega teksta v »gole elementarne enote, znake, ki dobivajo avtonomen, materialen, stvaren pomen in torej zgublajo znakovno naravo, kar se je zgodilo v likovnem, grafičnem, tipografskem, glasovnem zaumu«. V času med drugo stopnjo naj bi se umetniški objekt preoblikoval v stvar za družbenokoristno rabo. Po oktobrski revoluciji 1917 želi futurizem postati sopomenka za rusko avantgardistično poezijo sploh in hkrati edini umetniški reprezentant nove sovjetske države. Levi umetniki, predvsem futuristi, so se 1922 organizirali v »Lefu« (Leva fronta) in istoimenski reviji, katero je urejal Majakovski in, h kateri so bili

povabljeni poleg futuristov in formalistov še industrijski umetniki, konstruktivisti iz različnih ustanov in inštitutov. Leta 1925 izide zadnja številka revije in istočasno razpade tudi lefovsk organizacija. Že leta 1927 izide prva številka revije *Novi Lef*, ki izhaja mesečno do leta 1928. Iz odpadnikov *Lefa* se leta 1929 oblikuje skupina »Revolucionarna fronta umetnosti« za katero je veljalo, da so bili edino avantgardistično gibanje izpred revolucije, ki je vztrajalo v novem političnem redu, čeprav z drugim imenom. (Bajt, 1985, str. 39-47)

7.1 Ruski futurizem in Slovenci

Prvo poročanje o futurizmu v Slovenji je zaslediti že leta 1909. Gre za poročanje o italijanskem futurizmu in o njegovem vodji Marinettiju. Leta 1912 v goriški *Vedi* zasledimo prve podatke o ruskih egofuturistih, katerih namen je dati izraz duši sodobnega človeka. Ivan Prijatelj je v samo dveh člankih močno razširil vednost o ruskem futurizmu iz neposrednih virov. Že tedaj so Slovenci lahko zvedeli za dve frakciji futuristov – za peterburško egofuturistično skupino in za moskovske futuriste. Veliko je citiral iz manifestov obeh skupin, obojim pa je bil skupni cilj, »da bi obnovili jezik z novimi svežimi izrazi in besednimi zvezami«. V naslednjih letih je izšlo še nekaj člankov o ruskem futurizmu. In v sredini dvajsetih let 20. stoletja so k nam prišli tudi glasovi o »Lefu« (1926) in istoimenski reviji. Lefovstvo kot križanec futurističnih, konstruktivističnih in proletkultovskih idej pa od tridesetih let dalje postane »ogrodje za doktrino socialističnega realizma«, za katerim pride do posmrtno kanonizacije Majakovskega. Prve pozitivne ocene o njem se pojavijo v tridesetih letih, ko o njem piše Bratko Kreft (1934). Majakovskega označi za glavnega in največjega pesnika svetovnega futurizma, ki je priznaval le svobodni verz in »ritem besed«. (Bajt, 1985, str. 51-62)

Kljub sorazmerno površnem strokovnem pisanju o ruskem futurizmu slovenska literarna zgodovina (Zadravec, 1967, str. 172) dokaj pogosto omenja vplive le tega na slovensko poezijo med obema vojnoma, predvsem vpliv Majakovskega. Vplival naj bi na Seliškarja (*Trbovlje*, 1923) in Klopčiča (*Plamteči okovi*, 1924) a neposreden vpliv ni izpričan. Pred Majakovskim je potrebno omeniti še Bezruča, Whitmana, Verhaerena in Podbevška. Očitno so značilnosti, ki jih v Kosovelovi, Klopčičevi in Seliškarjevi poeziji ugotavlja B. Tomažević prevzete z različnih koncev, vsekakor pa ne iz tedanje ruske avantgardistične poezije. Pesništvo se je gibalo med nemškim ekspresionizmom in italijanskim futurizmom. Pojavlja se vprašanje, ali ni slovenski futurizem povzegal prvine različnih evropskih smeri,

italijanskega futurizma, ekspresionizma in proletarske poezije (Podbevšek, Kosovel, Seliškar, Klopčič) in s tem ustvaril poseben pesniški stil, v katerem je danes nemogoče razločiti osnovne sestavine. (Bajt, 1985, str. 63-67)

7.2 Še nekaj besed o konstruktivizmu

Konstruktivizem je rusko literarno gibanje, ki je zrasel iz likovnega avantgardizma med prvo svetovno vojno. Začel se je v »Društvu mladih umetnikov«, ki so svoja dela prvič razstavili leta 1920 v Moskvi. Istega leta izide tudi *Realistični manifest*, konstruktivisti pa so začeli delovati tudi v gledališču, predvsem kot režiserji, scenografi in kostumografi. Spomladi leta 1922 sta v Berlinu El Lisicki in Ilja Erenburg začela izdajati revijo *Objekt* (Stvar, izšle so 3 številke), istočasno pa v Moskvi nastane skupina konstruktivističnih pesnikov. Po razpadu te prve skupine nastane leta 1924 »Literarni center konstruktivistov« (LCK) katere deklaracija je bila objavljena v sedmi, zadnji številki revije *Lef* (1925). Lisicki in Erenburg sta v reviji *Stvar* zagovarjala umetniško prakso ustvarjanja novih stvari in hotela na ta način konstruktivistično umetnost povezati z družbo. Poudarjala sta organizacijo, natančnost, ritem kot temelje vsakršne umetnosti, kar je bilo tesno povezano z razvojem družbenega življenja, tehnologije, industrije in komunikacij. Umetniška beseda naj bi postala nova, natančna, sintetična, kar so poudarjali tudi v LCK. Veliko pozornost so ruski konstruktivistični pesniki namenjali obnovi verza, šlo jim je predvsem za ritmično prenovitev poezije na podlagi verza (taktovik), kar je omogočalo neboleče vpeljevanje proznih besedil v poezijo, ki je bila organizirana strogo sižejsko. (Bajt, 1985, str. 68-75)

Odmevi ruskega konstruktivizma pri nas so zelo skopi, v večji meri zadevajo likovno in gledališko umetnost. O Erenburgovem berlinskem konstruktivizmu piše *Jutro* v začetku leta 1925. Istega leta *Ljubljanski zvon* natisne Erenburgov primer proze in v kulturnem pregledu *Zapiskov Delavsko-kmetske matice* lahko beremo o Černigojevi konstruktivistični razstavi 1924 v Ljubljani, mimogrede pa ob »teatru mase« in »novodobnem misteriju« omenijo še Majerholda in Delakov »Novi oder« v katerem se bo poskušalo praktično uveljaviti, tako v gestah kot inscenaciji, načela konstruktivizma. Majerholdove gledališke ideje, na kar kažejo tudi njegovi spisi, naj bi Delak spoznal, ko je bil v Nemčiji. V letih vse do konca šestdesetih let je Erenburg velikokrat omenjen v zvezi z ruskim konstruktivizmom. Po vojni so o ruskem konstruktivizmu začeli pisati sredi 60. let. Ocvirk je v spremni študiji h Kosovelovim *Integralom* (1967) govoril predvsem o evropskem slikarskem konstruktivizmu in

Kosovelovem poznavanju tega gibanja. Ob pripravi Kosovelovih *Integralov* in izbranih del za natis ter ob razstavah Avgusta Černigoja, se je začelo široko razpravljanje o konstruktivizmu, ki ni moglo zaobiti izvorov Kosovelove pesniške prakse. Neposrednih omemb ruskega umetnostno-literarnega konstruktivizma pri Kosovelu ni; nobenemu raziskovalcu se tudi ni posrečilo dokazati neposrednega pesnikovega stika s tem gibanjem, ampak le posrednike: likovno umetnost in Černigoja. Kosovelova pisma, dela, članki in dnevniki, predvsem pa pesmi kažejo predvsem na to, da se je pesnik Krasa močno stikal s sočasnimi evropskimi internacionalnimi idejami nove avantgardistične umetnosti. S svojim delom kaže, da je slovenski konstruktivizem tisto avantgardistično gibanje, ki je udeležilo idejno in delovno organiziranost na različnih umetnostnih področjih. Sodelovanje literatov, likovnikov, gledališčnikov, glasbenikov in arhitektov v letih 1924–1929 pri »Novem odru«, v gledališki scenografiji, pri reviji *Tank*, v tipografiji in knjižni opremi ter ilustraciji, v fotografiji, v stavbarstvu je s konstruktivistično umetniško zasnovo kazalo na idejno-estetski sinkretizem, multimedialnost in intermedialnost avantgardizma. Černigoj in Delak pravita temu sinteza evropskega avantgardizma nasploh in ruskega še posebej, zaradi česar sta teoretična in praktična učenca avantgardističnega konstruktivizma, ki sta tudi deklarativno najbolj vezana na Rusijo (Delak: »sovjetizacija dela«, Černigoj: »Vzhod«). (Bajt, 1985, str. 76-84)

8 Slovenska literarna avantgarda

8.1 O pojmu avantgarde

Ob pojmu avantgarde se odpirajo številna vprašanja. Gre za vrsto že znanih vprašanj o tem, kakšna je razlika med avantgardo in modernizmom, ali govoriti o avantgardi kot ultramodernizmu ali kot o samostojni stilski formaciji, za avantgardo kot sociološki ali umetnostni pojem. (Lah, 1989)

Problematika avantgarde, njena pojem in pojavnost, ki jo ta zadeva je eno osrednjih vprašanj, s katerimi se spopadajo umetnostne vede. Danes ne gre več za njegovo nekritično sprejemanje, pojem avantgarde je doživel intenzivno teoretično pozornost in s tem osvetlitve slovenske zgodovinske avantgarde. Pojem avantgarda si je dokončno priboril mesto v znanstveni rabi po tem, ko je bil leta 1973 v Bruslju osnovan center za proučevanje avantgardne literature. Končno se pokaže,

da je tako imenovana zgodovinska avantgarda obsegala številne smeri, ki so večinoma imele dovolj jasno izdiferenciran program prelomnega značaja, jasne cilje in naloge, da so delovale po skupinah in intermedialnem nivoju pod najbolj nenavadnimi imeni in nazivi, in to večinoma v času dvajsetih in tridesetih let tega stoletja.

(Vrečko, 1986, str. 25)

Da bi se že takrat izognili nesporazumom, je bilo treba razločiti in diferencirati pojem avantgarde od pojma modernizma, ki sta svoj čas sovpadala. Pojem avantgarde označuje območje, ki »transcendira literaturo v socialni svet utopizma«. Prav ta način presejanja je tisti, ki obstaja v manifestih, programih ter javnih provokacijah. Modernizem sodi v drugačne okvire. Opravka ima z drugačno predmetnostjo, ki je še predavantgardna. K avantgardi ne sodijo samo skupinskosti, intermedialnost, prelomnost itd., ampak tudi produkti same avantgarde, ki pa so povsem drugačni od modernističnih, za katere lahko rečemo, da delujejo družbeno, kdaj tudi provokativno in revolucionarno. (Vrečko, 1986, str. 20-28)

8.2 Slovenska zgodovinska avantgarda

Proti koncu 19. stoletja je evropsko humanistično civilizacijo zajel silen val nezaupljivosti do pozitivističnega dejstva. Beseda in govor nista več zanimiva kot nevtralna, zanimive

postajajo njune iracionalne pomenske plasti, metafizično ozadje fizičnega. Zaradi tega je vse bolj poudarjena zvočnost in likovna izraznost jezikovnega gradiva, vedno bolj pogoste so težnje po funkcionalnem kombiniranju različnih izraznih možnosti, kar pa take vrste besedno snovanje oddaljuje od literature. S sočasnimi evropskimi književnimi novostmi je bila seznanjenost slovenskih bralcev pravočasna in dokaj podrobna. O Marinettijevem manifestu so v *Ljubljanskem Zvonu* in *Slovenskem narodu* poročali že leta 1909. Podobna revijalna in časopisna poročila o futurizmu so potem izhajala tudi vsa naslednja leta. Med tistimi, ki so poskušali z avantgardno formo prodreti v takratno slovensko literaturno strukturo je bil najvidnejši Anton Podbevšek, ki je že leta 1915 poskušal brezuspešno plasirati nove verifikacijske primere, katere sta leta 1913 v reviji *Dom in svet* ter *Veda* obširno navajala Gruden in Prijatelj v poročilu o ruskem futurizmu. Tovrstni poskusi so v slovensko javnost prodrli šele po prvi svetovni vojni (1919–1922). Okrog Podbevška in revije *Trije labodi*, 1922 se je zbrala skupinica mladih pesnikov, med katerimi sta bila tudi mladi Seliškar in Kosovel, a je njihovo oblikovno novatorstvo bilo razmeroma skromno. Kosovel je krenil v impresijo oz. nadaljevanje slovenske nove romantike ter ekspresije. Nekoliko pozneje je Podbevšek zaradi svoje futurizmu naklonjene avantgardnosti s somišljeniki organiziral časopis *Rdeči pilot*, ki je »s svojim načinom eksistiranja značilen primer kompenzacije literarnoformne s socialno angažiranostjo oz. avantgardnostjo«, ki spremlja sovjetski futurizem, dadaizem idr. Posrednik konstruktivističnih idej, ki so vplivale tudi na Kosovela, je bil tržaški slikar Avgust Černigoj, ki je v Ljubljani priredil razstavo »močno tekstualizirane likovne umetnosti«, kjer je s parolami in njihovim smislom izražal sorodstvo s sovjetskim konstruktivizmom. Iz poročila je razvidno, da je pomemben element njegove razstave bil »na nenavaden način likovno oblikovan tekst uporabne (propagandne) narave« ter, da se ta tekst pokriva z ideološkimi načeli sovjetskega konstruktivizma. Podobne elemente najdemo tudi v Kosovelovih konstrukcijah (*Integrali*), ki so konstrukcija hkratnega besednega in likovnega izraza in tudi levo socialno angažirane. V njegovih verzifikacijah je najti tudi odmeve njegove mladostne naklonjenosti Podbevšku ter poznavanju dadaistične in futuristične poezije. Leta 1927 je pod Delakom zaživela ekstremno avantgardna publikacija, revija *Tank*. Zakaj literarni eksperiment tisti čas pri Slovencih ni bil najbolj priljubljen, je težko enostavno pojasniti. Struktura takratne slovenske zavesti skupaj z zgodovinskim položajem slovenskega naroda, ni bila naklonjena nikakršni destrukciji tradicionalnega, narodno potrjevalnega, stalnega. Prav literatura je v slovenski zgodovini imela narodno potrjevalno funkcijo, zaradi česar je od evropske literarne avantgardnosti v slovenski literaturi tisti čas odmevala predvsem njena socialna obsedenost. (Kmecl, 1972, str. 27-30)

Slovenska zgodovinska avantgarda se je zaradi del Podbevška in Kosovela nedvomno razvila na podlagi istih virov kot sočasna evropska avantgarda. Bila je posebna v številnih pogledih in morda niti ni toliko zapoznena, kar je razvidno predvsem pri Podbevšku, ki je s svojimi provokacijami in drugimi strukturnimi učinki, podoben ruskim in italijanskim futuristom ter drugim evropskim avantgardnim tvorbam. Iz te točke je morda težko razložiti diskrepanco med pozornostjo, ki jo namenjamo slovenski avantgardi in njeno neprepoznavnost v mednarodnih pogledih. To bi lahko pripisali temu, da reviji *Trije labodi* in *Rdeči pilot* nista imeli nobene mednarodne povezave, propadli so tudi Podbevškovi poskusi, da bi se povezali z *Zenitom* v Zagrebu, zaradi česar so bile povezave z evropsko avantgardo le enosmerne. Zaradi tega njuna dela niso imela tolikšnega odmeva v mednarodnih okoljih, kar pa ne določa estetične vrednosti njunih del. Rečemo lahko, da sta zato, da tako majhna avantgarda postane opazna, sta potrebna specialen ozek kontekst in vidik, kljub številnim drugim težavam: ignoranca majhne kulture, kulturna kolonizacija in očitno pomanjkanje simetrije pri formaciji mednarodnih kanoniziranih struktur. Slovenska prizadevanja, da bi kanonizirali avantgardo in njene glavne like, se vidi kot upor proti temu, da je bil vpliv vedno le enosmeren in vedno zapoznel. Trdimo lahko, da je bila slovenska zgodovinska avantgarda polno in aktivno vpeta v sočasne kulturne dogodke v Evropi, kljub temu, da je bila manj razvita in da je trajala manj časa. (Dović, 2011, str. 36-48)

Poleg Podbevška in Kosovela je treba izpostaviti zadnjo skupino zgodovinskih avantgardistov z Delakom, Černigojem in Kreftom, ki je v posameznih trenutkih nastopila že v Kosovelovi skupini. Uveljavili so se z Delakovim »Novim odrom« pozimi 1924/25, s Černigojevimi razstavami in njegovo javno in zasebno pedagoško dejavnostjo, ter s Kreftovimi zasnovami »Proletarskega odra«. V tej skupini je treba videti nadaljevanje tendenc v slovenski zgodovinski avantgardi, ki bodisi niso bile uresničene ali pa so naletele na gluha ušesa v slovenskem prostoru. Takoj, ko je slovenska zgodovinska avantgarda s Kosovelom delovala kot socialno-revolucionarni model, je bil nadaljnji uspešni razvoj te zadnje skupine nekako onemogočen. Delak je začel intenzivno razmišljati o lastnem glasilu, o ustanovitvi svoje gledališke skupine, galerije in biblioteke, ki bi izdajala publikacije njegove skupine. Decembra leta 1926, ko je izšla zadnja številka *Zenita*, ki je do takrat imel pomembno vlogo v različnih razdobjih slovenske zgodovinske avantgarde je bil čas, ko se znova združita Delak in Černigoj, tokrat ne več v naključnih nastopih, ki so bili do takrat v Gorici in Trstu, ampak tudi v izredno ambicioznem projektu snovanja in uresničenja mednarodne avantgardistične revije *Tank*. (Vrečko, 1986, str. 238)

Delakova revija *Tank*, 1927 je bila nazoren izraz avantgardizma na Slovenskem, morda celo njenega novega razmaha. Že v podnaslovih »revue internationale de l'art nouveaou« in »mouvement artistique d'avantgarde internationale« je poudarjeno, da je pristen slovenski delež v tem glasilu razmeroma majhen, kar velja predvsem za njegov literarni del. Imena avtorjev kažejo, da je šlo za naključne prispevke, za katere ni mogoče reči, da za njimi stoji pravo avantgardno gibanje. Za najbolj avantgardistične veljajo Delakovi programski »razglasi«, ki s svojo abstraktno splošnostjo pričajo o tem, da so večidel odmev zunanjih spodbud. Večjo veljavo v *Tanku* ima likovno-umetniški avantgardizem, ki ga predstavljajo prispevki Avgusta Černigoja, ki je v sebi nosil slovensko varianto evropskega konstruktivizma in nemškega »Bauhauasa«, ki je bil obarvan z Italijanskim futurizmom, kar je razumljivo glede na tržaško okolje, iz katerega je Černigoj prihajal. Žal ta likovni avantgardizem v *Tanku* ni imel ustreznega dopolnila na literarno-pesniškem področju, kar potrjuje domnevo, da je tudi sam obstajal na robu slovenskega kulturnega razvoja. Z literarnega pogleda so v gradivu bili najpomembnejši Schwittersovi prispevki, ki so v slovensko okolje prvič prinesli primere vizualne in zvočne poezije, kar pa ni preprečilo tega, da je bil *Tank* predvsem znamenje, da je proti koncu dvajsetih let na Slovenskem dokončno zamrla zasnova prve slovenske literarno-umetniške avantgarde. Slovenska literatura je leta 1929 dokončno stopila iz obdobja dvajsetih let in prešla v čisto drugačno obdobje – namesto z literarno-umetniško avantgardo se je literatura v precej večjem obsegu in tudi uspešneje vključevala v širše socialno-kritično, kulturno-politično in že kar socialno-politično gibanje. V tem položaju je slovenska literatura ostala vse do konca druge svetovne vojne, ko se je znova začela vračati v avantgardizem v čisto drugačnih okoliščinah in drugačnimi rezultati. (Kos, 1980, str. 751-752)

8.2.1 Zgodnje evropske umetnostne in literarne avantgarde

Samo dejstvo biti udeležen v avantgardističnih gibanjih tedanje Evrope in sveta je bilo pomembno dejanje. Danes, ko je literatura o tem obdobju zgodovine evropske umetnosti zelo narasla, spoznavamo, da je avantgardistična umetnostna epizoda v določenih narodnih in kulturnih okoljih zaživela v več različicah, povezanih s pojmom avantgarde. Kakor smo že omenili, se avantgarda povsem izoblikuje z objavo Marinettijevega futurističnega manifesta v pariškem *Figaroju* leta 1909. V iskanju družbenozgodovinskih vzrokov se lahko opremo na stališče Janka Kosa. (Krečič, 1989, str. 19-20)

Pojem za literarno umetniško avantgardo dozorel šele takrat, ko so se v prvotni pomen, podedovan še iz vojaškega izraza, vrasli elementi, ki so bili rezultat čisto drugačnih, novoveški Evropi pripadajočih procesov. Ideja /.../ je dobila svoje mesto v socialnem prostoru literature in umetnosti šele potem, ko se je oplodila z idejami napredka in revolucije. Šele v tej funkciji je postala za razvoj literature, njene proizvodnje in njene recepcije nekaj stvarnega, ne pa samo približna metafora.

(Kos, 1980, str. 366)

Prav zaradi tega se zdi, da smisla in obstoja literarno-umetniških avantgard ni mogoče razumeti izven gibanj v Evropi in po svetu, ki so glavni nosilec idej napredka in revolucije. Za domače in druge evropske avantgarde velja, da so nenavadno občutljivo zaznale temeljne družbene stiske svojega časa, zaradi česar želi avantgarda najprej ostro prekiniti obstoječi družbeni sistem odnosov, katerih posledica poleg vojn, spopadov, nemorale in izkoriščanja je tudi odtujenost, ki se posebej močno obuti na umetnostnem področju. Zavzemajo se za umetnost, ki naj bi pristno odsevala novi družbeni položaj, kar je bilo tudi stališče različnih avantgardističnih skupin od futuristov do nadrealistov. V umetnostnem pričevanju avantgarde je skrbno vdelana misel o življenju v mestu, o hitrosti kot bistveno novi življenjski dimenziji, o množični in industrijski produkciji ter misli o modernih strojih, o novih medijih itd. Pr tem se kaže njena naravnost v abstrakcijo, za katero se skriva svet abstraktnih simbolov, ki so avtentični odsev prave resničnosti sveta in odnosov v družbi. S futurizmom se je povsem izoblikoval pojem avantgarde z vsemi poglobitnimi značilnostmi napadalne, zanikajoče, izključne, nekonvencionalne skupine umetnikov, ki skuša s svojim delovanjem, manifestiranjem, nastopanjem in določenim načinom umetniškega dela zrušiti obstoječi umetnostni red in vpeljati svojo umetnostno vizijo. Futurizem torej opredeli totalno zanikanje in potrebo po radikalnem čiščenju umetnostnega prostora, da naredi prostor za novo, ki bo povezano z novim načinom življenja, kateremu dajejo pečat osupljivi izumi od radia in filma, do elektrike in letala. Smer v abstraktno je nakazal že kubizem a je futurizem s svojim dinamizmom to problematiko osvetlil še v drugi luči. Z odkritjem hitrosti se je futurizem odprl povsem drugačen pogled na problematiko prostora, pokažejo se tesne zveze med futurizmom in dadaizmom kakor tudi med futurizmom in konstruktivizmom. Zaradi majhnih časovnih presledkov med nastopi poglobitnih avantgard lahko govorimo kar o sočasnem nastajanju sorodnih dosežkov, ki pa imajo lahko različne predznake, katere določa kontekst, v katerem se pojavijo. (Krečič, 1989, str. 21-36)

8.3 Avgust Černigoj in konstruktivizem na Slovenskem

Osrednja osebnost konstruktivizma na Slovenskem je Avgust Černigoj, rojen voditelj avantgardističnega gibanja, katerega osebnostne poteze izoblikovane v dinamičnem, podjetnem, velemestnem in mednarodnem ozračju avstro-ogrškega Trsta, so kazale v smer voditeljstva in k organizaciji pomembne in posebne umetniške dejavnosti. Pozornost pri mlademu umetniku vzbuja močna predanost umetnosti in nepremagljiva želja po znanju, kakor pri številnih drugih umetnikih, ki so takrat prihajali v ospredje in se bili pripravljene spopasti z meščanskim okoljem in njegovim okusom. Le malokateri so zdržali napor, ki ga je zahteval avantgardistični javni nastop. Začetnik takšnega umetniškega vedenja pri nas je bil pesnik Anton Podbevšek, ki je bil med svojimi »podbevškovi« že v vlogi vodje skupine. Kosovel, čeprav je kazal nekatera znamenja razvoja v avantgardistični smeri, ni bil takšnega kova, menil je, da »mora vsakdo izvesti revolucijo v sebi«. Avantgarda je torej terjala drugačna merila od uveljavljenih. Sama se je enačila s svojim delovanjem, in ne samo z izdelki, ki jih je producirala. (Krečič, 1989, str. 37)

Černigoj se je rodil pri sv. Ani v Trstu leta 1898. Po končani meščanski šoli se je vpisal na umetnoobratno šolo in po končanem četrtem letniku bil vpoklican k vojakom (1916). Razpad Avstro-Ogrske je dočakal na romunski fronti (1918) in se pozneje vrnil nazaj v Trst, ki je bil tedaj že v posesti Italijanov. Ker je znal slovensko, se mu je ponudila priložnost, da Trst zapusti in odide v Postojno, kjer je na meščanski šoli poučeval risanje. Okolje, ki ga je obdajalo skupaj s slovenskimi učitelji je vplivalo na njega do te mere, da se je zavedel svojega slovenstva in se za vselej opredelil zanj. Medtem ko je poučeval na šoli, se je ukvarjal s slikanjem in kiparjenjem ter se z zanimanjem razgledoval po svetu. Ugotovil je, da zato, da bi napredoval v slikarstvu, potrebuje formalnih potrdil. Na bolonjski akademiji je opravil izpit s čemer je dobil možnost, da se stalno zaposli. V tem trenutku poučevanje na šolah zanj že ni bilo več zanimivo, odpravil se je v Nemčijo na münchensko akademijo, ki je veljala za najboljšo umetniško šolo tistega časa. Ves čas bivanja v Münchnu je ohranjal stike z domovino in zaradi postojnskih kolegov postal znan med vidnejšimi slovenskimi kulturnimi ustvarjalci v Trstu. Leta 1923 je prišla v München Karmela Kosovel študirat glasbo. Z njeno pomočjo se je Černigoj po pismih seznanil z njenim bratom Srečkom Kosovelom in se navdušil nad revolucionarnimi pogledi tega mladega, nadarjenega pesnika. Kako močno je v tem času vplival Kosovel na Černigojev razvoj, še ni jasno. Nesporno je le eno: Kosovelova osebnost je Černigoja tako zanimala, da se je odločil za pot iz Münchna naravnost v

Ljubljano, da se z njim sestane. V času bivanja v Nemčiji, je Černigoj začutil povezanost med revolucionarno umetnostno obliko in potrebo po družbeni revoluciji tudi zunaj mesta sovjetske Rusije. Ruska proletarska revolucija je netila in spodbujala to zavest preko konstruktivizma. Černigojev nastop v Ljubljani (1924) s »prvo konstruktivistično razstavo« je pomenil sintezo umetnostne in družbeno-revolucionarne akcije. Izzval je različne reakcije kritike, ki so odsevale aktualni idejni položaj različnih skupin na Slovenskem, vsaka pa je zasledovala svoje cilje in se ob pojavu konstruktivizma tudi najjasneje opredelila. Glede na ohranjene podatke lahko sklepamo, da razstava nikakor ni bila zgolj umetnostno dejanje. Parole socialnopolitične in umetnostne vsebine ter ureditev ambienta z napisi, so delovale kot »prvorazredna umetnostno-politična provokacija in izziv dokaj literarno obarvanemu ekspresionizmu. Na podobno razstavo naletimo že pol leta pred Černigojevo pri poljskem konstruktivistu Henryku Berlewiju⁵. (Krečič, 1989, str. 37-48)

Ta podatek o umetniku, ki je že zgodaj, od leta 1915 zasledoval avantgardistična gibanja in ki je spoznal domala vse avantgardistične umetnike, ki so se v letih 1922 in 1923 zadrževali v Berlinu, posredno spričuje, kako tesno se je tedaj slovenski kulturni prostor stikal z evropskim.

(Krečič, 1989, str. 48)

V času, ko je bila razstava odprta, o njej ni bilo pomembnejših poročil. Strokovna kritika, ki je bila pretežno naklonjena ekspresionizmu, se je ogiba sodb o njej, saj je Černigoj prinašal toliko novosti, tako idejnih kot umetnostnih, da bi morala kritika temeljito preosnovati svoj kritiški aparat, kar pa ni bila pripravljena storiti. Isti čas je Černigoj že vodil svojo »Šolo za arhitekturo« zaradi česar lahko sklepamo, da parol verjetno le ni pisal izključno v svojem imenu. Zgodaj leta 1925 je prišel v stik z Novim odrom, ki ga je vodil Ferdo Delak in od takrat sta njuni poti večkrat vodili tesno vzporedno v znamenju avantgarde. Ob prvi konstruktivistični razstavi je Černigoj spoznal, da sama provokacija s konstruktivizmom in radikalnimi političnimi in umetnostnimi stališči ni vzbudila toliko pozornosti, kot je pričakoval, zato se je odločil za zgodovinsko razvojno predstavite umetnostnih smeri, s čimer bi teoretično opredelil in utemeljil pravilnost lastnega konstruktivističnega stališča. Razstava zasnovana na tak način, je bila poteza avantgardista, s katero je prilagodil taktirko delovanja obstoječim razmeram, saj je čutil splošno zmedenost med občinstvom glede umetnosti novodobnih usmeritev. V zadnjem stavku navodil ob razstavi, da umetnost ni za uživanje,

⁵ Poljski konstruktivist, ki je 14. marca 1924 odprl razstavo svojih »mechano-faktur« konstruktivističnih slik v avtomobilskem salonu Austro-Daimler v Varšavi. (Krečič, 1989, str. 48)

marveč za izobrazbo ljudstva ter razumevanje duševne časovne geometrije, se podobno kot leto poprej kažejo prolet-kultovska stališča, kakršna je po letu 1923 širila revija *Lef*. Kljub poštenemu in jasnemu namenu je tako koncipirana razstava kritikom dala v roke še več orožja, da z njim obračuna, kot pri razstavi leto poprej. Kljub uradni kritiki je med ljudmi ostala živa zavest, slutnja o pomenu njegovega avantgardističnega protesta. Po ne preveč uspelem udejstvovanju v Ljubljani se je Černigoj vrnil v Trst in se začel povezovati z ljudmi radikalnejših pogledov na umetnost. Skušal jih je povezati v skupino, našel je futuristično usmerjenega slikarja, s katerim je nemudoma izdelal program zasebne umetniške šole, ki je zaobjemal celotno umetnostno problematiko od arhitekture, slikarstva in kiparstva, do industrijskega in grafičnega oblikovanja. Rečemo lahko, da gre za temeljno shemo učnega programa Bauhauusa, kakršnega je Černigoj doživel v Weimarju. Po poročilu Ferda Delaka in Heinza Ludeckeja naj bi se šola imenovala »Šola moderne aktivnosti«, ki pa ni zaživela v pravem pomenu besede šola, vsaj ne tako, da bi se lahko Černigoj z njo preživljal. Zgodilo se je podobno kot z ljubljansko »Šolo za arhitekturo«, postala je avantgardistično središče in zbirališče somišljenikov, iz katere se je rodila Tržaška konstruktivistična skupina, ki je bila dokaj strnjena in po Černigojevi zaslugi napadalna ter zavestno avantgardna. Med vsemi je bil Černigoj najbolj aktiven. Bil je organizator, učitelj, umetnik, tudi pisec različnih besedil in manifestov. Proti koncu leta 1925 je navezal stike z uredništvom tržaškega *Učiteljskega lista* v katerem objavlja številne svoje prispevke in počasi oblikuje svoj lastni pogled iz tistega, kar je prinašal iz Nemčije in tistega, kar mu je tisti trenutek ponujalo italijansko okolje v katerem je bil futurizem s svojimi objavljenimi manifesti in drugimi besedili še vedno dejaven. Med tem časom (1925–1927), ko je pisal za *Učiteljski list*, je Černigoj delal za slovenski Ljudski oder, za katerega je naredil scenske in kostumske osnutke vsaj za osem predstav, ki so bile presenetljivo dobro sprejete. S svojim konstruktivizmom se je prilagodil zahtevam različnih ambientov, kar je kazalo na to, da s svojimi prostorsko razvitimi scenami in po aktualnosti idej ni prav nič zaostajal za Evropo ter da se je lahko primerjal tudi po likovni kvaliteti teh osnutkov. (Krečič, 1989, str. 37-67)

8.3.1 Ponovno srečanje Černigoja in Delaka ter dvojni manifest

Okoli srede avgusta 1926 je naključje hotelo, da je prišlo do ponovnega srečanja med Černigojem in Delakom. Černigoj naj bi Delaku izdelal sceno za nastop njegove gledališke skupine v Gorici. Izdelal naj bi nekaj primernega Delakovemu avantgardističnemu nastopu. Iz poročila Edinosti je razvidno, da je scenska postavitve ustrezala takratnemu

najaktualnejšemu razumevanju gledališkega prostora (o tej predstavi nekoliko pozneje). Srečanje pa je prineslo še nekaj drugega. Istega meseca je imel Delak s Černigojem nekakšen intervju, ki ga po obliki lahko poimenujemo kar dvojni manifest, ožje umetnostni in gledališki, objavljenim v reviji *Mladina* (1926/27, št. 1, str. 20-23). V intervjuju ni natančno razmejeno, kaj je govoril Černigoj in kaj Delak sam, kar kaže na to, da se je Delak s temi stališči povsem poistovetil. Pri tem manifestu se prvič srečamo z obliko, ki povsem razločno kaže na neposredne futuristične vplive. Černigoj uporablja matematična znamenja, opuščaje, različne poudarjene vrstice v stavku ipd., kar ni bilo značilno za konstruktiviste, futuristi pa so besedila programsko uvedli v matematična znamenja, kar je močno vplivalo na nadaljnje delo futuristov, dadaistov in mednarodnega kroga konstruktivistov. Druga značilnost tega manifesta je tudi to, da Černigoj radikalizira zanikanje tradicionalne umetnosti ob pomoči besednjaka, ki je zelo podoben Marinettijevemu. V duhu avantgardističnega internacionalizma je Černigoj poskušal navezati stike s svetom, tudi s pomočjo Micića in njegovega *Zenita*, a tudi s tem poskusom, da bi navezal stik z Evropo, ni bilo nič. Kljub temu, da je v Evropi avantgardistična vnema že plahnela, dogodki v Sloveniji in v Trstu niso dajali takega vtisa. V drugi polovici leta 1927 je začel Ferdo Delak izdajati avantgardistično revijo *Tank*, s katero je Delak izpolnil svojo željo, da bi nadaljeval jugoslovanski avantgardistični tisk, a ne *Zenita*. (Krečič, 1989, str. 68-71)

9 Zgodovinsko dogajanje na Tržaškem in Goriškem po prvi svetovni vojni do leta 1930

Po razpadu Avstro-Ogrske in italijanski vojaški zasedbi nekdanjega avstrijskega primorja, je v mejah Kraljevine Italije ostalo približno 350.000 Slovencev in Slovenk. V načrtih italijanskega iredentizma je ozemlje v obalnem pasu (Trst, Koper, Izola, Piran, Kras), v notranjosti severne Istre, na Goriškem in Posočju, Vipavski dolini, na Tolminskem, Pivškem in Ilirskobistriškem imelo status »neosvobojenega« ozemlja. Že pred določitvijo italijansko-jugoslovanske meje in podpisom pogodbe v Rapallu leta 1920 je prisotnost hrvaškega in slovenskega prebivalstva odprla manjšinsko vprašanje v mejah nove države. V novo priključenih pokrajinah je bila ob hitro izpeljani tranziciji in pospešeni italijanizaciji državnega in upravnega aparata odpuščena večina slovenskega, hrvaškega in nemškega uradništva. (Verginella & Kacin-Wohinz, 2008, str. 9)

Ob nastanku fašizma 23. marca 1919 je že na prvem fašističnem shodu v Milanu bila ustanovljena reakcionarna organizacija imenovana »Fasci do combattimento« (fašistične borbene organizacije). Njihov cilj je bil nasilno nastopati v obrambi kapitalistične vladavine in boj proti naprednim, revolucionarnim težnjam delovnega ljudstva. Podobno organizacijo so ustanovili tudi v Trstu (3. april 1919), ki se je pozneje še razširila. Za vodstvo nastajajoče fašistične organizacije so tržaški reakcionarni krogi izbrali mladega in energičnega človeka, ambicioznega in brezobzirnega odvetnika Francesca Giunta. Pod njegovim vodstvom so fašistične enote v mestu in na podeželju izvedle številna nasilna dejanja. »Žrtev« teh dejanj je bil tudi Narodni dom v Trstu (13. julija 1920), ki je veljal za središče plodne rasti družbeno-kulturnega in gospodarskega življenja slovenske narodnosti v mestu ter okolici še pod Avstrijo. Plameni so pogoltnili vse, kar je bilo ustvarjeno skozi desetletja. Leta 1921 (8. februarja) so napadli tudi sedež slovenskega narodnega glasila *Edinost*, in razdejali številne slovenske in italijanske delavske zbornice. (Vremec, 1988, str. 19-22) Istega leta so uničevali tudi v Gorici. Goriški fašisti so 31. oktobra 1926 vdrli v kulturni dom in skozi okna zmetali knjige iz bogatih knjižnic, opremo, stroje, arhive in razbili vse, kar se je razbiti dalo. Istega dne so fašisti napadli Trgovski dom, kjer je bila gledališka dvorana, sedež Pevskega društva in Glasbene matice. Inventar so metali skozi okna, ga zažgali in s hrupnim kričanjem plesali okoli ognja. Fašistična četa je izobesila svojo zastavo, sneli so napis Trgovski dom in ga nadomestili z napisom W Italia. Prizanesli niso niti Katoliški tiskarni in sedežu Prosvetne

zveze. Oblasti so izkoriščale najmanjše povode in z odločbami ukinjale društva. Da bi ohranili društveno imetje, zlasti knjižnice, so člani društev pomagali tako, da so jih poskrili po svojih domovih in na ta način kljubovali težkim razmeram. Knjige so zaradi tega lahko krožile od hiše do hiše in opravljale svoje kulturno poslanstvo. Leta 1927 je izšel zakon o odpravi društev in do konca leta so bila vsa društva razpuščena in imetje zaplenjeno. Prepoved vsakršne dejavnosti je številne kulturne in politične delavce prisilila, da so zapustili Primorsko. Tradicijo kulturnega življenja je skrivaj nadaljevala mladina razpuščene Zveze prosvetnih društev in akademskega društva Adrija, fašisti pa so namesto tradicionalnega kulturnega življenja ponujali svoje. (Cencič, 1997, str. 23-30)

Razvejana ljudskoprosvetna dejavnost je bila trn v peti fašistični oblasti, ki je sprejela številne raznarodovalne ukrepe. Izdala je številne odloke: prepoved vseh nagrobnih napisov v slovenskem jeziku na območju tržaške občine (22. februar 1922), odprava vseh krajevnih imen in zamenjava z italijanskimi (23. marca 1923). Z zakonom (1923) so na ozemlju Julijske krajine ustanovili tri pokrajine: Tržaško s sedežem v Trstu, Istrsko s sedežem v Pulju in Furlansko s sedežem v Vidmu, in sicer tako, da Slovenci in Hrvatje niso bili nikjer v večini. Šolstvo je najbolj prizadela Gentilejeva šolska reforma (1923), v kateri je bilo določeno, da bo s šolskim letom 1923/1924 v prvih razredih vseh osnovnih šol s tujim jezikom postala učni jezik italijanščina, ki pa se je pozneje z vsakim letom stopnjevala. Samo nekaj dni pozneje izide še zakon, s katerim sta bili slovenščina in hrvaščina odpravljeni kot učni jezik in učitelji, ki so želeli ostati v službi, so morali opraviti izpit iz italijanskega jezika. (Vremec, 1988, str. 23-26)

9.1 Gledališka dejavnost med vojnama

V povojnih letih (1918–1926), ko je Ljubljana obnovila svoje gledališče in doživljala izrazito prehodno obdobje, »pot od narodnospodbudne, vzgojne in kulturnozabavne k umetniški ustanovi z višjimi stremljenji in zahtevnejšimi nalogami« (Moravec, 1980, str. 137), so se dogajale pomembne reči tudi zunaj slovenskega središča v Mariboru in Trstu. Leto dni za Ljubljano je Maribor dobil svoje poklicno gledališče, ki je temeljilo na prizadevanjih nekdanjega Dramatičnega društva. Še pred tem, med boji za novo podobo Evrope in ob vedno bolj trdni veri v novo skupno državo jugoslovanskih narodov, se je obnavljalo tudi gledališče v Trstu. Prve spodbude za gledališko dejavnost v slovenskem jeziku je meščanom mesta Trst in tudi prebivalcem obrobnih naselij dalo revolucionarno leto 1848 ob

prizadevanju Slavljanskega društva, ko so bili gledališki nastopi v slovenskem jeziku (ne samo v Trstu) bolj kot ne priložnostni. Ob rojstvu čitalnic v šestdesetih letih, ki naj bi skrbele tudi za odrske nastope, je Trst prehitel ne le Maribor, ampak tudi Ljubljano. Prve take prireditve segajo v leto 1880. Predstave pa niso bile omejene le na tesne dvorane, igrali so tudi v velikem gledališču »Fenice«, kakršnega Ljubljana ni poznala ne prej in ne pozneje. Vrata znamenitega gledališča so se Slovencem velikokrat zapahnila, a kadarkoli so imeli avditorij na voljo, so bili uspehi presenetljivi. Ko so leta 1903 tržaški in ljubljanski igralci skupaj uprizorili *Desetega brata*, je bilo prodanih 1900 vstopnic. Udeležba je bila jasen dokaz, da »igrajo« Slovenci v Trstu pomembno vlogo. Predstava je bila prireditev novoustanovljenega Dramatičnega društva (Trst 1902, Maribor 1909), ki si je zastavilo pomembne cilje. Eden izmed ciljev je bil dograditev Narodnega doma, kar jim je uspelo že tri leta pozneje in je pomenil pravo slavje slovenske zavesti ter ustanovitev rednega poklicnega slovenskega gledališča »na umetniški podlagi«. Kmalu se je pokazalo, da gre za gledališče z umetniškimi stremljenji, oblikovala se je tudi repertoarna podoba. Odpirali so vrata moderni drami, še posebej slovanski in nordijski. Tržačani so se zavedali poslanstva svojega dela in zdrave tekme med svojim in ljubljanskim gledališčem in si kmalu zagotovili repertoarno neodvisnost. Žal je 13. julij 1920 za četrto stoletja onemogočil sleherno gledališko dejavnost v tržaškem mestu, ki pa se je umaknila v predmestja, kjer je dokončno prenehala delovati leta 1926 zaradi zakonskih določil in nasilja. V vseh teh letih (med 1920 in 1926) je bilo gledališko življenje ob robu tržaškega mesta bolj razgibano kakor prej. Nasilje, ki naj bi ga zavrlo, se je sprevrglo v spodbudo. Eno prvih središč, ki so oživela po požigu Narodnega doma, je bila dvorana v Škednju, še bolj dejavna je bila čitalnica pri Sv. Jakobu, ki je po požigu postala središče slovenskega kulturnega življenja vsaj na robu Trsta. Škedenjski in šentjakovski oder sta seveda le primera. Poudariti je treba, da vsa ta leta skoraj ni bilo trga, vasi ali naselja (Sv. Križ, Nabrežina, Prosek, Sežana, Ilirska Bistrica, Bovec, Trnovo, Ajdovščina, Solkan, Postojna ...), ki bi ne imel živega odra. Goričani so v sezoni 1924/25 priredili sedemnajst predstav, tvegali so tudi operne večere. Prav v Gorici je bila še leta 1926 vrsta spodbudnih in umetniških nastopov. Uprizorili so *Kralja na Betajnovi*, nekaj tednov pozneje je Ferdo Delak v sodelovanju z Avgustom Černigojem pripravil večer mlade umetnosti. V nasprotju z veliko večino takratnih slovenskih prireditev v Trstu in na Primorskem, ki so bolj ali manj obnavljale tradicijo slovenskega igranja polpretekle dobe, je šlo v tem primeru za izrazito avantgardno dejanje. To so bili še zadnji znaki življenja, še tisto leto so se domala na vseh slovenskih odrih spuščale železne zavese in naznanjale izobčenje

slovenske besede, ki so jo pozneje obudile šele partizanske gledališke skupine sredi nove velike vojne. (Moravec, 1980, str. 137-147)

10 Ferdo Delak (1905–1968)

Delakovo delo za slovensko gledališče se je začelo z iskanjem nečesa novega, novega tudi za vsako ceno. Bil je izrazit avantgardist, ki se je z gledališčem začel ukvarjati že zelo zgodaj, s svojimi nastopi v dijaških letih, pozneje pa tudi z lastnim avantgardnim gledališčem, preko revolucionarnega Delavskega odra tja vse do inovativnih predstav v času pred odhodom v Zagreb (1938).

Prvi nastopi na šolskih predstavah, dijaški listi in prvi članki s samozavestnimi pogledi na gledališče v njih, kažejo na to, da je pri njem zaslediti že v dijaških poskusih nekaj inovativnih potez. Za tak inovativni poskus velja njegovo vztrajanje, da je igralec občinstvu kazal hrbet, kar da v moderni drami ne veljajo pravila prvih slovenskih igralcev Borštnika in Verovška. Med svojimi igralci je odkril kar nekaj dobrih talentov, ostro je ocenil novomeško publiko, ki da ni vajena težkih del in da jo je treba vzgojiti »z lepimi dramami in okusnimi veseloigrami«. Po maturi in odhodu v Ljubljano (1924), se je po vpisu na filozofsko fakulteto pridružil klubu marksistov, zanimala ga je tudi »Dramatična šola s pravico javnosti«, ki mu je omogočila prve nastope na odru osrednjega slovenskega gledališča. Za tisti čas je bila ta šola zelo resno zasnovana in po dveh letih (14. Junija 1926) je na njej opravil zaključni izpit z odličnim uspehom, zaradi česar mu je vodstvo ljubljanske Drame dovolilo, da je opravil svoj *debut* na njenem odru. Tukaj je nastopal še naprej vse do maja 1927, o kakšnih pomembnih vlogah bi komajda lahko govorili. Vse to, vključno s študijem na ljubljanski univerzi, dramatični šoli in nastopih na odru Narodnega gledališča mu ni dalo zadoščenja. Takoj ko se je udomačil v Ljubljani, je ustanovil svoje društvo, list in avantgardno gledališče s programskim imenom »Novi oder«, ki je že v svoji osnovi govorilo o prelomu z vsem starim. S krogom svojih zanesenjakov in isto mislečih ni bil edini, ki je čutil željo po drugačni podobi domačega gledališča. (Moravec, 1971, str. 9-20)

Sodobna umetnost ne zadovoljuje, ne literatura, ne gledališče, ne slikarstvo, ne glasba. Vse kaže, da se gledališče v sedanji obliki preživlja, zato tudi največji in najslovitejši odri dandanes le prepogosto govore o krizi. In pri nas: finančno krizo poznamo že nekaj let, v pretekli sezoni pa je neutaljšiva tudi umetniška kriza.

(Moravec, 1971, str. 20)

Ne osamljen primer razmišljanja Frana Albrehta o sezoni 1924/25, objavljen v *Ljubljanskem zvonu* kaže na zastoj v ustvarjanju, notranji nerazgibanosti, v

preutrujenosti in umetniški obrabljenosti, kar je bilo blizu mišljenju Delakovega kroga, da je nezadostno zastopana sodobna drama. Prepotrebno iskanje nečesa novega in eden izmed plodov takih in podobnih prizadevanj je bil tudi Novi oder, ki je po pisanju v levo usmerjenem tisku veljal za kulturno organizacijo, ki v svojih vrstah združuje mlade posameznike in dijake. Namen dramske sekcije je bil prirejanje navadnih diletantskih predstav na podeželskih odrih in naštudirati letno eno ali dve predstavi, ki bosta izraz resnično novega dela s poskusom uveljavljanja načel konstruktivizma. Zgodaj spomladi leta 1925 je bil izdan tudi prvi in edini zvezek glasila novega društva z imenom *Novi oder* (Slika 5). Glavni urednik revije je bil Delak sam, napisal je tudi večino člankov, med drugim »Reformatorji gledališča« s tezo o propadanju meščanskega gledališča ter članek »Par besedi k Literarno-umetniškemu večeru«. Na ovitku je bil natisnjen tudi program večera in Delak označen kot umetniški vodja, inscenator ter režiser »Novega odra«. Uspelo mu je pridobiti uredništvo *Slovenskega naroda*, da je dva dni pred premiero v svojem listu natisnilo pojasnilo k večeru, sicer napisano za revijo *Novi oder*. Liberalni dnevnik je pojasnilo sicer objavil, a se je zavaroval z opombo »prejeli smo in priobčujemo«. Tri dni pozneje, po premieri je v istem listu izšlo poročilo, ki je bilo vse drugo kakor priporočilo, da se je »zaključil 'literarno-umetniški' večer s popolnim literarnim in umetniškim neuspehom«. Podobne ocene je bilo zaslediti tudi drugje. Zanimivo je, da se tudi nekaj časa pozneje, nekdanji sodelavci »Novega odra« spominjajo tega nastopa s precejšnjo zadržanostjo. Predstave se v enem izmed svojih pisem iz Trsta leta 1970 spominja tudi Černigoj kot »neke vrste happening«. O kakšnem posebnem uspehu zaradi vsega tega ne moremo govoriti, bil pa je to poskus, drzen in vabljev, ki se ga je vredno spominjati. Vse kar je takrat pisalo in govorilo o Delaku je prej spodbujalo, kakor da bi oviralo njegov polet. Po ljubljanskem nastopu sta podoben večer pripravila s Černigojem leto dni pozneje v Gorici. (Moravec, 1971, str. 23-30)

11 Goriški nastop in odzivi nanj

Ne glede na raven gledališkega večera 21. avgusta 1926 je tej predstavi treba prisoditi izjemen pomen predvsem glede na takratno dogajanje. Požig tržaškega Narodnega doma poleti 1920, ko je bila slovenska gledališka dejavnost v Trstu pri kraju, je bil le začetek zamiranja dejavnosti Slovencev v tamkajšnjem okolju in tudi nasploh. Prizadevanja, kar jih je še bilo, so našla zavetje le v obrobni čitalnicah. Zadnja, šentjakobska, ki se je najdlje obdržala, se je poslovila s predstavo *Kralj na Betajnovi*, 3. Julija 1926. Prav zaradi opisanih okoliščin lahko rečemo, da je bila Delakova »*Serata artistica giovanille*«, kot so jo poimenovali letaki v italijanskem jeziku, dogodek izjemnega pomena. Zanimivo je, da je letak v italijanskem jeziku pogumno vabil in pozival, da je dolžnost vsakega intelektualca, ne glede na politično prepričanje in pripadnost, da se predstave »Arlecchinata« udeleži. Predstava, ki se je odvijala v Petrarcovi dvorani Trgovskega doma v Gorici, je dobila ime po Wildgansovi groteski *Harlekinada*, ki je predstavljala glavno točko večera. Gre za pesem iz katere veje grotesknost in je bila značilnost takratnih kabaretnih predstav. Na predstavo so vabili z znanimi imeni, kot so: Vida Rojec, Marija Samsa, Albina Grauner, Igor Volk in seveda Ferdo Delak, »direttore del Nuovo teatro di Lubiana«. (Moravec, 1971, str. 33-34)

Program večera (Slika 6) se je odvijal pod okriljem društva »Adrija«. Nastop, ki se je delno ujemal z ljubljanskim nastopom »Novega odra« sta pripravila Avgust Černigoj in Ferdo Delak. Del programa so izvajali v italijanskem jeziku, predstava je bila prirejena in prilagojena kraju in prostoru primerno. Po uvodni točki je sledilo Delakovo uvodno predavanje o »vprašanjih nove umetnosti in modernega teatra«. V tem uvodnem predavanju je Delak predstavil tudi Avgusta Černigoja in njegovo konstruktivistično umetnost. Iz ljubljanskega programa (prve predstave v Ljubljani) je Delak ohranil svojega *Pijanca* in Antonijev govor ob Cezarjevem truplu. Nista manjkala tudi Župančičeva *Veronika Deseniška* ter *Oče naš* iz Cankarjevega *Hlapca Jerneja*. Ta, odlomek, ki je bil poleg Dantejevega *Pekla* preveden v italijanščino, je bil dobro premišljen in posrečena izbira. V veliki meri je bil zastopan Shakespeare, poleg *Julija Cezarja* še z dialogom med Romeom in Julijo. Med modernimi deli je režiserja Delaka posebej navduševal Wildgans, ki ga je predstavil s Harlekinovim govorom in s *Testamentom*. (Moravec, 1971, str. 34-35)

Svojo težo predstavi so dale številne objave v tržaškem liberalnem časopisu *Edinost*. Prvo objavo zasledimo že 17. 8. 1926 z vabilom na »Umetniški večer mladih«, ki obeta novo sceno, ki je obenem umetnost. Vabi na nastop mladih, v katerih se prebuja moč. Oder in

dvorano opisuje, da »oder je dvorana, dvorana je oder« in da to mora zanimati vsakega vaščana. (Edinost, 1926, str. 2)

V objavi 18. avgusta 1926 pod naslovom »Umetniški večer mladih« objavijo vabilo: »Ker bo v Gorici ta prireditev edina te vrste, na kateri se bo občinstvo seznanilo z novimi težnjami igralske in scenične umetnosti mladih, je dolžnost vsakega inteligentnega simpatizerja mladine, da se je gotovo udeleži.« in apelirajo na vse, da letake delijo svojim znancem in prijateljem. (Edinost, 1926, str. 2)

Že naslednji dan 19. avgusta 1926 v rubriki »Vesti z Goriškega« zasledimo vabilo dijaškega društva »Adrija«, ki vabi na »Umetniški večer mladih«, katerega glavna točka bo Wildgansova groteska *Harlekinada*. »Cirkus, igralci, akrobati, Cirkuska godba 'Jazz-band' /.../ prekipevajoče življenje artistov. /.../ Na ta večer /.../ vabimo vse, ki simpatizirajo z mladimi ustvarjajočimi močmi in vedo ceniti stremljenje mladine, ki se bori proti vsemu preživelemu in išče one lepe, večno žive 'Resnice'«. Da bi bila ta predstava dostopna širši publiki, so znižali ceno in zapisali, da »Občinstvo naj ne zamudi te ugodne prilike in naj prireditev poseti v kar največjem številu!«. (Mladi, 1926)

Še istega dne je v rubriki »Znanost in Umetnost« objavljen članek z naslovom »Umetniški večer mladine v Trgovskem domu v Gorici«. Tukaj gre predvsem za pragmatičen članek, ki ga je pod psevdonimom »Mladi« napisal Delak sam. Podobno kot svoj čas ljubljanski, se je ob tej drugi predstavi zavaroval tudi tržaški dnevnik. Članek je objavil z opombo »Prejeli smo« a vseeno dosledno natisnil režiserjeve misli (spodaj). V kratkem uvodu, s katerim avtor članka omenja mladega pisatelja Karla Kocjančiča, ki je nekaj časa nazaj pisal v tej isti reviji o moderni, jasno pove, da se »dramske umetnosti in odra ni dotaknil«. Članek je za tisti čas veljal za pronicljivega in zanimivega, saj je govoril o novostih, ki so bile drugje po svetu že prisotne. Gre za težnjo po novem izražanju. Hiter način življenja nas sili k temu, da gremo v korak s časom. Govori o veličini tistih, ki so sposobni slediti svetu in tistih, ki znajo zaigrati na struno, ki je skupna vsem Slovanom: »struno globokosti in ne fraže, mirnosti ne vročekrvnosti, jernejstvo ne kantorstvo«. Gre za združitev dveh svetov. Pravi, da je treba stopiti čez omejitev časa, če želimo naprej po novi poti ter doda, da »kar se je drugje že uveljavilo, se pri nas šele začne uveljavljati«. Jasna je tudi misel, da velja za izobraženega vsak, ki pozna vsako disciplino vsaj toliko, da ji lahko sledi. S tem namenom je narejena tudi ta predstava, na katero so vabljeni vsi, ki jih zanima stremljenje mladih v Evropo. Namen mladih in njihove umetnosti, zlasti dramske je »združiti, spojiti v eno dvorano z občinstvom

in oder«. Pomembna vloga je dana besedi, sama »inscenacija« pa je namenjena temu, da dvigne besedo v višave. Pravi, da »beseda pa je izraz, beseda je svet, beseda je misel, čustvo, beseda je življenje«. Želi si, da bi bilo občinstvo del igre, da je aktivno in da sodeluje. Naloga odra je, da služi kot orodje za prebujenje njegovih lastnih sil. Na ta način želijo »Mladi« prebuditi staro dramo v »dramo nove, moderne družbe«. Zanimiv je tudi zaključek in povabilo na predstavo, ki ga navajam spodaj. (Mladi, 1926, str. 3-4)

Vsi oni, ki želijo spoznati ta novi svet, kateremu se bomo morali nekoč udati, ker smo premajhni za velik odpor, dovolj veliki pa, da ustvarimo tudi tu svojo umetnost, svojo lastno umetnost, naj pridejo!

(Mladi, 1926, str. 4)

Dne 21. 8. 1926 v rubriki »Vesti z Goriškega« zasledimo objavo opravičila, da je v prejšnji prišlo do napake in »da je odpadel zadnji odstavek, ki pravi, da je nove inscenacije izdelal po načrtih g. Ferdo Delaka, naš mladi in mnogo obetajoči slikar g. Rado Hrovatin«. Najdemo tudi obvestilo, da so se po mestu že pojavili letaki, »po svoji zunanji opremi originalni, vsebinsko pa za naše kraje popolnoma novi«, ki vabijo na predstavo mladih. Zanimivo je vabilo, ki pravi: »Norci, pridite in spametovali se boste. Pametni pridite in genijalni boste. Seniji pridite in nesmrtni boste. Starci pridite in pomladili se boste. Deklice pridite in omožile se boste. Otroci pridite in možje postanete, ker naša umetnost – je umetnost življenja.« (Edinost, 1926, str. 2)

V rubriki »Književnost in umetnost« 27. 8. 1926 ponovno zasledimo pozitiven odziv na večer mladih v Trgovskem domu. Članek omenja, da se je kljub toplemu in neznosno vročemu vremenu na »informativno-umetniškem« večeru zbrala številna množica ljudi, pretežno meščanov. Opisan je nastop iz katerega je čutiti, da obstaja upanje glede mladih umetnikov, ki se sicer še razvijajo, a imajo čut dolžnosti in odgovornost do tega nastopa. Članek piše, da je bil program večera »nekaj novega, publiki še nedozorelega«. (Edinost, 1926, str. 2)

Nekaj več kot teden dni pozneje, 29. 08. 1926 je časopis *Edinost* dal natisniti dve kritiki, ki ju je pospremil z mnenjem uredništva, da nobeno od njiju ne pojasnjuje bistvo tega novega gibanja. Kritično je tudi do reklamnih člankov, ki so bili objavljeni, pa o tem gibanju niso kaj dosti povedali. Sledilo je povabilo, da »ta ali oni 'pobožnik' naj se 'osokoli' in napiše krajšo študijo o estetičnem bistvu gibanja«.

Prvo kritiko je napisal »Poslušalec«. Po kratkem uvodnem delu zasledimo kritiko o težavnosti predstave, ko da publika »ni mogla ravno popolnoma slediti dokaj zamotani uvodni besedi g. Delaka in se tudi pozneje ni mogla razvneti za posamezne točke gotovo predolgega programa. S tem pa ne moremo reči, da je bila prireditev brez vsake vrednosti«. Posebej je pohvalil režisersko delo Delaka pri uprizoritvi Wildgansove *Harlekinade* ter Kettejevega *Pijanca*. Nekaj kritike je namenjeno tudi igralski zasedbi, predvsem Vidi Rojčevi in njeni vlogi »Julije«, zelo kritičen je zaključek članka, kjer da je »celoten vtis prireditve bil medel, gotovo vsem udeležencem pa je ostalo nejasno, kaj nam ta mladina prav za prav hoče povedati s tako umetnostjo«. (Poslušalec, 1926)

Druga kritika, ki jo je podpisal »B. P.« je bila veliko bolj nazorna glede programa večera in glede izvedbe večera še bolj pozitivna. Glede uvodne predstavitve Delaka ima podobno mnenje kot »Poslušalec« a doda, da je bilo vse pripravljeno z veliko vnemo, trudom in disciplino ter v najboljšem razpoloženju. Pravi, da je odobravanje občinstva naraščalo z vsako točko in da so izvajalci znali izkoristiti sodelovanje publike sebi v korist. »Scena jim je bila oder, dvorana in galerija: za naše razmere frapantna, razkošna a obenem zopet silno preprosta.« Za igralce pravi, da so »bili dobri, dobri, dobri: vsak v svoji igri svet zase, vsak zase izrazit in izklesan«, njihova igra doživeta, glas dobro oblikovan in da je bila gesta močna in izrazita. Avtor kritike zaključi članek z besedami: »Režiserju Delaku pa lahko samo čestitamo k temu krasnemu večeru, zahvalimo se mu za toplo slovensko besedo, ki ji je dal na odru izraza, ki mu priporočamo, da nas še poseti s sličnimi večeri«. (P.B., 1926)

Nobeno od poročil, ne »Poslušalca« in ne »B. P.« režiserja Delaka ni zadovoljilo. Odzval se je na povabilo uredništva, da »ta ali oni 'pobožnik' pokreta naj se 'osokoli' in napiše krajšo študijo o estetičnem bistvu pokreta« in s člankom v isti reviji dne 02. 09. 1926 z naslovom »K 'umetniškemu večeru mladih'« ostro zavrnil oba kritika. »Poslušalca« zavrne z utemeljitvijo, ker da piše kritiko le zaradi dotične osebe (gdč. Samsove in njenega Julijinega monologa) in ne zaradi gibanja samega. Nekoliko bolj nežno kritiko nameni mnenju »B. P.«, ki da je nekoliko bolj splošno s poudarkom, da je videti, da je dobro poslušal njegovo uvodno predavanje. Da bi bilo čim manj nesporazumov glede gibanja Delak v istem članku objavi še svojo študijo, ki jo je uporabil na svojem uvodnem predavanju. V študiji z naslovom »Kaj je umetnost?« poleg razlage pojma kaj je umetnost, jasno izrazi željo po dinamičnem in aktivnem življenju, kakor ga živijo drugje po svetu. V drugi študiji »Moderni oder« poskuša razložiti, kaj je poskušal povedati sam na svojem uvodnem predavanju. Žal se tudi ob tej objavi s svojo razlago nič bolj ne približa publiki kakor prej.

»Moderno opremljen oder je ekonomičen /.../, v dekoraciji igre mora živeti dejanje kakor slika v okvirju. /.../ Moderni teater temelji na tem /.../, da v menjajočem se razpoloženju igre, se menja tudi dekoracija. /.../ Moderni teater je dinamičen /.../. Dekoracija na odru pomeni isto kar igra pisatelju /.../. Moderni režiser je pesnik, slikar, arhitekt in gledalec. Moderni slikar je pesnik, arhitekt, kipar in slikar ali ekonomski sintetik. /.../ Teater naj bo sinteza življenja.«

(Delak, 1926, str. 3-4)

Na del članka pod naslovom »Kaj je umetnost?« se pozneje odzove tudi Bevk s komentarjem: »Čudim se tudi radi tega, ker ta članek pove jasno, da mora biti umetnost, katere definicija je tako zmešana in klavrna, docela neresna in še klavrnejša kot je njena teorija.« (Bevk, 1926)

Kritiki Delaka se odzove »Poslušalec«, ki se sedaj podpiše s svojim pravim imenom M. Mašera in vrne očitek z besedami, da Delak »hoče s par neslanimi in resnega človeka gotovo nevrednimi opazkami odgovoriti na način, ki v debati med resnimi ljudmi ni ravno običajen«. In nadaljuje: »Najlepše pri celi stvari je še to, da si je ta stavek upal napisati taisti g. Delak, ki je mene ves teden obdelaval, naj za voljo božjo napišem par besedi o njegovi prireditvi, in mi pri tem celo zatrjeval, da mu je končno vseeno, ali je prireditev še tako raztrgana, glavno je, da sploh kaj napišem.« (Mašera, 1926, str. 4)

V polemiko se je z zrelo besedo vmešal France Bevk, ki je sodelavcem predstave očital teoretiziranje, zapletanje, neskromnost in nekritično samozavest ter obenem priznaval, da mu je predstava na neki način ugajala. Napisal je, da še nikoli ni razmišljal o tem kaj je umetnost in da tudi pred petnajstimi leti, ko so »mladi« sanjali o umetnosti niso teoretizirali ampak so »brali leposlovje, sanjali življenje in poizkušali izraziti svoj notranjost na način, da bi odgovarjal zakonom lepote, ki jih nismo poznali iz teorije, bili so v nas«. Napisal je, da se ta nova generacije »mladih« loči od njegove v tem, da je ta glasna in se ne sramuje svojih del. Bevk odločno zagovarja aktivno umetnost in ne teoretiziranja. Zavzema se, da bi človek moral umetnost sprejemati s čustvi in ne z možgani. Na koncu članka doda:

»Poizkusi še niso umetnost, zakaj vsi poizkusi so znanstvenega, teoretičnega značaja. Originalnost ni umetnost; za to ceno bi bil lahko umetnik vsak. Umetnost je nekaj, kar ne raste iz teorije, ampak iz skrivnostne sile in prepričuje človeško dušo. Kadar me bodo mladi prepričali s svojo umetnostjo brez teorije, jim bom rad verjel.«

(Bevk, 1926)

Bevkovo željo in pogled je nekaj let pozneje Ferdo Delak potrdil tudi s svojim delom. (Moravec, 1971, str. 39)

11.1 Delak in njegova dejavnost po goriškem nastopu

Prizadevanja, da bi se v teoriji uveljavilo avantgardno gledališče na Slovenskem, se prvič pokažejo pri reviji *Novi oder* in ob številnih gledaliških nastopih pod istim imenom. Vsa ta prizadevanja so dozorela ob snovanju, urejanju in pisanju »mednarodne revije nove umetnosti« *Tank*. Izšli sta dve številki revije (no. 1½ in no. 1½ - 3), prva leta 1927, čeprav v reviji leto izida ni označeno. Oba zvezka je s svojimi besedami v uvodu pospremil Delak, z njim pa so sodelovali še številni drugi avtorji in umetniki, za katere pa žal ni mogoče dokazati, kateri od njih so zares pošiljali svoje prispevke v Ljubljano in katere so v reviji le povzemali ali jih navajali kot citate. Med njimi so bili Marinetti, Herwarth Walden, Albert Einstein, Bratko Kreft, Avgust Černigoj, Čarga, Veno Pilon idr. V obeh zvezkih največ pozornosti vzbujajo prispevki, ki razkrivajo svoje poglede na poslanstvo gledališča in utemeljujejo tisto, kar je hotel Delak uresničiti že pri Novem in pozneje pri Delavskem odru. V prispevku »Gledališče« se je zavzemal za pogled v prihodnost, poudarjal vlogo igralca kot bistvo gledališča, prizadeval si je odpraviti takratno prakso financiranja gledališča, odpraviti odvečno upravo, kar je le nekaj od značilnih zahtev in misli Ferda Delaka. Delak in njegov *Tank* sta priznavala le sodobna repertoarna prizadevanja in pripravljenost režiserjev, da se z modernimi pomagali približajo gledališkemu obiskovalcu. Revija je s svojim zanosom prinašala v takratno kulturno življenje marsikaj novega in pomagala prevetriti takratno življenje in odpreti nov pogled v svet. S *Tankom* je Delak razmaknil ovire, ki so zapirale slovensko avantgardno umetnost v ožino domačega svet in vzpostavil široke povezave s sorodnimi gibanji v svetu. (Moravec, 1971, str. 40-58)

Delo pri »mednarodni reviji«, ki so jo tiskali v Kočevju in je romala od tam po vsem svetu, prvi obiski Berlina in prvi nastopi v krogu Herwartha Waldna, slovenski zvezek njegovega avantgardnega tednika – vse to je odprlo Ferdu Delaku široke poti po Evropi.

(Moravec, 1971, str. 59)

V začetku leta 1930 ga najdemo tudi na Dunaju, kjer je bil zaradi dobre organizacije avantgardističnega gibanja širokopotezno dejaven. Sprejeli so ga kot sebi enakega in mu dali priložnost, da se uveljavi s takrat revolucionarno množično prireditvijo pod imenom »Revija

1930«. Širokopotezno zasnovana »Revija 1930« je uspela tudi finančno, kar mu je omogočilo večmesečno študijsko potovanje in ogledovanje modernih gledališč v Švici, Nemčiji in Franciji. Vsa ta potovanja po evropskih deželah, obiski prestolnic, študij in delo na avantgardnih scenah so mu zbudile željo, da bi delal na domačih tleh, predvsem v gledališču v Mariboru, a je bil vedno znova zavržen. Želel si je dela na domačih odrih, želel si je rojstva domačega gledališča, ki bi bilo zgrajeno na temeljnih spoznanjih in izkušnjah, ki jih je pridobil na svojih evropskih poteh. Med potovanji se je zato ves čas pripravljajl za novo delo v slovenskih gledališčih in stike s Slovenijo ohranjal s pismi in svojim publicističnim delom in objavami v domačih dnevnikih in mesečnikih. Največ zaupanja je imel v takratnem uredniku *Ljubljanskega zvana* Franu Albrehtu. Po številnih letih popotovanj in skrbnih priprav se je Ferdo Delak v začetku leta 1932 vrnil domov z nalogo, da poskrbi za obnovo Delavskega odra. Za najbolj razgibano velja gledališko leto 1932/33, ko je njegova dejavnost vsestranska. Polet, ker se je po vsaki predstavi spopadal z nenaklonjenimi oblastmi, je počasi usihal. Iskal je novo priložnost in se v začetku leta 1936 še zadnjič, brez uspeha, obrnil na upravnika mariborskega gledališča. Na koncu je sprejel angažma v beograjski opereti Luxor, a ker je vse skupaj ostalo le pri opereti so bile režiserjeve želje kmalu usmerjene drugam. Že med sezono si je poiskal možnost za bolj plodno gledališko leto in dobil angažma v gledališču Dunavske banovine, ki je imelo svoj sedež v Novem Sadu. V vrhu svoje novosadske sezone je Ferdo Delak dobil repertoarno priložnost in proste roke, da uveljavi svoje poglede na moderno, izrazito napredno, umetniško in politično gledališče hkrati. S predstavo Čapkove drame »Bela bolezen« je razgibal takratni Novi Sad, kot še nobeden tistega časa. Glas o zmagovitem in obenem pregnanem režiserju je kmalu zajel vso takratno Jugoslavijo. Pisalo se je o »edinstveni, povsem novi zamisli, kakršne, da še ni bilo v državi, utemeljeni na povsem modernih, sodobnih osnovah«. S to predstavo je Delak obenem obveljal za režiserja, ki je prvi v Jugoslaviji vpletel v gledališko predstavo še dva sorodna elementa: film in radio. Ker mu je novosadska afera prej koristila kot škodila, je že jeseni, v sezoni 1938/39 dobil nov angažma v Skopju. Naslednjo sezono so se mu odprla tudi vrata velikega hrvaškega gledališča v Zagrebu »samo na slovenskem odru ne« kakor je dodal sam. Minila so štiri leta trdega političnega dela in organizacijskih del v številnih frontnih odborih in partijskih forumih, kjer je opravljal zaupne naloge, ki so ga ob delu v gledališčih vodile po Bosanski krajini in Slavoniji. Povsod so ga sprejemali kot uglednega strokovnjaka in si šteli v čast, da je delal v njihovem gledališču. Osvoboditev je dočakal v Osijeku in se kmalu, maja 1945 odzval povabilu, da postavi temelje novemu slovenskemu gledališču v Trstu. Sledila je »druga zagrebška doba«, ki je zajela celih pet let (1946–1951). Po številnih letih iskanja in

dela na tujem se je leta 1956 vrnil v Ljubljano in dobil delo v Mestnem gledališču Ljubljanskem. Prišel je v majhno, vendar urejeno gledališče kot ravnatelj, umetniški vodja in režiser. Sredi poletja 1961 se je odločil za upokožitev in do konca sezone svojo odločitev uresničil. Sredi poletja 1966 so se pokazali prvi znaki bolezni in 16. Januarja 1968 je bilo njegovo trpljenje končano. (Moravec, 1971, str. 62-167)

12 Sklep

Pestro zgodovinsko dogajanje v prvih tridesetih letih 20. stoletja ni Slovincem prineslo nič kaj dobrega. Z določitvijo italijansko-jugoslovanske meje se je odprlo vprašanje manjšine v novi državi, ki pa je vedno znova naletela na gluha ušesa novih »gospodarjev«. Z nastopom fašizma se je vse le še poslabšalo. Do takrat simbioza številnih različnih kultur je začela pokati po šivih, pomembno in priznana vloga so imeli le Italijani.

Nič kaj bolj rožnato ni bilo niti gospodarsko stanje. Krizo v dvajsetih letih je doživelo tudi tržaško gospodarstvo, ki je z novo razmejitvijo ostalo na robu stare in nove države, k čemur so pripomogli še izgredi skrajnežev.

Zgodnje obdobje 20. stoletja, natančneje čas pred prvo svetovno vojno, je obdobje, v katerem se pojavi in razvija futurizem. Gre za gibanje, ki s svojo vizijo umetnosti izraža željo po nečem novem, kar je takrat prinašala sočasna industrijska revolucija. Futuristi so razvili svojstven mehanizem propagande s futurističnimi večeri, varieteji in gledališči. Pri futurizmu sicer ne moremo govoriti kot o nekem homogenem gibanju, lahko pa rečemo, da je enovita definicija možna na ravni, ki ga opredeljuje kot avantgardno gibanje. Za naš futurizem je bilo značilno, da je tako kot drugje po Evropi, polemiziral tudi z nacionalnim izročilom, kar v tistem času, za številne ni bilo niti malo sprejemljivo. Za to so bile krive predvsem takratne razmere po vojni in občutek, da je ljudem bila vzeta pravica do življenja, domovine in jezika. Dejstvo, da je slovenska javnost bila o gibanju obveščena že na samem začetku, ko je gibanje šele nastajalo, kaže na vpetost v mednarodno okolje in obenem zanimanje za novosti. Med prvimi slovenskimi ustvarjalci, ki so z avantgardno formo poskušali prodreti v takratno slovensko literarno strukturo, je bil nedvomno tudi Anton Podbevšek. Okoli njega so se zbirali mladi pesniki, med katerimi je bil tudi Kosovel, na katerega pa je s svojimi konstruktivističnimi idejami vplival tudi Avgust Černigoj. Nadaljevanje tendenc pri slovenski zgodovinski avantgardi, ki niso bile uresničene, je še posebej vidno pri zadnji skupini avantgardistov, ki so se uveljavili z Delakovim »Novim odrom« in s Černigojevimi razstavami.

Naključje je hotelo, da sta svoje moči in znanje leta 1926 združila pri nastopu Delakove gledališke skupine v Gorici. Predstavi »Arlecchinata«, ki se je zgodila 21. avgusta 1926, je treba pripisati izjemen pomen. Namreč, s 13. julijem 1920 je bila za četrto stoletja onemogočena sleherna gledališka dejavnost v tržaškem mestu in okolici. Rečemo lahko, da je bila ta predstava zadnja izmed številnih in spodbudnih umetniških nastopov, ki so se takrat

zgodili v Gorici. Svojo najboljšo vsebinsko kritiko naj bi predstava doživela v časopisu *Voce di Gorizia*. O omenjeni pozitivni kritiki piše sicer Delak sam, ko odgovarja na kritike, objavljene v istoimenskem dnevniku *Edinost*. V prvih objavah dnevnika beremo, da gre za drugačno predstavo, za umetniški večer, ki obeta tudi novo sceno, primerno Delakovemu avantgardističnemu nastopu. Sklepamo lahko, da je šlo za scensko postavitev, ki je ustrezala najaktualnejšemu razumevanju gledališkega prostora. Pohvaljeno je bilo režisersko delo Delaka in tudi zahvala za uporabljeno slovensko besedo. Nadalje lahko iz dnevnika razberemo, da je šlo za gledališko sintezo, ki velja za najvišjo stopnjo futurističnega gledališča. Delak s to predstavo ukine do takrat veljavna pravila o zgradbi drame. Tradicionalna tehnika drame postane odvečna. S tem, ko v predstavo vključi dele iz Župančičeve *Veronike Deseniške* in Cankarjevega *Hlapca Jerneja*, doseže cilj futuristične literature in sintez, posredovanje nekega novega doživljanja sveta. S svojo predstavo je Delak dokazal, da je kos izzivom, ki jih je od njega »zahtevala« futuristična smer. Odmaknil se je od dotedanjega »cankarjanskega« gledališča in uvedel številne novosti. Bil je umetnik svojega kova. V svoji predstavi je upošteval ideje tako zgodnjega, kot tudi poznega futurizma. S svojimi modernimi vložki je bil inovativen, občinstvo je znal presenetiti. Z »Arlecchinato« je dokazal, da predstave ni potrebno razumeti, dovolj jo je videti, si ustvariti svoje mnenje, o njej razmišljati in biti odprt za novosti.

Glede na vse podatke, ki jih imamo danes, lahko rečemo, da se je slovenska avantgarda nedvomno razvijala na podlagi istih virov kot sočasna evropska avantgarda. Poleg italijanskega in ruskega futurizma je čutiti vpliv z različnih koncev Evrope, kar kaže na to, da ni mogoče iskati smisla in obstoja literarno-umetniških avantgard izven gibanj po Evropi in svetu. Delak je s svojo predstavo v Gorici jasno pokazal, da se zavzema za umetnost, ki pristno odseva novi družbeni položaj, kar je bilo tudi stališče različnih avantgardističnih skupin od futuristov naprej. Sama predstava in dogajanje okoli nje ter dejavnost Delaka kažejo na to, da je futurizem na Slovenskem skupaj z Delakom imel mnogo večji pomen, kakor mu ga danes pripisujemo. Delak je svojo dejavnost oblikoval pod širšim evropskim vplivom, kar kaže na njegovo veličino in razgledanost. Vsekakor gre za neutrudljivega delavca, umetnika, režiserja in enega prvih pobudnikov modernega gledališča pri nas, ki še vedno ni našel svojega pravega mesta med velikimi imeni naših umetnikov in ustvarjalcev. S svojo vizijo umetnosti je v slovenski prostor prinesel nekaj novega in uvedel svojstven mehanizem propagande in plasiranja. V gledališču je dal pomembno mesto scenskemu prostoru in gibu, kar je nastajalo v interakciji s paralelnimi evropskimi tokovi.

13 Bibliografija

- Bajt, D.** (1985). *Ruski literarni avantgardizem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Bevk, F.** (1926). Teorija umetnosti. *Edinost* (5. september), str. 4.
- Cencič, M.** (1997). *TIGR - Slovenci pod Italijo in TIGR na okopih v boju za narodni obstoj. Kras in Vipavska dolina*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Delak, F.** (1926). K "umetniškemu večeru mladih". *Edinost* (2. september), str. 3.
- Dovič, M.** (2011). Anton Podbevšek, Futurism, and the Slovenian interwar avant-garde literature. V Günter Berghaus (ur.). *Futurism in Eastern and Central Europe*. Berlin; Boston: De Gruyter, str. 261-275.
- Erjavec, A.** (2009). *Estetika in politika modernizma*. Ljubljana: Študentska založba.
- Kmecl, M.** (1972). Slovenska literarna avantgarda v 20. letih XX. stoletja. *Jezik in slovstvo*, letnik 18, številka 1/2, 27-30.
- Kos, J.** (1980). K vprašanju o bistvu avantgarde. *Sodobnost*, letnik 28, št. 3, str. 361-370.
- Kos, J.** (1980). Avantgarda in Slovenci. *Sodobnost*, letnik 28, št. 8/9 str. 742-752.
- Krečič, P.** (1989). *Slovenski konstruktivizem in njegovi evropski okviri*. Maribor: Obzorja.
- Mašera, M.** (5. september 1926). Še enkrat "umetniški" večer "mladih v Trgovskem domu v Gorici. *Edinost* (5. september), str. 4.
- Mladi.** (19. avgust 1926). Harlekinada v Trgovskem domu. *Edinost* (19. avgust), str. 4.
- Moravec, D.** (1971). *Iskanje in delo Ferda Delaka*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča Ljubljanskega.
- Moravec, D.** (1980). *Slovensko gledališče od vojne do vojne*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- P. B.** (1926). Umetniški večer mladih v Trgovskem domu. *Edinost* (29. avgust), str. 4.
- Poslušalec.** (1926). Prireditev "mladih" v "Trg. domu" v Gorici. *Edinost* (29. avgust), str. 4.
- Prireditev "mladih" v Gorici.** (1926). *Edinost* (29. avgust), str. 4.
- Troha, Vera.** (1993). *Futurizem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Umetniški večer mladih.** (1926). *Edinost* (17. avgust), str. 4.
- Umetniški večer mladih.** (1926). *Edinost* (18. avgust), str. 2.
- Umetniški večer mladih v Trgovskem domu.** (1926). *Edinost* (27. avgust), str. 2.

Verginella, M. in **Kacin-Wohinz, M.** (2008). *Primorski upor fašizmu: 1920-1941*. Ljubljana: Društvo Slovenska matica.

Vesti z Goriškega. (1926). *Edinost* (21. avgust), str. 2.

Vrečko, J. (2009). Futurizem, berlinska dada, nadrealizem in Manifest mehanikom. *Revija 2000*, str. 189-201.

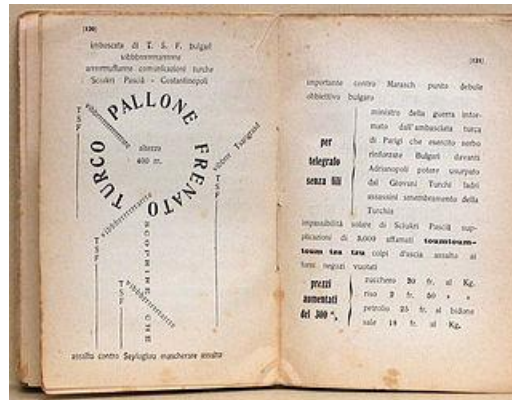
Vrečko, J. (1986). *Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zenitizem*. Maribor: Založba Obzorja.

Vremec, V. (1988). *Pinko Tomažič in drugi tržaški proces*. Koper, Trst: Založba Lipa, Založništvo tržaškega tiska.

Zadavec, F. (1967). Glavni leposlovni tokovi v Sloveniji med prvo in drugo svetovno vojno. *Jezik in slovstvo*, letnik 12, številka 4, str. 171-178.

Zadavec, F. (1999). *Slovenska književnost II*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

14 Slike



Slika 1: Zang Tumb Tumb, F. T. Marinetti (1914)



Slika 2: Parole in liberta



Slika 3: Poesia

LACERBA

Periodico quindicinale Qui non si canta al modo delle rane.

Anno I, n. 24 Firenze, 15 dicembre 1913 Costa 4 soldi

CONTIENE: Grande Serata Futurista — MARINETTI, Agli spettatori — SOFFICI, La pittura futurista — PAPINI, Contro Firenze passatista — CARRÀ, Contro la critica — BOCCIONI, Dinamismo plastico — MARINETTI, La politica futurista — PALAZZESCHI, Cari concittadini — SCARPELLI, Lettera a Papini — PAPINI, Ai Fiorentini — GOVONI, Io e Milano (II) — SOFFICI, Giornale di bordo — Comunicati: Competente mancia; I futuristi e la Gioconda.

Grande Serata Futurista

Firenze - TEATRO VERDI - 12 Dicembre 1913

RESOCONTO SINTETICO (FISICO E SPIRITUALE) DELLA BATTAGLIA

<p>Da una parte (sul palcoscenico):</p> <ul style="list-style-type: none"> 2 poeti (Marinetti, Cangiullo) 3 pittori (Boccioni, Carrà, Soffici) 1 antifilosofo (Papini) 1 immoralista (Tavolato) 1 volontario occasionale (Scarpelli). <p>Armi: Coraggio, Strafotenza, Disinvoltura, Idee nuove, Insulti necessari, Buoni Consigli, Poesia originale.</p> <p>Stati d'animo: Disgusto per la bestialità dominante. Soddisfazione estetica per lo spettacolo magnifico della folla contrastata e infuriata.</p> <p>Alleati: Gruppi di amici e simpatizzanti (giovani, operai) in due o tre palchi e in platea. Molto chiasso e poca energia. Per far cessare il rumore ne facevan dell'altro. Disorganizzazione. Gettito di fiori. Battimani senza continuità. Ci volevano cazzotti. Bisognava fare sgombrare i palchi più indecenti.</p> <p>Feriti: Un ferito (Marinetti).</p> <p>Resultati: Irritazione del pubblico che voleva ascoltare. — Aumento di simpatie per il futurismo. — Conversioni immediate al futurismo. — Vergogna postuma di gran parte della cittadinanza. — Rimproveri di tutti i giornali alla vigliaccheria stupida degli spettatori. — Grande gioia dei futuristi.</p>	<p>Dall'altra parte (nella sala):</p> <p>5000 nemici:</p> <ul style="list-style-type: none"> Clericali (per la morale e la religione). Borghesi (in difesa de' luoghi comuni). Studenti (per difender Mazzoni, sobillati dai professori). Liberali (per vendicare il loro presidente ecc.). Aristocratici (beceri più degli altri). Virtuisti (Cristiani (?) che insultano e si vendicano). Giornalisti (indifferenti, ironici). Poliziotti (inattivi). Beceri (presi a nolo). <p>Armi: Patate, carote, cipolle, assafetida, torsoli, acciughe sardine, uova, pattona, sputi, mele, castagne, pasta-sciuma, lampadine elettriche, fagioli, ceci. Trombette, trombe d'automobile, corni, raganelle, chiavi ecc.</p> <p>Stati d'animo: Voglia di far chiasso. Becerismo scatenato. Volgarità finalmente traboccante nell'impunità. Odi personali. Riseitimenti postumi. Ebbrezza d'essere in molti contro pochi. Cretinismo furioso. Vigliaccheria in libertà. Slogio degli inferiori contro i superiori. Paura di far parlare. Vendetta contro colpi vecchi e nuovi. Asinità. Bovità. Pecorinità. Maialità.</p> <p>Alleati: La teppa fuori e le guardie dentro.</p> <p>Feriti: Molti feriti in platea (dai loro compagni dei palchi).</p> <p>Resultati: Noia, Stanchezza, Spese, Spolmonatura, Insulti reciproci fra gli spettatori. Fuga generale. (All'uscita i futuristi non trovarono un solo nemico e neppure per la città e per i caffè).</p>
--	--

Slika 4: Lacerba



Slika 5: Ovitek revije "Novi oder"

DRAMSKO GLEDALIŠČE
V LJUBLJANI
3. marca 1925 ob 20. uri

N O V I O D E R

**Literarno-
umetniški večer**

Umetn. vodja in inscenator: režiser „Novega odra“ g. FERDO DELAK

SPORED:

Stritar: **Orest** (dramski fragment) . . . g. Ferdo Delak.
Hauptmann: **Potopljeni avon** (odlo-
mek) gđ. Maša Slavčeva.
Kette: **Pijanee** (inscenirana pesem) . . . g. Ferdo Delak.
Wittmann: **Ahasver** (dramski prizor) . g. Bojan Rasnov.
Gradnik: **Pisna** (inscenirana pesem) gđ. Maša Slavčeva.
Seliskar: **Pesem revolucionarjev** (in-
scenirana pesem) g. Ferdo Delak.
Shakespeare: **Julij Cezar** (odlomek) g. Ljudevit Mrzel.
Calderon: **Sen - življenje** (dramski
prizor) g. Bojan Rasnov.
Zbašnik: **Materi** (inscenirana pesem) g. Ferdo Delak.
Shakespeare: **Sen kresne noči** (odlo-
mek) gđ. Maša Slavčeva.

Cene dramske Cene dramske

Slika 6: Program literarno-umetniškega večera v Gorici, 1926