

Nove knjige

**ENRICO CRISPOLTI,
RICOSTRUZIONE FUTURISTA
DELL'UNIVERSO,
Musei Civici, Mole Antonelliana,
Torino, 1980.**

Piše: Ješa Denegri

Tokom 1916, dakle usred rata kojeg su u početku glorifikovali, tri protagonista ranog futurizma prolaze kroz evidentnu krizu sopstvenih varovanja: Boccioni piše da će se »iz ovog rata vratiti s preziorom prema svemu što nije umetnost«, ali on se iz tog rata neće vratiti i stići će jedino da pred smrt naslika **Portret kompozitora Bussonija** u duhu najčistijih sezaniističkih pouka; Carra iste godine radi sliku **Antigravioso** koja odaje raskid s futurizmom, ali još ne i ulazak u metafiziku, dok je Severini sa slikom **Materinstvo**, takođe iz 1916, već potpuno u vodama klasicističkog »povratka redu«. Te činjenice često se uzimaju kao dokazi da je početni ili »herojski« futurizam u vreme prvog svetskog rata iscrpljen i praktično napušten od samih svojih protagonista. Ali, samo godinu dana ranije, u martu 1915, najstariji među futuristima, Giacomo Balla, i jedan od mladih adepta, Fortunato Depero, potpisuju Manifest futurističke obnove sveta (**Ricostruzione futurista dell'universo**), zagovarajući ideju »totalne fuzije« i »integralne re-kreacije«, u smislu kako te pojmove shvata tipični futuristički ekspanzionizam, čija je jedna od deviza »sistematski i bezgranično otkriće-invenција« (**La scoperta-invenzione sistematica infinita**). Sam Balla iste godine radi svoje apstraktne (ili bolje reći »konkretne«) **Plastičke komplekse (Complessi plastici)**, koji čine dalji korak u pravcu razrede futurističkih ideja. Futurizam, dakle, tokom 1915 – 16. prolazi kroz otprilike istovremenu krizu i obnovu: ipak, futurizam opstaje i sa izmenjenim umetničkim problemima ulazi u dvadesete godine.

Teza da je futurizam krajnje složeni pokret više umetničkih grana i više generacija, a ne samo »udarac šakom« pionirske grupe potpisnika manifesta iz 1910. (**Manifesto del pittori futuristi**), osnovna je teza izložbe i obimnog kataloga što ih je pripremio Enrico Crispolti u Torinu 1980: otuda on za naziv svoje izložbe/kataloga uzima naziv pomenutog manifesta Balla i Depera **Ricostruzione futurista dell'universo**. Po idejama ovog manifesta i po praksi koju podrazumeva, futurizam prekida sa središnjim mestom slikarstva u svom početnom stadijumu (**situazione pittorocentrica**, kako kaže Crispolti) i želi da postane globalno iskustvo koje će se raširiti na ceo ambijent: na arhitekturu i ono što se danas naziva »okolinom«, na predmete svakodnevnog upotrebe i ono što se danas naziva dizajnom, na reklamu, modu, tipografiju, fotografiju, kinematografiju; ukratko, sve ono što se danas naziva medijskom kulturom. Kao, uostalom, u svim futurističkim manifestima, tako i u ovom Balla i Depera iz 1915. ima preterivanja i praznih reči, ali nije moguće ne priznati mu i mnoge prave intuicije koje će tek docnije naći svoje potvrđenje u umetničkoj praksi. Uzimajući ovaj manifest za amblem svoje istoriografske obrade kompleksa futurizma, Crispolti u jednome ima

pravo: kriza iz 1916, o kojoj je na početku ovog osvrta bilo reči, nije dokrajčila futurizam; štaviše, posle te krize futurizam je izašao drugačiji, mada evidentno ni izdaleka toliko svež i inovativan kao što je to bio veliki futuristički iskorak »herojske« generacije.

Ko pozna ranije studije Crispoltija, lako će ovu njegovu tezu razumeti kao nastavak i zaključak prethodnih istraživanja. Ovaj autor prvi je, naime, još podavno, obratio pažnju na dotle skoro posve zanemarene probleme i predstavnike poznog ili »drugog« futurizma (**Secondo futurismo**), kojem je posvetio dve obimne knjige (**Il secondo futurismo: 5 pittori + 1 sculture: Torino 1923 – 1938**, Torino, 1962. i **Il mito della macchina e altri del futurismo**, Trapani, 1969), a nakon toga posebno se pozabavio vrlo osetljivom temom odnosa futurizma i fašizma, što je raspravio u studiji **Appunti sul materiali riguardanti i rapporti fra Futurismo e fascismo**, objavljen u zborniku **Arte e fascismo in Italia e in Germania**, Milano, 1974. A zaključna tačka takve Crispoltijeve kritičke pozicije bila bi sledeća: pokret futurizma ne čini, kao što se najčešće smatra, samo rani avangardni talas između 1909 – 16. (gde je prvo datum Marinettijevog osnivačkog manifesta iz pariskog **Figaroa**, a drugo datum smrti Boccionija i Sant'Elje), nego je posredi »odvijanje futurizma« duboko u tridesete godine, što je sam Crispolti dalje obrazlagao u tekstu **Svolgimenti del futurismo**, u katalogu izložbe **Annitrenta** održane u Milanu početkom 1982.

Balla jedini iz prve generacije nije begunac iz futurizma, kod njega nema oštre cezure između osnovnih idejnih pozicija u drugoj i trećoj deceniji, a zbog već istorijskog ugleda i neprekidne aktivnosti, on prirodno zadobija ulogu središnje ličnosti tog »produženog« futurizma. Zahvaljujući tome Rim postaje centar druge futurističke etape (smenjujući Milano koji se smatra mestom rođenja futurizma i centrom njegove prve faze), a oko Balla u rimskom krugu okupiće se Enrico Prampolini, Depero i A. G. Bragaglia, čijim se doprinosima futurizam širi ka scenografiji, kostimu, fotografiji i drugim, dotle perifernim, oblastima. Početkom dvadesetih godina zasebnu epizodu futurizma čini tzv. mehanička umetnost (**Arte meccanica**), nazvana po manifestu koji su u časopisu **Nol** maja 1923. objavili (a još oktobra 1922. napisali) Prampolini, Vinicio Paladini i Ivo Pannaggi. Posredi je struja za koju Crispolti smatra da je zbog sklonosti ka geometrijskoj redukciji forme bliska pariskom purizmu, a u pojedinim slučajevima i srednjoevropskom konstruktivizmu (»mehanički konstruktivizam« je termin kojim Crispolti obeležava poziciju Pannaggija). Prilika je da se primeti da su upravo predstavnici ove struje futurizma, Prampolini i Paladini, bili (ili trebali da budu) među učesnicima »Zenitove« međunarodne izložbe nove umetnosti 1924. u Beogradu, a taj, u dokumentima još nerazjašnjeni, kontakt zenitista i konstruktivista desio se (ili se trebao desiti) nepunih godinu dana nakon objavljivanja manifesta mehaničke umetnosti.

Milanska izložba **Annitrenta**, u kojoj je Crispolti obradio poglavlje o »odvijanju futurizma«, detaljno je pokazala osobine futurističkih aktivnosti u vreme kada je ovaj pokret posve prihvaćen, čak i integrisan u vladajuću kulturu i ideologiju. Posredi su izražajne forme i područja interesovanja koja se, naravno, znatno razlikuju od onih u pionirskim godinama i u prvoj generaciji: to više nije »revolucionarni« nego »prilagođeni« futurizam, i možda je upravo Fillia, jedan od predstavnika torinskog »drugog futurizma«, najbolje opisao tu promenu stanja: dok su, po njemu, pioniri bili »primitivci jedne nove senzibilitnosti« (**I primitivi di una nuova sensibilitla**), futuristi druge generacije su »realizatori obnovljene senzibilitnosti« (**I realizzatori di una sensibilitla rinnovata**). Ali ne i jedino to: posredi su i razlike u područjima delovanja i pored slikarstva i skulpture (pri čemu su **aeroplittura** i **aerocultura** tipične forme poznog futurizma) dolazi do uključivanja futurističkih zahvata u sam ambijent i u druge medijume, što su predviđali još Balla i Depero u manifestu iz 1915. Izložba **Annitrenta** predstavila je sva ta uključjenja u sekcijama posvećenim arhitekturi i postavkama izložbi, nameštaju, modi, publicitetu, spektaklu, fotografiji i foto-montaži, vizualizaciji pisma i poezije itd, pri čemu je drugo pitanje kakvi su i koliko vredni rezultati bili dostignuti u svim tim oblastima.

Pomenuto je malopre integrisanje futurizma u vladajuću kulturu i ideologiju istorijskog trenutka, a tom provokativnom pitanju Crispolti je znao da mora posvetiti znatnu pažnju. Ma koliko dokumenti

danas bili poznati i pristupačni, veoma je teško do kraja razmisliti ovaj problem: jer, valja imati na umu i to da se pod terminom »futurizam« ne podrazumevaju uvek isti fenomeni (postoji futurizam u umetnosti i futurizam u politici, postoji futurizam prve i druge generacije, itd), kao što je i sam sistem fašizma tokom vremena prošao kroz određene transformacije. Crispolti upućuje na dokumente o političkim stavovima futurista i iz tih dokumenata vidljivo je da ti stavovi datiraju još iz prefašističkog vremena (**Il Manifesto politico** iz 1911, **Programma politico futurista** iz 1913, **L'orgoglio italiano** iz 1915, **Manifesto del partito politico futurista** iz 1918, **Democrazia futurista – dinamismo politico** iz 1919, **Al di là del comunismo** iz 1919 – 20), a s Marinettijevom knjigom **Futurismo e fascismo** iz 1923, ova dva fenomena dovode se u neposredne relacije. Crispolti, naravno, niti može niti želi da negira te relacije, ali stalo mu je do toga da ovaj osetljivi problem razjasni vodeći računa o mnogim konkretnim istorijskim prilikama. Ne može danas, smatra Crispolti, biti ni reči o tome da su futurizam i fašizam područja koja se smeju poistovetiti: futurizam je umetnički pokret (ili tačnije pokret koji se raširio kroz mnoge umetničke grane), fašizam je socijalno-politički poredak jedne sredine i jednog vremena. Nije u futurizmu posredi ni »proizvođenje umetnosti za potrebe fašizma«, nego ispoljavanje niza umetničkih krugova iz više generacija unutar jedne klase, a potom i jedne političke strukture, u kojima su se ti futuristički krugovi javili, mada se s njima (tim strukturama) nisu uvek i u svemu usaglašavali. Futuristi najčešće proizlaze iz srednjih slojeva prosvetne buržoazije i kao prvi eksponenti tih slojeva veruju da su pozvani da pokrenu napred kulturni i umetnički život sopstvene sredine, ali su pri tome uvek spremni na sve moguće kombinacije, ukoliko u tome vide put ka ispunjavanju svojih **artekratskih** aspiracija. Niko se među futuristima nije više od Marinettija služio raznim manevrima (pomenimo, najpre, raskid s fašizmom na prvom kongresu Fascia u Milanu 1920, zatim pristajanje na članstvo u Akademiji Italije 1929. i, najzad, odluku da se prilikom izložbe futurističkog aerostikarstva u Berlinu 1934. upusti u polemiku sa glavešinama nacističke kulturne politike), a sve to on je radio ne u interesu fašizma, nego pre zbog zadovoljenja sopstvene umetničke prepotencije, drugim rečima, zbog osećanja svoje harizmatске umetničke uloge. Futuristi veruju – a u tome je, verovatno, i razlog njihovog političkog kompromitovanja – da umetnost i umetnici treba da budu predvodnička snaga društva (to je ta futuristička **artekracija**), jedan dokaz o tome jeste i sam pojam **Futurističke obnove sveta** kojim su Balla i Depero krstili svoj manifest iz 1915. Jasno je, međutim, da realna politika na tako nešto nikada nije pristajala zato što je i sama, i na svoj način, želela da kroji i krojila je »obnovu sveta«. Ishod ovog susreta umetnosti i politike, u konkretnom slučaju susret futurizma i fašizma, moguće bi bilo, dakle, razrešiti na sledeći način: futurizam nije pripremio fašizam, niti mu je kasnije pripadao, ali je, ipak, bio prinuđen da mu se, zavisno od prilika, odupire i podleže. Onde gde je kao umetnost bio jak, futurizam je tu bitku uspevao da dobije, onde gde je kao umetnost bio slab (ili gde umetnost nije ni bio), futurizam je u toj bici ostajao žrtva.

ANTE STAMAČ: »KRITIKA ILI TEORIJA?« »Revija«, Osijek, 1983. Piše: Zlatko Kramarić

U našoj književnoj i kulturnoj javnosti djelo i misao Ante Stamača podjednako su nazočni i podjednako značajni na nekoliko područja. O Anti Stamaču moguće je govoriti kao i o plodnom i značajnom pjesniku »razlogovske« orijentacije, o vrijednom prevodiocu, koji je našu duhovnu kulturu obogatio prijevodima čitavog niza značajnih djela (on jednako uspešno prevodi i poeziju, i prozu, i dramu, i književnoteorijske, i lingvističke, i filozofske rasprave), a pored svega toga Stamač je i vrstan teoretičar. S područja teorije