

Aljoša Pužar

University of Ljubljana

aljosa.puzar@fdv.uni-lj.si

ORCID: 0000-0002-5931-7577

POZNAŃSKIE STUDIA SLAWISTYCZNE

NR 22 (2022)

DOI: 10.14746/pss.2022.22.14

Data przesłania tekstu do redakcji: 8.02.2022

Data przyjęcia tekstu do druku: 26.02.2022

O položaju organske neizgrađene prirode u poetici i ideologiji istočnojadranskog futurizma

ABSTRACT: Pužar Aljoša, *O položaju organske neizgrađene prirode u poetici i ideologiji istočnojadranskog futurizma* (On the Position of the Organic Unbuilt Nature in the Poetics and Ideology of Eastern Adriatic Futurism). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 22. Poznań 2022. Wydawnictwo "Poznańskie Studia Polonistyczne," Adam Mickiewicz University, Poznań, pp. 271–288. ISSN 2084–3011.

The article offers an overview of lesser-known aspects of the Eastern Adriatic futuristic avant-garde in a broader sense: both the futuristic movement itself and the phenomena that relied on it in conventional interpretations. Selected episodes relate to the examination of the futuristic relationship to the organic unbuilt nature. Emphasis is placed on the comparative image of this multicultural and multilingual literary region, beyond national historiographical conventions.

KEYWORDS: Futurism; techno-panism; nature; palingenesis; barbarian

1. Uvod: Priroda, majka, maćeha

Zbunila se majka priroda i pijana bješe
 kod poroda: — tijesan mi bijaše vijek,
 a velebna bješe mi duša

Janko Polić Kamov, *Ledeni blud*

Privremeni i prividni slom odnosa prema prirodi kao „majci” ocrtaiva inicijalni futuristički odnos prema „organskom prirodnom”. Za futuriste priroda više nije etički i estetički orijentir — za te će se orijentire novi čovjek pobrinuti sam. Njegova će nova priroda biti mehanička, spremna da pokori divljinu. Ovo standardno mjesto marinetijevskog inicijalnog kreda nadopunjuje se i komplicira futurističkim raspravama o prirodi koje se ne odnose na ljubav prema strojevima, već na složene odnose umjetnosti i stvarnosti.

Pojam prirode odnosi se tu na intenziviranje asocijativnosti i na oblike ultrarealizma neposrednosti. Marinetti u „Tehničkom manifestu futurističke umjetnosti” iz 1912. godine govori o zahvaćanju svega što je najprolaznije i najneuhvatljivije u materijalnom (tvarnom) „sitnookim mrežama slika ili analogija, koje će biti bačene u tajanstveno more fenomena” (Asor Rosa, 1988, 59). Kako bi se prenijeli uzastopni pokreti objekta, sugerira Marinetti, potrebno je proizvesti lanac analogija koje taj objekt evocira, pri čemu je svaka od njih sažeta ili kondenzirana u jednu esencijalnu riječ. U ovome Asor Rosa vidi kombinaciju simbolizma, Marinettijeva matičnog poetskog pravca, te svojevrsnog ekstremnog realizma — pogleda kroz sitnozor (Asor Rosa, 1988).

U čuvenoj polemici s Papinijem iz 1914., reagirajući na tekst *Il cerchio si chiude* (*Krug se zatvara*) u kojem Papini analizira ovu futurističku ekstremnu mimetičku želju i potrebu, te donekle insinuira banalni naturalizam, Boccioni je još izravniji od Marinettija: za njega umjetnost nije elaborat sirovine, već je upravo ta do potpunog iskrvavljenja elaborirana tvar umjetnosti ono što treba najodlučnije odbaciti te umjesto toga asocijativno graditi novu stvarnost, različitu od svijeta tradicijskih privida. Iste godine u ogledu *Moto assoluto + Moto relativo = Dinamismo* (*Apsolutni pokret + Relativni pokret = Dinamizam*) umjetnik izjavljuje: „Mi nismo

PROTIV PRIRODE, kako vjeruju okašnjela nevinašca verzizma i naturalizma, već PROTIV UMJETNOSTI, tj. protiv statike što stoljećima dominira, osim u rijetkim pokušajima u kojima nalazimo toplija djela i živahnije epohe" (Asor Rosa, 1988, 60–61). Futuristi su, prema Boccioniju, bliži prirodi jer grade svijet sazdan na istini i na pronicanju u (s) tvrnost onkraj banalnih opisa. Tu će tvrdnju i taj zahtjev, te susljedne poetske i slikarske pokušaje, Asor Rosa nazvati apsolutnim realizmom ili ultrarealizmom.

Futuristički dijagonalni zasjek unazad preko baštine romantizma do prosvjetiteljstva i onda petlja natrag preko sljublivanja simbolizma s ekstremnim naturalizmom donosi, dakle, jedan slojevit ili čak paradoksalan odnos prema organskom ili neizgrađenom prirodnom te prefigurira suvremenu svijest o tome da se aktivno ili barem „aktivirano" (pobuđeno) bavljenje „prirodnim okolišem" ne može definirati kao puko pisanje o zelenim i modrim krajolicima s onu stranu rubova razorne scene Antropocena, tj. o Prirodi kao prostoru transgresije onkraj antropocentrične i antropogenetičke tehnopoieze.

Ovaj se članak zanima za istočnojadranske avangardne (ponajprije književne, ali i slikarske) razrade odnosa izgrađenog i neizgrađenog svijeta te odnosa urbanog-industrijskog prema ruralnom-predindustrijskom, utoliko ukoliko su te konvencionalne i zastarjele razdjelnice u vremenu u kojem govorimo (tj. u prva tri desetljeća 20. stoljeća) svjedočile o dubljem odnosu antropocentrične hijerarhijske ili koncentrične vizije svijeta prema onoj kaotičnoj i decentriranoj koja privilegira isprepletenost ili glatku i protočnu (gibljivu) umještenost u kompleksnost užih ili širih biotopa ili onkraj-ljudskih (beyond human) staništa. Tim će se problemima pristupiti kroz niz tematskih epizoda, a unutar svake će se pokušati rasvijetliti jedan aspekt odnosa prema prirodnom.

U raspravi o istočnojadranskoj futurističkoj avangardi¹ treba se ipak dotaknuti i generacijskoga književnopovijesnog krajolika koji joj je neposredno prethodio i s njom u nekoj mjeri supostojao. Tu ponajprije mislim na tada vladajuću poetiku dekadentizma u italo fonim urbanim

1 Pojam istočnojadranskog ne odnosi se ovdje samo na usku obalnu crtu ili na geografski istok Jadrana već na specifičan kulturnopovijesni i književnopovijesni pojam, uobičajeniji u talijanskoj literaturi, a koji uključuje i sjevernojadransko-podalpsku zonu (tzv. Alpe-Adria) te Trst kao vodeće kulturno središte.

centrima uz snažan utjecaj bečke moderne i uopće austronjemačkih filozofskih i književnih kretanja. To u poetičkom smislu znači da je ova regija doživjela i živjela neke aspekte talijanskih inačica simbolizma, ali i specifično bečke opsesije kopanjem po psihološkim nutarnjim paradoksima modernog čovjeka u sukobu s okolinom.

Istočnojadranska multikulturalna i višejezična futuristička avangarda koja je uslijedila, od Trsta (s ranim odjecima prvog futurizma te utjecajima na goričku avangardnu scenu i na slovensko zaleđe), preko Zadra i pokušaja Matošićeva hrvatskog futurističkog pokreta i časopisa *Zvrk* (1914), preko Rijeke (s protoavangardnim fenomenom Kamova te s kasnijom futurističkom eksplozijom u vremenu D'Annunzijeve vladavine 1919. – 1921.), sve do kasnijih sinkretističkih i konstruktivističkih pokreta poput zenitizma (i njihovih utjecaja, naročito u Sloveniji) sačuvat će pojedine marinetijevske motive, ali će ih postupno i uporno lišavati tehnolatrijske i tehnocentrične retorike, preferirajući obnovljeni (i buntovnički) panizam te motive prerađanja (palingeneze) starog-novog čovjeka.

2. Panizam i tehnopanizam ruku pod ruku

Istočnojadranski urbani centri konca devetnaestog stoljeća, naročito na sjeveru (Trst, Pula, Rijeka), krajolik su nagle tehnološke inovacije i rasta. Za razliku od pasivnosti talijanskog juga, kojem leđa okreću frustrirani milanski i firentinski futuristi, kao i prašnjavoj slavi prošlih vijekova, istočnojadranski urbani centri operiraju s relativno malo kulturno-povijesnog humusa i tek su odnedavna bili prigrlili zakašnjele narodne preporode, tj. aktivnu konstrukciju nacionalnog identiteta. Tom marljivom radu lokalnih folklorista, povjesničara, pjesnika i ostalih mitotvoraca snažno konkurira djelatnost transnacionalne Krune, ali i njoj zadugo vjernih autonomaških italofonih i germanofonih elita, već puno stoljeće zabavljenih izgradnjom lokalnih mikronacija. Unatoč svojoj objektivnoj provincijalnosti, radi se o izvrsno informiranim sredinama, u kojima postoji znatan protok ideja i ljudi, zahvaljujući širokom prostoru Carstva (o provincijskom u povijesnoj avangardi kao o književnopovijesnom problemu v. Božić Blanuša, 2020). Kada u te gr dove 1909. ili 1910. godine pristigne slabo poznati i okašnjeli francuski

simbolist rođen u Egiptu, F.T. Marinetti, tek odnedavna talijanski pisac i slavitelj brzine automobila i vlastite samopromocije, ti gradovi mu se ponajprije u čudu smiju (Marinetti, 1910), a svoje prve kredite kod istočnojadranskih gradskih elita zadobit će tek iredentističkim gestama.

Marinettijevi prvi regionalni oponašatelji i suradnici imaju suzdržan stav i prema kultu mašina i prema industrijskoj urbanosti kao „kreiranoj” ili „drugoj” prirodi (Berghaus, 2009). Odnos dekadentističke intelektualne scene prema organskoj neizgrađenoj ili primordijalnoj prirodi, ali i prirodi umjetnika, umnogome je još obilježen panizmom (od παν, „sve”, ali i u vezi sa šumskim bogom Panom). Panizam donosi ideju bijega od pritiska industrijske civilizacije na način stapanja s Ap-solutom, često kroz izravan dodir s neizgrađenom organskom prirodom. Priroda kako je vide panisti često ima ljudske karakteristike, ali i propusnu otvorenu granicu prema izgrađenom ljudskom svijetu. Premda ima i drugačijih primjera, panizam je često obilježen zanosom i radošću spoja prirodnog-ljudskog s prirodnim-okolišnim. Pjesnik je prirodna životinja koja nalazi sebe u zelenim i modrim krajolicima i s njima se stapa. D’Annunzijeva slavna *Kiša u boriku* (*La pioggia nel pineto*) ili Nazorov *Cvrčak*, standardna su mjesta ove utjecajne poetike, koja se često javlja u slojevima sa senzualizmom i vitalizmom.

Marinetti, i sam dijelom panist, senzualist i vitalist, u prijateljskom je dodiru s kratkotrajnom simbolističkom utopijskom zajednicom L’Abbaye de Créteil (1906. – 1908.) zasnovanom na ideji bijega iz zapadne civilizacije ili barem onoj komunalne klauzure, no već godinu dana kasnije pokušava europskim književnim scenama retorički i manifestno prodati svoj novoizmišljeni tehnopanizam, uronjenost u „dru-gu prirodu”, srastanje s njezinim ritmovima, rađanje čovjeka-mašine, ranoga pjesničkog kiborga. Unatoč širokoj i konvencionalnoj prihvaćenosti ovog pomaka kao ključa za razumijevanje futurizma, sam je pokret od početka mnogo kompleksniji, a i Marinettijeva djela nastavlja-jaju pokazivati panističke motive (Härmänmaa, 2009), često u sprezi s imperijalističkim i kolonijalnim fantazijama o Africi i Orijentu (Tom-asello, 2004).

Dobar su primjer za ovo stanje paradoksi hrvatskog futurističkog pokreta Josipa (Jose, Giuseppa, Joa) Matošića i njegova pripremljenog, ali neobjavljenog časopisa *Zvrk* (Zadar, 1914). U tom su se arhivskom

materijalu ruku pod ruku našli i buntovništvo, i panizam, i tehnosocijativnost, uz političnost i nacionalizam. Poetski tekstovi Joa Matošića i Antona Aralice odlikuju se preuzimanjem futurističke poetike izravne asocijativnosti, uz uporabu slobodnog stiha, onomatopeje i uzvika, tehnolatrijskih motiva, brzih ritmova i rudimentarnih grafostilističkih eksperimenata. Pažnju u ekopoetičkom smislu privlače pak motivi prirode koji se javljaju u tim uradcima, primjerice u Matošićevoj pjesmi *Laokoonu mog ljubavnog motora*, u kojoj se pjesnik uspoređuje s vulkanom, a svoj hladni objekt požude ili ljubavne čežnje uspoređuje s čak tri planine okovane ledom. Još su zanimljiviji programatski tekstovi, koji tek u manjoj mjeri zvuče izravno futuristički, premda se pozivaju na futurizam. Poznati tekst s neobjavljene naslovnice pokazuje niz vitalističko-panističkih segmenata:

I ekspanzija i eksplozija moćne žilave i nesavladive jakosti naše, triumfirati će snagom najžešćeg vulkana, zagrmiti kao najgromniji top najvećeg nebojše, riknuti i kriknuti kao najžući lav, najprugastiji tigar i najmrlijastiji leopard. Zato ćemo ushićeni pohrliti vatrenim entuzijazmom iz tmine i doline u svjetlo i visine, krstareći slobodno bez straha u pogibelj kao zračni futurist Pégoud. A pustimo li se, da u tamnim barama uništimo zavidne zelene i zaglušne kreketuše, provalit ćemo zapjenušeni kao voda slapa Nijagare, Gubavice i Krke (Petrač, 1995, 22).

Avijatičar Pégoud djeluje ovdje gotovo osamljeno u kontekstu hrvatskih futurista koji se uspoređuju ili čak stapaju s vulkanima, divljim životinjama ili vodama tekućicama. Čitav tekst organiziran je u pravilan krug, oblik Zemlje ili Sunca.

Matošića je, unatoč blizini talijanske kulture i dodira s Marinettijem, podjednako nadahnjivao razvoj ruskih (post)futurističkih tendencija. U kratkom deklarativnom tekstu *Što hoćemo?*, u kojem se objašnjava što Matošić i njegovi drugovi žele, izravno se spominje želja da se bude poput ruskih futurista. Ovo se odnosi na Larionovljevič stilski pravac — lučizam ili rajizam, predstavljen godinu dana ranije. Premda je reper-toar u tekstu primarno futuristički, uključujući slavljenje brzine, ne izostaju ni vitalistički motivi: „Zašto volimo život? Zato jer je život ljepši

od smrti. Zato jer je zdravlje ljepše od bolesti" (Petrač, 1995, 24). Mlade se poziva da se oslobode nostalgije i „da se okrenu suncu”.

Premda ni u talijanskoj futurističkoj matici nije nedostajalo on-kraj-tehnoloških motiva, oni u njoj ne zadobivaju programatsku ili manifestnu prvorazrednost (Härmänmaa, 2009). Futuristi istočne obale Jadrana pokazuju ipak složenije veze s mijenama koje će futuristički impuls od 1912. godine doživjeti na istoku Europe i u Rusiji, kao i drugačiji odnos prema motivskom kompleksu industrijalnosti ili urbane modernosti. Unatoč djelomičnoj sinkronizaciji pjesnikovanja s tehnološkim ubrzanjem, znatan dio kreativnih energija kreće prema primitivističkom prerađanju ili palingenezi: retorika futurističke kenogeneze (evolucijskog preskoka pod pritiskom novog okoliša) u velikoj se mjeri zamjenjuje retorikom ponovnog rođenja ili barem oživljavanja zapretenih odlika osobnih i kolektivnih predaka.

3. Palingenetička spirala i pitanje barbarizma

Godine 1910., kada Marinetti pretjeranim gestama i tiskovinama slavi uspjeh svog pokreta u Trstu, toj novootkrivenoj citadeli talijanstva i avangarde, domaći tršćanski pisac Scipio Slataper, voćeanac (sljedbenik poetike firentinskog kruga oko časopisa *La Voce*) i jedan u nizu površnih nićeanaca, skrhan samoubojstvom svoje ljubavnice odlazi u selo Ocizla na slovenskom Krasu, u kraj u koji su ga i ranije slali kao u sanatorij. Tamo nastaje najveći dio njegova čuvenog djela, opsežne lirske autobiografije *Moj Kras (Il mio Carso, 1912.)*. U tom će djelu već na prvoj stranici autor prizvati san o vlastitu barbarstvu i mističnoj povezanosti sa slavenskim precima. Taj san sam će autor prizemljiti ironijom: čitatelj, očekuje on, i predobro zna da je posrijedi još jedan Talijan koji se prikazuje barbarom (Slataper, 1985, 7).

Djelo je prožeto voćeanskom fragmentarnošću uz vitalizam i panizam te jasnu izmjenu gradskih i izvangradskih motiva i poglavlja. Ipak, za razliku od futurističke tehnolatrije, grad i njegove mašine javljaju se kao slika potištenosti, teškog rada, ali i (pre)guste društvenosti. Priroda pak omogućuje bijeg. „Odvratn grad tamo je dolje, u dimu i u svjetlu. [...] Prirodo, ja ti zahvaljujem. Učinila si me slobodnim, pa ti

zahvaljujem [...]. Ja sam ti pokoran, o božanstvena i dobra prirodo” piše Slataper (1985, 89), ne bez ironičnog moduliranja koje se, međutim, ne približava futurističkoj razgradnji čežnje prema panističkom holizmu. Prema tumačenju Deborah Amberson, Slataperov junak „razmišlja kao planina” pokazujući mudrost utemeljenu u specifičnoj „temporalnosti kamena” i spoznaji o isprepletenosti svih oblika života (Amberson, 2017). Slataper se protivi antislavenskim sentimentima svojih iredentističkih drugova, ali i pripisuje Slavenima barbarske odlike. To orijentalističko barbaroslavenstvo, iako pozitivno intonirano, kasnije se obrće u nizu okcidentalističkih gesti futurističkih nastavljača (uključivši tu i kritičare) na slavenskome jugu.

Iste te 1910. godine u nizu lica koja u Trstu okružuju Marinettija i njegove drugove nalazi se i pisac i novinar Teodoro Doro Finzi. Marinetti ga naziva „neiscrpnim šaljivcem ozbiljna lica” (Marinetti, 1910, 18). U duhovitoj futurističkoj ili pseudofuturističkoj pjesničkoj zbirci *Kanonade* (*Cannonate*, Trst, 1910), objavljenoj pod pseudonimom Federo Tizzoni, pjesnik uvodi motiv primitivnog barbarskog pretka. Pjesmom *Mome djedu* (*Al mio avolo*) obraća se davnom pretku, primatu ili majmunu sahranjenom u nekoj nepoznatoj šumi, te slavi njegovu snagu i inteligenciju:

Gledam kako se smiješ, djede
jer si zadovoljan.
Tvoj je unuk prevalio pozamašan put
I upotrijebio svoj genij
Da bi si izgradio prekrasan život
divne mehanike.
Osvajao je i osvaja
sve tajne skrivene
u staroj i oronuloj Prirodi.
On je postao Bog,
Bog Umjetnog.
Vidim kako se smiješ, djede! (Tizzoni, 1910, 34).

Ipak, snažnom majmunskom djedu žao je gledati tako голуždavog i bijelog unuka, nezaštićenog, nesposobnog da vodi ljubav sa snažnom i dlakavom ženom. Istina je, slaže se unuk-pjesnik, žene koje po-

znaje sve vole i ljube samo umjetno, poput strojeva, a bilo bi se lijepo upustiti u primordijalni zagrljaj. Na kraju pjesnik zavidi i kliče pretku majmunu:

O taj tvoj divlji i slobodni život
Jak je
Herojski je
Zavidim ti, djede
Djede moj, jaki majmune
tebi i za tebe
gromoglasno trostruko
kličem Hura!
Hura! Hura! Hura!
Kolosalni Orangutanu,
muškarče među muškarcima,
Djede moj! (Tizzoni, 1910, 36).

Ovdje se već prepoznaje postupna zamjena optimalne vizije, tj. dinamičnog vektora prema budućnosti svojevrstnom retroutopijom. Obecanje tehnopanizma ili srastanja s drugom/izgrađenom prirodom miješa se s palingenetičkim porivom. Ponosan na svoje ovladavanje tehnologijom, pseudofuturistički pjesnik ipak čezne za izgubljenom predačkom snagom. Time se već 1910. najavljuje obrat istočnojadranskih futurističkih sljedbenika i simpatizera prema drugačijoj viziji svijeta i umjetnosti, što uključuje i odnos prema prirodnom.

Dakako, motiv i ideologija barbarstva te bijega u primitivno ne odnose se samo na vanjske rubove futurizma. Barbarstvo u svojim ničean-skim formama već uvelike obilježava talijanski dekadentizam, uključivši tu ponajprije široki spektar D'Annuzijevih dionizijskih i pseudodionizijskih retoričkih i poetskih bravura koje prizivaju herojske pretke (Re, 2012). Sam Marinetti razvija viziju civiliziranih ili rafiniranih barbara, često orijentalistički intoniranih, tj. afrikaniziranih (Tomasello, 2004). Dio je to opće europske mode prijeloma stoljeća i nijanse između futurističkog civiliziranog barbarstva i ostalih oblika često ostaju nejasne. Bitno je pritom da marinetijevska matica pokreta barbarstvo obično ne doživljava kao povratak u bolju prošlost. Snaga barbarstva upravo

je u razaranju prošlosti, a figura barbara nadaje se najizravnijim ikonoklastičkim motivom.

Marinetti nije sklon ničeanškoj viziji vječnih povrataka, kao ni bezvremenskosti ahistorijskog barbarstva (Re, 2012). U tome se njegov stav donekle razlikuje od Boccionijeva. Taj rođeni Kalabrez začinje retoriku o „južnjačkoj maurskosti” koja u zagrljaju sa sjevernom civilizacijom stvara snagu ili moć rase ili nacije (Boccioni, 1971). Boccionijeva izmišljena tradicija maurskosti već u ponečemu podsjeća na barbaroslavensku retoriku koja će nastupiti u ruskim i balkanskim avangardnim kretanjima na koja futurizam svakako utječe, ali i koja se od njega udaljavaju u smjeru antitehnoloških i kritičko-okcidentalističkih projekcija.

Paradoksalnu mješavinu futurističkih i agrarnocentrično-primitivističkih sastavnica nalazimo u kratkotrajnom pokretu Yoga, nastalom 1920. godine u Rijeci, u drugoj polovici D’Annunzijeve vladavine, pod vodstvom zrakoplovnog asa i D’Annunzijeva „akcijskog sekretara” Guida Kellera i njegova mladog intimnog prijatelja Giovannija Comissa, budućeg važnog autora talijanske međuratne književnosti. Premda ni jedan od te dvojice nije bio aktivan u futurističkom pokretu, a Keller će mu tek kasnije kratkotrajno službeno pristupiti, postaju ključnim sudionicima „futurističkog života” D’Annunzijeve Rijeke. Futuristi okupljeni u Rijeci postaju dijelom njihove inicijative: ugledni futuristički pjesnik Mino Somenzi i Kellerova rođakinja, grofica Margherita Keller Besozzi di Castelbarco, sastavljaju futuristički intonirane tekstove za publikacije pokreta (Salaris, 2002).

Ipak, pokret Yoga doseći će zrelost i punu autonomiju tek s istoime-nim časopisom, koji je objavljen u samo četiri broja od studenog 1920. godine i koji je već gotovo potpuno postfuturistički. Keller, kao odgovorni urednik, i Comisso, kao najplodniji autor, oblikuju ovdje zasebnu ideologiju pokreta, između agrarnog socijalističkog egalitarizma, ničeanškog misticizma i metafizičke avangarde. Kritiziraju Marinettijev kult tehnike te osnivaju sekciju „smeđih lotosa” (posvećenu kritici industrijskog kapitalizma i slavljenju agrarne komunalnosti), te onu „crvenih lotosa” (koja se bavi umjetničkom praksom, stvaranjem i ljubavlju). Na ljubav se gleda kao na snagu društvene promjene i duhovne obnove (Berghaus, 1996.). Članovi pokreta planiraju i predlažu velike umjetničke performanse u slavu ljubavi te promoviraju libertinske i naturističke

prakse. Estetizacija i ludifikacija svagdana oblikuje se u smislu relevantnom za ekopoetičke rasprave. Guido Keller aktivni je nudist i vegetarijanac te promovira te prakse u jedinicama kojima zapovijeda. Otvoreno propovijeda izravan doticaj s prirodom. Životinje (poput Kellerova pripitomljena orla ili magarca kojeg spašava i prenosi avionom) postaju dio mitologije pokreta. Rasprave se održavaju pod stablom duda (prema nekim onovremenim izvorima radi se o stablu smokve) u riječkom Starom gradu, a Keller običava spavati u krošnjama drveća ili u svojevrsnim brlozima u prirodi. Časopis *Yoga* u trećem broju od 27. studenog 1920., donosi afirmativni članak o hrvatskom narodnom vođi Stjepanu Radiću, slaveći ruralni značaj Hrvatske i pozivajući Hrvate da se odupru zlu industrijalnog kapitala što ga nameću svjetske sile (Bartolini, 2019).

Za povijest istočnojadranske avangarde i njezinih proto-ekopoetičkih traganja važno je djelomično ideološko i stilsko jedinstvo ovog pokreta s Matošićevim zadarskim programom iz 1914. i s južnoslavenskim zenitizmom, koji stupa na scenu u Zagrebu i Beogradu u veljači 1921., malo više od mjesec dana po tzv. Krvavom Božiću i okončanju D'Annunzijeve epizode u Rijeci (Subotić, 2011). To je, ukupno gledano, bio specifični antitehnološki i dijelom antiurbani postfuturizam, u mnogočemu sličniji ruskim izvedenicama. Zanimljiva je zato anegdota o tome kako je Comisso jednom pisao komandantu D'Annunziju u iznio fantaziju o tome kako će jednim od njegovih aviona odletjeti u Rusiju kako bi „pozvao barbare na rušenje Europe” (Fabrio, 2003, 87). Tako je pojam barbara što ga je Marinetti promovirao od ranih dana svog pokreta, smatrajući sebe civiliziranom inačicom, dobio u Yogi oblik koji zaziva (pače, poziva) zenitistički ideal balkanskog slavenskog barbarogenija.

Ideologija Ljubomira Micića, vođe jugoslavenskog zenitističkog pokreta, poigrava se pojmom barbara, aktivirajući ga u nekoliko slojeva ili faza, od sirovo maskulinističkih i vitalističkih, do nacionalističkih, slavenofilskih i prevratničkih. Barbarin, odnosno sila Barbarogenija, preobrazit će umornu Europu (o tome tko koga ima imitirati u zenitističkim izazovima Europi v. Božić Blanuša, 2020).

Zanimljivo je pratiti utjecaj te zenitističke eklektičke ideologije na slovensku kulturu pod ruku s drugim utjecajima. Posebice je instruktivan slučaj Srečka Kosovela koji kao slovenski Primorac prolazi različite faze, od futurističkog eksperimenta, preko prihvaćanja zenitističkog odnosa

prema barbarstvu 1924. godine, pa do snažnog zaokreta 1925., u kojem se kod njega pojam barbara posve udaljava od avangardnih modela, kristalizirajući se u motiv u službi antifašističkog otpora (Vrečko, 2012). Time slavenska „ekopolitika” otpora zatvara literarni krug začet Slataperovom smicalicom o Talijanu koji se pretvara da je barbarin, uronjen u prirodu Krasa.

4. Tullio Crali i problem kozmičke avangarde

Godine 1910., u trenutku u kojem Kamov tek dva-tri mjeseca pred smrt bez mnogo oduševljenja piše o talijanskoj opsesiji zrakoplovima i spominje Marinettija, ali i uspoređuje futurističku opsesiju letenjem s dječjom igrom (Petrač, 1995, 63–64)², u Igalu kraj Herceg-Novog rodit će se Tullio Crali, kasniji najistaknutiji aeroslikar (zračni slikar) istočnojadranskog futurizma. Odrastao u Zadru, obreo se 1922. u Gorici kao jedan od mnogih Talijana koji se povlače s juga jadranske obale nakon Rapalskog ugovora. U Gorici će se zaraziti futurizmom, no neće pristupiti pokretu sve do 1929., kada je glavna aktivnost lokalnog futurističkog ogranka već bila na zalasku.

Osnivači tog ogranka (slikar, novinar, pisac i kazalištarac Sofronio Pocarini, 1898. – 1934.; te arhitekt i slikar dalmatinskog podrijetla Mario Mirko Vucetich, 1898. – 1975.) započeli su djelatnost pod utjecajem futurističkih aspekata D'Annunzijeve riječke avanture. Iredentisti mješovitog etničkog podrijetla blisko su surađivali s nizom slovenskih autora i snažno utjecali na avangardna kretanja u slovenskom zaleđu. Tu se vidi bliska povezanost i transkulturalni karakter futurističkih traganja u regiji unatoč sve tragičnijim etnopolitičkim razlikama i budućim sukobima.

Crali pod utjecajem uglednih futurističkih slikara Giacoma Balle i Enrica Prampolinija počinje slikati te ubrzo sudjeluje u razvitku i širenju futurističkog aeroslikarstva, tog posljednjeg velikog odjeka inicijalnih tehnolatrijskih polazišta pokreta. Slika niz prikaza zrakopolova i neba u rasponu od gotovo kubističke redukcije figuralnog do prave apstrakcije te od antinaturalističkog kolorita prema onom iz organske ne-

² Voda futurizma za avijaciju se oduševio nakon leta s peruanskim pilotom hrvatskih korijena Juanom Bielovucicem i zrakopolov će ubrzo zamijeniti futurističku prethodnu opsesiju automobilom (Berghaus, 2009).

izgrađene prirode. Nedugo prije smrti vraća se smirenijem stvaralaštvu i životu u organskom krajoliku gdje pokušava „pomiriti futurizam i prirodu” (De Sabbata, 2019, 82), na neki način dovršavajući gestu sa svog poznatog platna „Prije no što se otvori padobran” iz 1939., na kojem se padobranac oslobođen svega tehnološkog u slobodnom padu približava ogoljelom krajoliku u kojem je reducirana asocijacija na urbano i zadržana tek naznaka kraškog okoliša. Crali je autor ekopoetički i ekokritički zanimljivih postfuturističkih manifestā nastalih nakon Drugoga svjetskog rata. Godine 1959. objavljuje manifest *Kamenosinteza* (*Sassintesi*), u kojem se zalaže za nove oblike umjetničke ekspresije kroz uporabu prirodnih materijala, oblutaka i raznog drugog kamenja i minerala. U tom djelu Crali opisuje kako priroda tih materijala omogućuje iskazivanje umjetničkih ideja i uravnoteženje kompozicije, što počiva na „prirodnoj simbiozi kamenja i kozmosa” (Osborn, 2012, 2).

U ovome treba čitati i kontinuitet avangardnih opsesija kozmičkim motivom od prvog ili predratnog kozmičkog ekspresionizma, u kojem se nutarnost umjetnika izjednačuje sa svemirom, preko poratnih oponašatelja u sinkretističkim južnoslavenskim avangardama pod uspoorednim talijanskim i ruskim utjecajem uz priljeve dadaističkih impulsa (dobar primjer ove slojevitosti je Micićev manifest zenitizma iz 1921. koji zaziva „novovremenske afirmacije istočnometakozmičke ideje mističnog tipa Novočoveka”), pa preko progresivno-anarhoidnih pokušaja Antona Podbevška i njegova Rdečeg pilota iz 1922. sve do kozmizma iz tridesetih godina. Potonji uključuje Prampolinijev futuristički kozmički idealizam iz 1931., koji je ponajviše utjecao na Cralija, ali i djela međuratnih južnoslavenskih kozmista, koje pojedini lijevi intelektualci poput Augusta Cesarca optužuju za depolitizaciju tada suvremenog socijalnog ili angažiranog ekspresionizma (o tome v. Sretenović, 2020, 99)³.

Kada Crali šezdesetih pokušava oživjeti aeroslikarstvo manifestom *Orbitalne umjetnosti* (1969.), u kojem poziva na novu umjetnost kozmičkih proporcija, već svjedočimo rođenju kozmičke neoavangarde, koja će doživjeti i svoje plodne postmoderne nastavljače (poput skupine Rdeči

3 Zanimljiv je i slučaj kozmičkih motiva pjesnika Josipa (Sibe) Miličića, kod koga se prati razvoj od dekadentizma, preko futurističkih primjesa, do ekspresionizma (o tome v. Cabassi, 2020).

pilot u jugoslavenskom i slovenskom kontekstu, nazvane po Podbevšekovu časopisu, te djelatnosti Dragana Živadinova). Istočnojadranska regija bila je i ostala jedan od rezervoara ovih stremljenja.

5. Zaključak: Pobjeda morske soli i električne prirode

Sofronio Pocarini, predvodnik goričkog ogranka futurističkog pokreta i jedan od najvažnijih istočnojadransko-podalpskih futurista, umire nakon ulaska u uzburkano more 1934. u mjestu Grado tijekom susreta pisaca. Neobična je to podudarnost s trajnim i učestalim motivom smrti futurizma u oceanu ili moru, u snazi prirodne vode i ostalih prirodnih sila. Nalazimo ga u motivu vlaka koji završava u moru u ranom riječkom pseudofuturističkom manifestu *Minerva* autora Zanelle, Minija i drugova iz 1914., u anonimnoj distopijskoj „ultramehaničkoj fantaziji” *Neznani polumjesec* (La Mezzaluna Ignota), objavljenoj u Rijeci 1920., u kojoj kozmonaut umire u pokušaju da dosegne tamnu stranu mjeseca, ili u motivu zrakoplova koji prkosi svim silama, ali se ipak na kraju može srušiti u more u poeziji riječke antifuturističke pjesnikinje Clementine Scala Bonetta iz 1921. godine (Pužar, 2019).

Kosovel se antitehnološkim protestima koji ostaju unutar avantgardnog ili revolucionarnog stremljenja pridružuje svojim neobjavljenim manifestom *Mehanikom!* (Mehaničarima!) što ga je pisao u Tomaju na Krasu 1925. godine. U njemu diže glas protiv čovjeka-stroja. Mehaničar ne može razumjeti paradoks života, njega će nadvladati električna mladost. Dodir mladosti kratki je spoj koji spaljuje mašinu. Vrijeme je za novog čovjeka, a taj neće kao kod Zenitizma oživljavati umornu Europu, on će ju sažgati.

U dijelu manifesta priroda Krasa nadvladava zagušenost mašinskim, kao u Slatapera:

Uzdiže se novo čovječanstvo. Pa što ako dolazi iz nizine? Bilo je poniženo! Pa što ako dolazi s dna? Bilo je oskrnavljeno! Pa što ako dođe s olujom i munjama? Bilo je potlačeno. Jedno je bitno... da dolazi; da tek dolazi! Pa što ako dođe kroz mrtve? Životna snaga je u njemu. Sila koja prkosi smrti. Otvorite prozore! Olujni zrak ulazi u prostoriju, nastaje novo oz-

račje, puno ozona, puno zdravlja! (Ozon dolazi od borova!) Otvorite prozore, otvorite vrata: dolazi novi čovjek. Svi mehanizmi moraju umrijeti! Dolazi novi čovjek! Poklonite se njegovoj patnji, kleknite pred njegovim poniženjem, pozdravite njegovu snagu (Kosovel, Kosmač, 2014).

Kosovelov primjer kritički se ili antitetički nadovezuje na tehnopinizam marinetijevskih polazišta, vraćajući se progresivnom humanizmu, ali bez tradicionalizma. Kako je pokazala Flakerova analiza Kosovelove pjesme *Moja velika Nada* iz iste 1925., taj povratak nije bio u srži romantički, unatoč površnim dojmovima i unatoč motivu mora ili obale i plovidbe (Flaker, 1984).

Epizode opisane u ovom radu svjedoče o tome kako mnogobrojni autori koji se u ranim desetljećima dvadesetog stoljeća upuštaju u avangardni eksperiment zadržavaju motiv prirode naoko i dalje u formi zelenog i/ili modrog krajolika napućenog onkraj-ljudskim silama, jukstaponiranog ili suprotstavljenog motivima iz ljudskog svijeta (izgrađenog, urbanog, tehnološkog, industrijalnog itd.). Osjetljiva ravnoteža ili tenzija između ovih dvaju svjetova s futurizmom je doživjela glasno etičko i estetičko prevrednovanje, svojevrstan aksiološki obrat, koji će barem u godinama od osnivačkog pariškog manifesta 1909., do Prvoga svjetskog rata estetski očučivati i javno čuditi publiku istočnojadranskih gradova, proizvodeći satiričke odgovore, ali i uvažavanje i kopiranje. Tom jednostavnom obratu glave će doći vektor koji gotovo crvotočno povezuje prirodnost i čovječnost samu, tj. futurističko prešutno preuzimanje i nasljedovanje opsjednutosti prethodnog naraštaja pisaca (francuskog simbolizma, bečke moderne itd.) krajolicima ljudske nutarnje prirode, ali i naturalističke izravnosti.

U svom osvrtu na djelo Janka Polića Kamova Matoš je napisao: „U devedesetim godinama bijaše lozinka literarnoj našoj omladini «bježanje u sebe». U novije doba je običaj bježati od sebe” (Slabinac, 1988, 68). I doista, futuristička je avangarda bila proglasila jedan takav bijeg, ali se već na koncu prvog desetljeća svoga postojanja ova nakana izgubila u ruskim i ostalim inačicama pokreta, u sljubljivanju s metafizičkom avangardom i s rustikalnim primitivizmom na apeninskom poluotoku, u kaptiranju austronjemačke psihologizacije, u provalama primitivizma i vitalizma u južnoslavenskih oponašatelja itd.

Istočnojadranska futuristička avangarda ostavila je zanimljive tragove o inicijalnom Marinettijevu pokušaju odmaka od pomodna ničeanstva (mahom u satiričkim odgovorima i kroz nešto izravnog nasljeđivanja) i njegove promocije svojevrsna tehnopanzima te o slomu tog pokušaja kroz kontaminaciju futurizma vitalizmom, naturalizmom, primitivizmom i kroz korekciju dinamične optimalne projekcije retrotopijskim nadopunama koje sa sobom nose i izravniji odnos s tradicionalnim prirodnim.

Futuristička i postfuturistička povijesna avangarda kroz ove kompleksne obrate dijelom prefigurira i neke od suvremenih ekopoetičkih debata ponajprije kroz istodobne asimetrične ili dijagonalne povratke prirodnom uz imploziju binarnih parova kulturnog i prirodnog, pitomog i divljeg itd. Kako opravdano piše Arigo: „Ekopoetiku se ne bi smjelo vidjeti kao povratak «nazad prirodi», već kao podsjetnik da mi nikad nismo otišli, da su buldožeri i ptice dio ekologije” Ekopoetika se, dakle, ne referira nužno na prirodu ili prirodni svijet u tradicionalnom smislu, jer su, smatra Arigo, suvremeni ekopjesnici previše mudri i previše osviješteni a da bi se prepustili takvoj redukciji i pojednostavljivanju (Arigo, 2007, 3). U središtu ovakve ekopoetičke vizije je isprepletenost, te filozofsko koketiranje s holizmom i monizmom u raznim izvedenicama, ili barem uvažavanje kompleksnosti i sveprotežnosti sociobioloških habitata.

Dakako, s obzirom na afektivni kompleks koji se može nazvati *Umweltschmerz* (okolišna svjetska bol ili zelena melankolija), a kojem svjedočimo u drugom desetljeću 21. stoljeća, ovoj ideologiji i poetici „umještenosti” ipak treba pridodati neoromantičarske pokrete prema ponovnoj mistifikaciji i sakralizaciji Prirode, tj. prema viziji u kojoj je Gea ne samo samosvojan inteligentan objedinjeni organizam već i svojevrsna boginja ili barem nedodirljiva (ali i oskrnavljena) vestalska djeвица u kultu urbanih ekologa i njihovih pisaca, ponovno formirana kao *ganz andere* tehnološke civilizacije. Treba, dakle, i suvremenu viziju o holizmu i kompleksnosti razrahliti sjenama novih dualizama, skriveno antropocentričnih ili čak neorusoovskih.

Sve smo ove odmake, traganja i povratke vidjeli i u istočnojadranskoj futurističkoj avangardi. Suvremena ekopoetička svijest ili samosvijest o umještenosti i isprepletenosti uz nešto preostalih mokrih snova o rezovima, dualizmima i binarizmima može s pravom smatrati i ovo malo književnopovijesno poglavlje dijelom svoje intelektualne genealogije.

Literatura

- Amberson, D. (2017). *Temporalities of Stone in Scipio Slataper's Il mio Carso*. „Italian Culture”, str. 1–17. <https://doi.org/10.1080/01614622.2017.1350017>
- Arigo, Ch. (2007). *Notes Toward an Eco-poetics: Revising the Postmodern Sublime and Juliana Spahr's This Connection of Everyone with Lungs*. „How2” vol. 3, br. 2. https://www.asu.edu/pipercenter/how2journal/vol_3_no_2/eco-poetics/essays/arigo.html (12.03.2022).
- Asor Rosa, A. (1988). *Il futurismo nel dibattito intellettuale italiano dalle origini al 1920*. U: *Futurismo, cultura e politica*. Ur. R. De Felice. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli.
- Bartolini, S. (2019). „Yoga”. *Sovversivi e rivoluzionari con d'Annunzio a Fiume*. Milano: Luni Editrice.
- Berghaus, G. (1996). *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909–1944*. Oxford: Berghahn Books. https://doi.org/10.1163/9789042027480_002
- Berghaus, G. (2009). *Futurism and the Technological Imagination Poised between Machine Cult and Machine Angst*. U: *Futurism and the technological imagination*. Ur. G. Berghaus. Amsterdam–New York: Rodopi, str. 1–40.
- Boccioni, U. (1971). *Gli scritti editi e inediti*. Ur. Z. Birolli. Milano: Feltrinelli.
- Božić Blanuša, Z. (2020). *Decentred Geographies: Poetics and Politics of the Avant-garde*. „Poznańskie Studia Slawistyczne” br. 18, str. 49–66. <https://doi.org/10.14746/pss.2020.18.3>
- Bressan, M. (2014). *L'esperienza futurista di Theodor Däubler a Firenze*. „Studia austriaca” xxii, str. 125–137.
- Cabassi, N. (2020). *Futurist Suggestions in the War Poems by Josip (Sibe) Miličić*. „Poznańskie Studia Slawistyczne” br. 18, str. 67–82. <https://doi.org/10.14746/pss.2020.18.4>
- De Sabbata, M. (2019). *Tullio Crali — Il futurismo giuliano e l'aeropittura*. Trieste: Fondazione CRTrieste.
- Fabrio, N. (2003). *Talijanska književnička Danuncijada*. „Dani hvarskog kazališta” xxix, str. 78–90.
- Flaker, A. (1984). *Poetika osporavanja*. Zagreb: Školska knjiga.
- Härmänmaa, M. (2009). *Futurism and Nature: The Death of the Great Pan? U: Futurism and the technological imagination*. Ur. G. Berghaus. Amsterdam–New York: Rodopi, str. 337–360. <https://doi.org/10.14746/pss.2020.18.4>
- Kosovel, S., Kosmač, S. (2014). *Mehanikom!* Ljubljana: Sanje.
- Marinetti, F.T. (1910). *Rapporto sulla Vittoria del Futurismo a Trieste*. U: A. Palazzeschi. *L'Incendiario, col rapporto sulla vittoria futurista di Trieste*. Milano: Edizioni Futuriste di „Poesia”.
- Osborn, B. (2012). *Tullio Crali: The Ultimate Futurist Aeropainter*. „Wayback Machine” (archived February 16). <https://web.archive.org/web/20120312094032> (12.03.2022).
- Petrač, H. (1995). *Futurizam u Hrvatskoj*. Pazin: Matica hrvatska — Ogranak Pazin.
- Pužar, A. (2019). *O dvije važne epizode riječkog antifuturizma i pseudofuturizma*. „Fluminiensia” god. 31, br. 2, str. 251–273. <https://doi.org/10.31820/f.31.2.3>

- Re, L. (2012). „*Barbari civilizzatissimi*”: *Marinetti and the futurist myth of barbarism*. „Journal of Modern Italian Studies” br. 17(3), str. 350–368. <https://doi.org/10.1080/1354571X.2012.667228>
- Salaris, C. (2002). *Alla festa della rivoluzione — Artisti e libertari con D’Annunzio a Fiume*. Bologna: Il Mulino.
- Salcher, P. (2021). *Salcher, Peter*. U: *Hrvatska enciklopedija*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža [mrežno izdanje]. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=54165> (30.01.2022).
- Slabinac, G. (1988). *Hrvatska književna avangarda: poetika i žanrovski sistem*. Zagreb: August Cesarec.
- Slataper, S. (1985). *Moj Kras*. Prev. N. Fabrio. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Sretenović, D. (2020). *Red Horizon — Avant-garde and revolution in Yugoslavia 1919–1932*. Novi Sad: kuda.org.
- Subotić, I. (2011). *Zenitism / Futurism: Similarities and Differences*. „International Yearbook of Futurism Studies” Special Issue: *Futurism in Eastern and Central Europe*, vol. 1, str. 201–230. <https://doi.org/10.1515/9783110237771.201>
- Tizzoni, F. (1910). *Cannonate*. Trieste: Stabilimento artistico tipografico G. Caprin.
- Tomasello, G. (2004). *L’Africa tra mito e realta’. Storia della letteratura coloniale italiana*. Palermo: Sellerio.
- Vrečko, J. (2012). *Barbarogenij, barbarsko in fašizem*. „Primerjalna Književnost” vol. 35, br. 3 (Dec), str. 261–270, 387.

- **ALJOŠA PUŽAR**—PhD (Rijeka and Cardiff), Croatian-Italian-Slovenian cultural studies scholar, ethnographer, writer, and social critic. Associate professor of cultural studies and urban anthropology at the Department of Cultural Studies, Faculty of Social Sciences, University of Ljubljana, Slovenia. Director of EUACTO (Eurasian Cultural Trends Observatory) in Rijeka and Ljubljana. Affiliated lecturer of cultural studies at University of Arts Berlin (UDK Berlin).