

UDK 821.161.1.09«1895/1917»:7.03(47)(091)

Kristina Pranjić

Zagorje ob Savi

khristten@gmail.com

MISLITI V SIMBOLIH, USTVARJATI AVANTGARDNO

Članek obravnava značilnosti umetnosti in literature v obdobju ruskega srebrnega veka s posebnim poudarkom na specifikah simbolistične in avantgardistične poetike in estetike. Ugotavlja, v kolikšni meri slednja – novotarska gibanja avantgarde – zares prelamljajo s simbolistično tradicijo in v kolikšni meri gre v njunem odnosu za kontinuiteto in zaostritev skupnih literarno-umetniških in svetovno-nazorskih specifik, povezanih s tradicijo romantizma, na katerih sta osnovana oba modernistična pojava z začetka 20. stoletja.

Ključne besede: ruski srebrni vek, simbolizem, avantgarda, kontinuiteta in prelom

This article examines the characteristics of Russian Silver Age art and literature, in particular the specifics of symbolist and avant-garde poetics and aesthetics, with the aim of determining to what extent the latter—the transgressive avant-garde movements—really break with symbolist traditions, and to what extent the relationship may be one of continuity and intensification of literary-artistic and worldview characteristics related to the Romantic tradition, on which both modernist phenomena were established at the beginning of the twentieth century.

Keywords: Russian Silver Age, Symbolism, avant-garde, continuity and novelty

1 Prelom ali nadaljevanje tradicije?

Odnos med simbolizmom in avantgardo se je v literarni zgodovini izoblikoval na prelomu iz 20. v 21. stoletje – teoretiki, kot so Aleksander Flaker, Peter Bürger, Igor Smirnov idr., so med modelom sveta v simbolizmu in modelom sveta v avantgardi videli principialno razliko. Hkrati se je ob tej tezi pojavila tudi njeje nasprotna teorija, ki jo zagovarja recimo nemški slavist Rolf-Dieter Kluge, po katerem je »avantgarda samo privedla ideje simbolistov do skrajnosti in jih ni izumila sama« (Клинг 2017: 615). To drugo možnost o načelni kontinuiteti simbolizma in avantgarde v delu zagovarjamo tudi sami. »Kopernikanski« obrat v literarni in umetnostni zgodovini se je zgodil v simbolizmu, zgodovinska avantgarda pa je radikalizirala simbolistične principe in tehnike, kot so prehod od posnemanja realnosti in lepega k iskanju »nove, druge, antiestetske, avtonomne, fiktivne« realnosti v umetniškem delu, rušenje tradicionalnih zakonov, pravil in principov v umetnosti, odpoved predmetnosti in stvarnosti kot gradivu za ustvarjanje umetnosti (Клуге 1993: 58).

V uvodu dela *Simbolizem v avantgardi* («Символизм в авангарде», 2003) lahko preberemo jasno formulacijo Dimitrija Sarabjanova, ruskega zgodovinarja in teoretika umetnosti, o nejasnosti odnosa med simbolizmom in avantgardo, ki jo avtor zasledi ne

samo v ruski literarni in umetniški zgodovini, ampak tudi širše – ta odnos prepozna kot enega izmed nerazrešenih vprašanj svetovne literarno-umetniške zgodovine (Сарабьянов 2003: 3). V primeru ruske avantgarde temu botruje množica avantgardističnih tokov, ki so ves čas sodelovali med seboj in so bili tako pod vplivom ne samo tujih gibanj, temveč tudi domačih sočasnih tokov: fovizma, kubizma, futurizma, kubofuturizma, ekspresionizma, novega primitivizma in brezpredmetnosti. Poleg tega je znano, da so se predstavniki ruskih avantgardističnih gibanj srečevali tudi s predstavniki simbolistov – v Moskvi so se ti stiki ohranjali pod okriljem Društva svobodne estetike (Общество свободной эстетики) (Иньшаков 2003: 34). Po pričevanju ruskega avantgardnega slikarja in skladatelja Mihaila Matjušina so avantgardisti kazali veliko zanimanja za dela simbolistov, obenem pa so se tudi neposredno navezovali na simbolistične tekste (Адаскина 2003: 14). Vse to seveda otežuje prepoznavanje simbolističnih značilnosti v avantgardističnih gibanjih in onemogoča točno razločitev poetike avantgardistov od generacije simbolistov. Sarabjanov svoj predgovor k zborniku sklene z ugotovitvijo, da je verjetno največja posebnost odnosa med simbolizmom in avantgardo ruske literarne in umetniške zgodovine ravno v »kontrastu med njuno zunanjo odtujenostjo in notranjim medsebojnim privlakom« (2003: 7).

Ko govorimo o nejasnosti odnosa med simbolizmom in avantgardo, imamo v mislih obdobje preloma iz 19. v 20. stol. in prvi dve desetletji 20. stol. Pojav zgodovinske avantgarde je v literarni in umetniški zgodovini označen in splošno sprejet kot *prelom*, *obrat* ali *rez* s simbolistično tradicijo, kar je v največji meri pogojeno z močnim nastopom avantgardističnih gibanj proti simbolistični poetiki, ki se je izražal v deklarativni formi manifestov. Po bolj poglobljenem vpogledu v sočasno zgodovinsko dogajanje ruskih simbolistov in avantgardistov ter samo naravo programskih zahtev, lahko avantgardistično nujno po rezkem prelomu s tradicijo in preteklim razumemo kot odziv na izčrpanost kulture in posledično iskanje novih izraznih sredstev. Zanimivo je, da v avantgardističnem procesu popolnega predrugačenja narave umetniškega in literarnega dela hkrati odkrivamo tako očitno zavrženje starega in proklamacijo novega kot tudi močne povezave s simbolistično tradicijo, ki jo nadaljujejo nova gibanja. To pa navidezni *prelom* s simbolistično tradicijo spreminja v *nadaljevanje* te tradicije tudi kasneje v avantgardi in priča o kontinuiteti določenih idej v ruski literarni in umetniški tradiciji na prelomu 20. stoletja.

Po mnenju Sarabjanova so prav vsi avantgardisti bili bolj ali manj pod vplivom simbolizma, kljub temu da so se nekateri programsko odpovedali simbolistični estetiki (2003: 5). Misel lahko zaostriamo s tezo, da je vse, kar so razvijali simbolisti v svoji estetiki in poetiki, bilo na takšen ali drugačen način prevzeto v umetniškem delu ruske avantgarde (Кабанова 2011: 104). Do istega sklepa prihaja tudi poznavalka srebrnega veka Marina Voskresenska, ki zapiše, da je negacija simbolističnih idej v avantgardi v resnici pomenila njihovo nadaljevanje in razvoj (Воскресенская 2005: 160). Podobno menita tudi dva znana slavista – Georges Nivat in Avril Руман (Нива 1995; Пайман 2000) – da so vsa poznejša umetniška gibanja (Nivat posebej omenja futurizem) izhajala iz simbolizma (Воскресенская 2005: 154). Kot zapiše Nivat: »Simbolizem ostaja glavna umetniška (ne samo pesniška) šola v ruski kulturi 20. stoletja; vse ostale

šole so pravzaprav ali nadaljevale to tradicijo ali pa so ji nasprotovale« (1995: 73). V tej luči se tudi futuristični poskus uničenja umetnosti in radikalne pretvorbe življenja v umetniško stvaritev pokaže zgolj kot »variacija na simbolistično temo ustvarjanja življenja z umetnostjo« in »estetizacija resničnosti« (prav tam: 160).

Za Sarabjanova je vprašanje simbolizma v avantgardi najbolj zanimivo in aktualno pri avtorjih, ki so preživeli simbolistično obdobje in se nato od njega programsko oddaljili, s tem da so v svojem nadaljnjem delu integrirali simbolistične lastnosti (2003: 4). Takšen razvoj je viden na primeru ustvarjanja slikarja Pavla Filonova in pisateljice ter slikarke Jelene Guro. Najtrdnejši primer zavestnega vnašanja simbolističnih prvin v novo avantgardistično umetnost najdemo v delu futurista Nikolaja Kulbina (prav tam, 3). Drug očitni primer je delo slikarja Vasilija Kandinskega pa tudi Velimirja Hlebnikova. Integracija simbolizma v novo avantgardno umetnost je težje določljiva pri umetniku Kazimirju Maleviču, ki naj bi po koncu svojega simbolističnega obdobja presešel vpliv nemškega in ruskega simbolizma, kar pa Sarabjanov postavlja pod vprašaj in raje govori o »vpijanju in sintetiziranju simbolizma« v Malevičevih klasičnih delih slikarskega suprematizma (prav tam: 4). Za nesporna nadaljevalca simbolistične tradicije v avantgardi literarna teoretičarka Irina Tiriškina označi Hlebnikova in Majakovskega – oba zaradi projektiranja in zvestobe svojim »idejnim obrazcem [*eidōs*]«, Majakovskega pa tudi zaradi obračanja k »etično-estetskim idealom«, kar kaže na prisotnost neke objektivne, zunanje transcendence v njegovih delih, ki je pri avantgardistih zamenjana z lastno subjektivnostjo (Тыршкіна 2002: 73).

2 Neoromantizem: odmik od realistične reprezentacije

Naslednje pomembno vprašanje, ki si ga velja zastaviti, je vprašanje simbolizma kot literarno-umetnostnega stila in njegovega odnosa z modernizmom. Za Sarabjanova simbolizem nikakor ne predstavlja stila, in ko si ga ogledujemo zunaj konteksta modernizma (ki predstavlja celovit, univerzalen stil 20. stoletja), dobi značilnosti filozofije oz. postane določen »svetovni nazor, stanje duha, vedenje umetnika« (Сарабянов 2003: 8). Podobno tudi zgodovinske avantgarde oz. sklopa vseh avantgardističnih gibanj ne moremo označiti kot stil,¹ kar predstavlja že prvo točko sorodnosti med simbolizmom

¹ S pojmom »avantgarda« oz. bolj točno »zgodovinska avantgarda«, pa tudi v množini kot »zgodovinske avantgarde«, označujemo raznolika literarna in umetniška gibanja, ki niso povezana s posebno umetniško-stilno zasnovano in dopuščajo raznolikost individualnih izrazov znotraj avantgardističnih skupin, vendar predstavljajo »konkretno-zgodovinski pojav« (Сарабянов 2000: 85, 91). Začetek ruske avantgarde lahko postavimo v leto 1907 (fovizem, ekspresionizem, novi primitivizem, vpliv francoskega slikarstva – Gauguin, Cézanne, van Gogh; o postopnem formiranju mladih avantgardističnih skupin v Moskvi in Peterburgu leta 1907 gl. Крусанов 2000) – ta zgodnja faza ruske avantgarde traja eno desetletje, do leta 1917 (Сарабянов 2000: 90). S pojmom »avantgarda« oz. bolj točno »zgodovinska avantgarda«, pa tudi v množini kot »zgodovinske avantgarde«, označujemo raznolika literarna in umetniška gibanja, ki niso povezana s posebno umetniško-stilno zasnovano in dopuščajo raznolikost individualnih izrazov znotraj avantgardističnih skupin, vendar predstavljajo »konkretno-zgodovinski pojav« (Сарабянов 2000: 85, 91). Začetek ruske avantgarde lahko postavimo v leto 1907 (fovizem, ekspresionizem, novi primitivizem, vpliv francoskega slikarstva – Gauguin, Cézanne, van Gogh; o postopnem formiranju mladih avantgardističnih skupin v Moskvi in Peterburgu leta 1907 gl. Крусанов 2000) – ta zgodnja faza ruske avantgarde traja eno desetletje, do leta 1917 (Сарабянов 2000: 90). Za več o odnosu med modernizmom in simbolizmom ter avantgarde gl. Кницова, 2003, 51–70.

in avantgardo. To nam tudi dopušča, da njun odnos preučujemo na širši sociokulturni ali »nadstilistični ravni« (prav tam).

Simbolizem in avantgarda sta okvirja določene miselnosti in ne posebni stilni formaciji znotraj umetniško-literarnega področja. Da bi neko usmeritev imenovali umetniški stil, nam morata biti jasni posebna izbira in kombinacija umetniških prvin oz. izraznih sredstev, ki jo lahko sistematiziramo in opišemo. Pravzaprav lahko že v sinhronem vpogledu v delo teoretikov-simbolistov opazimo dvojni pomen simbolizma kot »umetnosti simbolov« pri Vjačeslavu Ivanovu in »pogleda na svet« pri Andreju Belem (Азизян 2003: 23).

Na upravičenost preučevanja simbolizma in avantgarde kot dveh specifičnih svetovnih nazorov (*Weltanschauung*), in ne stilnih formacij, nas usmerjajo torej že sami simbolisti in avantgardisti: simbolizem je za Andreja Belega veliko več kot zgolj umetniški ali literarni stil, suprematizem Kazimira Maleviča v njegovih teoretičnih delih dobiva razsežnosti ne samo posebne vrste ustvarjalne miselnosti oz. odnosa do sveta, ampak določa tudi samo specifiko človeške biti. Razlog za to značilnost simbolizma in avantgarde lahko iščemo v njenem podrejanju umetnosti nalogam in ciljem, ki stojijo zunaj umetnostnega ali literarnega področja. Zunajumetniške naloge in cilji dajejo umetnosti simbolizma in avantgarde značilno noto filozofskega problematiziranja in postavljajo avtorja na mesto demiurga, ki poskuša razrešiti (ali vsaj postaviti) velika vprašanja biti, kar se začne že v obdobju romantike, nadaljuje v simbolizmu in prenese v avantgardistična gibanja (Сарабьянов 2003: 6).

Natančno izdelan program simbolistov, h kateremu so največ teoretično prispevali slikarji, pesniki in glasbeniki, se je »dotikal najbolj globokih vprašanj biti in poslednjih točk razvoja ideje o sintezi umetnosti« (prav tam: 7). Sarabjanov omenja, da je bila ena izmed zahtev in nalog avantgardistov sicer preseči nasičenost intelektualnega in filozofskega teoretiziranja, značilnega za simbolizem, ne glede na to pa je omenjena tradicija vstopila v samo središče problematike, s katero se je ukvarjala tudi avantgarda; »čeprav povezana s konkretnimi vprašanji forme, celo obrti, se ukvarja z izražanjem najbolj bistvenih in pomembnih značilnosti biti kot take« (prav tam: 8). To je tudi eden izmed glavnih razlogov za »pretirano predstavo o vlogi ustvarjalne osebnosti« pri avantgardnih umetnikih, »Predsednikih zemljine krogle« (po Hlebnikovu) ipd. (prav tam).

Enaka konceptualna osnova vseh umetniških tokov je ustvarila primerne okoliščine ne samo za adaptacijo iste ideje v različnih (tudi nasprotujočih si) gibanjih, ampak tudi skoraj neopazen prehod (in razvoj) nekaterih idej od duhovno-estetskih iskanj simbolizma k estetiki in praksi avantgarde (Чухарева 2006: 157). Celotna kultura konca 19. in začetka 20. stoletja je bila pod vplivom okultizma, teozofije, antropozofije, idej o četrti dimenziji Petra Uspenskega, svoj vpliv pa so našle tudi ideje srednjeveške besede in podobe–ikone, folklor, arhaika in primitivizem (prav tam). Vsa kultura, literarni in umetniški tokovi tistega časa se razvijajo v podobnih estetskih, filozofskih in psiholoških okvirjih.

Občutek krize na prelomu iz 19. v 20. stoletje in v prvem desetletju 20. stoletja je zaznamovan z razpadom celovite slike sveta, dezorientacijo in izgubo identifikacije na individualni in družbeni ravni, kar se v umetnosti odrazi kot prelom s staro tradicijo kulture in posledičnim iskanjem novih kulturnih vrednot in izraznih sredstev (pojav modernizma). V ruski literarni in umetnostni teoriji se v središču opisa umetniškega izraza tistega časa v vseh kontekstih uporabljajo označevalci, kot so *перелом*, *рубеж*, *кризис*, *раскол* (prelom, meja, kriza, razkol). Tako mlajša generacija simbolistov kot avantgarda pomenita umetniški reakciji na okoliščine izčrpane kulture, ki se je pripravljala k novemu prestrukturiranju umetnosti, ki bi točneje odrazila človekovo občutenje sveta oz. še več (in to je pomembna značilnost te umetnosti) – se izenačila z življenjem in bi postala njegova graditeljica. Zaradi tega umetniško reprezentacijo ali zrcaljenje življenja zamenja ustvarjanje življenja z umetniškim aktom. V simbolu se namreč realnost ne zrcali, ampak gre za *boj* z obstoječo realnostjo in za način vplivanja na njo, da bi jo spremenil (na novo strukturiral) po svojem idealu: »Simbol je [...] način organizacije 'kaosa'« (Воскресенская 2005: 108).

V tem specifičnem obdobju na prelomu stoletij gre za »utopično reakcijo na krizo tradicionalne razsvetljske kulture, poskus premagati Kaos z ustvarjanjem življenja z umetnostjo« (Чухарева 2006: 151). Da bi umetnost postala zmožna oblikovati življenje, se mora nujno spremeniti in odvreči vsakršno vlogo posnemovalke življenja – figurativnost in mimetičnost. Umetnost, ki dobi vlogo graditeljice življenja (*жизнестроение*), prestopi meje svojega področja in se loti tudi filozofskega raziskovanja notranjih ali duhovnih plati človeka (tok zavesti, intuicija, tema samospoznanja, nova epistemologija), hkrati pa začne objektivno opazovati samo sebe in svoje mehanizme ter strukturo (formalizem v umetnosti), da bi postala nova gonilna sila sveta. V tej želji po vplivanju umetnosti na življenje v simbolizmu in avantgardi je tudi bistvo utopizma teh dveh umetnosti, ki naj bi svoj konec (ali v interpretaciji Borisa Groysa – realizacijo; Groys: *Celostna umetnina Stalin: razcepljena kultura v Sovjetski zvezi*, 1999) doživel v socialističnem realizmu. Ta utopija ima korenine v romantičnem tipu mišljenja, ki prvi postavi umetnost v funkcijo oblikovalke življenja ter se od osebne projekta samospoznavanja in samoizpopolnjevanja v simbolizmu nadaljuje v družbenih projekcijah in perfekcijah v pozni avantgardi, ko se v umetnosti produkcijonizma in umetnosti plakata zgodi resnična manifestacija združitve estetskega in političnega, kar pa je bilo v tej ideji sublimno prisotno ves čas.

Gesta zavrnitve obstoječega sveta in projekt transformacije sveta z umetnostjo je vodilna ideja, ki jo lahko zasledimo tako v simbolistični poetiki kot tudi v avantgardistični praksi. Gre za idejo, globoko povezano s kontinuiteto določenih tem, osnovanih na specifični ruske miselnosti, hkrati pa gre za nadaljevanje zahtev romantične tradicije

zahodnoevropske kulture:² »Organična povezava z romantičnim občutenjem sveta je očitna, ne glede na pogoste izjave umetnikov 20. stoletja o negativnem odnosu do romantizma. Deklaracije ne ustrezajo vedno resničnim stališčem njihovih del« (Воскресенская 2005: 100). Celotno kulturo srebrnega veka bi zato bilo možno združiti pod terminom »neoromantika«, ki združi značilnosti, ki prikažejo bistvo kulture srebrnega veka, kot so osredotočenost na metafizična vprašanja človeka in njegove biti, antimimetičnost, vse večja subjektivizacija, liričnost, emocionalnost v umetnosti, duhovno-idealistične teme in dojemanje realnosti, vse večja kompleksnost znakov v kulturi, estetizem, ustvarjanje novega mita, univerzalnost umetnosti, sinteza, umetnost kot oblikovalka življenja (prav tam, 95). Šele v romantizmu umetniška kreativnost in sama umetnost dobita posebno, vzvišeno vlogo med različnimi človeškimi dejavnostmi, status umetnika (kreativnega subjekta) pa dobi vrednost demiurga ali genija, ki spoznava svoj edinstven svetovni nazor kot nekaj univerzalnega. Posledično v ospredje kot tema v umetnosti stopi sama umetnost in njena vrednost zaradi nje same (»ustvarjanje kot tako«), ki pomeni »spособnost ustvarjati oz. graditi paralelne svetove« (Тырышкина 2002: 12).

Paradigma romantizma pomeni prelom s klasicističnim dojetjem umetnosti kot obrti (*téchne*), ki je razumel umetnost kot sledenje žanru in izpolnjevanje deklariranega obrazca ter njegovih zakonitosti. V romantizmu se prvič vzpostavi novo razumevanje umetnosti in umetniškega ustvarjanja, ki postane izdelovanje (»čudovite«, »drugačne«) »drugosti«, ki je po Schellingu poimenovana kot »objektivacija transcendentnega« (prav tam). S tem se opušča vrednost poznavanja in obvladovanje obrti ali umetniške tehnike, ki pomeni stadij fizične »instrumentalizacije« dela. Romantizem torej izpostavi stadij mentalnega oblikovanja umetniškega dela kot del umetniške stvaritve. Poudarimo, da se kot pomemben del umetnosti začne ceniti nekaj, kar sploh ni materializirano v

² O romantičnem izvoru avantgarde gl. tudi: Гурьянова 2000: 102, 103; Воскресенская 2005. Nove literarne smeri, ki so se pojavile na začetku 20. stol., prvič s terminom »neoromantika« krovno poimenuje profesor, literarni zgodovinar S. A. Vengerov v svojem delu *Ruska literatura 20. stoletja. 1890–1910* (Русская литература XX века. 1890–1910), izdanem že leta 1914. V njem avtor piše o stopnjah neoromantičnega gibanja in postavi skupno osnovo tega zgodovinskega obdobja, s čimer zastavi smer bodočega raziskovanja te literature kot novitega estetsko-idejnega obdobja, kasneje poimenovanega kot »srebrni vek« ruske kulture (Воскресенская 2005: 13). Podobno so tudi nekateri drugi teoretiki povezovali sočasno literaturo na prelomu stoletja z romantičnimi tendencami: A. Klimentov je združeval romantizem in dekadenco, V. Žirmunski piše o romantičnih motivih v ruski literaturi z začetka stoletja, M. Gofman uporablja termin »neoromantika« za označitev celotne sodobne literature, kasneje ga uporabljajo tudi teoretiki ruske kulturne renesanse N. A. Berdjajev, G. Florovski, V. V. Zenkovski. Podobno povezavo med takratnimi literarno-umetniškimi smermi in romantizmom so omenjali tudi sovjetski teoretiki, kot je A. L. Kazin (prav tam: 94).

umetniško delo, ampak obstaja zgolj v zavesti umetnika, poimenovano kot navdih, kreativnost, umetniški proces.³

Neoromantične tendence najbolje osvetlijo modernistični tip mišljenja na začetku stoletja, ki je porodil tudi avantgardistične usmeritve v 20. stoletju. Te so osnovane na filozofsko-estetski osnovi simbolizma, s tem da romantičnemu občutju sveta dodajo konkretna sredstva in prakse za preoblikovanje stvarnosti »tukaj« in »zdaj«, kar izniči idejo »drugega« (idealnega) sveta, h kateremu sta se zatekala tako romantik kot simbolist. Ravno zaradi tega umetnik-avantgardist za doseganje avtentične izkušnje sveta (realnega) ne potrebuje več simbola ali posrednika, temveč jo sam generira z lastnim izjavljanjem in telesnostjo.

3 Kontinuiteta simbolističnega v avantgardi

Pomembna značilnost, ki jo uvede simbolizem in je prisotna tudi v avantgardi, je nova vloga umetniške geste (*жест*), značilne za dekadentstvo (Сарабьянов 2003: 6). Iz simbolistično-romantičnega odrekanja vsakodnevnemu, navadnemu življenju izhaja tudi futuristična potreba po škandalu in šokiranju (*эпатаж*, fr. *Épatage*), ki jo je literarni teoretik Aleksander Flaker poimenoval kot »estetska provokacija« (2008: 88–89). Celotno življenje dobiva artistske poteze, kar se kaže v maskah in pozah umetnika, ki stremi k temu, da spremeni življenje v umetniško delo (»teatralizacija življenja«, »estetizacija stvarnosti«) (Воскресенская 2005: 86). Ob tem je treba dopisati, da cilj takšnega vedenja in potreba po šokiranju pri avantgardistih ni provokacija zaradi provokacije, ampak gre za sredstvo za doseganje pred drugačnega sveta, ki ne bo več podvržen kanoniziranim shemam in tradicionalnim idealom lepote (Гурьянова 2000: 101).

³ Velja opomniti, da je bilo antično pojmovanje umetnosti izvorno povezano s samo spretnostjo (gr. *téchne* ali lat. *ars*) izdelovanja umetnosti, v katero so spadale obrti, znanosti in vse, kar je danes spoznano kot umetnost (glasba, gledališče, ples, arhitektura). Poezija je bila edina, ki ni bila vključena v *téchne*, »ker ni bila spoznana kot racionalna, praktična, ciljno usmerjena in posnemovalna spretnost, ampak je veljala za *poiesis*, tj. proizvajanje novih entitet, pa tudi za neke vrste prerokbo, ki je bila sorodna filozofskemu razmišljanju ali religiozni izkušnji« (Juvan 2014: 54). Poezija je bila »navdahnjena obsesija« – *mania* ali *furor poeticus* (prav tam). V tej razliki med *téchne* in *poiesis* je tudi bistvo mimetičnosti in nemimetičnosti v literarni in umetnostni teoriji. Janko Kos v članku »Vprašanje o mimetičnosti« pojasnjuje, da je tradicionalna umetnost spoznana za mimetično, kar pomeni, da sprejema svet, ki je že dan »iz druge roke«, medtem ko je nova umetnost »proizvajalna«, ker razglašča umetnost za čisto, avtonomno proizvajanje svojega posebnega svet (Kos 1978). Proizvajalna ali po starogrško »poietike« je pojem, ki ga je opredelil Platon v dialogu *Symposion* »kot vzrok in dejavnost, po katerih neka stvar prehaja iz nebivajočega v bivajoče« (prav tam: 254). Umetnost, ki je »izvorno proizvajalna«, je torej v neposredni zvezi s samo naravo sveta in pojmom biti kot takšne (prav tam: 257). Moderna umetnost je tudi sicer postavila nemimetičnost kot »apriori višjo, ontološko, estetsko absolutno utemeljeno vrednoto, medtem ko ji je posnemanje nekaj nižjega, ontološko manjvrednega« (prav tam: 254).

Tako v simbolizmu kot v avantgardi spremljamo idejo o vzpostavitvi nove realnosti z umetnostjo, ki temelji na filozofski osnovi kantovstva (Алдаскина 2003: 14).⁴ Ta ideja se kaže v prepričanju, da je umetnost sposobna in celo poklicana, da vpliva na življenje in ga preoblikuje v drugačno, boljše resničnostgovorimo lahko o »totalnem projektu preoblikovanja življenja z umetnostjo in sintezo umetnosti ter življenja« (Азизян 2003: 23, 25). Umetnost dobi status najvišje dejavnosti, ki ima edina moč, da ustvarja (tvori) življenje, kar je izraženo v ruskem pojmu »žiznetvorčestvo« (*жизнетворчество*). Razvoj fenomena umetnosti kot oblikovalke življenja lahko preučujemo kot eno izmed pomembnih značilnosti tako simbolistične kot avantgardistične umetnosti. Ideja izhaja iz umetniškega modela evropske romantične tradicije v delih Nietzscheja, Novalisa in Schellinga, ki ga je v ruskem kontekstu zastopala estetika Vladimirja Solovjova, po Solovjovu pa ruski religiozni misleci – konkretnije ideja antropodiceje N. Berdjajeva, ki s človekovo ustvarjalnostjo opravičuje človekov obstoj (Чухарева 2006: 151). V simbolizmu je ta ideja še zelo povezana s svojo religiozno osnovo – z idejo sobornosti in religiozne vsepovezanosti (»vse-v-enem«). V avantgardistični verziji pa se zaradi opustitve religiozne opore in nastopa sekularizirane zavesti transformira v poskus popolnega izstopa iz kulture ter naknadne vzpostavitve oz. gradnje vsega od začetka z nekakšne nadčasovne ali celo izvenčasovne pozicije (prav tam, 152, 156). To je tudi eden izmed razlogov, da se avantgardisti napotijo nazaj v primitivno kulturo, iz katere črpajo inspiracijo za svoj izraz. Njihova pomembna tehnika je posledično akt rušenja obstoječega, da bi se dokopali do »samoidentifikacije in prvobitnega« (prav tam: 155).

Umetnik je tako predstavljen kot teurg, ki ima poslanstvo, da s svojo umetnostjo spremeni svet. Tako prihaja do zanimive dvojnosti individualizma ali subjektivizma umetnika in hkratne zahteve po kolektivnem, skupnem sporazumu ali manifestativnem razglašanju s pozicije »mi« (Азизян 2003: 23, 28). Umetniki imajo potrebo po teoretičnem premišljevanju in osmišljanju svoje in tuje umetnosti, ki pa v avantgardi postane celo pomembnejša od samega umetniškega ali literarnega dela. Ruski teurg je razumljen kot človek-bog (богочеловек), ki se razlikuje od nietzschejskega nadčloveka (*Übermensch*, *сверхчеловек*):⁵ »Teurg je obdelovalec zemlje in njen rešitelj. Umetnik služi *absolutni lepoti* in s tem *dobremu* in *resnici* kot dvema atributoma Duše Sveta. Od tu tudi prepričanje simbolistov v pravilnici besed Dostojevskega, da bo 'lepota rešila svet'« (Кшицова 2003: 56). Ideja mesijanstva je prisotna tako v umetnosti simbolizma kot avantgarde in ima svoj izvor v miselnosti poslanstva Rusije kot »tretjega Rima«, ki se v simbolizmu razvije v pričakovanje »čudeža« od misterija umetniškega dela (A. Beli, Vjačeslav Ivanov, A. Skrjabin), ki bo sposoben vplivati na cel svet (Чухарева 2006: 154).

⁴ Razsvetljenski mislec Immanuel Kant razloči znanstveni um od umetniškega genija, s čimer vpliva na razvoj celotne novodobne kulture in na naše dojetje umetnosti. Ideja umetnika-genija se osnuje na ideji ekstatike misli umetnika, čigar ustvarjanje je spoznano kot čudež, ki proizvaja originalne umetniške stvaritve. Kant tako velja za očeta moderne estetike – gl. raziskavo filozofa Stephena Hicksa o vplivu idej Kanta na modernizem (Hicks 2010).

⁵ Za širši kontekst vpliva Nietzscheja na rusko kulturo gl. B. G. Rosenthal, *Nietzsche in Russia*, Princeton: University Press, 1986; Nel Grillaert, *What the God-seekers found in Nietzsche: The Reception of Nietzsches Übermensch by the Philosophers of the Russian Religious Renaissance*, Amsterdam–NY: Rodopi, 2008.

Ideja umetnika-genija in verjetje v mesijansko poslanstvo umetnosti nastane na osnovi spremenjenega pogleda na vprašnji, kaj je resnično in kaj je resnica. V razsvetljenstvu je bila ta pojmovana kot nekaj, kar je v domeni racionalnega, v romantizmu pa se premakne v domeno intuicije in pesniškega občutenja sveta – resnica postane »organska in estetska« (Billington 1970: 346). V ruski kulturi se začne umetnost dojemati kot božanska dejavnost pod vplivom romantične filozofije Schellinga, ki pojmuje filozofijo kot »višjo poezijo« in tako filozofsko tematiziranje bistva človeka in sveta postavi ob bok umetnosti, in ne znanosti (prav tam). Takšno stališče vodi k misli, da »napredek v filozofiji zahteva tudi razvoj novih umetniških form« (prav tam). Pomemben ruski mislec in literarni kritik Visarion Belinski izrazi misel, ki bo odzvanjala skozi celo novodobno umetnost in literaturo: »Umetnost je neposredna intuicija resnice, tj. misel v obliki podob« (Belinski v Billington 1970: 330).

Tako v simbolizmu kot v (zgodnji) avantgardi lahko zasledimo idejo o pomenu intuicije in ustvarjalnega impulza za umetnost ter ustvarjanje novih umetniških form (Адашкина 2003: 14). Oba postavljata iracionalno, intuitivno in nezavedno pred racionalnim, dionizijsko pred apolonskim in dajeta pomembnost fenomenu predzgodovinskega kaosa, ki na eni strani rezultira v boju proti pozitivizmu, na drugi pa v povečanem interesu do arhaike in folklore (Азизян 2003: 23–24). Z odmikom od pozitivizma in realizma intuicija postane fenomen, ki bo razkril bistvo človeške biti, nedosegljivo znanstveni raziskavi (Чухарева 2006: 157). V avantgardi je ta interes razširjen tudi na predspoznavno v otroškem govoru. Hkrati pa zaradi potrebe po odstranitvi vsega mističnega iz umetnosti avantgardisti postavijo intuitivno v domeno možnosti racionalnega tematiziranja, zaradi česar se intuitivno dopolnjuje z intelektualno-racionalno analizo človekove psihe (prav tam: 157). Pomen intuicije in simbolizma znakov je mogoče najbolj značilen za tekst »O duhovnem v umetnosti« Kandinskega. Intuicija se kaže tudi kot ena izmed najpomembnejših tem v umetnostno-teoretskem delu Maleviča.

V obeh umetniških smereh lahko zasledimo tudi podobno težnjo k sintezi vseh umetnosti (wagnerjanska »celostna umetnina« ali *Gesamtkunstwerk*), ki izvira iz romantizma in je povezana s stremljenjem umetnosti k izpolnjevanju ciljev, ki so izven njenega umetniškega polja. Ideja celovitosti ali ruska »sobornost« (*соборность*)⁶ preide iz simbolizma v umetnost avantgarde, kljub temu da je slednja dajala prednost analizi pred sintezo (Азизян 2003: 25, 27). Ideja sobornosti izvira iz ruske metafizike in tradicionalne religiozne misli, ki se prenese v ruski simbolizem in kasneje v

⁶ Sobornost lahko razumemo kot rusko verzijo Gesamtkunstwerka, čeprav je nanjo bolj kot wagnerjanska ideja vplivala misel o vsepovezanosti Solovjova; iz rus. «собор», «соборание» (katedrala, zbirka) – po simbolistu Vjačeslavu Ivanovu predstavlja nasprotje zahodnjaškemu individualizmu in vzpon »univerzalnega kolektivizma«, »ki rojeva 'nove oblike kolektivne zavesti'« oz. gre za »povezovanje ljudi pod skupnimi religiozno-estetskimi načeli« (Иванов в Галеев 2003: 91). Ideja sobornosti se je najbolj realizirala v sintezi, ki sta jo ustvarila simbolistično in avantgardistično gledališče, kasneje pa se razvije v umetnosti kinematografije (Чухарева 2006: 154). Avtor, ki se je največ posvečal tendencam sinteze in sobornosti v umetnosti, je skladatelj, simbolist Aleksander Skrjabin. S ciljem združiti vse umetnosti je ukinjal mejo med gledalci in odrom, kar bi sčasoma vodilo do misterija »Vseumetnosti« (Всеискусство), pri katerem bi bili udeleženi vsi ljudje (Галеев 2003: 91–92). V ruski kulturi so ezoterične značilnosti v idejah »celostne umetnine« popolnoma izginile šele po revoluciji v pozni avantgardi (prav tam: 93)

avantgardo kot protipol temi razrušenja in eksistencialne krize, prisotne na začetku 20. stoletja (Кабанова 2011: 104).

Če imamo ob dejstvu sintetiziranja umetnosti v mislih tudi zgoraj omenjeno zanimanje za narodno in arhaično, lahko bolj natančno sledimo procesu ustvarjanja novega mita (*мифотворчество*), ki je značilen tako za simbolizem kot avantgardo. Ta se na primeru futurističnega pesništva kaže v poskusu iznajdbe svetovnega ali vesoljnega jezika, ki po besedah Alekseja Kručoniha ne bo ustvarjen umetno kot esperanto, ampak organsko (gl. »Deklaracijo zaumnega jezika«). V teh poskusih se mu pridružuje Velimir Hlebnikov s svojim »zvezdnim jezikom« in iskanjem prvotnih korenov besed oz. pomenskih enot, ki so imele v vseh jezikih enak (imantent) pomen.

Simbol ali simbolizirajoči stil mišljenja je značilen predvsem za arhaične skupnosti oz. kulture mitološke zavesti, za katere je kot kulturna dominanta značilna mitologija. Zaradi tega se skupnost veliko bolj osredotoča na »vrednote znakovnega reda« kot na »materialne vrednote«, s tem pa mitologija (in ne empirično izkustvo!) opravlja funkcijo formiranja človekovega spoznavanja in dojemanja sveta (Воскресенская 2005: 31).⁷

Ponovna aktualizacija mita v evropski kulturi se zgodi v obdobju romantizma kot izraz izgube zaupanja v razum in logos. Prisotna je misel, »da 'logos' ne more popolnoma izpodriniti 'mita' iz [individualne ali družbene] zavesti«, oz. kot izpostavlja teoretičarka Voskresenska s citatom iz dela *Dialektika mita* («Диалектика мита», 1930) Alekseja Loseva, da »mit ni izmišljaj ali fikcija, ni izmišljena fantastika, ampak –smiselno, gre predvsem za dialektično nujno kategorijo zavesti in biti nasploh« (Лосев в Воскресенская 2005: 33). Formalno razumevanje naj bi izključevalo subjektivnost, čustvenost in intuicijo, zato je simbol (kljub sprejeti pragmatičnosti in materializmu) velikokrat veljal za bolj točen odraz realnosti kot enoznačni formalizmi (Воскресенская 2005: 33). Tako je evropski romantizem začel spodkopavati razsvetljsko kulturo zaupanja v racionalistično mišljenje in vrednote, ki so se pojavile po renesansi (»red na vseh področjih zasebnega in javnega življenja, zadržanost v izražanju čustev, preudarnost, zdrav razum in prakticizem, prevlada intelekta nad emocijami«) (prav tam: 34).

Izraz romantičnega pogleda na svet je povezan s simbolom in mitom kot nasprotjem formalno-logičnih konstrukcij – takšen način mišljenja je v osnovi vezan na odmik od klasicizma. V 20. stoletju se nadaljuje v modernizmu s simbolistično poetiko, ki se je s pomočjo simbolov protipostavljala reflektivno-diskurzivnemu mišljenju, zaostri pa se v avantgardi z novimi praktikami pesniškega jezika, kot je zaum.

Mitogena moč jezika, da udejanji izvorno funkcijo poesis, izhaja iz novega dojetja jezika, nove epistemološke paradigme, ki jo v pogon spravi simbolizem: »V simbolistični poetiki se jeziku pripišejo možnosti, ki presegajo njegove mimetične in narativne funkcije. To je osnovni element simbolističnega ustvarjanja mita in oporna

⁷ Podrobneje o tem gl. tudi: Лосев А.Ф. Дialeктика мифа. М., Академический проект; 2008; Габитова (Воскресенская) М. А. Символ в социокультурной эволюции, История, экономика, культура, общественная мысль России, Томск: Изд. Томского университета, 1997, 3–27..

točka zapletenih odnosov med jezikom simbolistov in svetom pojavov« (Стойн 2008: 508). V simbolizmu je ozaveščen obstoj dveh modalnosti jezika: tistega, ki se nahaja v realnem svetu, in tistega, ki se nahaja v umetniškem svetu. Prisotna je želja, da bi jezik iz umetniškega sveta (povezan z nekim »notranjim gledanjem«, »glasom intuicije«) postal resnični jezik stvarnosti. Zato je tudi prisotna vera v moč poezije in umetnosti, ki lahko spremeni resničnost na avtentičen način po meri človeka-ustvarjalca.

Ko jezik izgubi svojo mimetično funkcijo, se utrdi dejstvo o metaforičnosti jezika – jezik torej ne odraža, ampak vedno približno nakazuje, namiguje na mišljeno, občuteno. Simbolistično stremljenje na področju jezika in besedne umetnosti govori o (pozitivni) zmožnosti jezika ustvarjati svet, ki leži na (negativni) ugotovitvi o spodletem poskusu jezika opisati ta isti svet. Iz te različnosti jezik/resničnost je zaradi nezadovoljnosti z obstoječo situacijo jezik poklican da optimizira, kalibrira svet. Ta nova verzija stvarnosti je to, kar imenujemo ustvarjanje novega mita – v simbolizmu je to projekt grajenja »drugega« sveta, razcepljenega s »tem tukaj«, v avantgardi pa zaradi bolj utrjene zavesti o neobstoju »tistega tam« postane glavna površina za grajenje novega sveta (ali mita) lasten svet, lasten jezik, lastna biografija, lastno telo. Ta miselnost se nadaljuje tudi v postmodernizmu, ki zaradi vse manjše vere v trdnost »tega tukaj« do skrajnosti privede preigravanje vseh sestavnih delov resničnosti človeka. Še posebej v jeziku je viden razkroj celovitosti in možnosti kakršne koli reprezentacije, ki se v nekem trenutku na več mestih v teoriji izrazi kot misel, da lahko jezik pravzaprav komunicira zgolj samega sebe.

4 Prelamljanje s simbolistično tradicijo

Na drugi strani pa velja omeniti tudi nekaj ključnih razlik, ki ločujejo simbolizem in avantgardo. Verjetno največja razlika, ki jo lahko zasledimo, je v procesu izdelave samega umetniškega oz. literarnega dela. Od simbolistične sinteze preidemo v avantgardistično analizo dela, analizo ustvarjalnega procesa in nalog reprezentacije. Razpad umetniškega dela na posamezne stadije ali posamezne sestavne elemente vodi v slikarstvu v abstrahiranje, v literaturi pa v fragmentacijo.

Praktika simbolizma je osnovana na simbolizaciji popolne, celotne slike, v avantgardi pa je simbolizacija možna tudi na ravni posameznih elementov forme (Адаскина 2003: 10). Interes se iz teme in motiva (torej vsebine) prenese na analizo procesa ustvarjalnega dela in na posamezne naloge ali probleme umetnosti (torej na formo), ki postanejo osnovni fokus umetniškega dela. Glavni predmet preučevanja sta umetniška oblika in njeni elementi (ploskev, linija in barva v slikarstvu ter ritem in zvok v literaturi) ter način obdelave materiala. Vprašanje, ki je pomembno avantgardistu, ni več kaj, ampak kako je nekaj ustvarjeno, kar je tudi središčno vprašanje znanstvenega preučevanja literature in umetnosti v ruskem formalizmu, ki poskuša določiti formalne značilnosti »umetniškosti« nekega dela. Vse to privede do popolne avtonomnosti področja umetnosti v avantgardi, ki ne dobiva več smisla glede na zunanja filozofska in psihološka utemeljevanja, ampak črpa svoj pomen iz sebi lastnih določil.

Naslednja vidna razlika je, da se v simbolizmu svet kaže kot metafizična entiteta dvojne narave – preko simbola je mogoče vplivati na resničnost, saj je simbol vmesna točka, v kateri se dotikata realni predmet in višja realnost. Izhodna točka simbolističnega dojetja sveta je predstava o dvojnosti biti in dvojnosti sveta. Oba svetova imata za simboliste enak ontološki status in sta mišljena kot realna svetova, ne zgolj umetniški imaginaciji (Воскресенская 2005: 118–19). V avantgardi pa je optika sveta predru-gačena – svet je tu predstavljen kot sistem in temelji na ideji, da je s konstruiranjem sistema mogoče razkriti tudi zakone, ki delujejo znotraj modela in s tem vplivati na celoten model sveta (Чухарева 2006: 153, 156).

Symbolist prestopa iz ene stvarnosti v drugo preko simbola in simbolistične umetnosti, avantgardist pa zahteva takojšnjo manifestacijo druge stvarnosti »tukaj in zdaj« ali vsaj zahteva, da postane projekt prihodnjega »tukaj in zdaj«. Če imamo v simbolizmu »ne-skončen proces izpopolnjevanja«, se v avantgardi ta proces zamenja s »hipno eksplozijo« in poskusa doseči popolnost v tem trenutku (Тырышкина 2002: 112–13). Deklarativni prelom s simbolistično tradicijo v avantgardi je pravzaprav prelom z metafizičnim (simbolističnim) občutenjem sveta. Gre za prelom s kakršnim koli posrednikom, medijem. Samo telo umetnika postane medij in generator navdiha in umetnosti. Futurist Aleksej Kručonih recimo v enem izmed svojih naslovov zapiše: »Jezik prihodnosti – smrt simbolizmu,« v tekstu pa izjavlja: »Mi ne potrebujemo posrednika – simbola,« s čimer po teoretičarki Adaskini neposredno oponira simbolistični misli Andreja Belega v članku »Магия бесед« («Магия слов»), v katerem Beli piše o »besedi-simbolu« kot o členu, ki združuje notranji in zunanji svet vsakega človeka in služi komunikaciji med ljudmi (Адаскина 2003: 14). Pomembno je, da v avantgardi ni več možno združevanje antropozofskega nauka ali kakšnega drugega mističnega učenja z naravo jezika, kot je to bilo v simbolizmu pri Andreju Belem, saj umetnost dejansko postane področje zase in nastopi jasna meja med spoznavno-filozofsko in umetniško-estetsko funkcijo jezikovnega mišljenja: torej estetiko in poetiko (Ханзен-Леве 2001: 40).

V avantgardi se razvija in okrepi nova vrsta umetniškega izraza ali »nov tip mišlje-nja« – dialogični ali polifonični, »ki se je pojavil pri F. M. Dostojevskem, teoretično ga je razvil Vjačeslav Ivanov, za njim M. M. Bahtin, v prostorskih umetnostih pa ga je odkril V. V. Kandinski« (Азизян 2003: 23). Nova futuristična estetika je estetika dinamizma, ki dobiva svojo obliko z rušenjem sintakse, psihologije, meje med objektom in subjektom, prozo in poezijo, meje med posameznimi umetnostmi. Avantgardistična dela zahtevajo delovanje (komunikacijo, ustvarjanje) tudi od sprejemnika-bralca. Bralec mora nujno postati aktivni subjekt oz. soustvarjalec teksta, ki tekst dešifriira in s tem tudi generira novo drugost – drugost bralca. Zaželena je reakcija – sprejemanje, zavračanje, šok ... – ki je glavna gonilka generiranja drugosti v avantgardi in dopušča možnost vplivanja na tujo zavest, ki se dosega z rušenjem (estetskega in etičnega) horizonta pričakovanja bralca.

Symbolistična ideja o obstoju ene (metafizične) resnice se v avantgardi zamenja za idejo o obstoju več možnih (tudi nasprotujočih si) resnic hkrati. Reakcija na to ka-lejdoskopskost resnic se lahko izrazi kot paranoja (Andrej Beli) ali pa kot nihilistično

zavračanje sveta, ki se razlaga v smislu teološke tradicije »učene nevednosti« (Гурьянова 2000: 97, 100) in kot sredstvo via negativa oz. apofatike (npr. pri Kazimiru Maleviču).

V avantgardi ni več posrednika, vpliv na stvarnost hoče biti takojšen in neposreden – besedo instantno vplivati na svet, podobno kot naj bi bilo to predvideno v okultizmu (Тырышкина 2002: 59). Avantgardistična umetnost ne pozna več jasne ločnice med teorijo in prakso – kljub programskim manifestom ne moremo govoriti o jasni nameri izpolnjevanja nekega vnaprej zastavljenega teoretskega programa, saj je ta včasih zastavljen projektivno, včasih pa reflektivno za nazaj (prav tam). To je tudi eden izmed razlogov, da se manifest v avantgardi obravnava kot ena izmed umetniških oblik in ne zgolj kot sočasno teoretsko osmišljanje avantgarde.

Symbolistično kreativno ekstazo, do katere pride le v prisotnosti božanskega, zamenja avantgardistični navdih, ki se osvobodi vseh pogojenosti zunanjega ali objektivnega sveta. Gre za navdih, ki je odvisen od subjektive volje in izvira iz njega. Izvor navdiha ne prihaja več od boga (od zunaj), ampak od subjektu lastne drugosti, ki jo zaznamujeta kaos spreminjanja in čista energija: »Ustvarjalnemu subjektu gre za to, da bi sebe predstavil kot edino realnost in izvor navdiha, kot snov za preobrazbo, kot formo in obenem kot manifestacijo dinamičnega ideala v svetu« (Тырышкина 2002: 59).

V avantgardi se spremeni odnos do duhovnega, kvalitete slednjega postanejo celo ekvivalentne materialnemu. Avantgardistična zavest izniči opozicijo med materijo in duhom – tako duh kot materija lahko proizvajata presežni svet (prav tam, 60). To je tudi ena izmed pomembnejših razlik med avantgardo in dekadenco, saj slednja namreč ohranja dvojnost materija-duh. Pod materialnim lahko razumemo tako zunanjo realnost kot tudi telesnost umetnika pa tudi umetniško gradivo in samo besedo, jezik. Transcendentno se v avantgardi izraža skozi telesnost – najpomembnejša sta prikaz sebe-avtorja ali umetniške skupine (»kazanje sebe kot forme«, »poudarek na zunanji reprezentaciji – razstave, koncerti, turneje«) in sama dejavnost govora, ki je pravzaprav »nadaljevanje telesnosti« (prav tam: 96). Umetnikovo telo in jezik sta lahko izvora, generatorja ali instrumenta transcendentnega: »Nenehne eksperimente z jezikom in formo lahko razumemo kot poskuse razkritja transcendentnega v sami materiji jezika s pomočjo različnih postopkov, ki so sprva včasih nezavedni, a potem že 'znanstveno' analizirani« (prav tam: 63).

Svet, ki zanima avantgardista, je svet, ki je v nenehnem nastajanju in spreminjanju: »'Nova vsebina' je drugost izven meja in okvirjev in pri tem se osmišlja tako v fizičnih (prostorsko-časovnih) kot tudi v metafizičnih terminih« (Тырышкина 2002: 62). Zahteva po hitrosti in neprestanih spremembah ne dovoljuje več razločitve med mentalno fazo umetniškega procesa in samo fizično materializacijo. S tem se želi ohraniti doživeto, popolna identičnost doživete in ustvarjenega: »V ospredje se postavlja energija zvenenja in artikulacije besede ter roke, ki piše (izkušnja = delovanje)« (prav tam: 73).

Čeprav avantgardistični članki in manifesti izjavljajo prelom z metafiziko simbolizma, je v avantgardi še vedno prisotno pojmovanje umetnosti kot nečesa, kar stremi

»k čudežu«, vendar za razliko od simbolizma »se ta čudež realizira v stvarnosti tukaj in zdaj z igro za sebe«, ko na mesto »mističnih vrednosti duha (dobro in lepota)« prihaja »čista energija gibanja/spreminjanja materije, ki je deklarirana mistično« (Тырышкина 2002: 91).

Forma v avantgardi mora prestopiti meje umetnosti in ob tem tudi prelomiti ali bolje – prelamljati – s figurativnim svetom te iste stvarnosti, da bi v procesu nenehne transformiranja, preobrazbe in kultiviranja naključij in kaosa (kar predstavlja tako sredstvo kot cilj avantgardističnega delovanja) lahko vzdrževala živost doživljanja sveta in s tem tudi samo sebe. Tukaj tudi nastopi paradoks logike avantgarde oz. poskusa formalno izraziti principe njegovega oblikoslovja, saj je to že v samem bistvu te poetike onemogočeno: »Tok/eksplozija se v osnovi ne more formalizirati, ker nasprotuje zamrznitvi; tu se oblikoslovje razume kot eksplozija, ki porodi novo eksplozivno formo (verižna reakcija)« (Тырышкина 2002: 98). Hermetičnost teksta in neprestane novitete v futuristični literaturi, ki so se pojavile na vseh ravneh (od semantike do sintakse, fonetike in ritma), pričajo o poskusu ohranitve toka nenehnih sprememb, saj je bilo bistvo te poetika osnovano na principu novosti kot glavni graditeljici lastne identitete.

VIRI IN LITERATURA

- James H. BILLINGTON, 1970: *The Icon and the Axe: An interpretative History of Russian Culture*. New York: A vintage book.
- Stephen HICKS, 2010: Kant and modern art. Na spletu.
- Marko JUVAN, 2014: Doing Literature without Thinking: Paralogical Devices and the Literary FIELD. *Beside Thinking* 41/1. Na spletu.
- Janko KOS, 1978: Vprašanje o mimetičnosti. *Sodobnost* 26/3. 253–58.

- Наталья Л. АДАСКИНА, 2003: Символизм в творчестве художников авангарда: о «символистском формализме». *Символизм в авангарде*. Ред. Г.Ф. Коваленко. М.: Наука. 10–22.
- Ирина А. АЗИЯН, 2003: Символистские истоки авангарда. Символ в поэтике авангарда. *Символизм в авангарде*. Ред. Г.Ф. Коваленко. М.: Наука. 23–33.
- Ирина А. АЗИЯН, 2001: *Диалог искусств Серебряного века*. М.: Прогресс – Традиция.
- Марина А. ВОСКРЕСЕНСКАЯ, 2005: *Символизм как мировидение Серебряного века: Социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX – XX веков*. М.: Logos.
- Булат М. ГАЛЕЕВ, 2003: Эволюция идей “*gesamkunstwerk*”: от соборного искусства символизма к авангардистским соборам конструктивизма. *Символизм в авангарде*. Ред. Г.Ф. Коваленко. М.: Наука. 91–104.
- Нина ГУРЬЯНОВА, 2000: Эстетика анархии в эстетике раннего русского авангарда. *Поэзия и живопись*. Ред. М.Б. Мейлах и Д.В. Сарабьянов. М.: Языки русской культуры. 92–108.

- Александр Н. ИНЫШАКОВ, 2003: Между культурой и хаосом. Идеи русского символизма в контексте искусства авангарда. *Символизм в авангарде*. Ред. Г.Ф. Коваленко. М.: Наука. 34–50.
- Лилия И. КАБАНОВА, 2011: Символизм и авангардизм: к проблематике преемственности в отечественной культуре. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. 14/8. 103–05.
- Олег А. КЛИНГ, 2017: Андрей Белый: Авангард до авангарда. *Арабески Андрея Белого: жизненный путь, духовные искания, поэтика*. Ред. Корнелия Ичин, Моника Спивак. Белград/Москва: Издательство филологического факультета в Белграде. 615–23.
- Рольф-Дитер КЛУТЕ, 1993: Символизм и авангард в русской литературе – перелом или преемственность? *Литературный авангард: особенности развития*. Ред. Л.Н. Будагова. М.: Институт славяноведения и балканистики РАН. 53–69.
- Андрей В. КРУСАНОВ, 2000: Самозванное искусство. *Поэзия и живопись*. Ред. М.Б. Мейлах и Д.В. Сарабьянов. М.: Языки русской культуры. 109–19.
- Дануше КШИЦОВА, 2003: Стиль модерн – феномен интеграции и дезинтеграции символизма ин авангарда. *Символизм в авангарде*. Ред. Г.Ф. Коваленко. М.: Наука. 51–70.
- Жорж НИВА, 1995: *Русский символизм. История русской литературы: XX век: Серебряный век*. М.: Прогресс-Литература.
- Аврил ПАЙМАН, 2000: *История русского символизма*. М.: Республика.
- Елена Н. ПОТАПОВА, 2012: Проблема синтеза искусств в эстетике серебряного века: символизм и авангард. *Вестник МГУКИ* 34/7. 230–34.
- Дмитрий В. САРАБЬЯНОВ, 2003: Символизм в авангарде: некоторые аспекты и проблемы. *Символизм в авангарде*. Ред. Г.Ф. Коваленко. М.: Наука. 3–9.
- Дмитрий В. САРАБЬЯНОВ, 2000: К ограничению понятия «авангард». *Поэзия и живопись*. Ред. М.Б. Мейлах и Д.В. Сарабьянов. М.: Языки русской культуры. 83–91.
- Джордж СТОУН, 2008: Эстетика цвета в ранней лирике Андрея Белого. *Андрей Белый в изменяющемся мире. К 125-летию со дня рождения*. М.: Наука. 508–13.
- Елена В. ТЫРЫШКИНА, 2002: *Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду*. Новосибирск: Изд. НГПУ.
- Александр ФЛАКЕР, 2008: *Живописная литература и литературная живопись*. М.: Три квадрата.
- Оге А. ХАНЗЕН-ЛЕВЕ, 2001: *Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения*. М.: Языки русской культуры.
- Анжелика В. ЧУХАРЕВА, 2006: Идея искусства как жизнестроения: русский символизм и авангард. *Известия Уральского государственного университета* 47. 150–58.

SUMMARY

The relationship between Symbolism and the avant-garde in Russian literature and art was shaped in literary history at the turn of the twentieth and the twenty-first centuries. Theoreticians

such as Alexander Flaker, Peter Bürger, and Igor Smirnov argued there was a fundamental difference between the model of the world in Symbolism and the model of the world in the avant-garde. At the same time, an opposing theory emerged, supported by, among other theoreticians, the German scholar Rolf-Dieter Kluge, for whom “the avant-garde only brought the ideas of the Symbolists to the extreme and did not invent them” (Клинг 2017: 615). This reveals a different outlook on the accepted idea about a break or discontinuity between these two artistic movements, and it gives us an opportunity to reveal a fundamental continuity between Symbolism and the avant-garde. The “Copernican Turn” in literary and art history occurred in Symbolism, and the avant-garde radicalized its principles and techniques, such as the transition from imitation of reality to the search for a “new, second, anti-esthetic, autonomous, fictitious” reality in artwork; the destruction of traditional laws, rules, and principles in art; the denial of objectivity and reality as material for the creation of an artistic work (Клуге 1993: 58). The Silver Age of Russian culture continues the opposition against positivism and materialism, known as the paradigm of Romanticism, and strives to free itself from the demands of society and utilitarianism, which leads to the revision of all values created on the basis of rationalism.

The influence of Symbolism on the poetics and aesthetics of the avant-garde, and the discovery of the continuity of certain ideas and principles in Russian literature and art, is based on the shared philosophical and ideological foundations of both movements. The two most common intersections that appear in theoretical works are the idea of synthesis in art and the idea of changing life by means of art.

The shift of the artistic paradigm occurred in Symbolism, where art was no longer merely a representation of reality, but an agency that actively models reality. Consequently, art is given the ability to transform reality, and to create a new reality with the help of creative expression. The new expression aims to be a direct reflection of human subjectivity or the author’s inner vision, according to which the world can be organized anew. On the same grounds, the avant-garde breaks with the binary opposition between the earthly and the transcendent world in Symbolism and demands the realization of a new, “here and now” reality. The main impulse in both cases is dissatisfaction with an existing reality, which, in the case of avant-gardists, becomes an aspiration to a state of constant transformation and never-ending processing of artistic innovations.