

Nečloveški intervali: radijske sinteze Filippa Tommasa Marinettija¹

Federico Luisetti

Univerza Severne Karoline v Chapel Hillu, Oddelek za romanske jezike in literature, ZDA
luisetti@email.unc.edu

Filippo Tommaso Marinetti v radijskih sintezah (sintesi radiofoniche) iz leta 1933 z izmenjavo zvokov, šumov in pavz raziskuje pojmovno in senzorično gostoto brezžične komunikacije, pri čemer uvaja kompleksno rabo prekinitev in intervalov. V tem članku analiziramo teoretske implikacije Marinettijeve prelomne uvedbe teh vmesnosti v kontekstu razprav o infra-reprezentacijskih umetnostnih metodah z začetka 20. stoletja. Tehnizacijo estetske produkcije, za kakršno se zavzema Marinetti, nato umestimo v polje postbergsonovske vitalistične epistemologije in jo postavimo nasproti Deleuzovi transcendentalni interpretaciji avantgardističnih praks prekinitev.

Ključne besede: estetika / umetnost in tehnologija / Marinetti, Filippo Tommaso / Bergson, Henri / Deleuze, Gilles / radijska performativnost / umetnost intervalov / tehnološki vitalizem

UDK 111.852

V tem članku želimo s pomočjo analize Marinettijevih radijskih sintez (*sintesi radiofoniche*) iz leta 1933 osvetliti krhek in spremenljiv odnos med tehniko in literaturo.² Upamo, da bo to enigmatično delo provokativno izpostavilo pojme življenjskega procesa, literarne transgresivnosti in performativnosti, ki jim je bil posvečen vileniški simpozij »Literatura, znanost in humanistika«.

Tovrstna obravnava Marinettija ima to prednost, da je njegovo delo imuno proti skušnjavam umetniške avtonomnosti in presega konvencionalni dualizem esteticizma in tehnicizma, saj zavrača tako razlikovanje med umetnostjo in tehnologijo kakor razlikovanje med ekspresijo in akcijo. Marinetti namreč preseganja zevi med umetnostjo in znanostjo ni formuliral v smislu zgolj še ene postsimbolistične, romantične estetske infinitizacije in absolutizacije umetnosti. Nasprotno, avantgardam je naložil precej radikalnejšo nalogo, spremembo paradigme in epistemični prelom: iznajdbo umetnosti-dejanja, uglašene z »življenjem materije«.

Dober primer tovrstne drže so prav radijske sinteze, saj s privzemanjem nenavadne govorice »tehnološkega vitalizma« odpravljajo heteroge-

nost množične komunikacije in pojmovnega eksperimentiranja, s tem pa se umeščajo v še neraziskano umetniško prakso, kjer prekinitev in povečanje energetskih tokov zamenjajo umetniške žanre in pesniška načela. V primerjavi z drugimi Marinettijevimi radijskimi izvajanja z radijsko dramo *Violetta e gli aeroplani* (*Teatro* 638–656)³ vred pa imajo radijske sinteze to pomembno prednost, da so abstraktne in programske ter tako razkrivajo Marinettijev nekonvencionalen pristop k tehnologiji.⁴

Po Arndtu Niebischu pri futuristični rabi radia ne gre za estetsko iznajdbo, temveč za nov odnos z »živčevjem poslušalcev«: »radijske sinteze ne razvijejo razvejane pripovedi, ampak udejanjajo povsem minimalistično estetiko, utemeljeno na izmenjavi zvokov, šumov in tišin [...]. [M]arinetti z radijskimi sintezami ne poskuša delovati na kritični um poslušalstva, pač pa na živčevje poslušalcev« (343–344). S sklicevanjem na Wolfa Kittlerja Niebisch simbolno funkcijo tradicionalne umetnosti poveže s komunikacijskim hrupom, ki predpostavlja prejemnikovo hermenevtično dekodiranje, Marinettijeve medialne prakse pa s signalno tehnologijo, ki je kakor v Artaudovem gledališču krutosti neposredno povezana s čutnim aparatom: »‘Signal’ kot nasprotje ‘simbola’ je semiotična kategorija, ki ne zahteva interpretacije, temveč sproža refleksje.« (344)

Kot je Marinetti razglasil v manifestu *La radia*,⁵ je izrecni zastavek ukvarjanja z radijskim prenosom ustvarjanje povsem nove medialne topologije in recepcijske modalnosti:

Nova Umetnost, ki se začne, kjer se gledališče, film in pripoved končajo [...]. Neznansko razširjenje prostora [...] Čisti organizem radijskih senzacij [...]. Umetnost brez časa ali prostora, brez včeraj in jutri [...]. Odstranitev pojma ali spoštovanja občinstva, ki je vselej celo na knjigo vplivalo tako, da jo je popačilo in poslabšalo (Marinetti in Masnata 294–295).

Zamenjava standardnega samostalnika *radio* z igrivim novorekom »radia« namiguje na razkorak med običajno družbeno rabo tehnologije in umetniško sabotazo. Medtem ko je radio normalizirano komunikacijsko orodje, zahteva »la radia« popačenje estetskih kategorij in izkustvenih navad:

La radia odpravi 1. prostor ali prizorišče v gledališču, tudi v futurističnem sintetičnem gledališču (dejanje, ki se razvija na nepremični, stalni sceni) in filmu (dejanja, ki se razvijajo v izjemno hitrih in na moč spremenljivih hkratnih in vselej realističnih scenah) 2. čas 3. enotnost dejanja 4. dramski značaj 5. občinstvo, razumljeno kot množični samooklicani sodnik, sistematično sovražen in pohleven, vselej retrograden, vselej sovražno nastrojen do sleherne novosti.« (Marinetti in Masnata 293–294)

Timothy Campbell (x) je na sledi prelomnega proučevanja zgodovine medijske povezljivosti iztrgal pojem »brežžičnega« iz »sive cone med telegrafijo in skromnimi genealogijami zgodnjega radia« in poudaril vpliv Marinettijevega privzemanja logike komunikacijskih medijev na literarne strukture. Četudi se Campbellove analize osredotočajo zgolj na Marinettijeve literarne manifeste in na *parole in libertà*, pa njegov opis vznikajočih praks »brežžičnega pisanja« posredno zajema tudi medialni kontekst Marinettijevih radijskih eksperimentov. V poznih dvajsetih letih temeljne spremembe v medijski povezljivosti poleg same narave radijskega predvajanja na novo opredelijo tudi odnos med govorcem in poslušalcem, izmenjavo med tehnologijami zapisa in zvokom, hierarhijo arhivskih sledi in govorjenega jezika: »Brž ko so frekvence v glasovnih prenosih in tehnološke zmožnosti shranjevanja podatkov sovpadle, je bilo mogoče zvoke izrezati in jih pomešati v montažo, s tem pa dobiti pomembne časovne učinke, zlasti na področju časovne obdelave.« (Campbell xii) »Brezžično pisanje« je postalo odvisno od modulacije frekvenc, mašinskega spajanja in razporejanja, telesnih vmesnikov.⁶

Radijske sinteze in manifest *La radia* so nastali v času burnih razprav o vplivu radijskega predvajanja in novih komunikacijskih tehnologij na tradicionalne estetske prakse, kot so gledališče in literarne recitacije iz poznih dvajsetih in zgodnjih tridesetih let (gl. Brecht). Walter Benjamin je v komentarjih o Bertoltu Brechtu izpostavil tehnološke implikacije Brechtovega epskega gledališča – »Oblike epskega gledališča ustrezajo novima tehničnima oblikama, kinu in radiu. Na ravni sodobne tehnike je.« (Benjamin, »Poskusi« 223) – in poudaril temeljite spremembe v naravi estetske zaznave, ki jih je Brecht vpeljal z metodo prekinitve, loveč trenutek, »ko se masa diferencira v sklopu razprav, [...] ko se zlagana, zastrta totaliteta 'publike' začinja razgrajevati« (226–227).

Kakor Marinettijeva »radia« je epsko gledališče »nova umetnost«, ki implicira nenavadne prostorsko-časovne odnose in spremenjen odnos do občinstva. Vendar so v nasprotju z Marinettijevo vitalistično govorico »radijskih občutkov« Brechtove prekinitve in *Verfremdungseffekt* utemeljeni v pedagoški in humanistični marksistični *episteme*, kar obenem pojasni Benjaminovo dobro znano obsodbo Marinettijeve futuristične senzibilnosti (Benjamin, »Umetnina« 166 isl.).

Kakor v Brechtovem epskem gledališču je osrednja značilnost sintez medsebojna igra akustičnih fragmentov in prekinitvev, intervalov in mej. To je logika Marinettijeve »radia«, ki ustreza futuristični nereprezentacijski rabi medijev: govorica *sintesi* ne predpostavlja simbolov in retoričnega podajanja pomena, pač pa potujitveno prakso povezljivosti, suspendiranih gibanj in spletnja odnosov med številnimi prvinami: pokrajino signalov in *stimulai*, proces spajanja in razporejanja ekspresivnega materiala.

Najpomembneje pa je, da menjavanje intervalov in prekinitev v sintezah meri na kontinuiteto polja intenzivnosti, vitalistično logiko zgoščanja in razširjanja. Kajti razlika med akustičnimi intervali in prekinitvami, ki istočasno ločujejo in povezujejo različne segmente sintez, ni razlika v naravi, temveč razlika v stopnji, ki jo je mogoče povečati ali zmanjšati, jo pospešiti do točke absolutne spremenljivosti ali jo oklestiti do umirjenosti ponavljanja. Onkraj videza nepremostljive heterogenosti osnovnih akustičnih substanc in iracionalnih prekinitev lahko opazimo nastajanje subtilne estetike vmesnosti, tehnološko produkcijo novih zaznavnih intervalov.

Stati intermomentali

Za razumevanje osrednje vloge, ki jo Marinetti pripiše intervalom in prekinitvam, se je treba ozreti k debati o časovnem izkustvu prisotnosti z začetka 20. stoletja. Po Henriju Bergsonu –ključni referenci pri Marinettiju in avantgardah nasploh – se za iluzorno hipnostjo sedanjosti skriva dejanskost trajanja, raztegljivih skladov časovnih odsekov. Te enote imajo časovni razpon; trajajo, ker so vrinjene med imanentne polarnosti virtualnega in aktualnega, med brezmočno preteklost in dejavno sedanjost. Ti skladi trajanja so tenki, vendar gosti, saj nenehoma najedajo samoprisotnost hipne in nedimenzionalne sedanjosti.

Evklidske prostorske navade človeškega razuma in zaznavanja so privilegirale reprezentacijo – mimetično reprodukcijo prisotnosti, utemeljeno na iluziji o nečasovnem odnosu s predstavljeno rečjo –, Bergson (183) pa se, nasprotno, osredotoči na infra-representacijske intervale in prevprašuje neprostorsko nedimenzionalnost: »Razum si prizadeva, da bi v živi gibljivosti reči oznamoval resnične ali mogoče postaje, zapisuje odhode in prihode; samo to je pomembno za človekovo misel, kadar naravno deluje.«

S privzemanjem Bergsonovega pojma intervala Anton Giulio Bragaglia utemelji *fotodinamismo*, pionirsko tehniko avantgardne fotografije, na pojmu medhipnih stanj (*stati intermomentali*). Po Bragagliju je namen fotografije v tem, da razkriva nerepresentacijsko naravo intervalov, ki sestavljajo vsakdanje kretnje, in sicer z razblinjanjem iluzije o hipnosti momentk (*snap-shop potography*).⁷ Tudi Duchampov pojem *infra-mince* (infra-tenek) je različica bergsonovske estetike intervalov. V posthumnih zapisih o *Velikem steklu* Duchamp (št. 135) Marcel Duchamp v bergsonovskem jeziku napade hipnost sedanjosti »=v vsakem hipu trajanja (?) so / reproducirani vsi prihodnji in predhodni trenutki – Vsi ti pretekli in prihodnji trenutki / torej soobstajajo v sedanjosti, ki / v resnici ni več tisto, kar običajno imenujemo / trenutna sedanjost, temveč / nekakšna sedanjost mnogoterih razširitev

–« Vizualnost tradicionalne umetnosti je neločljivo povezana z mitom o »hipni sedanjosti« – o sedanjosti produkcije in recepcije podob, interpretacije in komunikacije pomenov, marketinga in okusa umetnin –, Duchamp pa, nasprotno, s privzemanjem bergsonovske logike infra-reprezentacijskih intervalov transformira umetnine v neumetniške tekste »mnogoterih razširitev«: v »infra-tenke« predmete, v tekste, ki ne pripadajo reprezentaciji in ki zavzemajo paradokсно prostorsko trajanja. Takšna je narava »readymadeov« – aporetičnih reči v zaznavni in pojmovni »tenkosti« nereprezentacijskih intervalov.

Pri kontekstualizaciji Marinettijeve konstrukcije zvočnih intervalov pa moramo upoštevati tudi razvoj eksperimentalne fiziologije. Psihofiziološki eksperimenti so s pomočjo tehničnih naprav, kakršna je »kronoskop«, predstavljen v spisu Wilhelma Wundta *Grundzüge der physiologischen Psychologie* (Načela fiziološke psihologije) iz leta 1874, želeli izmeriti »fiziološki čas« – psihofiziološki interval med dražljajem in odzivom nanj – in s tem problematizirati hipnost zaznave in misli. Na simbolistične pisce, slikarje in skladatelje, kot sta Debussy in Janáček, je izkustveno območje, ki ga je razprlo odkritje nehipnih zaznavnih mehanizmov, naredilo močan vtis (gl. Steege). Kaj se dogaja med temi kratkimi, a gostimi intervali? Marinettijeve *sintesi radiofoniche* so torej le eden od primerov te subtilne umetnosti vmesnosti.

Prekinitve

Marinettijevo prvo radijsko sintezo, *Un paesaggio udito* (Akustična pokrajina), sestavljajo trije skladi zvokov: prasketanje ognja, pljuskanje vode in žvižganje kosa:

Akustična pokrajina

Žvižganje kosa, ki zavida prasketanju ognja, se je končalo s šepetajočim žlobudranjem vode

10 sekund pljuskanja.

1 sekunda prasketanja.

8 sekund pljuskanja.

1 sekunda prasketanja.

5 sekund pljuskanja.

1 sekunda prasketanja.

19 sekund pljuskanja.

1 sekunda prasketanja.

25 sekund pljuskanja.

1 sekunda prasketanja.

35 sekund pljuskanja.

6 sekund žvižganja kosa. (Marinetti, »Radio Syntheses« 416)

Prasketanje traja vselej eno sekundo, pljuskanje pa sledi dramatičnemu *crescendu* in *decrescendu* (10, 8, 5, 19, 25, 35 sekund), ki se konča z nenadnim žvižgom kosa. Ta sinteza predstavlja osnovne prvine Marinettijeve radijske govornice: četudi je mogoče te tri zvoke napačno interpretirati kot raznovrsten material, med katerim obstaja vrstna razlika, pa v resnici delujejo le kot razlike v stopnji čustvene intenzivnosti. Marinetti za doseganje tega učinka transformira pljuskanje v ponavljajoče se prekinjanje, v pet enosekundnih izsekov. Te prekinitve so hkrati časovni vezniki in modulatorji stopnje intenzivnosti pljuskanja. Namesto točkastega toka heterogenega materiala zdaj doživljamo spoj akustičnih ponovitev in variacij.

V drugi sintezi, *Dramma di distanze* (Drama razdalj), so menjavajoče se pojavitve zvočnih krajin iz oddaljenih geografskih področij in okolij – iz vojaškega, razvedrilnega, vsakdanjega mestnega in podeželskega življenja, religije – spojene brez opaznih prekinitvenih intervalov in sledijo strogega pravilu enajstsekundnih ponavljajočih se enot:

Drama razdalj

11 sekund vojaškega marša v Rimu.

11 sekund plesanja tanga v Santosu.

11 sekund igranja japonske verske glasbe v Tokiu.

11 sekund živahne kmečke glasbe na podeželju v okolici Vareseja.

11 sekund boksarskega dvoboja v New Yorku.

11 sekund uličnega hrupa v Milanu.

11 sekund neapeljske ljubezenske pesmi, odpete v hotelu Copacabana v Rio de Janeiru. (417)

V tem primeru je skupna prvina radijski medij, tekoča nepretrganost radijskih valov. Radijsko predvajanje »razprostre prostor«, vendar na umešten način, s spajanjem in moduliranjem razlik. Gre za logiko intermedialnosti, za moč povezljivosti radijskega prenosa.

V tretji sintezi, *I silenzi parlano fra di loro* (Tišine se pogovarjajo med seboj), postane Marinettijev medialni konstruktivizem odkrito kompleksen, saj se razlikovanje med intervali in prekinitvami zamegli: je tišina tista, ki prekinja zvoke, ali obratno?

Tišine se pogovarjajo med seboj

15 sekund čiste tišine.

C, d, e na flavti.

8 sekund čiste tišine.

C, d, r na flavti.

29 sekund čiste tišine.

G na klavirju.

C na trobenti.

40 sekund čiste tišine.
 Otrokov uau.
 11 sekund čiste tišine.
 Osupli oooooh enajstletne dekllice. (418)

Ker se skladi tišine ter glasbenih in človeških zvokov spreminjajo v skladu s *crescendom* in *descendom* časovnih vzorcev – 15, 8, 29, 40, 11 sekund »čistih tišin« –, je vse težje razlikovati med ponovitvami in variacijami, med modulacijami in kvalitativno različnimi segmenti glasbil. Zaradi abstraktnosti tišin in singularne konkretnosti človeškega glasu prav tako ni mogoče določiti vrstnih razlik med oblikami in vsebinami, med strukturnimi in tematskimi prvini. Jasno je le, da je treba dojeti razlike v stopnji čustvenega življenjskega prostora, ki ga konstruira »la radia«. Pride namreč do paradoksnega obrata: tišina ni več prazno ozadje, zapolnjeno s polnostjo medijske komunikacije – nasprotno: domnevna zmagoslavna učinkovitost med seboj povezanih globalnih mrež sloni na krhki podlagi virtualnih tišin, ki »se pogovarjajo med seboj« in podirajo meje človeške in tehnološke komunikacije.⁸

Battaglia di ritmi (Bitka ritmov) še okrepi menjavanje prekinitev in intervalov, tišin in zvokov:

Bitka ritmov

Previdna in potrpežljiva počasnost, izražena s kapljanjem vodnih kapelj, najprej odrezanih in nato ubitih z
 letečo elastičnostjo, ustvarjeno z *arpeggi* klavirskih not, najprej odrezanih in nato ubitih z
 glasnim zvonjenjem električnega hišnega zvonca, najprej odrezanega in nato ubitega s
 tat rum ta trak ključa v ključavnici, ki mu sledi
 enominutna tišina. (419)

Tu vsak akustični segment najprej »odreže« in nato »ubije« naslednjega. To pomeni, da vsak sklad sprva deluje kot prekinitev, nato pa kot gost interval. Poleg tega je lahko akustični segment »počasen« ali »elastičen«, »glasen« ali »tih – kapljanje vode, *arpeggi* klavirja, triminutna tišina⁹ –; vsi torej kažejo raznolične med seboj prepletene prostorske in časovne značilnosti. Med prekinitvami in intervali, tišinami in zvoki, ni nobene vrstne razlike, povrh pa so tudi kakovost in količina, čas in prostor, tehnološko združeni, spojeni z mašinskim izvajanjem »radie« ter kot skrivnostno polje pulziranja naslovljeni na poslušalce.

Peta sinteza, *La costruzione di un silenzio* (Grajenje tišine), razgrinja temelje Marinettijevega topološkega konstruktivizma:

Grajenje tišine

1. Zgrádi zid na levi s tušem na bobnih (pol minute).
2. Zgrádi zid na desni s trobljenjem – kričanjem – tramvajskim cviljenjem prestolnice (pol minute).
3. Zgrádi tla s klokotanjem vode v ceveh (pol minute).
4. Zgrádi stropno teraso čiv čiv ščriv vrabcev in lastovic (dvajset sekund). (420)

Tu se Marinetti ogne vsakršnemu razlikovanju med intervali in prekinitvami. Ker je razlika med njimi razlika v stopnji, predstavljajo intervali in prekinitve zgbibe, pripomočke za zgibanje in oblikovanje časovno-prostorskih pojavov. Zato je vsak akustični material – tuš z bobnom, cviljenje avto-tramvaja, klokotanje vode, ptičji ščebet – uporabljen kot sklep, točka preobrata za gradnjo idealnega »infra-tenkega« umetnega okolja: tišine.¹⁰

Entre-deux

Sintesi so zvočni kolaži, konstruktivistične montaže, spoji tišin in akustičnih *objects trouvés*, prežeti z modernistično občutljivostjo na neposredovane pojmovne strukture in *readymade* material. Kot take se ravnajo po minimalistični kubistični estetiki in utirajo pot radijski glasbi Johna Cagea ter *musique informelle*. Vendar se zaradi svojega osrednjega prizadevanja za izražanje rež in rezov vpisujejo tudi v posebno vejo avantgardnega eksperimentalizma, ki je od Bertolta Brechta do Jean-Luca Godarda poudarjala rabo zevi in prekinitev:

V ospredju epskega gledališča je [...] prav prekinjanje nekega ravnanja. [...] [N] jegova poglavitna funkcija [je] v določenih primerih v tem, da prekinja dejanje – daleč od tega, da bi ga ilustriralo ali podpiralo. Pri tem ne gre le za dejanje soigralca, temveč tudi za lastno dejanje. Lastnost retardacije, ki jo imajo prekinitve, epski značaj okvira, to je torej tisto, kar iz gestičnega gledališča dela epsko gledališče. (Benjamin, »Poskusi« 220)¹¹

V Deleuzovi ontologiji »iracionalnih rezov« – utemeljeni na Godardovi filmski teoriji, ki neposredno črpa iz Brechtovega potujitvenega učinka – je Benjaminovo tolmačenje Brechtovih prekinitev radikalizirano, saj postane osrednje orodje za rekonstrukcijo logike modernega filma. Kakor Marinetti je tudi Gilles Deleuze imun proti Brechtovemu marksističnemu humanizmu in pedagoškemu načelom; svoje pojmovanje »vmesnosti«, *entre-deux*, utemelji na povsem vitalističnem terenu. V njegovi dvodelni študiji o filmu argumenti kulminirajo v teoretizacijo »metode iracionalnih rezov«, ki porajajo »reže med podobami«. V Rohmerjevih, Dryerjevih, Bressonovih in Godardovih filmih »ne gre več za vprašanje povezovanja

in pritegovanja podob. Nasprotno, zdaj šteje reža med podobami, med dvema podobama» (Deleuze, *Cinema 2* 179–180).

Deleuzu gre za specifično gibanje: ne za premikanje, ampak za proces postajanja, za moč transformacije, katere gonilna sila je v »transcendentalnem polju«:

Kaj je transcendentalno polje? Razlikuje se od izkustva pa tudi na noben objekt ne napotuje in prav tako ne pripada kakemu subjektu (empirični reprezentaciji). Zato se kaže kot čisti nesubjektivni tok zavesti, neosebna predrefleksivna zavest, kvalitativno trajanje zavesti brez sebe [...]. Transcendentalno polje določa ravnina imanence, ravnino imanence pa določa neko življenje. (Deleuze, »Immanence« 4)

V transcendentalnem polju je življenje »neko življenje«, dogodki se zgodijo pri absolutni hitrosti v praznem času, v nereprezentacijskem trajanju nečloveškega intervala: »To nedoločno življenje sámo nima trenutkov, pa naj ti še tako tičijo drug ob drugega, temveč ima le medčase [des entre-temps], medtrenutke.« (5)

Deleuze se pri razvijanju kompleksne logike vmesnosti, pojmovanih kot *organum* vitalističnih umetniških praks, vsaj na videz ravna po Marinettiju. A Deleuze ostro razloči prekinitve od intervalov, saj rezom in prelomom pripiše nalogo povezovanja končnosti in transcendentalnega polja, tj. povezovanja aktualnega in virtualnega. Zaradi te arhitekturne funkcije pa po Deleuzu prekinitve niso intervali, pa tudi med seboj niso izmenljivi. Z rezanjem in prodiranjem v empirično ravnino spajajo in razdvajajo segmente. Toda njihova moč izhaja iz intenzivnega polja, ki ga ne smemo zamenjevati z vsakdanjim zaznavnim izkustvom. Po Deleuzu so prekinitve vmesnosti, pojmovane kot čista moč diferenciacije transcendentalnega polja.

Zato Deleuzovi opisi vmesnosti predpostavljajo topologijo prekinitvev, ki ni združljiva z Marinettijevimi menjavami rezov in intervalov. Deleuzova logika »iracionalnih rezov« je metoda prečenja imanence in transcendence, absolutnega življenja in relativnih trenutkov: čistega, votlega, intenzivne Zunanosti in nečistega teritorija svetnih pojavov. Bežiščnica in ne interval. (Deleuze in Parnet 37, 39)

Deleuzovska vmesnost je avtonomen in nekomensurabilen rez, ki ni koordiniran z začetki in konci drugih skladov življenja; ni izmenljiv z intervali. In v tem je po Deleuzu logika avantgardne umetnosti in filma:

Moderna podoba ustvari kraljestvo »nekomensurabilnosti« ali iracionalnih rezov: to pomeni, da rez ni več del prve ali druge podobe, prve ali druge sekvence, ki ločuje in razdvaja [...]. Interval je osvobojen, reža pa postane neodpravljiva in samostojna. (Deleuze, *Cinema 2* 277)

Transcendentalna nedimenzionalnost deleuzovskih vmesnosti zahteva teologijo Zunanosti, ontološke Praznine, na kateri slonijo vse operacije iracionalnega rezanja:

Zaradi metode VMESNOSTI: »vmes med dvema dejanjema, med dvema afekcijama, med dvema percepcijama, med dvema vizualnima podobama, med dvema zvočnima podobama, med zvočnim in vizualnim« [...], je čisto vse podvrženo spremembi [...]. Celota se torej zliva s tistim, kar Blanchot imenuje »sila razpršitve Zunanosti« ali »vrtoglavica razmikanja« s tisto praznino, ki ni več gonilni del podobe in ki bi ga podoba prečila za svoje nadaljevanje, temveč je radikalno postavljanje podobe pod vprašaj. (180)

Lahko bi si poskusili predstavljati, kako bi Deleuze pristopal k Marinettijevim *sintesi radiofoniche*: njihove »prvinske« prekinitev, njihovo rabo neobdelanih zvokov in nepredvidljivih rezov bi s tega vidika utegnili razumeti kot dokaz iracionalne režne moči, kot sled absolutne svobode postajanja, kot znak za bežišnico, ki pelje k višjemu življenju mašinskih intervalov, k življenju »duhovnega automaton«.

Pa vendar gostota Marinettijevih tišin – ki nikoli niso praznina in ki nikdar ne proizvedejo »vrtoglavice razmikanja« – in gosta dimenzionalnost rezov v sintezah – z nenehno menjavo intervalov in prekinitev – nakazujeta, da v nasprotju z deleuzovskimi vmesnostmi Marinettijevi intervali *so* »del ene ali druge sekvence, ki ju ločujejo in razdvajajo«. Zato obravnava narave sintez zahteva vitalistično, a podeleuzovsko pojmovanje vmesnosti, in sicer na temelju take topologije intervalov, ki nam bo omogočila zajeti in izraziti Marinettijevo netranscendentalno geometrijo prekinitev. To pomeni, da moramo razviti resnično vitalistično kritiko, ki bo mogla razvozlati govoričo »radia«. ¹² Žal je naš cilj še precej oddaljen. Imamo pa Marinettijeve *sintesi* in nekaj drugih hermetičnih predmetov, ki spodbujajo k utemeljevanju prihodnje teorije o njihovem osupljivem umetniškem življenju.

Prevedla Varja Balžalorsky

OPOMBE

¹ Ta članek je predelana različica članka Luisetti, »A Vitalist Art«.

² *Sintesi radiofoniche* iz leta 1933 je pet kratkih eksperimentalnih radijskih kompozicij iz Marinettijevega poznega futurističnega obdobja, ki časovno sovpadajo z njegovim manifestom *Manifesto futurista della radio*, znanim tudi kot *La radia*. Partitura *sintesi radiofoniche* je bila prvič objavljena avgusta 1941 v časopisu *Autori e scrittori* in nato v Marinetti, *Teatro* 629–637, nedavno pa jih je v angleščino prevedel Jeffrey T. Schnapp (Marinetti, »Radio Syntheses«). Sam Marinetti radijskih sintez ni nikdar izvedel, leta 1978 pa jih je posnel skladatelj Daniele Lombardi; posnetek je dostopen tudi na zgoščenki *Musica Futurista: The Art*

of Noises 1909–1935 (LTM Recordings, 2006) in na spletni strani <http://www.futurismo.altervista.org/audio.htm> (7. maj 2012). Za podatke o drugih izvedbah *sintesi radiofoniche* gl. Fisher, »Futurism« 245.

³ O zgodovini italijanske radijske estetike gl. De Benedictis.

⁴ Marinettijevo eksperimentiranje s posnetim zvokom se začne leta 1914 z nizom pesniških recitacij, posnetih v nekem londonskem studiu. Njegovo zanimanje za radijski medij sicer sega že v začetke futurizma, v prakso pa preide v drugi polovici dvajsetih let. Leta 1926 med turnejo po Južni Ameriki Marinetti večkrat zaporedoma nastopi na brazilskih in argentinskih radijskih postajah. Tem nastopom je nato sledilo šestnajst let zelo živahnega sodelovanja z leta 1928 ustanovljenim Italijanskim nacionalnim radiem (EIAR), ki je obssegalo vse od deklamiranja aeropesni, komentiranja osrednjih dogodkov, na primer vrnitve letalske eskadrilje Itala Balba iz ZDA avgusta 1932, do rednega predvajanja radijskega glasila o dejavnostih futurističnega gibanja (Marinetti, »Radio Syntheses« 415). O Marinettijevem in futurističnem ukvarjanju z radiem nasploh gl. Fisher, »Futurism« 229–262.

⁵ *Manifesto futurista della radio*, ki ga je Marinetti skupaj s Pinom Masnato, je bil objavljen 22. septembra 1933 v italijanskem časopisu *Gazzetta del popolo*. V *Futurismo* (1. oktobra 1933) se pojavlja kot *Manifesto della radio*, v *Autori e scrittori* (avgusta 1941) kot *La radio, Manifesto futurista dell'ottobre 1933*. Danes je dostopen tudi v Marinetti, *Teatro* 769–774, in v Marinetti in Masnata 292–295. Manifestu je leta 1935 sledila štiriinštrideset strani dolga razlaga Pina Masnate, odlomki katere bodo v angleškem prevodu objavljeni v reviji *Modernism / Modernity* 19.1 (2012). O tej Masnatovi razlagi gl. Fisher, »New Information«.

⁶ Timothy Campbell (91) opozarja na Marinettijevo literarno »stimuliranost brezžičnih funkcij« in na pomanjkljivosti njegovega »prenosa čutnih podatkov v pisni ustreznik«. Sam pri obravnavi Marinettijeve medialne logike ne dajem prednosti literarnemu polju.

⁷ O bergsonovskih intervalih v Bragaglijevem *Fotodinamismo futurista* gl. Luisetti, *Una Vita* 119–138. Bragaglia (34) omenjeni odlomek o intervalih navaja iz Bergsonovega »Uvoda v metafiziko«.

⁸ Marinettijeve radijske sinteze se zgledujejo pri manifestu Enza Ferrierija o radiu kot ustvarjalni sili iz leta 1931. Ferrieri, ki je leta 1929 postal umetniški vodja Italijanskega radia, je »avtor prodorne misli, da paradokсна moč radia pravzaprav izvira iz tišin« (Fisher, »New Information«).

⁹ O tej trminutni tišini gl. De Benedictis (66).

¹⁰ Za vlogo tišine kot minimalne »vključene enote razporejanja«, »potrebne za pridružitve enega zvoka drugemu«, gl. Campbellov komentar Sergijevnega merjenja vrzeli med notami vznemirjenja (70–72).

¹¹ O strukturnih sorodnostih med Brechtovim epskim gledališčem in Marinettijevimi gledališkimi tehnikami gl. Coda.

¹² Zaradi hegemonije transcendentalnih paradigem v zahodni misli in estetiki bi vitalistični kritiki nemara koristilo, če bi se ozrla k Vzhodu, denimo h kitajski misli in umetnosti, kjer »subtilna«, suspendirana kompleksnost virtualnih, pa vendar realnih izkustev ter immanentnih zevi med prisotnim in odsotnim že dolga stoletja predstavlja težišče filozofskih in umetniških praks: »Obstajajo številna gledišča, s katerih subtilno postane dostopno izkustvu. V estetiki je to na primer izvrsten okus komaj zaznavnega, bodisi v zvoku bodisi v podobi, v prehodnem stanju med tišino in zvočnostjo v glasbi ali med praznino in polnostjo v slikarstvu, ko sta zvočna in slikovna realizacija komajda zaznavni ali tik pred tem, da se razblinita [...]. Od tod izvirajo prav vse kitajske prakse.« (Jullien 25)

LITERATURA

- Benjamin, Walter. »Poskusi o Brechtu«. Brecht, *Zgodbe gospoda Keunerja; Me-ti*, Benjamin, *Poskusi o Brechtu*. Prev. Amalija Maček. Ljubljana: Studia humanitatis, 2009. 211–354.
- — —. »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«. Prev. Janez Vrečko. Benjamin, *Izbrani spisi*. Ur. Bratko Bibič. Ljubljana: Studia humanitatis, 1998. 145–176.
- Bergson, Henri. »Uvod v metafiziko«. Bergson, *Esej o smehu; Filozofska intuicija; Uvod v metafiziko*. Prev. Janez Gradišnik. Ljubljana: Slovenska matica, 1977. 147–190.
- Bragaglia, Anton Giulio. *Fotodinamismo futurista*. Torino: Einaudi, 1970.
- Brecht, Bertolt. »Radio kot komunikacijski aparat«. Prev. Igor Kramberger. *Problemi* 21.6–8 (1983): 124–125.
- Campbell, Timothy. *Wireless Writing in the Age of Marconi*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- Coda, Elena. »Teatro di straniamento in Marinetti e Brecht«. *Carte Italiane: A Journal of Italian Studies* 13 (1993–1994): 1–15.
- De Benedictis, Angela Ida. *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*. Torino: EDT, 2005.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 2. The Time-Image*. Prev. Hugh Tomlinson in Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- — —. »Immanence: A Life...«. Prev. Nick Millett. *Theory, Culture & Society* 14.2 (1997): 3–7.
- Deleuze, Gilles, in Claire Parnet. *Dialogues*. New York: Columbia University Press, 1989.
- Duchamp, Marcel. *Notes*. Ur. in prev. Paul Matisse. Boston: G. K. Hall, 1983.
- Fisher, Margaret. »Futurism and Radio«. *Futurism and Technological Imagination*. Ur. Günter Berghaus: Amsterdam in New: York Rodopi, 2009.
- — —. »New Information Regarding the Futurist Radio Manifesto«. *Italogramma* 2011. Dostopno na: http://italogramma.elte.hu/sites/default/files/cikkek/letoltheto/pdf/Fisher_radio.pdf (7. maj 2012).
- Jullien, François. *Vital Nourishment. Departing from Happiness*. New York: Zone Books, 2007.
- Kittler, Friedrich A. *Discourse Networks, 1800/1900*. Prev. Michael Metteer. Stanford (CA): Stanford University Press, 1990.
- — —. *Gramophone, Film, Typewriter*. Prev. Geoffrey Winthrop-Young in Michael Wutz. Stanford (CA): Stanford University Press, 1999.
- Luisetti, Federico. »A Vitalist Art: Filippo Tommaso Marinetti's *sintesi radiofoniche*«. *Futurisms. Precursors, Protagonists, Legacies*. Ed. Geert Buelens, Harald Hendrix in Monica Jansen. Idaho Falls: Lexington Books, 2012 [v tisku].
- — —. *Una vita. Pensiero selvaggio e filosofia dell'intensità*. Milano: Mimesis, 2011.
- Marinetti, Filippo Tommaso. »Radio Syntheses. Introduction and Translation by Jeffrey T. Schnapp«. *Modernism / Modernity* 16.2 (2009): 415–420.
- — —. *Teatro 2*. Ur. J. T. Schnapp. Milano: Mondadori, 2004.
- Marinetti, Filippo Tommaso, in Pino Masnata. *The Radia. Futurist Manifesto. Futurism. An Anthology*. Ur. Lawrence Rainey, Christine Poggi in Laura Wittman. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Niebisch, Arndt. »Cruel Media. On F. T. Marinetti's Media Aesthetics«. *Annali d'Italianistica* 27 (2009): 333–348.
- Steege, Benjamin. »Musical Modernism and the Culture of Experiment«. [Neobjavljen referat s konference *100 Years of Futurism: Sounds, Science, and Literature: An Interdisciplinary Colloquium*, Univerza Severne Karoline, Greensboro, 20.–21. februar 2009.]