

Олга Савеска
Универзитет у Београду
olga_saveska@hotmail.com

Olga Saveska
University of Belgrade
olga_saveska@hotmail.com

АВАНГАРДА ЈАМБОЛСКОГ КРУГА И ФУТУРИСТИЧКИ ЕКСПЕРИМЕНТ Ф. Т. МАРИНЕТИЈА

THE AVANT-GARDE OF THE YAMBOL CIRCLE AND F. T. MARINETTI'S FUTURIST EXPERIMENT

Текст се бави анализом кључних одлика поетике футуризма на примеру Маринетијеве поеме *Занџ ѿѿѿѿ ѿѿѿѿ*, која је одушевила и инспирисала чланове Јамболског круга, показавши им да град Јамбол и борба бугарске војске у Првом балканском рату могу бити у основи једног авангардног књижевног дела. Чланови Јамболског круга изводили су Маринетијеву поему у градским парковима и скандализовали јавност, исказујући на тај начин свој бунт против бесмисла буржоазних вредности. У свом часопису *Crescendo* они су Маринетију, поеми *Занџ ѿѿѿѿ ѿѿѿѿ* и футуристичкој уметничкој теорији посветили централно место. *Crescendo*, први бугарски авангардни часопис, омогућио је да Јамболски круг ступи у контакт са творцем футуризма, који их је „примио“ у футуризам као *Movimento futurista di Yamboli*.

Кључне речи: авангарда, Јамболски круг, *Crescendo*, Маринети, футуризам.

The article analyzes the key features of the poetics of Futurism on the example of Marinetti's poem *Zang Tumb Tumb*, which delighted and inspired the artists of the Yambol Circle, showing them that the city of Yambol and the struggle of the Bulgarian army in the First Balkan War can be the basis of an avant-garde literary work. Members of the Yambol Circle performed Marinetti's poem in city parks and scandalized the public, thus expressing their rebellion against the nonsense of bourgeois values. In their magazine *Crescendo*, a central place was given to Marinetti's poem *Zang Tumb Tumb* and his Futurist art theory. *Crescendo*, the first Bulgarian avant-garde magazine, allowed the Yambol Circle to come into contact with the creator of Futurism, who «received» them into Futurism as the *Movimento futurista di Yamboli*.

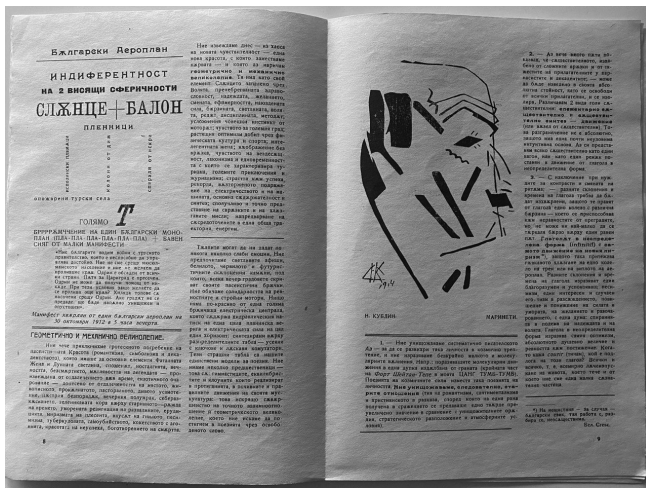
Key words: Avant-garde, Yambol Circle, *Crescendo*, Marinetti, Futurism.

Јамболски круг је група уметника из истоименог града на југоистоку Бугарске, која је била активна током двадесетих година XX века. Формирали су се почетком деценије око уметника, историчара уметности и критичара Кирила Крстева. Чланови Јамболског круга били су песници Теодор Драганов, Теодор Чакрмов и Лео Коен, ликовни уметник Мирчо Качулев, као и личности које за собом нису оставиле уметничко стваралаштво — Васил Петков, Неделчо Гегов и Тотју Брнеков. Најплоднији период за ову групу уметника везује се за 1922. годину, током које су основали часопис *Crescendo*, прво авангардно гласило у Бугарској.

Поред јамболског песничког стваралаштва, манифеста Кирила Крстева и доприноса бугарских сарадника часописа, *Crescendo* је садржао и европске авангардне теоријске и уметничке текстове. Јамболски круг уврстио је у часопис *Crescendo* теорију и стваралаштво Тристана Царе, Курта Швитерса, Теа ван Дузбурга, Иље Еренбурга, Ф. Т. Маринетија, Ле Корбизјеа, Амедеа Озанфана и других значајних представника авангардне културе. *Crescendo* се угледао на часописе *Везни* Геа Милева, *L'Esprit nouveau*, *Der Sturm*, а највише на *Веџ*, часопис руске емиграције у Берлину, одакле су преузели највећи број прилога. Јамболски часопис, са својим радикалним авангардним опредељењем, избором теоријских и уметничких текстова и ликовним решењима, остао је јединствена појава у бугарској култури. Допао се и самом Маринетију, који је 1923. године прогласио Јамболски круг бугарским члановима свога покрета.

Претходну годину у Јамболу обележио је процват књижевне и ликовне продукције Јамболског круга: сваки број часописа је садржао нов манифест Кирила Крстева — прокламоване су естетике дадаизма, футуризма и конструктивизма; издата је песничка збирка *Исџерични веери* Теодора Драганова, са предговором-манифестом Теодора Чакрмова; Мирчо Качулев је организовао прву самосталну изложбу; остварени су контакти са домаћим авангардним уметницима (Гео Милев, Чавдар Мутафов, Бојан Дановски, Сирак Скитник), а касније и са иностраним (Ф. Т. Маринети и Љубомир Мицић). Часопис Јамболског круга угасио се после укупно четири броја, али је, упркос кратком трајању, настојао да прикаже све оно што је у то време било актуелно у авангардној култури. Мирчо Качулев је, захваљујући сарадњи између Љубомира Мицића и Геа Милева, приказао своја дела „Рај“ и „Распад сунца“ на Првој Зенитовој међународној изложби нове уметности у Београду 1924. године. Две године после тога Јамболски круг је поново скандализовао јавност, али овај пут под именом Друштво за борбу против песника. Њихов манифест из 1926. године, као и неки текстови који су раније објављени у часопису *Crescendo*, изазивали су бурне реакције јавности, па чак и претње насиљем и затвором.

Две средишње странице двоброја 3–4, као и половина наредне странице у часопису *Crescendo* (1922/3–4: 8–10), посвећене су у целини Ф. Т. Маринетију и поетици футуризма. То је уједно најобимнија рубрика у часопису *Crescendo*. Јамболски круг је овде објавио одломак из књиге *Les mots en*



Прилог 1

liberté futuristes (1919). Та Маринетијева књига „опчинила“ је Јамболски круг како теоријским текстовима, који објављују и образлажу естетику футуризма, тако и примерима нове уметничке праксе, у којима су оваплоћени захтеви за поезијом написаном „речима слободе“, лишеном традиционалне линеарне структуре, са новим графичким представљањем, рушењем синтаксе, третирањем математичких знакова +, – и = као везника итд. Постоји значајан разлог из којег је поема *Занџ ѿумб ѿумб*, коју је из Италије донео Васил Петков (Крџев 1988: 39), привукла пажњу чланова Јамболског круга и добила посебно место у њиховом часопису. Захваљујући тој поеми, они су открили да Маринетијеве иновације у модерној уметности, заправо, имају непосредне везе са Бугарском и Јамболом. Одлука уредника Кирила Крџева, Теодора Драганова и Ивана Милева да Маринетијеве идеје прикажу у централном, најважнијем делу часописа, наравно, није случајност, као ни то што је Маринети, као уметник и теоретичар, добио највише простора у часопису *Crescendo*. Јамболски круг је, са идентичним Маринетијевим графичким решењима, објавио превод одломка из поеме *Занџ ѿумб ѿумб*: „Бугарски Аероплан — Индиферентност на 2 висајци сферичности слњнце + балон“ (Бугарски аероплан — Индиферентност двеју висећих сфера сунце + балон), (Прилог 1). Овај део поеме садржи и аутентичан текст „манифеста бацаног из једног бугарског аероплана 30. октобра 1912.“ (Marinetti 1919: 83–84), којим је бугарска страна позивала град Одрин на предају.¹

¹ Текст тог прогласа гласи: „Ми Бугари водимо рат са турском владом, која је неспособна да влада достојанствено. Ми нисмо против муслиманског становништва и не желимо да проливамо крв. Одрин је опседнут са свих страна. Пут за Цариград је одсечен. Одрин не може добити помоћ нигде. Зашто, у таквим условима, желите да се пролива још крви? Хиљаде топова уперено је у Одрин. Ако се град не преда, биће потпуно уништен и опустошен.“

„La splendeur géométrique et mécanique“ („Геометрично и механично великолепије“) је Маринетијев манифест који је објављен као поглавље у Маринетијевој књизи *Les mots en liberté futuristes* (1919: 53–59), одакле га је Јамболски круг преузео за свој часопис. У њему Маринети одбацује све оно на чему се темељила традиционална уметност и објављује да је, након „гротескне сахране пасеистичке Лепоте (романтизма, симболизма и декаденције)“, створен простор да, „из хаоса новог сензибилитета“, настане нова „Лепота“. Ту „лепоту“ аутор назива „геометријски и механички раскош“, који се постиже у поезији захваљујући „слободним речима“. Текст Маринетија слави брзину технолошког развоја и савременог живота и обилује шокантним прокламацијама, препознатљивим још од оснивачког „Манифеста футуризма“ из 1909. године, и поређењима, попут „Аутомобил који жури... лепши је од Нике од Самотраке“ и сл.:

„Нема ничег лепшег од велике брундајуће електро-централне, која садржи хидраулични притисак целог једног планинског венца и електричну силу целог једног хоризонта — синтетизоване на контролним панелима. <...> Ови величанствени контролни панели су наши једини поетски модели.“ (Marinetti 1919: 56)

Маринети је објавио „геометријске и механичке“ тенденције нове футуристичке поезије у пет тачака, које је редакција часописа *Crescendo* прецизно превела са француског на бугарски језик и објавила као принципе футуристичког поетског стваралаштва:

1. Прва тачка у вези је са уништењем „Ја“ у књижевности. Маринети тврди да футуристичка „поезија космичких сила“ укида „поезију личности“. Из тога произлази проглас: „**Ми уништавамо старе односе**“, које су успоставиле поетике „романтизма, сентиментализма и хришћанства“ (*Crescendo* 1922/3–4: 8–10).
2. Друга тачка истиче значај именице као врсте речи, чија се „апсолутна вредност“, према мишљењу Маринетија, може извести тако што ће се „изоловати“ и „ослободити свих придева“. Маринети тврди да је у прошлости именица „потрошена“ због „компликованих веза“ и „тежине придева код парнасоваца и декадената“. Аутор се стога залаже за ослобођење „голе“ именице, коју дели на две врсте: „**елементарна именица и именица синтеза–покрет** (или чвор именица)“. Маринети признаје да та подела није „апсолутна“, зато што има „скоро неухватљиво интуитивно полазиште“. Он замишља именицу као „вагон“ или „покретну траку“, коју покреће глагол у инфинитиву (*Crescendo* 1922/3–4: 8–10).
3. У трећој тачки Маринети проглашава да је „**глагол у инфинитиву сам покрет² нове лирике**“, зато што га одликују „клизава суптил-

² Маринети мисли на покрет у смислу кретања, динамизације.

ност точка локомотиве или авионског пропелера“. Он сматра да на глаголу почива сва динамичност песме, тј. да је глагол метафорички „покретач“ целе „конструкције“. Аутор аргументује и да употреба глаголских времена и начина, у ствари, изражава „песимизам“ и „егоизам“ у расуђивању и да зауставља „напредак наде и воље“. Глагол у инфинитиву, са друге стране, изражава „оптимизам“ и „божанственост акције“ (*Crescendo* 1922/3–4: 8–10).

Уредници часописа *Crescendo* додали су фусноту у вези са трећом тачком: „На несрећном — у овом случају — бугарском језику овакво дело је, наравно, немогуће остварити. (1922/3–4: 9)“. Разлог је у томе што савремени бугарски језик не познаје облик инфинитива, већ се као основни облик узима прво лице једине презенте, које само по себи имплицира субјективност, тј. Маринетијево „Ја“ у књижевности. У чланку о Маринетију и Бугарској италијански слависта Ђузепе дел Агата пита се да ли је ова фуснота „патетична или шаљива“ (Агата 2010: 10). Сматрамо да намера уредника није била ни омаловажавање свога матерњег језика ни провокативна шаљива опаска. Јамболски круг је поетику футуризма третирао озбиљно и минуциозно, те су сматрали истинском препреком то што на бугарском језику није могуће остварити књижевно дело у инфинитиву, тј. чињеницу да је у поезији на бугарском језику немогуће применити футуристички стваралачки поступак. Чланови Јамболског круга нису само студиозно проучавали футуристичке прокламације о новој уметности и животу већ су интегрисали те идеје како у своју уметничку праксу, тако и у свакодневни живот. О истинитости ове тврдње не сведочи само централна позиција коју је Маринети добио у часопису Јамболског круга или то што је он једини уметник који је представљен портретом³ (један од укупно три ликовна прилога у часопису *Crescendo*). Поема и теоријски радови Маринетија надахнули су Јамболски круг и подстакли их да објаве своје манифесте, да организују колективна извођења поеме, којима су провоцирали и нарушавали естаблишмент, да на Народном универзитету и у својим салонима Yellow Hall и White Hall организују предавања о футуризму, да пију вино из „кубофутуристичких амфора“ и изводе музику шумава, да се прогласе за Movimento futurista di Yamboli и да потраже и добију „признање“ од самог оснивача футуризма (Крџтев 1988). Уосталом, то што бугарски језик не познаје облик инфинитива је на неки начин додатно „оправдавало“ коначни исход песничког стваралаштва Јамболског круга, тј. чињеницу да, упркос свему, уметничка пракса јамболских авангардиста углавном није

³ Изнад Маринетијевих захтева за поезијом „слободних речи“ уредници су објавили његов портрет, који је 1914. године израдио руски уметник Николај Куљбин. То је кубофутуристички графички рад и састоји се од пажљиво распоређених линија различитих дебљина и дужина и геометријских облика, који формирају Маринетијев профил. Једна занимљивост у вези са објављивањем овог графичког рада јесте да је у часопису руски уметник погрешно потписан као „Н. Кублин“. Да се не ради о штампарској грешци, сведоче мемоари Кирила Крџтева, у којима он касније понавља исту грешку (1988: 45).

успевала да сустигне стваралачке иновације које је уводила европска авангардна уметничка теорија.

4. У тачки 4 Маринети анализира придев према аналогном принципу из претходних тачака. Придеве би требало, према његовом мишљењу, „изоловати“ — стављати у заграде или на маргинама, како не би заустављали „проток слободних речи“. На тај начин у тексту се остварују „различите атмосфере“ и „тонови“, али је за њихову употребу кључно да **„придеви атмосфере или придеви тона не могу бити замењени именицама“** (*Crescendo* 1922/3–4: 8–10).
5. Последња тачка у часопису *Crescendo* у вези је са синтаксом, која је, према Маринетију, „одувек имала научну и фотографску перспективу“, потпуно супротну аутентичном доживљају, тј. непосредном поимању света. **„У слободним речима ова фотографска перспектива нестаје и преузима емотивну перспективу, која је вишеслојна.“** Маринетијева идеја на којој се заснива рушење синтаксе јесте брзина и вишеслојност доживљаја као динамичких и симултаних појава, што ћемо показати на примеру поеме „Занг тумб тумб“. За Маринетија идеје које су статичне, линеарне или уређене у систем нису подједнако аутентичне као сам живот изражен „слободним речима“ (*Crescendo* 1922/3–4: 8–10).

У поеми *Занг ѿумб ѿумб* Маринети је применио све принципе футуристичког песничког стваралаштва, описане у глави „La splendeur géométrique et mécanique“ и у другим његовим теоријским текстовима и манифестима. Поема се састоји од десет делова, који су излазили периодично у часопису *Lacerba* током 1913. године. Једну годину касније, у Милану, Маринети је своју поему објавио у целини као уметничку књигу — футуристичко издање гласила *Poesia*.

Ф. Т. Маринети је био војни кореспондент француских новина *Gil Blas* у Првом балканском рату и стигао је у Бугарску крајем 1912. године. Догађаје из Бугарске је касније, почетком четрдесетих година, описао у књизи *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*. (Marinetti 1969; *Литературен вестник* 2010/14: 9–13). Маринети је био сведок неколико битака бугарске армије, а највећи утисак на њега је оставило бомбардовање Одрина из ваздуха, један од првих таквих напада у војној историји. Фрагмент поеме, који је Јамболски круг објавио под насловом „Бугарски аероплан — Индиферентност двеју висећих сфера сунце + балон“, у вези је са овим историјским догађајем.

Поема *Занг ѿумб ѿумб* представља, дакле, оваплоћење Маринетијевих „речи у слободи“ и футуристичког сензибилитета. Аутор је у поеми, насталој према прокламацијама манифеста „La splendeur géométrique et mécanique“, применио и већину уметничких поступака које је образложио у осталим главама књиге *Les mots en liberté futuristes*, футуристичким манифестима и другим текстовима. У глави „La sensibilité futuriste et l’ima-

gination sans fils“ Маринети пише да је принцип футуризма „потпуно обнављање човековог сензибилитета које су покренула велика научна открића“ (1919: 35–36). Он има право када тврди да изуми као што су телефон, грамофон, воз, аутомобил, авион и кинематограф остварују пресудан утицај на психу и сензибилитет „новог“ човека. У теоријским текстовима у књизи *Les mots en liberté futuristes* песник слави ритам и брзину нове свакодневице, а у уметничкој пракси, односно у поеми *Zanē ūumb ūumb*, он то чини већ у првој глави, коју је насловио „Correzione di bozze + desiderî in velocità“ (1914: 24–29). Овде Маринети прати кретање аутомобила, који постепено убрзава од 70 километара на сат до 80, 95, 100, као и све оне сензације што се тада симултано одвијају унутар човека и изван њега. Маринети у поезији инсистира на аутентичности доживљаја. Песник, из личног искуства, тврди да ако се уметник нађе у „подручју интензивираниг живота (револуција, рат, бродолом, земљотрес, итд.)“, своје утиске ће одмах после догађаја, у афекту, пренети „инстинктивно“ (1919: 40–41). Он ће у ту сврху „брутално уништити синтаксу док говори“ и „неће трошити време на грађење реченица“. Њега неће занимати правопис нити „проналажење придева“, игнорисаће „језичке суптилности и нијансе“, зато што ће „у журби, без даха, избацити своје визуелне, звучне и олфакторне утиске“. Пошто је према Маринетију „једина сврха наратора да преноси све вибрације свога бића“, поезија се претвара у нелинеарни низ аутентичних слика, тј. у „прегршт есенцијалних речи које нису у конвенционално прихватљивом редоследу“. Незаобилазна футуристичка *l’imagination sans fils*, у ствари, представља „апсолутну слободу слика и аналогија, које се изражавају посредством *les mots en liberté*“. „Синтаксички кондуктори или правопис“ не смеју да ометају „непрекидни низ нових слика“, у супротном, поезија није „ништа више од анемије“, тврди творац футуризма (1919: 42–43).

У поеми *Zanē ūumb ūumb* Маринети избегава личне глаголске облике зато што указују на раније поменуто „Ја“ у књижевности. У манифесту „Destruction de la syntaxe“ он је образложио да се уништењем „Ја“ у књижевности постиже померање фокуса са човекове психологије на „песничку опседнутост материјом“ (1919: 20). То значи да песници морају да промене „навику хуманизовања природе“ и „придавања човекових преокупација и емоција животињама, биљкама, води, камењу и облацима“ (2006: 147). Уместо тога Маринети настоји да у поезију унесе „бескрајни молекуларни живот“, и то не са идејом да у том процесу научни принципи замене уметничке — већ интуитивно, кроз синтезу песничког и научног размишљања. Према мишљењу Маринетија, али и руских футуриста, „фузија“ поезије и науке ствара „интегралну синтезу живота“ (2006: 148).

У непосредној вези са поетиком футуризма је и типографска револуција коју је Маринети спровео против „типграфске хармоније странице“. Футуристичка књига мора бити „футуристички израз футуристичке мисли“ (2006: 149). У њој различити фонтови, њихов распоред и величина нису насумични, као што није насумична ни употреба курзива и подебљаних



Прилоз 2

слова. У „Destruction de la syntaxe“ Маринети образлаже књижевне технике футуризма. Из тог манифеста сазнајемо да овај уметник користи италики за „низове брзих сензација“, који су у вези са поменутиим молекуларним животом, а болд за „насилне ономатопеје“. Маринетијев циљ је био да „удвостручи експресивну снагу речи“ (2006: 150). Према његовој типографској иновацији поезије, низ „**занг тумб тумб**“, у ствари, представља „насилну ономатопеју“. Ове речи се појављују у свим кључним тренуцима у поеми и увек су подебљане.

У вези са експериментима са типографским преображајем текста и ефектом симултаности је и то што је Маринети експериментисао са иконичним могућностима поезије. Ова идеја, како песник образлаже у тачки б манифеста „La splendeur géométrique et mécanique“,⁴ појавила се прво код сликара Франческа Канђула, који је у делу *Вагон за љущаче, друга класа* осмислио аналогију и уз помоћ ње успео да „пренесе дугачка, монотона сањарења и самопроширивања од дима-досаде током дугачког путовања возом“ (1919: 62), (Прилог 2). Маринети описује фрагмент где је глагол „пушити“ представљен на идентичан начин као наслов јамболског часописа *Crescendo*. Слова се увећавају слева надесно, имитирајући дим цигарете, и „природно се трансформишу у **самоилустрације**, уз помоћ експресивне ортографије и типографије“ (2006: 178). Маринети је ову технику, у којој означитељ уједно постаје означено, применио на самом почетку своје поеме, у глави „Correzione di bozze + desideri in velocità“ (1914: 24):

„Nessuna poesia prima di noi colla nostra immaginazione senza fili parole in libertà viva^{aaaa}AAA il FUTURISMO finalmente finalmente finalmente finalmente finalmente **FINALMENTE POESIA NASCERE**“

⁴ Овај манифест је првобитно објављен у часопису *Lacerba* у два дела. Првих пет тачака изашло је 15. марта 1914, а осталих четири 1. априла 1914. године.

(Нема поезије пре нас са нашом бежичном маштом речима у слободи живео ФУТУРИЗАМ коначно коначно коначно коначно коначно КОНАЧНО РОЂЕЊЕ ПОЕЗИЈЕ).

Речи „**POESIA NASCERE**“ такође су исписане тако да се увећавају слева надесно, како би динамизовале идеју о рађању, расту, развоју. Нема сумње да су овако исписане речи, којима Маринети означава „рођење поезије“, а Канђуло „самопроширивање“ дима цигарете, утицале на типографско решење уметника Мирча Качулева: да за насловну страну часописа Јамболског круга употреби футуристичку експресивну типографију, која семантички кореспондира са музичким термином „crescendo”,⁵ (Прилог 3).



Прилог 3

Иновација и вредност Маринетијеве поеме садржане су и у томе што је аутор, захваљујући футуристичкој типографији, успео да постигне ефекат симултаности кроз синтезу просторно-временских односа. Уметнички поступак за који се Маринети одлучио је употреба белине стране — празних места, којима је означавао просторне и временске релације: лево-десно, исток-запад, горе-доле или релацију тишина-шум (између пуцњева и експлозија, удаљеност различитих звукова, напете паузе и сл).

У поеми *Занџ шумб шумб* песник потпуно укида синтаксу и интерпункцију. За Маринетија су ритам и брзина есенција поеме и уметности уопште. Да би остварио песнички ритам који садржи интензитет футуристичког ефекта брзине, Маринети је интерпункцијске знаке заменио „слободним експресивним“ математичким (+, −, ×, :, =, <, >) и музичким симболима, који су, за разлику од традиционалне ортографије, „потпуно анонимни“ (1919: 47). Уз то је елиминисао заменице, чланове, предлоге и везнике, а та тенденција је уочљива и у поезији јамболских песника.⁶ У поеми

⁵ Према *Речнику српскохрватскога књижевнога језика*: „постепено појачавање гласа или тона у певању, свирању или говору“ (1990: 58).

⁶ Песник Теодор Драганов, уместо речи, на појединим местима поставља интерпункцијске знакове како би конвенционалну употребу песничког материјала свео на минимум. Функција неконвенционалне употребе интерпункцијских знакова је да се истакне оно што је у поезији Драганова кључно и да се замени све оно што је сматрано редувантним — глагол „јесам/бити“, заменице и везници. Овај стваралачки поступак је карактеристичан и за руски и за италијански футуризам, а у поезији Драганова појављује се најверо-

Занг̃ ѿумб ѿумб, уместо глагола „јесам/бити“, Маринети употребљава знак једнакости, а уместо саставног везника користи математички знак плус:

„tramonto = macello + porpora stracciata del Sultano + ruzzolare di fez nell'acqua (TURCHINO × 100 ROSSO ROSSO × 1000) + 4 scimitarre abbandonate della Maritza + 5 montagne di zaffiro musciarabie di verdura + x cuscini ricamati delle colline tappeti persiani delle praterie“ (1914: 35)

(залазак = кланица + Султанов отрцани пурпур + превртање феса у води (ТИРКИЗ × 100 ЦРВЕНО ЦРВЕНО × 1000) + 4 напуштена симитара на Марици + 5 пет планина од сафира мушарабије од поврћа + на x везени јастуци од брда Персијски ћилими од прерија).

Поред употребе болда, италика и иновативних знакова интерпункције, Маринети је у поезију увео и обле и угласте заграде, како би одвајао низове аналогична и подешавао „брзину стила“, као да се ради о музичкој композицији: „(vite) (plus vite) (ralentissez) (deux temps)“ (1919: 47). Овај поступак је у вези са перформативним карактером авангарде, а Маринети га је посебно упечатљиво применио у глави „Bombardamento“, где даје назнаке о темпу којим се на бојном пољу изводила химна Бугарске „Шуми Марица“: „[LENTO DUE TEMPI] Sciumi Maritza o Karvavena croooc craaac“ (1914: 95). Значајна је и Маринетијева употреба великих слова: неколико различитих величина слова у различитим речима или мешавина различитих величина слова у једној речи. Елиминацијом традиционалне синтаксе, ортографије и типографије, које указују на односе између синтаксичких конституената и дају назнаке о паузама у тексту, Маринети је, са идејом да избегне нарушавање песничког ритма, успео да постигне прижељкивани ефекат симултаности свих елемената поеме. Тај ефекат симултаности аутор поеме Занг тумб тумб је оваплотио на метапоетском нивоу у глави „Correzione di bozze + desiderî in velocità“ (1914: 24):

„tutto ciò fuori di me ma **anche in me** totalità simultaneità sintesi assoluta = superiorità della mia poesia su tutte le altre“

(све је изван мене али **такође у мени** тоталност симултаност апсолутна синтеза = супериорност моје поеме над свим другим).

Дакле, практична примена Маринетијеве „ослобођене“ експресивне ортографије и типографије у вези је са перформативним карактером аван-

ватније под утицајем Маринетијеве књиге *Les mots en liberté futuristes*. Синтаксичка целовитост дискурса такође је компромитована: „И Лунният Бог, с зелени разкривени звезди, / в изгъпление — из простора: смях на луди реди“ (И бог Месеца, са зеленим искривљеним звездама, / у бунилу — кроз простор: ређа смех лудих) („Агония“, *Лебед* 3/1: 8). Реченица Драганова постаје толико фрагментирана да делује конфузно у смислу конвенционалне употребе језика. На синтаксичком нивоу, у уметничком дискурсу Драганова, али и Чакрмова, веома су заступљени инверзија, елипса и неконвенционалан ред речи. У случају песме Драганова „Агония“, ти стваралачки поступци имају функцију одражавања буновог стања лирског субјекта.

гардне уметности, па их песник стога користи и за указивање на неопходне „фацијалне експресије и гестикулацију“ приповедача и извођача (1919: 62).

Маринетијева нова слободна ортографија довела је и до „инстинктивне деформације речи“, која је у сагласју са футуристичком „природном склоности ка употребљавању оноματοпеје“ (2006: 151). Оноματοпеја је једно од основних стилских средстава у поеми. За Маринетија није важно то што ће „деформисана“ реч постати двосмислена, зато што ће она „бити у браку са оноματοпејским хармонијама, синопсисима звукова“, који омогућавају да се постигне „оноματοпејски психички склад, звучни, али и апстрактни израз емоције чисте мисли“ (2006: 151). Песник је понудио идеју о „брзом лиризму“, који је „бруталан и непосредан“ и који би претходници футуриста сматрали „антипоетичним“ (1919: 46). Намера футуриста била је да се постигне такозвани „телеграфски лиризам, који не носи ни најмањи наговештај књиге, већ, колико је то могуће, укус живота“ (Ibid., 46). Маринети у поезију уводи „оноματοпејске аранжмане“ како би постигао јединство елемената живота и уметности у поезији. Циљ тих аранжмана је да се прикажу „сви шумови и звукови модерног живота — чак и они најкакофоничнији“ (Ibid., 46).

Футуристи, који су свакодневно „пљували“ на „олтар уметности“ (Marinetti 2006: 147), користили су оноματοпеју са истоветном „антиакадемском одважношћу и континуитетом“. Њихова преокупација била је да у уметност унесу „максимум вибрација и дубоких синтеза живота“, а управо зато су и укинули „све традиционалне везе са стилем“ (Marinetti 1919: 46). Употребом оноματοпеје подробно се бави 8. тачка у Маринетијевом манифесту „La splendeur géométrique et mécanique“. Аутор тврди и да „растућа љубав према материји“, воља да се продре и њу и да се „упознају њене вибрације“ подстичу футуристе на употребу оноματοпеје (2006: 178–179). Маринети то образлаже на начин који, наравно, подразумева синтезу научних и песничких принципа, а примена тих принципа води до „окретног преплетања различитих ритмова“:

„Бука је у суштини резултат убрзања чврстих материја, течности или гасова који производе трење или се сударају једни са другима. Из тога следи да је оноματοпеја, која репродукује шум, један од најдинамичнијих елемената поезије. Као таква, оноματοпеја може заменити глагол у инфинитиву, посебно када су једна или више оноματοпеја у односу јукстапозиције. (Нпр. оноματοпеја митраљеза *раїаїаїаїаїаї* контрастира турским *Урааааа* у поглављу *Мосї* у мојој поеми *Занџ Тумб Тумб*)“ (2006: 179).

Маринети (2006: 150) унео је у поезију и тзв. „мултилинеарни лиризам“. Уз помоћ њега успевао је да оствари исту „лирску симултаност која је опседала футуристичке сликаре“. „Најкомплекснија лирска симултаност“ постиже се на следећи начин: у неколико „паралелних линија“ песник ће „лансирати неколико низова боја, звукова, мириса, шумова, тежине, густине,

уметничких поступака има функцију песничког идеограма са неколико „нивоа“. На „највишем нивоу“ Маринети је поставио „висећу равнодушност“ сунца и балона из којег су „завејали“ манифести. Један „ниво“ ниже појављују се три „стуба“ паралелног вертикалног текста, који уједно и графички упућују на оно што је означено: „огроман пламен“, „стубове од дима“ и „спирале од искра“. Празан бели простор између „стубова“ од речи дословно представља ширину предела у којем се „простире“ песничка слика. На „нивоу“ испод песничке слике ватре и дима налазе се „спаљена турска села“. Симултано са овим сликама је „брундање“ једног бугарског моноплана, које је Маринети синтетички, знаком +, повезао са падањем „лагног снега малих манифеста“.

Аутор је у својој поеми применио и колажни принцип и документарне елементе. Употребом оригиналног текста бугарског манифеста Маринети је остварио својеврсно преливање стварности у књижевност, односно авангардни уплив живота у уметност. Овај поступак колажирања уметности и стварности Дубравка Ораић Толић назива транссемиотичком цитатношћу, у којој се формирају „цитатни међуодноси између уметности и не-уметности“, а „прототекст из којег колаж узима цитате је сам живот“ (1990: 41–72).

Наведени стваралачки поступци поетике футуризма, које је Маринети применио у својој поеми, нису једини повод за одушевљење Јамболског круга и њихово самопроглашавање за *Movimento futurista di Yamboli*. Пошто је Маринетијева поема, у ствари, ономотопејска репродукција догађаја у Првом балканском рату и величање борбе бугарске војске, песник је на више места укључио своје утиске из Бугарске и запажања о Бугарима. То је био први и једини пут да се Бугарска спомиње у контексту експерименталне и иновативне авангардне поезије, што је неминовно било значајно за јамболску омладину и њихово осећање припадности савременом свету.

Маринети, који је пред крај свог живота написао аутобиографску књигу *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilita italiana nata in Egitto*, написао је о Бугарској:

„Књижевна вредност *Бомбардовања Одрина* као прве револуције у светској поезији изван класичне метрике и синтаксе, са циљем стварања музикалности нових механизација живота, у средишту је свих дискусија и критичких проучавања у бугарским салонима и новинама (...).“ (2010/14: 13).

Маринетијева поема је, како смо на више места истакли, била не само предмет дискусија у салонима јамболског круга *White Hall* и *Yellow Hall* већ је инспирисала његове чланове на перформативне чинове, чији је циљ био да скандализују јавност и да улију нову уметничку праксу „директно“ у живот, у градске паркове. Чланови Јамболског круга мора да су били усхићени када су у глави „*Nadirlik quartier generale turco*“, из које су преузели одломак „*INDIFFERENZA DI 2 ROTONDIÀ SOSPESE SOLE + PALLONE*“

FRENATI“ за свој часопис, угледали оригинални текст манифеста који је бацан из бугарског аероплана.

Маринети у контексту поеме спомиње десетак бугарских топонима (Марица, Родопи, Арда, Казанлик, Бургас, Софија, Стара Загора, итд.), а један од њих, који је неминовно приковао пажњу Јамболског круга, била је река Тунца. То је река која протиче кроз Јамбол, на чијој су обали чланови Јамболског круга касније изводили ову Маринетијеву поему и ономотопејски репродуковали битку која се ту била одиграла пре мање од једне деценије. Нешто више од пола века касније Кирил Крстев изнео је своју хипотезу о тунцанској авангарди, којој припадају уметници из градова на обалама и у близини реке Тунца, међу којима су и Гео Милев и Сирак Скитник (1988: 41). У истој глави поеме из које је Јамболски круг преузео одломак за часопис *Crescendo* Маринети је овако описао све што је видео и чуо током битке у околини Јамбола:

„Timmmpani flauti clarini dovunque basso alto uccelli cinguettare beatitudine ombrie cip-cip-cip brezza verde mandre don-dan-don-din-bèèè **tam-tumb-tumb tumb-tumb-tumb-tumb-tumb** Orchestra pazzi bastonare professori d'orchestra questi bastonatissimi suoooooonare suoooooonare Graaaaaandi fragori non cancellare precisare ritttttagliandoli rumori più piccoli minutissssssimi rottami di echi nel teatro ampiezza 300 chilometri quadrati Fiumi Maritza Tungia sdraiati Monti Ròdopi ritti“ (1914: 96)

(Тиммпани флауте кларинети свуда ниско високо птице цвркулт блаженство сенке цип-цип-цип зелени поветарац мандре дон-дан-дон-дин-бее **там-тумб-тумб тумб-тумб-тумб-тумб-тумб** Оркестар лудаци лупају професори из оркестра ова лупања звуууууче звуууууче Веее-елико крици непрекидање прецизирање исправљање сечење на најмање шумове делићи одјека у позоришту ширине 300 квадратних километара Реке Марица Тунца хоризонталне планина Родопи вертикална).

Још један повод за одушевљење Јамболског круга представљало је Маринетијево, додуше погрешно, фонетско цитирање тадашње бугарске химне „Шуми Марица“ у главама „Forte Cheittam-Tépé“ и „Bombardamento“:

„Ibrahim non è un ammalato è un Bulgaro di Kirkilisse l'ho sentito canticchiare SCIUMI MARITZA questa notte durante il fuoco“ (1914: 53)

(Ибрахим није болестан он је Бугарин из Кирк Клисеа чуо сам га како пева ШУМИ МАРИЦА вечерас током пожара);

„Giù giù in fondo all'orchestra stagni diguazzare buoi buffali pungoli carri pluff plaff impennarsi di cavalli flic flac zing zing sciaaack ilari nitriti iiiiii... scalpicii tintinnii 3 battaglioni bulgari in marcia croooc-craaac [LENTO DUE TEMPI] Sciumi Maritza o Karvavena croooc craaac“ (1914: 95)

(Доле доле на дну оркестра језерце волови биволи удари запреге плуф плаф летећи коњи флик флак зинг зинг сциааак урнебес нитрити иииииии... корачање звецкање 3 бугарска батаљона марширају кроок-ок-крааак [ДВОСТРУКО СПОРИЈЕ] Шуми Марица окрвављена кроок крааак).

„Шуми Марица“ била је химна Бугарске између 1886. и 1947. године, а уједно је била и ратни марш бугарске армије на бојном пољу. Оркестар је изводио марш „Шуми Марица“ током целог трајања битке, са циљем подизања морала и застрашивања непријатеља. Маринети је све то овековечио у својој поеми кроз песничке слике бугарске војске која непоколебљиво маршира и фонетску репродукцију првог стиха химне коју је често могао да чује у време када је био војни кореспондент.

У поглављу „Corrispodenti di guerra e aviatori“ Маринети представља слику хаоса у којем су се налазили војни кореспонденти и истиче у први план лицемерје Европе. О лицемерју Европе пише и у глави „Contrabbando di guerra (Rotterdam)“. У том антиевропском контексту песник је изнео и овај суд:

„i Bulgari hanno ragione di disprezzare l'Europa pacifista vile e diplomatica audaci e furbi“ (1914: 41)

(Бугари су у праву што презиру пацифистичку, кукавичку и дипломатску Европу).

У глави „Corrispodenti di guerra e aviatori“, у непосредној вези са антиевропском и антиакадемском тенденцијом у уметности, песник је још једном укључио у поему своје футуристичке „симпатије“ према Бугарима. Следећи цитат из поеме уједно одговара на питање зашто је Маринети сматрао бугарску публику значајном и зашто је посећивао Бугарску не само као ратни кореспондент већ и као путујући лектор и пропагандиста футуризма:

„nessuna cultura superiore **stop** nessuna università poche biblioteche pochissimi professori pensare pochissimo arare molto ma neanche un alfabeto nel paese contadini che sanno leggere senza nostalgia senza tradizione senza sentimentalismo **UOMINI**“ (1914: 42)

(без високе културе **стоп** без универзитета неколико библиотека веома мало професора мисле мало ору много нема ниједан неписмен у целој земљи сељаци који могу да читају без носталгије без традиције без сентименталности **ЉУДИ**).

Ако познајемо идеје за које се Маринети залагао у својим футуристичким манифестима, јасно је да ово није просто снисходљив однос једног Европљанина према балканским „варварима“, већ да су то оне особине које је овај аутор вредновао као најпожељније у савремености. Он је, заправо, сматрао „предношћу“ Бугара то што они, за разлику од Западне Европе, немају музеје које „треба спалити“ како би почели испочетка и живели

у „данас“ и „сада“. Маринетија је фасцинирало то што Бугари, под вишевековном османском влашћу, нису могли да остваре културно-уметнички континуитет, па самим тим ни утврђену уметничку традицију коју треба срушити. Управо због тога што су, према његовом мишљењу, Бугари већ живели у „данас“ и „сада“, Маринети их је у својој поеми представио као аутентичну, неискварену слику човечанства, као људе (**UOMINI**).

Чланове Јамболског круга је футуризму и Маринетију привукло и величање бугарског хероизма у поеми, о чему је Маринети писао током четрдесетих година: „Мерим аеропоетичким речима слободе хероизам који је испољен у покличу *pet-na-noje*” (2010/14: 12). Овај поклич појављује се на пет места у глави „Ponte“, у којој Турци руше мост који су Бугари изградиле за један дан. Оно што је Маринети, у ствари, чуо на бојном пољу и транскрибовао на француски језик, јесте: „По пет на нож!“ У то време ово је био борбени поклич бугарске војне авангарде, чије је значење било — истовремено пробости петорицу непријатеља бајонетом.

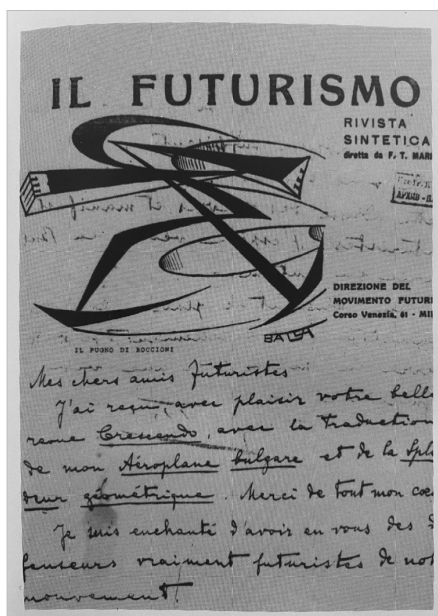
„quel rosticchiere di cadaveri volare presto digerire in pace campi di Stara Zagora **craaa-craaa** evitare le strade corna muggiti e ruote **craaa-craaa pet-na-noje avanti** baionette al ponte al ponte tutti gli uomini in piedi allineati sulla strada **pet-na-noje** baionette ponte ponte presto presto“ (1914: 76)

(каква вртешка летећих лешева ускоро сварена у миру поља Старе Загоре **крааа-крааа** избегавајте путеве сирене трубе и точкови **крааа-крааа пет-на-нож напред** бајонети на мост на мост сви људи стоје поређани на путу **пет-на-нож** бајонети мост мост ускоро ускоро).

Величање Бугарске у авангардној поеми стварало је код чланова Јамболског круга утисак припадности и повезаности са светом. Маринетијева поема указала им је на то да Бугарска може бити инспирација за радикалне промене у култури и уметности, које је требало да спроведе футуристички начин живота и стварања. Узимајући у обзир тему поеме *Zanē ūumb ūumb*, треба истаћи да се овде не ради ни о каквом милитаристичком заносу, који, иако јесте карактеристичан за италијански футуризам, није ни у каквој вези са поетиком Јамболског круга. У целокупном корпусу текстова и чланака који су за собом оставили чланови Јамболског круга нема ни речи о милитаристичком и другим политичко-идеолошким конструктима. Треба разумети да је вредност Маринетијеве поеме за Јамболски круг у вези са осећањем интернационализма и повезаности Бугарске са светом. То је било изузетно подстицајно за јамболске уметнике и јачало је њихов ентузијазам да се умреже са другим уметницима и да и сами учествују у преосмишљавању живота и уметности, које се одвијало широм Европе и света.

С обзиром на то да су авангардни часописи били „програмска платформа која је обједињавала већи број уметника“ (Berg 2013: 71–73), умет-

ници су се помоћу њих повезивали са другим часописима и круговима уметника, рекламирали су их и презимали њихове прилоге, па су, на тај начин, часописи стекли улогу својеврсне „визиткарте или циркуларног писма“. Захваљујући томе што је Јамболски круг употребио *Crescendo* као „визиткарту“, његови чланови су успели да се повежу са Маринетијем. Општепознато је да је Маринети оберучке прихватао све уметнике који су били заинтересовани за футуризам, као и то да је на своју руку проглашавао поједине авангардне уметнике футуристима. У случају бугарских уметника, то је прво учинио са Јамболским кругом 1923. године, а деценију касније, 1934. године, са Жоржом Папазовим, јамболским сликаром и припадником Париске школе (Наков 1973: 150). Амбиција Маринетија према експанзији футуризма ипак не умањује значај контакта који је Јамболски круг остварио са њим. Према подацима које је Кирил Крстев навео у књизи *Успомене о културном животоу између два светска рата*, Јамболски круг је послао Маринетију у Милано број 2 и двоброј 3–4 часописа *Crescendo*, у којем су објавили Маринетијеве „Aeroplane bulgare“ и „La splendeur géométrique et mécanique“. Уз то су poslali и писмо којим су објавили да су „за футуризам“⁷ (1988: 45). Родоначелник италијанског футуризма је „одмах“ одговорио писмом, „на папиру са заглављем часописа *IL FUTURISMO*“ (1988: 47), (Прилог 4). На горњој половини странице налазио се велики црвени типографски орнамент „Il rugno di Boccioni“ (Бочонијева песница). Аутор тог дизајнерског решења је Такомо Бала. Маринетијево писмо није датирано, али на коверти постоји јамболски поштански штампил са датумом 2.6.1923. Текст писма гласи:



Прилог 4

“Mes chers amis futuristes

J’ai reçu avec plaisir votre belle revue *Crescendo*, avec la traduction de mon *Aéropplane bulgare* et de la *Splendeur géométrique*. Merci de tout mon cœur. Je suis enchanté d’avoir en vous des défenseurs vraiment futuristes de notre mouvement.

⁷ Копија писма које је Јамболски круг послао Маринетију није сачувана; о његовом садржају знамо само на основу података из књиге *Успомене о културном животоу између два светска рата*.

Veillez me dire si Jambol — Bulgarie est une adresse suffisante.

Je vous envoie néanmoins à cette adresse des œuvres et manifestes futuristes. J'espère venir en Bulgarie en automne. En attendant le plaisir de vous connaître personnellement, je vous serre la main avec une vive sympathie.⁸

F. T. Marinetti⁹

Маринети је уз писмо послао и пошиљку која је садржала „десетак футуристичких манифеста о свим гранама уметности“ (Крстев 1988: 45). Крстев је од манифеста успео да сачува само „Manifesto dei Pittori futuristi“ (Манифест футуристичких сликара), који је објављен у Милану 11. фебруара 1910. године и чији су потписници Умберто Бочони, Карло Кара, Луиђи Русоло, Ђакомо Бала и Ђино Северини. У својим мемоарима Крстев тврди да су остали футуристички манифести били о „књижевности, позоришту, бруитизму, тактилизму и др.“ (Ibid. 45). Маринети је Крстеву такође послао своју књигу *Les mots en liberté futuristes* (1919) и књигу *Poesia pentagrammatica* (1923) Франческа Канђула, као и каталог футуристичке изложбе у Лондону из 1912. године. На књизи *Les mots en liberté futuristes* Маринети је написао следећу посвету: „A Cyrille Kressteff, simpatia futurista, F. T. Marinetti“.

Контакти између Маринетија и Јамболског круга, међутим, нису потрајали, али не због естетско-уметничких, већ због идеолошких разлика. Јамболски круг је убрзо ракрестио са милитантним футуризмом Маринетија. Његови чланови су релативно рано уочили Маринетијеву афилијацију са фашизмом, а Крстев уз то пише да је био шокиран када је до њега у једном тренутку стигла књига о Маринетију и футуризму са посветом: „Al grande e caro Benito Mussolini“ (Великом и драгом Бениту Мусолинију) (1988: 45–46). Маринети, који се тек 1932. године вратио у Бугарску, да би у театру Роял одржао предавање о идеологији футуризма, наводно је, како је Крстев сазнао од Чавдара Мутафова, одмах затражио да се види са „својим пријатељем футуристом“ (Ibid., 46–47). Међутим, Крстев, који је у то време био увелико упознат са импликацијама повезивања са Маринетијем, као и пропагирања оваквог облика футуризма, пише: „Избегао сам да му се уопште представим“ (1988: 46).

„Неми“ раскид са Маринетијем, ипак, није спречио Крстева да присуствује његовом предавању и да учествује у групним фотографијама са творцем футуризма и тадашњом бугарском културном елитом (Прилог 5). Ово

⁸ „Драги моји пријатељи футуристи, са задовољством сам примио ваш леп часопис *Crescendo* са преводом мојих *Aéroplane bulgare* и *la Splendeur géométrique*. Хвала од срца. Одушевљен сам тиме што у вама видим праве футуристе, поборнике нашег покрета. Можете ли ми рећи да ли је Јамбол — Бугарска потпуна адреса?

У сваком случају, слаћу вам на ову адресу футуристичка дела и манифесте. Надам се да ћу доћи у Бугарску током јесени. Док не добијем задовољство да вас упознам лично, пружам вам руку са живом симпатијом“.

⁹ Оригиналнo писмо Маринетија чува се у Државном архиву у Софији.



Прилоџ 5

су утисци Кирила Крстева, централне личности Јамболског круга, о Ф. Т. Маринетију, који је био надалеко чувен по својој упечатљивој презентацији поетике футуризма:

„Нисам у свом животу слушао таквог оратора — надахнутог, паметног, непосредног, озбиљно духовитог, који два сата говори из главе. <...> На крају је са футуристичким патосом рецитовао поменути део из *Занџ Тумб Тумб* о бугарском аероплану приликом опсаде Одрина“ (1988: 46).

Остваривање интернационалног уметничког контакта са оснивачем футуризма било је догађај без преседана у бугарској историји и повод за усхићење младих јамболских футуриста. Маринетијева уметничка теорија и пракса били су за Јамболски круг не само инспирација већ и подстицај да, изашавши из оквира националне књижевности и уметности, обезбеде своје место у међународној мрежи уметника и часописа.

ЛИТЕРАТУРА

- Агата Джузепе дел. „Маринети, бугарският ‚футуризъм‘ и поемата ‚Септември‘ на Гео Милев“. *Литературен вестник XIX/XIV* (2010): 9–11.
- Драганов Теодор. „Агония“. *Лебед III/I* (1922): 8.
- Крџев Кирил. *Спомени за културниот живот меѓу двете световни војни*. Софија: Бугарски писател, 1988.
- Маринети Филипо Томасо. „Бугарски аероплан. Геометрично и механично великолепије“. *Crescendo I/III–IV* (1922): 8–10.
- Berg Hubert van den. Fenders Valter. *Leksikon avangarde*. Beograd: Službeni glasnik, 2013.
- Marinetti Filippo Tommaso. *Zang Tumb Tumb*. Edizione digitale: Piero Vianelli, 1914.
- Marinetti Filippo Tommaso. *Les mots en liberté futuristes*. Milano: Edizioni futuriste di Poesia, 1919.

- Marinetti Filippo Tommaso. *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilita italiana nata in Egitto*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1969.
- Marinetti Filippo Tommaso. *Critical Writings*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006.
- Nakov Andrey. *Papazoff: Franc tireur du surréalisme*. Bruxelles: La Connaissance, 1973.
- Oraić Tolić Dubravka. „Kolaž“. Flaker Aleksandar, Ugrešić Dubravka (ed.) *Pojmovnik ruske avangarde 7*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1990: 41–72.

REFERENCES

- Agata Dzhuzepe del. „Marinetti, b'lgarskiyat ‚futuriz'm‘ i poemata ‚Septemvri‘ na Geo Milev“. *Literaturen vestnik XIX/XIV* (2010): 9–11.
- Berg Hubert van den. Fenders Valter. *Leksikon avangarde*. Beograd: Službeni glasnik, 2013.
- Draganov Teodor. „Agoniya“. *Lebed III/I* (1922): 8.
- Кръстев Кирил. *Spomeni za kulturniya zhivot mezhdu dvete svetovni vojni*. Sofiya: B'lgarski pisatel, 1988.
- Marinetti Filippo Tommaso. *Zang Tumb Tumb*. Edizione digitale: Piero Vianelli, 1914.
- Marinetti Filippo Tommaso. *Les mots en liberté futuristes*. Milano: Edizioni futuriste di Poesia, 1919.
- Marinetti Filippo Tommaso. „B'lgarski aeroplan. Geometrichno i mekhanichno velikolepie“. *Crescendo I/III–IV* (1922): 8–10.
- Marinetti Filippo Tommaso. *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilita italiana nata in Egitto*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1969.
- Marinetti Filippo Tommaso. *Critical Writings*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006.
- Nakov Andrey. *Papazoff: Franc tireur du surréalisme*. Bruxelles: La Connaissance, 1973.
- Oraić Tolić Dubravka. „Kolaž“. Flaker Aleksandar, Ugrešić Dubravka (ed.) *Pojmovnik ruske avangarde 7*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1990: 41–72.

Олга Савеска

АВАНГАРДЪТ НА ЯМБОЛСКИЯ КРЪГ И ФУТУРИСТИЧЕСКИЯТ ЕКСПЕРИМЕНТ
НА Ф. Т. МАРИНЕТИ

Резюме

Настоящата статия представлява анализ на основните характеристики на поетиката на футуризма, върху откъси от поемата *Занг тумб тумб* на Ф. Т. Маринети, която възхищава и вдъхновява членовете на Ямболския кръг, показвайки им, че град Ямбол и борбата на българската армия в Първата балканска война могат да бъдат в основите на авангардна литературна творба. Членовете на Ямболския кръг изпълняват поемата на Маринети в градските паркове и скандализират обществеността, като по този начин изразяват своя бунт срещу безсмислието на буржоазните ценности. В своето списание *Crescendo* те отделят централно място на Маринети, поемата му *Занг тумб тумб*, както и на футуристичната теория на изкуството. Първото българско авангардно списание *Crescendo* позволява на създателите му да осъществят контакт със създателя на футуризма, който ги «приема» като Movimento futurista di Yamboli.

Ключови думи: авангард, Ямболски кръг, *Crescendo*, Маринети, футуризмъ.