

OCVIRKOVA TEZA O KONSTRUKTIVIZMU PRI KOSOVELU

Janez Vrečko

Sveučilište u Ljubljani, Slovenija

A large part of Kosovel's affiliation to the historical avantgarde was ascribed by Anton Ocvirk to constructivism thereby emphasizing that Kosovel was never partial to "pure abstraction". A close reading of Kosovel's poetry, diary and correspondence, confirms the thesis of the influence of Russian literary constructivism which justifies Ocvirk's judgement.

Ocvirk je zapisal, da so Kosovela „vedno mikale nove literarne smeri, domače in tuje, a je nanje gledal kritično. Zato se ni ... oklenil nobene, ne da bi vedel, zakaj to počenja“ (Int: 32) Ko se je oklenil konstruktivizma, si ga je „prireديل po svoje“ (2: 555), v njem ni bilo „abstraktnih duhovitosti“ (Int: 60) saj je v konsih želel ohraniti logično in pomensko razsežnost pesmi. Zato se po Ocvirkovem mnenju Kosovel ni predal „vrtoglavemu toku domišljajske igre, golemu kontrastiranju, kar tja v nedogled žgočemu tipanju za nesmiselnimi protislovji, saj bi se kmalu znašel v sicer brezmejnem prostranstvu nepredvidenega in vsemogočega, kjer vlada čista abstrakcija (podč. J. V.).“ (Int: 57) Tudi Ocvirku kot primorskemu Slovincu se je pokazalo, da je Kosovel „ravnal docela samostojno in izvorno, v očitnem nasprotju z zahodnoevropskimi konstruktivisti, ki so zvečine kot mnogi dadaisti silili v abstraktnost in se približali skrajnemu subjektivizmu“ (Ocvirk, 1979, 314). Sovjetski konstruktivisti so namreč ravnali drugače.

To pomensko razsežnost Kosovelovih konsov so opazili vsi, ki so se doslej resno ukvarjali s Kosovelom. Seveda v tistih konsih, ki so presegli t. i. zenitistični konstruktivizem in s tem slepo predajanje „pesmi brez besed“ (3: 604). Gspan je pisal o funkcionalno izbranih matematičnih, kemičnih in fizikalnih simbolih (Gspan 1973: 709), Paternu je videl v Kosovelovem pojmovanju disonance le kotrast k harmoničnemu (Paternu 1985: 1021), Pogačnik je opazal, kako nesmiselne sestavine, „ki so nametane brez notranje logike ali potrebe“ s postopki „resemantizacije in resimbolizacije lahko postanejo potencialni nosilec prav grozljivih razsežnosti. V konstruktivističnem tekstu mora sleherna njegova sestavina retrospektivno dobiti pomen (Pogačnik 1983: 488). Tudi Ocvirku se je zdela Kosovelova pesniška govorica le na prvi pogled skupek nesmislov, duhovitih kombinacij in stavkov, ki si na videz oporekajo, a ko jih združim, „povedo ... nekaj docela novega o resničnosti“ (Int: 46). Vse navedeno bi moralo pomeniti, da so bile za Kosovela futuristična *osvojenjena beseda*,

zenitistična *beseda v prostoru*, futuristični *zaum* in *samobitna beseda* nesprejemljive tako na poetološkem kot ideološkem nivoju, saj je kot pesnik izhajal iz nacionalnoideloške prisile, usklajene z njegovim posebnim odnosom do materinega jezika, ki ga je na Primorskem še posebej sistematično zatiral italijanski fašizem.

Ker je bil pglavitni delež v Kosovelovi pripadnosti zgodovinski avantgardi že na začetku, pri Ocvirku, pripisan konstruktivizmu, se tudi večina raziskovalcev, ki je nadaljevala Ocvirkovo delo, ni mogla ogniti temu vprašanju, vprašanju, ali je bila Ocvirkova odločitev za konstruktivizem kot neka celovita oznaka vendarle pravilna, posebej še, ker se je pri nekaterih piscih uveljavilo triumfalno prepričanje, da se doslej nobenemu raziskovalcu ni posrečilo ugotoviti Kosovelovega stika z ruskim literarnim konstruktivizmom ali najti prepričljive dokaze, da ga je Kosovel poznal.

Čeprav ga skoraj ni omenjal, je Kosovel veliko vedel o italijanskem futurizmu, ki je tako postal poetološko izhodišče njegove avantgardistične ustvarjalnosti, a kot je ugotovil že Ocvirk, le do začetka dvajsetih let. Odlično je poznal zenitizem, a se mu je spomladi 1925 prav tako odrekel. Pisal je o ekspresionizmu in bil do njega skrajno kritičen, omenjal je dadaizem, nadrealizem itd. Predvsem pa je pisal o konstruktivizmu. Je zato morda na mestu trditev, da Kosovelovo avantgardistično pesnjenje „ne pripada nobenemu evropskemu avantgardnemu gibanju v celoti, skoraj vsakemu v detajlih, apliciranih na lastno poetiko?“ (Troha 1988: 11).

Literarno vedo je k povezovanju Kosovela predvsem s konstruktivizmom navajalo dejstvo, da je sam zelo pogosto omenjal to besedo, večkrat tudi „lakonično“ definiral to gibanje, svoje pesniške produkte s tega območja naslavljal s kratico *kons*, s katero je označil tudi revijo, ki ji je želel biti glavni urednik itd. Takoj pa je treba poudariti, da literarna veda v svojih raziskavah ni uvidela bistvene in pri Kosovelu dosledno uveljavljene razlike med pojmom konstruktivizem in konstruktivnost, kar je „primer Kosovel“ še dodatno zapletlo. Rešitev s futurizmom se je tako nekaterim kazala kot odrešilna bilka.

Po klavni futuristični izkušnji s Podbevškom, po slovesu od ekspresionizma in „baržunaste“ impresionistične lirike je Kosovel moral usmeriti svoj pogled k tistim avantgardističnim smerem, ki so ob formalno-revolucionarnem upoštevali tudi človeka prihajajoče „konstruktivnosti“, ki so torej ob revoluciji forme upoštevali tudi „revolucionarno vsebinskost“; takšen pa je bil med gibanji dvajsetih let predvsem ruski konstruktivizem, ki je idealno povezal moderno tehniko in novega revolucionarnega človeka -

človeka konstruktivne dobe, kar je bilo pri Kosovelovem obratu „na levo“ nadvse odločilno. To seveda ni bil več poraženi abstraktni ekspresionsitični Novi človek, ki je doživel svoj dokončni polom v novembrski revoluciji v Nemčiji, to je bil redeči človek z Vzhoda, novi konkretni človek, ki je ob zmagoviti oktobrski revoluciji prihajal v „rdečem plašču“.

Za Kosovela je bila aktualna samo prva faza v razvoju ruskega literarnega konstruktivizma, se pravi čas med 1922 in 1924 in samo deloma njegova srednja faza med leti 1925 do 1929, če je o njej še lahko dobil kakšne informacije. Ker pa je Grahor tudi po vrnitvi iz Sovjetske zveze od tam še zmeraj dobival knjige, bi bilo kaj takega mogoče dopustiti.

Na programski ravni so konstruktivisti vse od začetkov gibanja leta 1922 razvijali svojo misel kot *kompleks koncepcij*, ki so jih oblikovali v diskusijah. (Kosovelova *pesem kot kompleks* ni le kompleksna v strukturnem smislu, ampak je tudi *kompleks* konceptov, hibrid, sinteza itd. op. J. V.) Celo osrednji teoretiki konstruktivizma Zelinski in Selvinski, Aksjonov in Kvatovski niso imeli zmeraj enakih stališč. To je treba reči tudi in še posebej za Čičerina, o čemer je moral biti Kosovel dovolj natančno obveščen, saj ga je omenil kar dvakrat.

Za konstruktiviste je teorija literarne komunikacije zadevala ustvarjalnost in tekst. Beseda „konstrukcija“ je imela pri tem dvojni pomen; označevala je tako ustvarjalni proces - konstruiranje kot njegov rezultat. Pri tem je bil „socialistični konstruktivizem“ razumljen kot sinteza vzhodnega socializma in zahodne tehnologije, kot umetnost na prehodu v socializem. Zelinski je določil funkcijo poezije kot element posredovanja med tehnično prakso in znanstveno teorijo (gl. Grubel 1981).

Tu je posebej poučna primerjava med idealiziranjem in fetišiziranjem stroja in moderne tehnike v italijanskem futurizmu in ruskem konstruktivizmu. Prvi je videl enega vrhunskih dosežkov moderne tehnike v Eiffelovem stolpu kot „oddajniku posebne vrste modernega izražanja“, ki je v skrajni posledici skušal mehanizirati tudi človeka – in to do tiste mere, da ga bo mogoče kadarkoli nadomestiti ali zamenjati z drugim mehaničnim človekom ali njegovim mehaničnim delom.

Simbol ruskega konstruktivizma: Tatlinov Spomenik III. internacionali pa že sam na sebi pove dovolj. Šlo naj bi za do tedaj najvišjo stavbo na svetu, v njej pa bi se v različnih geometrijskih telesih okrog svoje osi obračali krogla, stožec in valj, v katerih bi bili nameščeni največja radijska postaja, največja knjižnica in največja ura na svetu. Kot italijanski futuristi Eiffelov stolp so imeli potemtakem tudi konstruktivisti svoj stolp, ki pa je bil (četudi nikoli realiziran) za razliko od Eiffelovega kot

mehaničnega simbola moderne tehnike ves namenjen človeku, saj mu je meril ure, dneve in leta, s svojo „informativno gostoto“, radijsko postajo in knjižnico, pa bi skrbel za njegovo kar največjo obveščenost – skratka tu bi bil le in samo zaradi „človeka v rdečem plašču“, ki bo temelj novega družbenega reda. Kot umetniški izdelek ustvarjalca Tatlina bi na vsakem koraku pričal o prepletenosti umetnosti in življenja, kar je bil osrednji cilj ruskih konstruktivistov. Kosovel je imel v Zenitu priložnost videti skico tega stolpa kar dvakrat, enkrat celo na prvi strani te revije.

Tudi Kosovelu po preobratu v konstruktivizem ni šlo le za spremembo literature, ampak življenja v celoti, „svojo praktično uresničitev je iskal v spremembi zatečenega zgodovinskega sveta“ (Pogačnik 1983: 489). Šlo mu je za novo kulturo, za novo politiko in za novo umetnost (gl. *Kons Z*, Int: 150):

Zdaj je šele razumljivo, kaj je mislil Kosovel v manifestu *Mehanikom* s prvo bojno napovedjo vsem mehanizmom v državi SHS, ki se je izvršila v Sloveniji (gl. Int: 112/III). Očitno je izhajal iz spoznanja, da bi se z njegovimi konsi prav v Sloveniji dogodil premik, ki ga v okviru SHS niso bili sposobni opraviti ne zenitisti, ne Delak in ne Černigoj.

Zato Kosovelove zavrnitve mehaničnega človeka in njegovega zanikanja moderne tehnologije ne gre razlagati iz Kosovelovih domnevnih ekspresionističnih stališč, saj je znano, da je Kosovel na načelni ravni opravil z nemškimi ekspresionizmom in z njegovimi slovenskimi „kračicami“ (3, 523) že ob prvih srečanjih s konstruktivistično ideologijo, pomladi 1924 v Zenitu.

Omenjana povezanost umetnosti in življenja je posebej apostrofirana v pesmi *Jesen z verzom „Delavnica – svetišče“* (2, 160). S to zvezo se je Kosovel tesno navezal na ideje ruskega literarnega konstruktivizma, za katerega je bilo znano, da je zavračal dvojnost med umetnostjo kot templjem kontemplacije in tovarno kot mestom produkcije: prav tovarna mora postati nov tempelj dela, intelektualno – materialne proizvodnje. Seveda je pri vsem tem popolnoma nepomembno, če vemo, kje morda je Kosovel dobil spodbudo za svoj verz o delavnici – svetišču. Med klevetami in očitki, ki so padali na francoske impresioniste, je bil tudi ta, da je bila zanje „tovarna enako pomembna kot tempelj, lokomotiva pa je bila zanje Fidasov konj“. Kosovel je to misel utegnil prebrati v delu Roberta de la Sizerannea: *Les Questions esthétiques contemporaines*, ki je izšlo v Parizu 1904. Morda je bilo to delo spodbuda tudi razpiti Marinettijevi primerjavi med Niko Samotraško in dirkalnim avtomobilom.

Kosovel je imel prvo javno predavanje jeseni 1925 na Šentjakobskem odru v Ljubljani, kjer je definiral konstruktivizem s temile

besedami: „Razlika med vsebino in obliko v umetnosti izgine za vselej v muzej estetikov; vsebina se hoče izražati v živi, svobodni organični obliki, biti hoče vsebina in oblika obenem, od tod konstruktivizem“ (3, 13). Tej definiciji v Kosovelovem tekstu sledi ostra kritika ekspresionizma, ki ga je povezoval z „muzejem estetikov“ in razlikovanjem vsebine in oblike, v njegovih okvirih je bil človek eshatološko postavljeni cilj odrešitve, Kosovelu pa je šlo za to, da bi postal temelj odrešitve za vse generacije – in na ta način je človeka razumel prav konstruktivizem.

Če pa je tako, potem se je treba resno vprašati po omenjeni Kosovelovi definiciji konstruktivizma in ugotoviti, ali je res tako zelo bežna, nedoločna in nedomišljena, kot da Kosovel ne bi kaj prida ali celo nič vedel o ruskem literarnem konstruktivizmu. In kot da tega pojma ni poskušal definirati še kje drugje, saj v njegovih Dnevnikih na več mestih najdemo natančno opredelitev konstruktivizma.

Živost, svoboda in organičnost, o katerih govori Kosovel v svoji definiciji konstruktivizma, so vezani na jasne predstave o novih pesniških oblikah in vsebinah, s tem pa tudi na jasne predstave o tem, kaj lahko ponudi učenje ruskega literarnega konstruktivizma kot tista avantgardistična smer, za katero se je bil odločil.

Zato se ne smemo čuditi, če je Kosovel v Dnevniku decembra 1925 prav ta vprašanja povezal s konstruktivizmom, in sicer najprej s svojo drugo „definicijo“ konstruktivizma, kjer ga je opredelil kot „nasilno oblikovanje celic“ in ga povezal z „analizo materije / žive forme“ (3: 752). V tem je po njegovem tudi temeljna razlika med ekspresionizmom in konstruktivizmom. Prvi je gradil na „celičnem razkrajanju“ (isto), na „deformaciji forme zaradi religiozne sinteze“ (3: 110), na svet je gledal „skozi sferične leče, ... ki ti nujno kaže deformacijo“ (3: 110), zato je ekspresionizem zanimala samo vsebina, ne pa tudi forma, medtem pa je konstruktivizem „razkrojeno“ znova nasilno oblikoval in ga postavil nazaj v življenje. V tem je treba videti še en dokaz, da je Kosovel poznal ruski konstruktivizem in njegovo temeljno odprtost do uporabne umetnosti, do sinteze umetnosti in življenja, ki se je samo pri njem dogodila do konca radikalno z izdelki kot so pohištvo, jedilni pribor, posodje, dizajniranje oblačil itd. To na neki način polemično sporoča tudi Černigoju v Munchen, ko mu januarja leta 1924 piše v pismu, da so današnje slike povečini skice, „sicer inteligentni zarodki, toda umetnost je baš v tem, kako na nek nov način ustvariti delo. Seveda je zato treba, da dosežeš elemente izrazil in potem na ta način sezidaš sliko“ (3: 535). Beseda sezidaš kaže na to, da sta v tem času že govorila o konstruktivizmu, ki ga je Kosovel tudi razumel kot tisto umetnost, ki „živi in rase iz življenja, toda njena oblika je simbol dobe,

v *kateri živimo*“ (isto). Še bolj jasno je to iz obeh člankov, Članka *ABC in Psihologije pokretov*, ki ju je napisal za revijo *Konstrukter*. Pesnik je bil tu izenačen z inženirjem, kmetom, proletarcem itd. V obeh člankih je trikrat ponovljen element „zidanja“, ki je pri „Kosovelu posrečen prevod glagola „konstruirati“. „Pesnikov ni več, samo ljudje smo“ (3: 691), beremo v pesmi *Mirjam*. „Trebaja je sprijazniti svet, industrijo in umetnost“ (3: 687), zapiše v LCK-jevskem duhu. Zato v obeh člankih ni mogoče najti ekspresionističnih ideoloških načel, ker jih je Kosovel že prerasel, hkrati pa so konstruktivistični principi v obeh člankih nezgredljivi. Revija *Konstrukter* je bila torej zamišljena za „zidanje“, njen naslov je sijajno korespondiral z njeno vsebino. Omenjena članka sta bila napisana kot programsko izhodišče nove revije, zato njuna manifestativna retorika in lakoničnost, kar pa ne zmanjšuje njunega konstruktivističnega konteksta.

Kako torej sprejeti Kosovelovo misel o konstruktivizmu kot nasilnem oblikovanju celic, kot analizo materije – žive forme, kjer so se morale najgloblje vsebine modernega človeka dogoditi v identiteti vsebine in oblike? In vse to v protipostavitvi z ekspresionizmom, ki je razkrajal, deformiral in zato ostajal razločen od življenja.

Tradicionalna estetska misel je poznala dihotomijo vsebine in oblike, kjer je bila oblika sicer relativna, a „časovno upravičena“ (3: 176). Moderna estetska misel, predvsem ruski formalisti so uveljavili novo dihotomijo med postopkom in materialom. Čičerin je šel še dlje in je postopek izenačil s formo, oboje pa z označevalcem (gl. PRA 3: 125). Zanj je bila konstrukcija izrazit primer tega, kako lahko 'forma' 'vsebuje' nujnost in moč poenotenja med obema, med vsebino in formo (PRA 3: 122). V tem je bila tudi temeljna „razlika“ med ruskim in italijanskim futurizmom. Medtem ko so Italijani izhajali iz nove vsebine, ki je zahtevala novo formo, se je Rusom zdelo, da je nova forma zahtevala novo vsebino (gl. Troha 1993: 61). Vsekakor je bila tu najpomembnejša vloga umetnika, ustvarjalca, pesnika. Za novo umetnost je bilo potrebno ustvariti nov jezik z novo tematiko in na ta način doseči identiteto vsebine in oblike. Kosovel se je tu natančno zavedal pomena kreativne osebnosti, zato je govoril in pisal, da se nova umetnost lahko porodi samo ob novem tipu ustvarjalca, ne pa ob „dolgolasem romantiku“, boemskem poetu.

Kosovelovo zavzemanje za organično, življenjsko, ne pa za mehanično razločno pokaže, kje je treba njegove pojme organično, elementarno, produktivno, svobodno itd. razločiti od Marinettijevih: organična je zanj vsaka živa, produktivna, ustvarjalna, konstruirajoča dejavnost, ki se ne pusti mehanizirati ali se kako drugače podrediti zakonom mehanične tehnike, marveč v „organični obliki“ neguje in pripravlja

bistveno sintezo vsebine in oblike, njuno identiteto. Ustvarjati iz svoje elementarnosti in se pri tem izogibati civilizaciji pa je za Kosovela pomenilo predvsem izogibati se mehničnemu, Marinettijevi „nezavedni spontaniteti“, ki je bila s svojim brezosebim jezikom za bralce abstraktna in s tem nerazumljiva, in spoštovati načelo o ohranitvi pomena kot temelja novega „doživetja“, ki naj vpliva skozi to organsko obliko neposredno. Samo na ta način je bilo ugodeno „socialnemu naročniku“ te nove, moderne poezije, ki je podobno kot LCK v svojem programu pomensko razsežnost postavljajal na prvo mesto. Tudi ruski literarni konstruktivisti so govorili o *organski* sintezi med vsebino in obliko, čeprav so jo javno deklarirali šele v drugi tretjini dvajsetih let - Selvinski je govoril kar o *Organski teoriji umetnosti*. Iz povedanega lahko znova ugotovimo, kako zelo blizu je bil Kosovel konstruktivističnim virom in kaj so ti lahko pomenili zanj.

V podporo temu si pogledjmo še en primer iz Kosovelovih dnevnikov. Tu beremo: „... *Ideja konstruktivnosti, ki se izraža v vsej Evropi, o konstruktivnosti novega človeka stopa v ospredje. In kakor se pogloblja slikarstvo v predmet, da celo v filozofijo predmeta (geometrija in fizika – konstruktivizem) tako se literatura obrača k novemu predmetu – človeku...*“ (3: 657).

Najprej spet opazimo Kosovelovo ostro razmejitvev in razlikovanje med konstruktivizmom in konstruktivnostjo, med poetološko in politično ideološko oznako. Ker vemo, da je ta misel iz aprila-maja 1925, ko se je Kosovel po nastopu zenitističnega pesnika Poljanskega v Ljubljani neposredno seznanil z zenitistično pesniško prakso in jo obsodil tako kot je malo prej obsodil tudi Černigojeva in Delakova konstruktivistična prizadevanja, lahko sklepamo, da je Kosovel v tem trenutku konstruktivistični eksperiment prepustil slikarstvu (slikarstvo, filozofija predmeta,ometrija in fizika – konstruktivizem), medtem ko se je morala literatura odvrniti od konstruktivizma in se približati „*ideji konstruktivnosti novega človeka*“, ki je bil njen novi predmet. Novi predmet ni prihajal z Zahoda, tam bo po porazu v novembrski revoluciji morebiti spet oživel, če bo „*v plamenih zgorela bela Evropa*“, ampak z Vzhoda. In to je bil zmagoviti „človek v rdečem plašču“, novo upanje (zahodnega) sveta. K temu novemu konstruktivnemu tipu literature je Kosovel upal zvabiti tudi svojo odlično prijateljico Fanico Obidovo, a je pri tem doživel dvojni neuspeh: zavrnila ga je na osebni in na politični ravni, saj se ni odločila ne zanj in ne za poezijo.

Ker je bilo v poeziji izjemno težko realizirati Marinettijeve *parole in liberta* - ta je futuristične pesnike svaril pred „obremenjevanjem s

slikarstvom“ -, so se tega poetološkega postopka „polastili predvsem slikarji, ki so z dodajanjem likovnih elementov v t. i. *'tavole parolobere'* vizualizirali svobodne besede“ (Troha 1988: 8). Do podobnih težav je prišlo tudi znotraj konstruktivističnega gibanja. Kručoničev „zaum“ je „govoril neposredno z obliko“ (Markov 1968: 373), kar je pomenilo čisti prebeg poezije v slikarstvo. Kosovel se je tega problema jasno zavedal, gornja izjava to potrjuje. Kot primorski Slovenec pa je videl v ohranjanju pomenske razsežnosti konsov tudi svojo obvezo in mejo, ki ju v jeziku kot narodni svetinji ni smel prestopiti. Paternu po pravici to Kosovelovo početje s konsi imenuje „nadzirana destrukcija“ (Paternu 1985: 102).

Tako se je zgodilo, da sta se ob preveč abstraktnem konceptu za revijo Konstrukter najprej razšla konstruktivista Černigoj in Kosovel, potem pa še Delak in Kosovel, saj se je Kosovel po propadlem projektu z revijo Volja, ki sta ga načrtovala skupaj z Grahorjem, zavzel za „okupacijo“ lista Mladina, kjer je jeseni 1925 Černigojevo in Delakovo „znanstveno“ sodelovanje zavrnil. Slikarstvo je torej v celoti prepustil konstruktivizmu.

Njegova definicija konstruktivizma v predavanju Kriza, kjer se je zavzemal za organsko obliko, sintezo vsebine in oblike in za pomensko razsežnost nove poezije, kar vse bo potisnilo staro umetnost v muzeje estetikov, in sem sodita tudi impresionizem in ekspresionizem, njegov ostro razlikovanje med slikarskim in literarnim konstruktivizmom, posebej pa med futurizmom in konstruktivizmom (gl. 3: 769) in njegova trdna odločitev za konstruktivizem zelo dobro kažejo, da je moral o teh stvareh vedeti veliko in podrobno, o čemer ga je lahko informiral tudi njegov rojak in intimni prijatelj, tudi najtesnejši sodelavec iz tistega časa, Ivo Grahor, morda pa še kdo, dejstvo je pač, da je Kosovel vsekakor imel informacije in jih je s pridom uporabil. To je videti v vseh opredelitvah konstruktivizma, včasih celo v njegovih skopih definicijah, in to pogosto prav v opoziciji s futurizmom. Futurizem se je po njegovem ukvarjal z „*dvodimenzionalnim predmetom na 2 dim(enzi)onalni plosk(vi)*“ in s tem z odstopanjem od realnosti in od načela mimetičnosti, medtem ko se je konstruktivizem ukvarjal s „*trodimenzionalnim predmetom na 2 di plosk*“, kar je bilo povezano z „*iskanjem globine in lomljenem ploskve*“ (gl. 3: 769), se pravi, da se je znova vračal k pomenskosti, k trodimenzionalnemu posnemanju, četudi na razlomljenih ploskvah. Je naključje, če je Kosovel to svoje razmišljanje uvedel z mislijo na *analizo* in na *definicijo* futurizma in konstruktivizma? Si je samo domišljjal, da je definiral konstruktivizem, pa četudi lakonično? Je za dnevniški zapisek potrebno kaj več?

Naj navedemo še eno Kosovelovo „lakonično“ definicijo konstruktivizma. V decembrskem Dnevniku s trojnim enačajem izenačuje

umetnost in civilizacijo, nato pa preberemo: „*Doli s civilizacijo*“ (3, 755). V nadaljevanju zvemo, da je umetnost, ki pripada civilizaciji „*estetski tipus par excellence*“, ki jo je treba zato uničiti „in Kosovel tovrstno ustvarjalnost poveže s števili 1, 2, 3 in označi kot „*umetnost čistega duha*“. Gre za kritiko ekspresionizma, ki ga je tudi na drugih mestih označil kot „umetnost čistega duha“. Temu nasproten pa je konstruktivizem, ki bo spodnesel navezo umetnosti čistega duha in civilizacije, za kar bo potrebna „konstruktivistična zarota“. To pa je Kosovel povezal s prvimi črkami abecede: A, B, C (gl.3, 755), ki kot „svetovni ABC pokret“ (*Članek ABC v rokopisih*, NUK), ABC des Komunismus pomenijo povezavo leve ideologije in konstruktivizma. Zares lakonično, a v kontekstu celotnega Kosovelovega opusa tudi nadvse jasno.

Ne gre pozabiti, da so se z matematičnimi znamenji, kakofoničnimi onomatopojami, tipografskimi destrukcijami, pikturalnimi intervencijami med drugim ukvarjali tudi Čičerin, Selvinski, Zelinski, a v pomensko razvidnih konstrukcijah, ne pa v aleatoričnih futurističnih spontanitetah. Pikturalnost je potemtakem pri Kosovelu sledila zvezdnemu jeziku Kručonika in kozmičnemu jeziku Čičerina.

V njegovih konsih se tako za navidezno alogičnimi povezavami skriva globoka skrb za jezik in njegovo semantiko. Njegove pesmi tako niti v enem samem trenutku ne morejo in nočejo biti nekakšni začasni in zato minljivi konceptualni zasnutki, ampak „pesmi iz besed“, ki bojo sicer zunaj muzejev in stare estetike, vendarle ustvarjene „za večnost“.

V Kosovelovih konsih ne gre za v literaturo preneseni kolažni princip, kot je bil to primer pri Marinettiju v njegovi zbirki Zang tumb tuuum, kjer je šlo za mehanično nizanje časopisnih in filmskih naslovov, ki niso dajali vtisa pesmi, ampak nekakšnega kaotičnega toka besednega in pikturalnega gradiva. V nasprotju z načelom kolažiranja je šlo Kosovelu za načelo gruzifikacije, kjer je bil kolaž le njen sestavni del. Kosovel pesmi nikoli ni desemantiziral niti ne oropal možnosti, da bi se v njej pesniško izrazil. „*A vse, kar je v pesemci, mora imeti gotov pomen*“, pesem „*mora imeti nekaj, da jo imenujem: pesem*.“ „*Nariši abstraktno obliko pesmi! Teoretik!*“ (3, 705). Abstraktno pesem je tedaj po Kosovelovem mnenju mogoče le narisati, a še to je stvar teoretikov. Zato je konstruktivizem prepustil slikarstvu. Pravi pesnik, ki to „*ali je ali ni*“, pa se mora ob svojem talentu predajati še „*premišljevanju, delu in študiju*“ in ker tega polovica slovenskih umetnikov ne dela, je njihov prispevek k razvoju slovenske in svetovne umetnosti nič en (isto).

Konsi, ki so nastajali na sinkretični teoretski podlagi ruskega konstruktivizma, in se razodevajo skozi Kosovelove „definicije“

konstruktivizma, pomenijo danes posebnost v evropskem konstruktivističnem gibanju (gl. Flaker 1983: 7), zato o domnevni Kosovelovi bojazni, da konsov ni objavil zaradi strahu pred zenitističnim plagiatom, ne more biti govor; Kosovel se je namreč vseskozi zavedal razlike med svojimi konstruktivnimi konsi in zenitistično poezijo, poezijo, ki jo je ironično imenoval „zenitistični štrudelj“ (3: 687), zavestno pa se je distanciral tudi od italijanskega futurizma, še pred tem pa od impresionizma in ekspresionizma, čeprav so ostanki vseh teh smeri v njegovi poeziji vidni v detajlih, nikoli pa v celoti. Celota je bila zmeraj prežeta s skrbjo za pomen, razumljivost, „montirane elemente ali fragmente povezuje logika sporočila“ (Troha, 1988, 10), ki je ni bilo najti ne v futurizmu ne v zenitizmu, medtem ko je bila edino v ruskem literarnem konstruktivizmu absolutno postulirana in s tem nespregledljiva. Njegova avantgardistična filozofija besede je izhajala najprej iz zanj nesprejemljivih zenitističnih „besed v prostoru“, iz česar je nastala kopica besednih eksperimentov, ki niso presegli golega zbiranja materiala in so z destruirano sintakso in besedo ostali na ravni umetniško ničvrednega zenitističnega konstruktivizma. Na drugi strani pa imamo t. i. konstruktivni konstruktivizem s forsiranjem pomenske razsežnosti besede, ki ga je Kosovel povzel iz Grahorjevega posredništva LCK-jevske poetike in ideologije, z njim pa je Kosovel začel aprila 1925, ko je dokončno pretrgal z zenitizmom. Iz tega je nastalo kakšen ducat vrhunskih konsov. Lahkotna eklektična doktrina ruskega literarnega konstruktivizma mu je to dopuščala in omogočala. Posebnost LCK-ja je bila prav v tem, da je zavoženo rusko futuristično revolucijo besede, kjer je bila beseda določena kot „beseda - stvar“, celo kot „beseda – črka“, beseda, ki je obšla pomen in sporočanje in se prepustila Malevičevi „absolutni ničli“ v umetnosti, vrnila v naročje pomena. To pa je bila za Kosovela pomembna referenca, ki jo je v svoj poetološki repertoar hvaležno sprejel prav od Grahorja po njegovi vrnitvi iz Sovjetske zveze.

Nikakršno naključje ni, če je Kosovel načrtoval (in morda tudi realiziral) „predavanje o besedi“ (3: 769) in v njem opozoril, da v slovenskem pesniškem prostoru ni mogoča „pesem brez besed“ (3: 604). V času t. i. zenitističnega konstruktivizma, leta 1924 je v to še verjel.

Kosovela je leta 1925 futurizem zanimal le še kot „vir“ citatov, kot leksična spodbuda, sicer je bilo to zanj mrtvo gibanje. Zanj je futurizem živel le do 1921. leta, ko je ob Podbevškovih mentorskih spodbudah izhajal iz njegove prve, homogene faze, ki je v italijanskem futurizmu trajala do leta 1912.

To nenavadno in v evropskih konstruktivističnih razmerah

specifično dvojnost konsov so nekateri skušali razložiti s Kosovelovo eminentno lirsko naturo, ki je ni mogel preglasiti noben -izem dvajsetih let, drugi pa s tem, da je Kosovel le povzemal Micićevo prepletanje konstruktivizma z ekspresionizmom in celo impresionizmom. Iz vsega povedanega pa ni težko ugotoviti, da obe tezi ne jemljeta resno Kosovelovih strastnih prizadevanj za prenovo poezije – tudi s konstruktivistično zastavljenimi konsi.

Omenjeno dvojnost Kosovelovih konsov, ko se je hkrati s konstruktivističnim eksperimentom družila tudi zanesljivost tradicionalne lirске izpovedi, so poleg Ocvirka in Slodnjaka opazili še Kmecl, Flaker, Paternu, Kos in nekateri mlajši raziskovalci. Za vse pa je bilo bistveno že večkrat načeto vprašanje, od kod je Kosovel dobival pobude za svoje konse, saj je bilo znano, da se „novim smerem ... nikoli ni izmikal“ (Int: 41), „v obeh zadnjih letih na realki se je zanimal za futurizem, pravzaprav za njegovo slovensko varianto, kakor se je porodila pri nas po prvi svetovni vojni“ (Int: 32), „na univerzi pa se je celo zelo podrobno ukvarjal z nemškim ekspresionizmom, francoskim dadaizmom in po letu 1924 tudi z nadrealizmom“ (Int: 41). Vse to in še kakšna avantgardistična spodbuda pa ni moglo spremeniti dejstva, da je Kosovelova pesem ostajala izraz pesnikovega subjektivnega doživetja, saj „iz trpljenja zajema(m) vse/ kar potrebujem“, čeprav mu je bilo po drugi strani jasno, da je „mrtvo opazovanje letargija“, da „fakti preganjajo umetnost“ in da mora zato „aktivni duh zbirati slike“, da mora biti kot „električna iskra“ da se torej ni več časa voziti v „zlatem čolnu/mimo senčnih dreves“ (2: 46). Prav pesem z naslovom *Kaj se vznemirjate?* kaže na to, da se je Kosovel jasno zavedal zapletenega dvojnega položaja, v katerem se je kot pesnik znašel, in ga skušal na neki način ignorirati, morda sprejeti kot del svojega poetološkega kreda, ker preprosto ni mogel iz njega. Ob še tako radikalni leksiki iz arzenala moderne tehnike in mestne civilizacije se mu je zmeraj znova zgodil „zdrs“ v njegov „zlato čoln“, v intimistično izpoved, za kar pa se, kot je opozoril v naslovu pesmi, očitno ni bilo smisla vznemirjati, saj je znal tudi v zlatem čolnu ostajati „električna iskra/ ki skače“ in kljub temu, da so bili „vsi vtisi zeleni“ aktivirati svojega duha, da je zbiral slike in ni bil le mrtvi, letargični opazovalec. Njegovi maloštevilni konstruktivni konsi so rezultat takšnih prizadevanj.

Ali je potemtakem res, da je Kosovel dobro poznal vse tedanje -izme, „le o konstruktivizmu ni ... vedel zapisati ničesar“, z drugo besedo, da Kosovel ni imel „nobene prave predstave o tem ruskem literarnem gibanju“ (Kralj 1986: 30). Iz povedanega je jasno, da je Kosovel poznal in sprejel temeljna načela ruskega literarnega konstruktivizma, da je

potemtakem za tem njegovim izrazom tičalo povsem določeno programsko gibanje, ne pa nekakšne socialne skrivalnice. Takšno razmišljanje hote ali nehote spregleduje nekatera povsem očitna dejstva, hkrati pa podcenjuje resnost Kosovelovih prizadevanj za uveljavitev konstruktivizma kot nove, moderne „organične“ oblike umetnosti na Slovenskem. Tudi če nikoli ne bo uspelo v celoti dokazati Kosovelove zveze z LCK-jem, bo jasno vsaj to, da futurizem na poznega Kosovela ni imel nobenega posebnega vpliva in da je imel prav Ocvirk, ko ga je povezal s konstruktivizmom.

Povzetek:

Ocvirk je pglavitni delež Kosovelove pripadnosti zgodovinski avantgardi pripisal konstruktivizmu in pri tem posebej poudarjal, da se ni nikdar predal „čisti abstrakciji“. Čeprav so skušali nekateri raziskovalci v tej zvezi dokazati odločilno funkcijo italijanskega futurizma, pa natančno branje Kosovelove poezije, njegovih dnevniških zapiskov in korespondence, predvsem pa temeljnih tez ruskega literarnega konstruktivizma pokaže pravilnost Ocvirkove odločitve. Kosovelovo poznavanje konstruktivizma se kaže iz njegovih teoretskih opredelitev in definicij tega gibanja, iz pomenske zasnove njegovih konsov, iz želje po njihovi objavi v revijah Dinamika, Konstrukter, KONS in Volja itd. .

Literatura

- Srečko Kosovel: Zbrano delo. Uredil in z opombami opremil Anton Ocvirk. Posamezni zvezki so označeni s št. zvezka in s stranjo (npr.: 2: 555). Izhajalo je od leta 1946 do 1977. 1. knjiga 1946, 1964²; 2. knjiga 1974; 3. in 3/1 knjiga 1977.
- Flaker, Aleksandar, 1983: Konstruktivna poezija Srečka Kosovela. Delo 25, Književni listi 172.
- Gspan, Alfonz, 1973: Neznani Srečko Kosovel. Prostor in čas, št. 8-12.
- Grübel, Rainer, 1981: Russischer Konstruktivismus. Wiesbaden.
- Int.: Anton Ocvirk: Srečko Kosovel in konstruktivizem. V: Srečko Kosovel: Integrali '26, Ljubljana, DZS. 1967, 1984², 2004³.
- Kralj, Lado, 1986: Kosovelov konstruktivizem – kritika pojma. Primerjalna književnost 9, št. 2.
- Markov, Vladimir, 1968: Russian Futurism, a History. Berkeley, Los Angeles.
- Ocvirk, Anton, 1979: Literarna umetnina med zgodovino in teorijo. Ljubljana, DZS.
- Paternu, Boris, 1985: Slovenski modernizem. Sodobnost, št. 11.
- Pogačnik, Jože, 1988: Slovenski konstruktivizem. Naši razgledi 32, št. 23.
- PRA, 1987: Pojmovnik ruske avangarde, 1987: (ur.) Aleksandar Flaker in Dubravka

Ugrešić. Zagreb. št. 5.

Troha, Vera, 1988: O Kosovelu in italijanskem futurizmu. Primerjalna književnost 11, št. 2.

Troha, Vera, 1993: Futurizem. Ljubljana, DZS, Literarni leksikon 40.