

dinamični kitici (v daljavo gubeči se plešočī pavi) osrednjo dinamično kitico (veter plane, v srcu vstane spomin na težko slutnjo).

To ni več statični krog — to so dinamični krogi!

Krogi prelestne prirode, katere gibljivemu ritmu je pesnica znala prisluhniti že v drugi zbirki, še bolj v tretji, srkajoč v svoji kruti vklenjenosti iz te živo valujoče pesmi po kapljicah poslednje razodetje.

Marja Boršnik

REFLEKSIJE

KONSTRUKTIVIZEM IN SREČKO KOSOVEL

V zanimivi študiji *Srečko Kosovel in konstruktivizem*, ki jo je Anton Ocvirk objavil v *Sodobnosti* (1966, 462), je ostalo odprto vprašanje, kdaj in kako se je pesnik seznanil z ruskim in s srednjeevropskim estetskim kodeksom konstruktivizma. To vprašanje, četudi na prvi pogled postransko, je za literarno zgodovino vsekakor važno. Ne zato, da po vsej sili izvleče od nekod Kosovelove vzornike, marveč zato, da lahko — če bi se izkazalo, da literarnega konstruktivizma, zlasti ruskega, naš pesnik ni poznal iz avtopsije, še svobodneje sklepa o stilni prožnosti njegovega umetniškega talenta. Evropski razgledi slovenskih književnikov nas torej ne vabijo zato, da bi dokazovali, kako neizvirni so slovenski literarni tokovi ali posamezniki v njih, ampak zato, da se razvidi, kaj imajo z Evropo skupnega in kaj so ustvarili svojega in nacionalno specifičnega. Ob našem primeru je mogoče domnevati, da je Kosovel spoznal novo estetsko miselnost predvsem iz slikarstva, morda tudi iz arhitekture in iz gledaliških inscenacijskih novosti v Moskvi in Berlinu; zlasti o teh novostih je slovenska publicistika prinesla nekaj podatkov; pri tem ni uporabljala izraza konstruktivizem. Mogoče je tudi verjeti, da mu prenos novih estetskih teženj v besedno umetnost ni delal nobenih težav. Toda prej ko slej preostaja mikavno vprašanje, ali je dobil v roke tudi kaj ruskega leposlovnega konstruktivizma in kakšne so bile njegove lastnosti. Kakšna je bila tista literatura, ki jo je prinesel njegov prijatelj Ivo Grahor, ko se je leta 1924 vrnil iz Moskve? O teh in podobnih vprašanjih nismo doslej zvedeli še ničesar, ne od tistih, ki hranijo Kosovelovo zapuščino, ne od njegovih tedanjih prijateljev, današnjih literarnih in političnih zgodovinarjev. Tudi iz tedanje slovenske literarne, umetnostne in gledališke publicistike je težko razbrati kaj določnejšega o naši temi. Sodobnikom se je namreč godilo, da so tedanje izmične smeri zamenjavali in so bolj poudarjali tisto, kar jih je družilo, kakor pa posebnosti, po katerih so tekle vsaka k svojemu cilju. Kako so jih zamenjavali, potrjuje tudi podatek, ki ga je zapustil Stane Melihar. Ko je leta 1921 v mariborskem gledališkem listu *Drama* poročal o gostovanju hudožestvenikov v Berlinu, je zapisal, da sta gledalce očarala zlasti nova »ritmika« in »melodika« sovjetskega gledališča, nato pa nadaljeval: »Kaj je bistvo in prazahteva kubistične umetnine (ali če hočete: ekspresionistične, dadaistične, futuristične — kratko vse naslove, s katerimi so različni ljudje nazvali povsem isti proces)?« Takšno tedanje poenostavljanje raznosmernih stilnih teženj nas kajpada ne obvezuje, da jih površno zamenju-

jemo še danes, ko je mogoče dobiti že jasnejše razglede po njih. Kosovel jih najbrž ni zamenjavajal, saj je dobro razlikoval med futurizmom, ekspresionizmom in konstruktivizmom.

Podatek o Kosovelovem stiku s slikarskim konstruktivizmom najdemo v Legiševi študiji *Kosovel in njegova pesem* (v knjigi *Srečko Kosovel, Moja pesem*, Maribor 1964, 240, 255). Ta podatek pove, da sta slikar Avgust Černigoj in Kosovel snovala leta 1924 glasilo *Konstruktor*, v katerem bi se potegovala za »dinamični aktivizem« v umetnostih. Kaj več ne pove tudi Legiševa študija.

Dokler ne bo Kosovelovo delo v celoti pred nami, zlasti njegovi dnevniki in korespondenca, in dokler ne bodo opisani tisti »razni viri«, ki jih je imel v mislih Anton Ocvirk, ko je pisal omenjeno študijo, pač ne bomo zanesljiveje vedeli, ali je Kosovel pobliže poznal tudi katerega neslovenskega konstruktivista, in če ga je, ali ga je imel priložnost spoznati neposredno iz tistih tedanjih revij, ki so poleg reprodukcij objavljale tudi teoretične članke o konstruktivizmu. Ta negotovost pa nas seveda ne more ovirati, da bi ne pogledali v nekatera žarišča konstruktivizma v Evropi in da bi se ne sklicevali na nekatere njegove vidne predstavnike, ali pa da bi zanemarili tisto gradivo, ki ga je o slovenskem konstruktivizmu zapustil Ferdo Delak in je leta 1925 nastalo v slovenski publicistiki v zvezi z njim in Avgustom Černigojem.

I

Umetnostni zgodovinarji so si edini, da se je konstruktivizem začel v Sovjetski zvezi kmalu po oktobrski revoluciji, vsekakor pa okoli leta 1920. Pognal je iz ruskega futurizma, kot je iz njega zrasel tudi imazinizem. Začeli so ga arhitekti in slikarji, od njih je preskočil tudi na gledališče, leta 1924 pa se je oblikovala skupina književnikov, ki je osnovala »literarni center konstruktivistov«, se zavzemala za izrazito »zavestno« in »tehnizirano« umetnost ter hotela biti resnični »odsev organiziranega navala delavskega razreda« (Struve, *Geschichte der Sowjetliteratur* 1958, 106). V tem »centru« so se družili pesniki B. Inber, V. Lugovski, I. Selvinski in drugi, leta 1925 pa se jim je pridružil tudi E. Bagricki. Pripomniti moramo, da je nastal drugi tak center konstruktivizma med začasno rusko emigracijo v Berlinu, kjer sta slikar El Lissitzky in pisatelj Ilja Ehrenburg v letih 1921—1923 izdajala konstruktivistično revijo *Vešč*.

Nekateri si razlagajo nastanek konstruktivizma v Sovjetski zvezi s porazom ruske vojne tehnike v prvi svetovni vojni. Klic po tehniki je postal sovjetska eksistencialna nuja, tehnika naj bi prerodila sovjetsko družbo in zagotovila zmago socializma v prihodnosti (*Knaurs Lexikon der modernen Architektur* 1965, 19—20). V takšnem razpoloženju so arhitekti, režiserji, scenografi in nekateri slikarji mistificirali tehniko in se potegovali zlasti za konstrukcijo, načrtovali velike kompozicije za tovarne in množične zgradbe, likovno poudarjali mednarodne politične sestave (*Tatlin*) in podobno. Sovjetskemu gledališču je odpiral nove kreativne podlage Vahtangov, po njegovi smrti pa Meyerhold. Ta je uvedel konstruktivizem v gledališče v trenutku, ko je uprizoril igro Vladimira Majakovskega *Misterij Buf*. Kakor pripoveduje V. Fedorov v knjigi *Slikar in konstruktor v gledališču* (str. 25), je ob tej uprizoritvi vso odrsko globino napolnjevala silovita zgradba, ki je predstavljala zdaj paradiž zdaj kaj drugega. Prednji del odra je prehajal v gledališko dvorano, nad njim pa je stala polkrogla, ki je, preobrnjena, ponazarjala pekel. Tukaj se je začela torej

prava zgodovina gledališkega konstruktivizma. Nekateri konstruktivisti so uporabljali v gledališke namene statične, stoječe stroje, drugi zopet dinamične. V neki moskovski tovarni plina so igro *Plinske maske* igrali kar na strojih in tovarniških klopih (o konstruktivizmu v gledališču primerjaj tudi disertacijo W. H. Romstöcka *Die antinaturalistische Bewegung in der Szenengestaltung des europäischen Theaters zwischen 1890 und 1930*).

Književniki so novi estetski kodeks sprejemali toliko lažje, ker je terjal dinamično razporejanje in sestavljanje vsebinsko kar najbolj protislovnih slik. Tako so v Sovjetski zvezi ravnali tudi imažinisti. Teoretika imažinizma Marienhov in Šeršenjevič sta npr. trdila, da »pesem ni treba biti organska celota, ampak kup slik, iz katerega je mogoče brez škode vreči kakšno sliko in vnesti drugo«. Imażinisti so postavljali drugo poleg druge zvišene in surove slike ter uporabljali podobe in metafore tudi s pesimističnim, krhkim in celo s perverzним dnom. Toda če je imažinizem dopuščal tudi dekadenco, je bil konstruktivizem bržkone »zdrava« in dejavnostna smer ter literarni odsev navala delavskega razreda. Bržkone je bil taka smer! Ko prelistavamo namreč novejšo izdaje del Selvinskega, Zelinskega, Bagrickega in drugih ruskih književnikov, ki jih štejejo za predstavnike sovjetskega literarnega konstruktivizma, ni mogoče dobiti vpogleda v to, kakšen je bil ta konstruktivizem. Težko, da bi bili imeli njihovi slovenski sodobniki v prvi polovici dvajsetih let več sreče in bi bili lahko brali tudi njihove konstrukcije. Toliko teže, ker v Ljubljano najbrž nista prihajali reviji *Vešč* in *Der Sturm*, ki sta v srednji Evropi objavljali največ konstruktivističnega. Ker so torej viri, ki bi omogočali primerjati Kosovelove konstrukcije z rusko konstruktivistično literaturo, najbrž res težko dosegljivi, ne bo odveč, če povzamemo estetsko miselnost konstruktivistov iz nekaterih člankov, ki so jih napisali madžarski, ruski in drugi konstruktivisti, predvsem slikarji in arhitekti, ker se zdi, da so ravno ti ustvarjali tisto umetniško temperaturo, ki je naposled segla vse do Trsta in Ljubljane.

O nekaterih estetskih načelih konstruktivističnega slikarstva je leta 1922 pisal v *Sturmu* madžarski slikar in scenograf Moholy-Nagy Laszlo. V članku *Dynamisch konstruktives Kraftsystem* je popisal nazor, iz katerega je rasla ta svojska smer umetnosti v Evropi. Že naslov »dinamično konstruktivni sestav sil« pove marsikaj zanimivega, saj izdaja primarni in kompleksen umetnikov odnos do sveta in do umetniške stvariteljnosti. Značilno za ta odnos je, da zavrača vsakršno pasivno, samozadovoljno in statično opazovanje in poustvarjanje predmetnosti in življenja v slikarstvu in drugih umetnostih. Ko je Moholy-Nagy zavračal pasiven odnos do predmetnosti, se je skliceval na tako imenovano »vitalno konstruktivnost« in menil, da je vitalna konstruktivnost bistvena lastnost sveta, da je pojavna oblika življenja sploh ter »načelo vseh človeških in kozmičnih razvojev«. In ko je presajal ta svetovni dinamizem in »vitalno konstruktivnost« na umetnost, je priporočal, da mora v skladu s svetovnim gibanjem umetnik oživiti in razmahniti prostor z dinamično konstruktivnimi sestavi sil. Sile, ki stoje v prostoru v medsebojni napetosti, morajo oživeti v fizičnem prostoru, v predmetnih mejah tako, da bo fizično izpolnjeni prostor učinkoval kot novo in višje gibanje. Moholy-Nagy je hotel biti tudi psiholog in najti za svoj estetski pogled na svet tudi zadostno psihološko utemeljitev. Menil je, da je gibčno in prožno sestavljanje organizacijsko načelo človeških teženj sploh. Zato je sklepal, da umetnina kot močno razgibana konstrukcija ne nasprotuje človeški duševnosti, ampak jo edina ustrezno izraža. Ko je dobil

opravičilo za konstrukcijsko dinamiko tudi v človeški duši, je podvomil o vrednosti tako imenovanega statičnega konstruktivizma, ki se je opiral zgolj na statične stroje in prenašal gledališče na tovarniško stoječe stroje ali pa si je v slikarstvu in arhitekturi dovolil nekakšno novoklasicistično, trdno arhitektoniko. Zdelo se mu je namreč, da so se statične konstrukcije v umetnosti izrodile v tehnični naturalizem in v toge, nepremične oblike. Tak konstruktivizem po njegovem ni odpiral novih razvojnih možnosti, ampak je vodil nazaj v preteklost, tja, kamor se umetnost v dinamičnem dvajsetem stoletju ni mogla in tudi ni hotela več vračati: k »statičnemu« načelu klasične umetnosti, torej k mirni usklajenosti, jasni perspektivi in notranjemu ravnotežju vidnih oblik sveta in človeka. Če umetnik ni maral nasprotovati dvajsetemu stoletju in je hotel biti zvest človeški bitnosti in zakonu dinamike, ki uprevlja univerzalno življenje, je moral tradicionalno klasiko zamenjati z načeli »gibljivega gledanja«. Moholy-Nagy se je skliceval tudi na filmsko umetnost in menil, da je prav film nekako »podzavestno« doumel posebnosti novih hitrostnih vidikov in napovedal »gibljivo gledanje« v motoriziranem svetu, še preden so na vseh koncih začutili resnično potrebo, da bi ljudi vzgajali po novem gledanju na stvari. Običajna naturalistično gledana snovna in oblikovna razmerja so postala torej za umetnika nezanimiva, zato jih je poskušal nadomestiti tako, da je slikal »vitalno konstruktivnost razmerij med silami«. In snov ga je zanimala le še toliko, kolikor je bila nosilka sil.

»Gibljivo gledanje«, kakor ga je zagovarjal Moholy-Nagy, pa ni hotelo biti le tehnična novost v umetniški stvariteljnosti, temveč se je družilo tudi s pobudo, da mora umetnina človeka kar najbolj razgibavati. V velik nemir raznihani stroj sil v umetnini je imel to nalogo, da bi človeka notranje tolikanj napel in vsesal v gibanje, ki ga umetnina nakazuje, da bi postal tudi sam dejavni člen v umetnini razvitih in razvijajočih se sil in bi postal »življenjski konstruktivist«. Zdi se torej, da je bil pomemben vidik konstruktivistične estetske misli ta, da naj umetnost znova oživi človeka, ki se je utrudil v svetovni vojni.

Moholy-Nagy je sodeloval v dveh ustanovah, ki utegneta biti zanimivi za preučevanje slovenskega konstruktivizma in njegovih iztočnic. Od leta 1923 je predaval v ustanovi Bauhaus, torej v šoli za umetno oblikovanje in arhitekturo, ki je bila v Weimarju, od leta 1925 pa v Dessauu. Tu so predavali tudi Kandinsky, Klee in drugi slikarji. Res je gojil Bauhaus predvsem arhitekturo, vendar je ustanovitelj W. Gropius dajal dosti možnosti za delo tudi slikarjem (prim. Eberhard Rotters, *Maler am Bauhaus*, Berlin 1965). Druga ustanova, v kateri je delal madžarski slikar, je bil Piscatorjev politični konstruktivistično simultani oder v Berlinu. Ervin Piscator je režiral po delavskih predmetjih Berlina, v tako imenovanem »proletarskem gledališču«, in zahteval konkreten stil. V svojem propagandnem gledališču si je pomagal tudi z retoričnimi in učinkovitimi sredstvi, s fanfarami, z revolucionarnimi pesmimi, korskimi recitacijami, s filmskimi projekcijami in s podobnimi udarnimi in gibljivimi sredstvi. Posebna vrednota nove gledališke estetike je bila oblikovati prizorišče in dogodka na njem tako, da se učinkovito razmahne vsak detajl.

V reviji *Der Sturm* je mogoče prebrati tudi članek *Das dynamische Prinzip* (1923, 62), ki ga je napisal Madžar Alfréd Kemény. Ta je menil, da sta v umetniških smereh po kubizmu Malevičev suprematizem in Tatlinov (in drugih) konstruktivizem še najuspešneje uveljavila konstrukcijo, sestavljanje kot

prvinski tvorni način. Pritrdil je misli Moholy-Nagya, da se človek mora znebiti trpnega in zgolj sprejemalnega položaja, ko stoji pred umetnino ali pa jo bere. Umetnina, polna razvezane, kinetične energije, ga mora preobraziti tako, da lahko postane tudi sam razvezana in sproščujoča se ustvarjalna sila. Komu naj namreč rabi statična konstrukcija v umetnosti, koga lahko razneti in navduši za dejavnost? Umetnina, ki zasluži to ime, mora toliko vzburiti, da jo človek polno zaživi in živi njeno vsebino, njeno situacijo, njeno silo in zanos. Umetnina, ki nima zanosne energije in nemira, se pa zagati v slepi ulici in učinkuje čisto nesmiselno: slabi, veže, hromi in zbija vzgon po novem in vitalnem življenju. Zato je Kemény videl v kinetični sili konstruktivistične umetnine, torej v umetniškem delu, ki je sposobno vzdriniti, sprostiti in stopnjevati spečo silo v človeku, izhodišče za tisto resnično umetnost, ki bi lahko do dna razmahnila njegove stvariteljne sposobnosti.

S tehniko in s cilji konstruktivizma sta se v letih 1921—1925 ukvarjala v Berlinu tudi slikar El Lissitzky in pisatelj Ilja Ehrenburg. Tukaj sta izdajala že omenjeno revijo *Vešč* in z njenim naslovom poudarjala estetsko misel in voljo. Te revije ne poznam. Je morebiti prihajala v tedanjo ljubljansko Rusko Matico? Spominja se je Ilja Ehrenburg, in sicer v spominskem odlomku *Berlinske impresije* (Sinn und Form 1962, 225). V tem zapisu je mogoče brati, kako močno je Lissitzky tačas veroval v umetniško in humanistično moč konstruktivizma, potem ko se je odvrnil od suprematizma, ki ga je v letih 1919—1920 organiziral skupaj z Malevičem. Ehrenburgu se je zdelo, da je bil Lissitzky v umetnosti neupogljivi matematik in je uvajal v slikarstvo natančno delo in popolno treznost. Hotel je, da bi razumska prvina popolnoma nadvladala lirsko količino, torej je očitno nasprotoval ekspresionističnim izbruhom na platnu. V letih 1923—1925 je delal v Švici in skupaj s Hansom Arpom leta 1925 izdal knjigo *Kunst — ismus 1914—1924*. V tej slikarski antologiji so pesniki in slikarji uvodoma nakratko opisali kubizem (Apollinaire), futurizem (Boccioni), ekspresionizem in suprematizem (Malevič), simultanzizem (Delaunay), neoplastičizem (Mondrian) in verizem (Grosz). O konstruktivizmu je zapisal Lissitzky: »Umetniki konstruktivisti gledajo svet skozi prizmo tehnike. Nočejo delati barvnih iluzij na platno, temveč ustvarjajo neposredno v železu, lesu in steklu. Kratkovidneži pa hočejo videti v tej umetnosti samo stroj. Konstruktivizem dokazuje, da ni mogoče ugotoviti meje med matematiko in umetnostjo ter med umetnino in tehnično iznajdbo.«

Po navedenem gradivu je mogoče povzeti vsaj nekatere prvine konstruktivistične estetike. Konstruktivisti so bili prepričani, da so načela klasične umetnosti pognala umetnost v slepo ulico, ker so omejevala njeno dinamično silovitost. Z dinamičnim načelom so hoteli aktivirati vse človeške globine in sprostiti stvariteljno moč. V slikarstvu in arhitekturi so razvezali speče energije predmetov in jih pognali v gibanje. Porušili so nekdanji mit perspektive. Nova umetniška volja je postavila gibanje nad vse in razvila estetiko, ki se je potegovala za to, da se povežejo nasprotujoče si vrednote, kot so gibanje, spreminjanje, hkratno in zaporedno; gledalec in bralec pa naj bi doživljala ta protislovni potek v umetnini kot prizor, ki se trajno poraja (prim. tudi Robert L. Delevey, *Dimensions du XX^e Siècle* 1900—1945, Švica 1965, 107—108). To porajanje poteka kajpada trezno, tudi z matematično natančnostjo in preglednostjo, zmerom pa dinamično, ker samo dinamika lahko razneti v človeku tisto apriorno ustvarjalno vitalnost, ki jo vsebuje po zakonih kozmičnega razvoja.

Konstruktivistična estetska misel se je počasi presadila tudi v slovenski kulturni prostor. Prva, ki sta ob našem futurizmu, kubizmu in ekspresionizmu hotela nekaj novega, čeprav še deloma ujeta v te sile, sta bila August Černigoj in Ferdo Delak. Leta 1924 sta v Ljubljani ustanovila *Novi oder*. Ta se ni omejeval samo na gledališče, marveč je zbiral mlade umetnike sploh in hotel biti geslo in prapor za novo umetnost, predvsem konstruktivistično. Novi oder je zbiral vse, ki so se odločili zavreči meščanski okus in delati v duhu »levega stila«, kot so ga imenovali. Da je bil ta »levi stil« med drugim tudi konstruktivizem, kaže znani podatek, da sta Černigoj in Kosovel snovala 1924 glasilo Konstruktor.

Leta 1925 je izdal Delak manifest *Novi oder* in v njem nakratko opisal gledališko novatorstvo Vahtangova, Meyerholda, Tairofa, Torregerja in Eisensteina. Potegoval se je za »umetnost konstruktivno-logične enotnosti«. Oder bi moral združevati kinetiko in skladnost. Ne bi smel biti več trosmeren, ampak smerno kinetičen, kajti vsebina nove dramatike nista več realizem in romantika, ampak emocionalna dinamika. Nova drama je sinteza opere, igre, proze in lirike. Da bi sodobni režiser ustvaril kontrastne učinke in ustrezno podlago za poseben učinek glavnih motivov, uporablja tudi filmsko projekcijo. Kdor bo vse to združeval, bo šele ustvaril pravo slovensko gledališče, ker bo dosegel resnično plastiko, kolorit in uresničil vso ustrezno fonetiko. Delak je precej jasno povzel nekatere prvine novega nazora: umetnik sestavlja v enotnost različne prvine, vendar ne kaotično, ampak pregledno in posamezni sestavni deli inscenacije morajo psihološko učinkovati z matematično natančnostjo. (Te vidike sem povzel iz Delakovega članka *Die Revolutionierung der Kunst in Slovenien*, *Der Sturm* 1928—1929).

V začetku marca 1925 je Delak priredil v ljubljanski Drami literarno-umetniški večer z novo obliko recitacije in igre in z novimi »inscenacijami«. Oder je hotel sprostiti šablon realistične dramatike in uvedel nekakšno psihološko-simbolično inscenacijo. Svojo inscenacijsko zamisel je razložil v Slovenskem narodu (*Novi oder*, SN 1925, št. 49). Za Stritarjevega *Oresta*, torej za prizor iz antike, je postavil pred sceno vhod v grško svetišče, sceno samo pa načrtno takole: »Trije zrušeni stebri — vera, upanje, ljubezen, temelji človeškega življenja so v Orestu izpodkopani; težke temne zavese — njegovo duševno razpoloženje; bela zavesa — njegova otroška nedolžnost; kričeča rdeča zavesa in rdeč reflektor, ki osvetljuje sceno — kri matere, ki jo je ubil.« Za Wittmannovega *Ahasvera* si je pripravil naslednjo sceno: »Gole stene gledališča — praznота v njegovi duši; velik črni križ, ki visi prek odra — simbol onega, ki ga je preklel; globus — širni svet, po katerem tava duševno ubit.« Posebno duševno snov so odsevale tudi druge Delakove inscenacije, za *Pesem revolucionarjev* Toneta Seliškarja, za *Gradnikova Pisma* in za *Kettejevega Pijanca*. Pri odlomku Shakespearevega *Julija Cezarja* pa je povezal oder z dvorano, odpravil mejo med prizoriščem in »gledališčem«, med igralci in gledalci in premaknil težo igre v dvorano. Tako je poskušal odstraniti razdaljo med obema dejavnikoma gledališča, aktivirati gledalca in ga vključiti v »igro usode«.

Kritiki so bili močno presenečeni, zlasti nad izvajalci, in so literarno-umetniški večer ocenili negativno; večer naj bi se končal »s popolnim literarnim

in umetniškim neuspehom« (SN 1925, št. 52 in Slovenec 1925, št. 52). Poročevalec v Slovenskem narodu je zavrnil tudi inscenacijo, češ da ni bila le »ljudska in protimeščanska«, marveč tudi primitivna. Malomeščanski gledališki okus, vaje salona in kmečke sobe, očitno ni prenesel Delakovih in drugih novosti ekspresionističnega in konstruktivističnega odra.

Kako je ta okus zastajal za evropsko avantgardo, pričajo še drugi podatki. Že leta 1921 je Stane Melihar pisal iz Berlina, da so moskovski hudožestveniki premaknili odrsko umetnost v smer kubizma in uvedli pomembne novosti. Meliharja niso brigali vsi mogoči — izmi, navdušil pa se je nad novo ritmiko in »konstrukcijo« glasov, s katerimi so ti gledališčniki poskušali kar najbolj abstrahirati racionalizem iz vsebine in ekspresivno ter dinamično podajati vsebino kot živo energijo (*Hudožestveniki in kubistična umetnost*, Drama 1921, 95). Leta 1924 je Jutro objavilo notico *Gledališki preporod v Rusiji* in med drugim omenilo Vahtangova in njegove »simbolične arangemente« s katerimi je insceniral Gogoljevo *Zenitev*, obdal igro s skrivnostno muziko ter nadomestil govor nastopajočih oseb s šepetanjem (J 1924, št. 181). Kako so hudožestveniki odmaknili gledališče od realizma in klasike, so pokazali tudi v Ljubljani, ko so aprila 1925 uprizorili Evripidovo *Medejo*. Inscenatorka je odvzela prizorišču zgodovinsko naravo, da bi igralcem omogočila »velike in lepe geste« ... »Da obvarujejo mythos in obenem veljavnost preko vseh časov, so igro postavili v herojsko-ekspresionistični okvir« in zavrgli klasično arhitekturo stare Helade. Poročevalec je pozdravil novo inscenacijsko rešitev Medejinega problema in menil, da bi se ob tej rešitvi zgodovinski odrski slog moral zdeti »naravnost malenkosten in nevreden« (M. Z., *Gostovanje skupine Hudožestvenega teatra*, SN 1925, št. 118). Poročevalec je torej posredno podprl tudi težnje »Novega odra« in udaril proti meščanskemu okusu.

Delakova inscenacijska zamisel je nastala očitno v skladu z novostmi, ki so jih uvajali ruski režiserji in Piscator. V pismu, ki mi ga je poslal 12. oktobra 1966, pravi, da se je seznanil s konstruktivizmom najbolj v Bauhaus-Dessau in da sta ga najbolj impresionirala Moholy-Nagy in Kurt Schwitters. To pa je moralo biti najbrž šele v drugi polovici leta 1925 in še pozneje. Če upoštevamo, da so se kuliserija, barve luči in zaves v njegovih inscenacijah v začetku marca 1925 ravnale natanko po duševnih silah dramskih in lirskih subjektov, da so zdaj odsevale grozo, drugič revolucionarnost, tretjič dekomponirano zavesno pijanca, potem je mogoče sklepati, da je spadala ta odrska tehnika bolj v tip Vahtangovih »simboličnih arangementov« kakor pa v konstruktivizem. Kot konstruktivistični prvini pa bi utegnili veljati »matematični« odsev duše v sceneriji in odločitvah, s katero je Delak razdril pregrado med odrom in dvorano.

Iz članka *Die Revolutionierung der Kunst in Slovenien* je videti, da je v času, ko je Delak razširjal nove prvine v gledališču, Černigoj odšel v Trst in skupaj z italijanskima slikarjema Giorgiom Carmelicem in Mariom Dolfijem ustanovil slikarsko »šolo moderne aktivnosti«. Junija 1925 je napovedal Slovenski narod, da bo Černigoj razstavljal svoja impresionistična, ekspresionistična in kubistična dela (*Razstava A. Černigoj*, SN 1925, št. 149). V napovedi je mogoče zvedeti tudi za osnovno težnjo razstave: hotela je dokazati, da nova umetnost noče služiti zgolj estetskemu užitku, marveč hoče ljudstvo izobraziti in ga pripraviti, da bi razumel »duševno časovno energijo«. Slikar si je hotel ustvariti močan dialog z občinstvom in ga aktivirati, kakor je to poskušal

njegov somišljenik v gledališču. Černigoj je razstavljal v Jakopičevem paviljonu od 5. do 19. julija 1925. Z razstavo je hotel tudi dokazati, kam je zabredlo zahodno slikarstvo po impresionizmu, in sicer tako v teoriji kot v praksi. Na črti od kubizma do futurizma in ekspresionizma naj bi zašla ta umetnost v zagato, zlasti kubizem naj bi pomenil zadnjo postajo v tem razvoju navzdol in zagotavljal popoln »razpad meščanske umetnosti«. Slikarske strukture, ki so jih zahtevali programi po impresionizmu, naj bi umetniško pomenile zmerom manj. Futurizem je zahteval konstruktivno simultano gibanje predmetov na platnu, tega pa slikar s svojimi sredstvi ni mogel uresničiti. Ekspresionizem je hotel geometrijo v sliki, seveda »geometrijo duha« in ostre kontraste v črtah in barvah. A tudi ta stil ni mogel premagati protislovja, po katerem naj bi slikar hkrati slikal in predstavljal, kajti trismernosti ni bilo mogoče enakovredno prenesti na dvosmerno ploskev. Kubist pa je slikal obraz in predmet od vseh strani hkrati na isto vodoravno platno in porušil perspektivo, predmet je podajal razumsko, logično in ne čutno, impresivno, snov in obliko je analiziral (Silvestr Škerl, *Černigojeva razstava v Jakopičevem paviljonu*, Slovenec, julija 1925). Iz Škerlovega poročila laže razberemo, od česa se je Černigoj poskušal posloviti, kakor pa tisto, kar je hotel novega. Podatek, da se je od zahodne umetnosti zatekel k vzhodni in da mu je vzhod vzbujal »upanje po regeneraciji«, ta podatek morebiti omogoča sklepati, da se je vsaj za prehodni čas odločil za ruski konstruktivizem.

Zanimivo pa je, da sta se naša vodilna »konstruktivista« družila tudi z italijanskimi futuristi. Na pobudo voditelja primorskih futuristov Sofronija Pocarinja sta v Petrarcovem gledališču v Gorici priredila leta 1926 reprezentativni večer nove umetnosti. Tukaj so objavili manifeste novega umetnostnega gibanja, tu je zrasla pobuda za revijo *Tank*, v kateri so leta 1927 sodelovali evropski modernisti raznih smeri, futurist Marinetti, razširjevalec kubizma in ekspresionizma H. Walden, srbski zenitist Ljubomir Micić, ustanovitelj dadaistične šole Tristan Tzara, konstruktivist Kurt Schwitters in drugi. Iz Černigojeve tržaške »šole moderne aktivnosti« pa so izšli med drugim manj znani slikarji-arhitekti Edvard Stepančič, Zorko Lah in Ivan Vlah.

Ko poskušamo torej obnoviti ozračje, v katerem je Kosovel zasnoval svoj pesniški konstruktivizem, ostajamo na tleh slikarstva in gledališča. Bo mogoče kulturniška korespondenca tedanjih let in njegova, bo mogoče kak droben zapisek v njegovem dnevniku povedal, da je našel zvezo tudi z ruskimi lepovernimi konstruktivisti, z Inberjem, Kvjatovskim, Agapovom, Zelinskim in drugimi? Mogoče. Konstruktivistično oblikovno logiko pa je mogel uresničevati toliko laže, ker mu je navidezno racionalni postopek omogočal stopnjevati emocionalno dinamiko, idejno in etično udarnost pesniške volje. Pri konstruktivizmu bi bil vztrajal kot pri eni od oblik tedanjega umetniškega aktivizma bržkone le krajši čas. Njegova zaključna umetniška obzorja kažejo, da bi ga danes najbrž zaman iskali med »tankisti«, če bi bil tačas še živel. Umrl je v razvojnem momentu, ko slovenskih konstruktivistov pač še ni mogel čisto razočarati. Zato seveda ni jasno, kako da je Delak v že citiranem članku v *Sturmu* med tedanjimi modernisti navedel Bratka Krefta, Karla Kocjančiča, Angela Cerkvénika in Toneta Seliškarja, ne pa tudi Srečka Kosovela. Vemo sicer, da Kosovel svojih pesmi in smernih prelomov ni obešal na veliki zvon. Verjetno

pa je, da so nekateri sodobniki morali vedeti kaj o njegovih konstrukcijah, sicer bi namreč ne bilo mogoče, kar piše Ferdo Delak v pismu 12. oktobra 1966, da je namreč leta 1928 predaval o Kosovelu konstruktivistu v krogu berlinskega *Sturma*, za objavo tega predavanja pa je v »slovenski številki« *Sturma* zmanjkalo prostora, povrh je urednik Walden menil, da je predavanje kot sporočilo o slovenskem pesniku konstruktivistu navzočim zadostovalo.

Rusi so razumeli konstruktivizem kot nalogo iz zgodovinskega položaja in še tako, da obvarujejo z umetniškim potrjevanjem tehnike plodove revolucije. Avgust Černigoj je najbrž pod vplivom spenglerjanizma mislil, da je rešitev za umetnost iskati na vzhodu, v ruskih pobudah. Obrat na vzhod je napravil tudi Kosovel. Če je lahko zapisal »Evropa umira, Rusija vstaja«, pri čemer je seveda jasno opredelil obseg in pomen »evropske smrti«, se ni branil tudi sovjetskih umetnostnih teženj, ki so veljale za vitalne. S konstruktivistično tehniko je ostreje začrtal duhovne in etične pojave evropske družbe ter osebne zmage in poraze v njej.

Franc Zadavec

PRIPIS

Neprijetno je lastnemu članku dodajati pripis v isti številki časopisa. Toda tik pred korekturo sem med svojimi številnimi bibliografskimi listki nepričakovano zagledal naslove Ferdo Delak, *Avgust Černigoj*, z dodatkom *Novi oder* (Mladina 1926—1927, 20); Ferdo Delak, *Slovenačka umetniška avantgarda* (Nova literatura 1929, 209) in Nikolaj Preobraženski, *Ilja Ehrenburg, Mercure de Russie* (LZ 1925, 727).

Delakova članka sta mi pojasnila, da je Černigoj spoznaval konstruktivizem »na weimarski stavbeni šoli, kjer je bil učenec slavnega Walterja Gropiusa«. Vemo, da so na tej šoli predavali tudi slikarji konstruktivisti. Če dodamo k temu še Delakov podatek: »Na lanskoletni (= 1925) razstavi v srednji tehnični šoli je nastopil (= Černigoj) s propagando konstruktivizma: konstrukcije in motorji, osnutki in pisalni stroji, reklamni lepaki in dvokolesa, med in nad vsem tem pa veliki pokončni, poševni ali pa tudi narobe postavljeni napisi, ki so oznanjali, da je kapital tatvina, da je izobrazba delavca in kmeta nujno potrebna, da mora umetnik postati inženir itd.« — potem postane ozračje, v katerem je delal Kosovel svoje konstrukcije, za spoznanje bolj plastično. Poleg tega zaživi Černigoj kot realna zveza med Kosovelom in konstruktivistično estetiko.

Ehrenburgova proza *Mercure de Russie* je bila, kolikor vem, prvi primer konstruktivistične proze v tedanjih slovenskih revijah. V njej je lahko Kosovel gledal primer »treznega«, »ostrega« stila in lakoničnega jezika. Res je sicer, da je Zvon objavil to prozo šele v decemberski številki 1925, in sicer iz knjige *Šest povesti o lahkem koncu*, ki jo je Ehrenburg izdal leta 1925, torej v času, ko se je družil z Lissitzkim. Opozorilo, da je Ehrenburg pisal »fantastično mehanične romane«, med njimi roman *Trust*, in da je naselil vanje tehniko, stroje, da je prozo torej »amerikaniziral«, in da je takšno prozo pisal tudi Tolstoj (roman *Aelit*), pa je Kosovel lahko bral že v prvi polovici 1925 v članku B. K. Zajceva *Sodobno rusko slovstvo* (DS 1925, 47 in dalje).

F. Z.