

Kosovel in nadrealizem

Janez Vrečko

Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
janez.vrecko@guest.arnes.si

Članek polemizira s tezami, ki so želele Kosovela povezati samo z italijanskim futurizmom ali z nadrealizmom, in pokaže, da njihovi avtorji izhajajo iz nepoznavanja konstruktivistične poetike, kar pomeni, da zavestno spregledujejo številna mesta v Kosovelovem delu, ki izkazujejo poglobljeno poznavanje ruskega in berlinskega konstruktivizma.

Ključne besede: slovenska poezija / literarna avantgarda / konstruktivizem / nadrealizem / dadaizem / Kosovel, Srečko / literarni vplivi / Goll, Ivan / Breton, André / Apollinaire, Guillaume

I

Iz Kosovelovih zapiskov je videti, da je v obrisih poznal nadrealistično poetiko, kar ni bilo težko, če vemo, da je bil romanist in je prek prijatelja Martinca, ki je študiral v Franciji, dobival francosko časopisje, revije in literaturo. Seveda ne gre spregledati tudi takratnega jugoslovanskega avantgardističnega tiska, predvsem revije *Zenit*, *Puteve* in *Svedočanstva*.

O Kosovelovem odnosu do nadrealizma je pisal že Ocvirk, ko je ugotavljal, da se je »na univerzi celo zelo podrobno ukvarjal z nemškim ekspresionizmom, francoskim dadaizmom in po letu 1924 tudi z nadrealizmom« (gl. Kosovel, *Int.* 41), in dodal, da so Kosovela »vedno mikale nove literarne smeri, domače in tuje«, čeprav »je nanje gledal kritično. Zato se ni meni nič tebi nič oklenil nobene, ne da bi vedel, zakaj to počenja« (*n. d.* 32). Berger se upravičeno sprašuje, »katere informacije o dadaizmu in nadrealizmu so bile (Kosovelu) dostopne in kakšen odnos se mu je lahko oblikoval ob njih« (67).

V oči bode predvsem to, da je med Kosovelovim obratom k novim umetniškim smerem bolj kot v primerih ekspresionizma, dadaizma, zenitizma in konstruktivizma, prav z nastankom francoskega nadrealizma obstajala skorajda čista sočasnost. Boštjan Turk, ki je raziskoval nadrealizem pri Kosovelu, je skušal iz tega napraviti dva sklepa: da je »Kosovel o nadrealizmu poglobljeno razmišljal in se z branjem programskih tekstov ter primerov nadrealistične poezije z njim tudi izčrpno seznanjal« (390). Ker pa tega žal ne potrjuje Kosovelova zapuščina, saj se iz nje

»nikakor ne da sklepati, da bi pesnik širše preučeval nadrealizem, da bi se poglobljal v njegova besedila« (isto), se je Turk odločil za, po njegovem, verjetnejšo interpretacijo. »Upošteva nedokazljivost Kosovelovega navdihanja pri virih nadrealizma na eni ter povednost (ohranjenih, op. J. V.) fragmentov na drugi strani /.../ se je Kosovel na nadrealizem odzval intuitivno, /.../ ga briljantno udejanjil, ne da bi se (diskurzivno) sploh zavedal njegove teoretične podstati. V tem smislu bi Kosovelov nadrealizem pomenil individualen vznik te usmeritve v (slovenskem, op. J. V.) prostoru« (Turk 391). Kljub temu, da po Turkovem mnenju ostaja v zadevi Kosovel – nadrealizem značilna »odsotnost teoretične podlage, zapiskov, gradiva, pisem ipd., ki bi dokazovala intenzivnejše ukvarjanje pesnika z nadrealizmom«, pa naj bi bili *Integrali* »dobesedna aktualizacija nadrealistične poetike« (Turk 390).

Kosovel se ničesar ni loteval intuitivno – prav zaradi Černigojevega intuitivizma se je z njim razšel – ampak je o vsem novem želel najprej znanstveno razpravljati in potem to spraviti tudi v lapidarne in filozofske izčistične definicije. To velja tudi za nadrealizem.

Turku gre v gornji misli predvsem za polemiko z Ocvirkovo tezo o konstruktivističnem značaju *Integralov*, katerih genezo želi Turk postaviti kar v okvire nadrealizma. Zanj *Integrali* niso primer konstruktivistične poezije, morda »so to le v skrajnih, najbolj obrobni plasteh, sicer pa so izrazit nadrealističen tekst, glede na datacijo pa zaradi tega kar najbolj relevantni« (Turk 379). Kali nadrealističnih *Integralov* je Turk našel v razmerju med impresionističnim in ekspresionističnim, v dejstvu, »da je prvo v bistvu drugo, drugo pa nosi v sebi že tretje«, se pravi, nadrealizem (gl. isto). Turk bi si tu za vsako ceno želel nekakšno Heglovo sintezo na višji ravni, ki bi bila v tem primeru nadrealistična.

Glede na že omenjeno absolutno sinhronijo *Integralov* z nastankom nadrealizma pa Turk opozarja na njeno najširšo relevantnost. Pri tem izhaja iz predpostavke, da je bil Kosovelu »na zgodovinski črti slovenske besedne umetnosti odmerjen skrajno reduciran interval«, zato »je v pravi ekstatični silovitosti preživel, razvil in polno udejanjil tako rekoč vse smeri sodobne avantgardne umetnosti, ob tem pa si priličil marsikatero potezo iz ustaljene, tradicionalne, če ne folklorne lirike« (Turk 367). Pri tem Turka zanima opredelitev oz. razmejitev posameznih slogovnih segmentov, »kaj je med avantgardnimi prvini ekspresionističnega, kaj spet futurističnega, zenitističnega, še pomembnejše, kaj je konstruktivno in kaj je v Kosovelovi pesmi nadrealistično« (isto). Da bi prišel do tega, Turk Kosovelov »predintegralni« impresionizem razume kot »metaimpressionizem«, »presnovljen v svojevrstni ekspresionizem ter da se v njem razvidujejo skrajni avantgardni elementi« (370).

Zato se po Turku v *Integralih* »smisel neposredno umakne iz sintaktične konstrukcije.« In *Integrali* so »pač temeljno obeleženi z nesmisлом, so eno najintenzivnejših domovališč absurda v slovenski poeziji« (Turk 378). »Poetika absurdizirane vizije sveta, metafizičnega panto-monizma, v katerem se zmirijo vsa nasprotja, /.../ razpuščene vezi med jezikovnimi označevalci in njihovimi zunanjimi referencami, še posebej na področju barv, druženje nedružnega, vse to so (po Turku, op. J. V.) obeležja nadrealistične poetike, kot se je oblikovala v prvih manifestih gibanja od leta 1924 naprej. Zadnja stopnja Kosovelovega razvoja je torej nadrealizem.« (Turk 379) Še več, Turk ima Kosovela za enega »prvih nadrealistov tudi v najširšem okviru, znotraj celote evropskih avantgard pa mu pripada mesto, ki se ga literarna hermenevtika še ni ovedla« (isto).

Ali bo mogoče tem tezam pritrditi ali pa jih neusmiljeno zavreči, bo vidno iz nadaljevanja našega razpravljanja. Ali pa nemara tudi te teze tako kot tiste, ki so želele Kosovela za vsako ceno in v celoti povezati samo z italijanskim futurizmom, izvirajo iz nepoznavanja konstruktivistične poetike, kar pomeni, da zavestno spregledujejo številna mesta v Kosovelovem delu, ki izkazujejo briljantno in minuciozno poznavanje ruskega in berlinskega konstruktivizma? Ali ni kosoveliana s Turkovimi tezami doživela še eno zameglitev, ki Kosovelu sicer ni škodovala, koristila mu pa tudi ni.

II

Znano je, da so leta 1922 v Beogradu Marko Ristić, Dušan Matić in Milan Dedinac ustanovili revijo *Putevi*, v kateri je izšlo precej prevodov iz nadrealistične revije *Littérature*. Leta 1924 pa je začela izhajati revija *Svedočanstva*, in že v prvi številki je Ristić predstavil Bretonov manifest. Do leta 1925 so *Svedočanstva* v osmih številkah izčrpno poročala o dogajanju v pariški nadrealistični skupini in s prevodom Rimbaudovega Pijanega čolna določila tudi svojo orientacijo k francoskemu nadrealizmu.

Ne smemo spregledati, da je Kosovel leta 1924 začel intenzivno brati za nazaj revijo *Zenit* in tako v številki 14 iz 1922. leta naletel na Gollov članek »Nadrealizem in alogika nove drame«, kar je morda vplivalo na njegovo poetiko paradoksa, s katero se je kitil v nekaterih pismih in ga poudarjal v manifestu *Mehanikom*. Pustilo je sledi tudi v njegovem telegrafskem stilu, vsekakor pa je v njem sprožilo zanimanje za nadrealizem in za vse, kar bi se lahko skrivalo za tem pojmom. »Atmosfera analitične in ironične distance in deziluzije, ki se realizira v katahrestični montaži urbanih atrakcij, je differentia specifica Iwana Golla,« ki je »na Kosovelovo lirsko produkcijo utegnil vplivati tako s svojo programatiko kot z literatu-

ro» (Kralj 31–32). *Zenit* bi bil lahko tudi glede nadrealizma za Kosovela v vlogi iniciacije, ki pa ni prinesla dokončne odločitve za to gibanje, morda je vmes posegla tudi Kosovelova prezgodnja smrt.

Ko se je Kosovel srečal z Bretonovim nadrealizmom, je vanj vstopil že z nekaterimi informacijami, saj mu je bilo znano, da si je prav Goll lastil pravico do pojma nadrealizem, ki si ga je po njegovem svojevolsko in brez navajanja virov prilastil Breton. Ivan Goll je namreč oktobra 1924 le mesec dni pred Bretonovo izdajo manifesta izdal revijo *Surréalisme* in v njej natisnil tudi svoj »Manifest nadrealizma«. Tu je napadel nekatere nekdanje dadaiste, po razhodu s Tzarajem sodelavce revije *Littérature*, ki so nepošteno posnemali njegove (Gollove) nadrealistične izume, razglašali vsemogočnost sanj in nasprotovali umestitvi Freuda v območje poezije. V svojem manifestu je Goll zapisal, da je »resničnost temelj sleherne velike umetnosti«, vloga nadrealizma pa naj bi bila prav v tem, da je »resničnost prenesel na višjo (umetniško) raven.« Pri tem je izhajal iz pesniške podobe, ki je temelj dobre poezije, temelji pa v »hitrosti asociacije, s katero se zlijeta prvi vtis in poslednji izraz.«

Kosovel je v pesmi *Mistična luč teorije* (*Int.* 122) podčrtano zapisal besedo *asociacija* in ji na koncu postavil vprašaj. Ocvirk je videl prav v tem verzju »idejno poanto celotne pesmi. /.../ Če naj pristanemo na tradicionalno pojmovanje kavzalnih zvez pri nastajanju naših predstav – in tako so takrat opredeljevali asociacijske procese – moramo priznati, da ga Kosovel ironizira, ko zapiše v 4. in 5. verzju čudno podobo o volu, ki ne razume svoje podobe v vodi« (ZD II, 573). Ta Ocvirkova pripomba pa ni izčrpala vseh implikacij navedenih Kosovelovih verzov. Ko je Goll v svojem »Nadrealističnem manifestu« pisal, da nadrealizem prenaša »resničnost na višjo (umetniško) raven, je omenil Apollinaira, ki je v predgovoru k svojim *Terezijevim dojkam* zapisal, da je želel s podnaslovom, v katerem je to delo označil kot »drame *surréaliste*«, poudariti, naj se gledališče vrne k naravi, a naj je pri tem ne posnema, kot to počno fotografi. S tem je podvomil o transhistoričnosti aristotelovskega modela posnemanja. Kosovel je načel isto vprašanje z volom, ki gleda svoj mimetični platonistični odsev v vodi in ga ne razume, kar pomeni, da je moral poznati probleme, ki sta jih v zvezi z nadrealizmom načela tako Apollinaire kot Goll. In da je še posebej poudarjal vprašanje asociacije, s katerim je tako kot pred njim Apollinaire in Goll polemiziral s pojmom posnemanja. Morda pa je v teh verzjih tudi Kosovelov polemični odziv na Huelsenbeckovo truščno dadaistično pesem *Biribum, biribum, saust der Ochs im Kreis herum*, kot je o tem poročal Tzara v svoji »Chronique zürichoise« iz leta 1920.

To pa bi lahko pomenilo, da je Kosovel svoj nadrealizem črpal prav iz Golla in njegovega razumevanja in povzemanja Apollinaira, saj je oba

dobro poznal in tudi dokazano prebiral; pri prijatelju Martincu je celo naročil njegovo knjigo; manj pa bi to veljajo za Bretona, s katerega manifestom se je seznanil le nekaj mesecev pred smrtjo. Malo verjetno je, da bi pred letom 1924 bral revijo *Littérature*, v kateri je Breton že preučeval metode za sproščanje človekove podzavesti in jih tudi označeval s skupnim pojmom nadrealizem. Prav tako je Bretonov pojem asociacija povezan z vsemogočnostjo sanj in neprizadeto igro misli, ne pa z aristotelovsko mimesis kot Gollov in Apollinairov, na katerega se je odzval Kosovel.

Morda je v tem diskrepanca med Kosovelovo diskurzivno mislijo o nadrealizmu, ki je še dovolj nedorečena in zato tudi nejasna, in izrazito nadrealistično metaforiko, pri kateri pa je že izhajal iz Bretonovih načel. Izjema bi lahko bil Kosovelov manifest »Mehanikom«, saj poleg odnosa do futurizma in tatlinizma ter berlinske dade, vsebuje očitno tudi elemente iz drugega dela Bretonovega nadrealističnega manifesta, kjer ta opredeljuje nadrealistične metafore, ki so zmeraj zblížanje dveh izrazov, iz »katerih je brizgnila posebna svetloba, svetloba podobe, mi smo do nje neskončno občutljivi«. Breton napravi sklep, da »naš duh obeh členov podobe ni izvedel drugega iz drugega zato, da bi izzval iskro, ampak da sta oba hkratna produkta dejavnosti, ki jo imenujem nadrealistična, in da se pri tem razum omeji le na to, da ugotavlja in ocenjuje svetlobni pojav« (gl. Waldberg 71). Mar ne beremo v manifestu »Mehanikom« o paradoksu, ki je živ »kakor elektrika« /.../ »stik električnih žic povzroča iskro, /.../ svita se! Ali čutite to svetlikanje? /.../ Novo človeštvo vstaja s strelo in nevihtami« (*Int.* 102/103). Manifest je bil napisan julija 1925 v Tomaju.

Kosovel je verjetno izvedel za Bretona v *Nouvelles littéraires*, kjer je 28. marca 1925 založba Kra na četrti strani v posebnem okviru z močno poudarjenim tiskom pod naslovom *Le surréalisme* ponujala bralcem izid najnovejših del s tega področja. Ti izvodi *Nouvelles littéraires* so ohranjeni v pesnikovi zapuščini, kar bi lahko pomenilo, da jih je Kosovel hranil s posebnim namenom, kot je to storil tudi z nekaterim zenitističnim in drugim tiskom. Da je bilo res tako, vidimo iz zahvale Martincu decembra 1924: »'Nouvelles' prinašajo včasih kako prav pošteno reč in človek se spozna s franc. kulturnim življenjem, z načinom in bistvom« (ZD III, 543).

Kosovelov prijatelj Peter Martinc se je spominjal, da je Kosovelu iz Francije poleg rednega tedenskega pošiljanja omenjene revije poslal tudi tri knjige, med temi zanesljivo *Poésie 1916–1923* Jeana Cocteauja in neko delo Marcela Arlanda. Ocvirk meni, da je »razen teh dveh Martinc poslal Kosovelu še Bretonov manifest »Le surréalisme«, ko pa se je toliko o njem razpravljalo« (ZD III, 1200). Berger tu izraža pomislek, češ da »ni jasno, ali je Manifest nadrealizma Kosovelu res prišel v roke« od Martinca ali pa se je »po naključju znašel v knjižnici romanskega seminarja« (Berger 68), kjer

je o tem manifestu danes v NUK-u ohranjen kataloški zapis brez letnice. Tako »se ne ve, ali gre za prvo izdajo manifesta ali za ponatis iz leta 1929« (isto), kar za Kosovela ne bi bilo več relevantno. Zato se bolj nagibamo k temu, da mu ga je poslal prijatelj Martinc. Ocvirk je dopustil tudi možnost, da Kosovel »morda ni bral Bretonovega nadrealističnega manifesta iz leta 1924, zato pa razlage le-tega v francoskih in nemških časopisih« (ZD II, 616), morda tudi v srbskih *Svedočanstvih*.

Vsekakor je videti že iz pisma, ki ga je 11. 12. 1924 Kosovel pisal prijatelju Martincu v Francijo, da ga je »zdaj začelo zanimati gibanje v franc. kult. življenju, pos. literaturi. Zdi se mi, da vstaja proti goli formi in frazi nov svet, tako vsaj slutim, globok in resen.« (ZD III, 544) Te začetne slutnje je zapolnil z natančnejšim študijem življenja v francoski literaturi tedanjega časa in kot kaže, se je posebej posvetil prav nadrealizmu, ki je po njegovem na novo razumel vprašanje forme in vsebine in bil v tem blizu ruskemu konstruktivizmu, le da je šlo v nadrealizmu za presevanje realnega in nadrealnega.

Verjetno je bilo to šele po poletju 1925, ko je morda končno le prejel »Nadrealistični manifest« in ko si je tudi ob pomoči *Zenita*, Golla in Aleksiča uredil predstave o Bretonovem gibanju in ga skušal ločiti od drugih avantgardističnih gibanj tistega časa. S tem so povezani Kosovelovi načrti za delo v Literarno-dramatičnem krožku Ivan Cankar, kjer je želel skupaj s prijatelji in sodelavci spoznati »vsa moderna in ekstremna (podč. S. K.) stremjenja ter nekaj velikih pisateljev, pesnikov in dramatikov«. Kam bi po Kosovelovem mnenju sodil nadrealizem, k modernim ali ekstremnim gibanjem, je težko ugotoviti, še posebej, ker med načrtovanimi predavanji za Klub predavanja s to temo ne najdemo.

Vsekakor je januarja 1926, le nekaj mesecev pred smrtjo, znova načel temo nadrealizma, ko je pisal o treh osnovah, »na katerih se razvije sodobna umetnost« (ZD III, 177), videl pa jih je v impresionizmu, ekspresionizmu in fantastiki. »Fantastika sicer ni samostojna življenjska baza, marveč osnova, ki združuje vse mogoče življenjske slike, spoznanja, čustvovanja. Fantastika je samo osnova, ki ne upošteva logične ureditve predmetov. Hoče biti nekako 'nadrealna'. Fantastika je samo možnost, ki dovoljuje tudi 'alogičnost'« (ZD III, 178). Kosovel je kot francist očitno zelo dobro dojel, da je francoski izraz mogoče lepo sloveniti prav kot »nadrealizem«, ker »slovenjena predpona dovolj natančno pripoveduje o osnovni usmerjenosti gibanja« (Berger 36).

Če bi povzeli, bi pri Kosovelu v območju nadrealnega dobili elementa alogičnega in sintetičnega, sestavljenega iz podob, spoznanj in čustvovanj, kar je natančna oznaka Bretonovih prizadevanj po podzavestnem, po »povečani človeški zavesti«. Fantastično je tako v očitni povezavi z nadreal-

nim. Že veliko pred nadrealizmom lahko opazimo sintezo fantastike in vsakdanjosti pri Boschu in pri Brueglu. Ker je Kosovel poslušal tudi umetnostnozgodovinska predavanja, je utegnil pojem fantastike dobiti prav s tega področja. Vsekakor je bil tudi pri Kosovelu pojem fantastike v službi estetskega in etičnega prevrednotenja vsega obstoječega, predvsem pa tradicionalne umetnosti in njene institucionaliziranosti.

Decembra 1925 je skušal v svojem znanem lakoničnem in sumaričnem stilu povzeti bistvo tistega, kar se je skrivalo za oznako nadrealizem. »Nadrealizem: ako se brezkončnost progressa zlije z brezmejnostjo duše, nastane mistika.« V spisu z naslovom »Kritika« je Kosovel znova omenil »bogato in silno dobo bodoče umetnosti, ki /.../ bo brez dvoma nova oblika realizma, mistika novega realizma« in bo v nasprotju z »odmirajočo visoko umetnostjo ekspresionizma« (ZD III, 211). Tu se je mogoče strinjati s tem, da Kosovelov pojem »mistični realizem« povežemo z »nad-realizmom« (Turk 381).

Druga oznaka pa se glasi: »Nadrealizem, vsak predmet zadobi poleg telesnega i duhovni izraz« (ZD III, 764), izraz, ki je nad-real. Ali bi lahko v »brezkončnosti progressa« razumeli izhodišče za »avtomatsko pisanje«, ki združuje moderno občutenje sveta, s katero sovpada »brezmejnost moderne duše«, ki se kaže v njeni podzavesti (Kosovel je poznal tudi Freuda), iz česar lahko nastane mistično videnje, ki ga je drugje imenoval tudi »nadrealna alogičnost«, tudi »fantastična alogičnost« (ZD III, 178); spoznal jo je lahko iz Ernstovih, Chagallovih, Delaunayjevih, Picabijinih, Tzarajevih, Cocteaujevih in drugih reproduciranih in natisnjenih del v kateri od tedanjih avantgardističnih revij, največ v *Sturmu* in *Zenitu*. Marsikaj je sklepal tudi iz pesniških prizadevanj v *Zenitu*, še posebej pri Poljanskem in v Micićevi poetiki paradoksa. V pesmi z naslovom Nad realnostjo (ZD II, 508) Kosovel omenja »fantastične sence«, govori pa tudi o tem, da bo »rahlo vstopil v novo, / nezavestno bodočnost.« Je omemba »nezavestnosti« (nezavednega) opozorilo na to, da se je imel Kosovel namen resneje ukvarjati z nadrealizmom, da je imel namen stopiti »nad realnost«?

Kosovel je znal le iz nekaterih zgolj skiciranih dejstev ustvariti zase optimalno informacijo, ki mu je omogočala vstop v nova območja ustvarjalnosti, kar je veljalo tudi za nadrealizem. To ga je na diskurzivni ravni pripeljalo do »povsem zasebne razlage izraza nadrealizem« (Berger 69), na ravni pesniške prakse pa do nekaj zelo uspešnih nadrealističnih metafor »brez nasilnih abstrakcij« (ZD II, 650), ki jih je vtikal v pesniški material. Zaradi posebnega položaja, ki ga je imela pri Slovencih literatura, in še posebej kot Primorcu, ki mu je bil jezik svetinja, ne dadaistična ne nadrealistična praksa nista mogli postati del njegovega ustvarjalnega procesa.

Kosovelova nadrealistična metaforika je izšla prav iz teh njegovih skopih ugotovitev. »Krvavi šah« (ZD III, 705), »mesečni mesec« (*Int.* 135),

»debelo sonce, debela mesarica« (*Int.* 127), »Črni zidovi se lomijo / nad mojo dušo.« (*Int.* 196), »enooka riba, plava / ... / črnooka« (*Int.* 196) »zeleni žabji kralj« (*Int.* 204), »zelená polnoč« (*Int.* 228), »moj črni tintnik se spreha v fraku« (*Int.* 133), »zelená svetloba« (*Int.* 118), »belo morje«, »Vol se gleda v vodo, / a ne razume svoje slike« (*Int.* 122), »Humanist z vijoličasto brado« (*Int.* 126), »temne luči« (III, 627), »rumena zarja kruha« (ZD III, 627), »ciklična ledena juha« (ZD III, 630), »trdi asketi / v jopičih modrih« (*Int.* 125). Tu so še daljjevske motivi: »Skozi moje srce stopa veliki slon« (Kons, xy), »Klavir na dveh nogah!«, »Hiša na kolesih« itd. (ZD II, 474). Breton je za zavestno zapisovanje podzavestnega dogajanja, za t. i. avtomatsko pisavo ugotovil, da vsebuje povsem raznorodne elemente, ki so enako tuji tistemu, ki jih je zapisal, kot tudi tistemu, ki jih berejo, čeprav »niso nič manj objektivni od drugih« (»Manifest nadrealizma«, 1924). Besede se ne pojavljajo več v običajni vlogi in se med seboj povezujejo po načelu odmika od znanih klasičnih metafor, saj jih odlikujejo alogičnost, spontana in tudi hotena protislovnost.

»Tvoje okno / za zelenjem spi. / V njem blesti mesec / in čudežna pokrajina.« Kot je Poljanski v svoje verze z lahkoto zapisal, da so »tvoje oči čudežne, Lucija« (*Zenit* 1926, 39), je tudi Kosovel ostal v pozitivnem odnosu s Prešernom in Cankarjem. Izrazito nadrealistična metafora: »Zeleni žabji kralj / jaha na kostanju« pri tem ni bila niti najmanj moteča. Takšen paradoks je zapisan tudi v pesmi *Hiša na kolesih*, ki jo najdemo na zadnji strani pole, na kateri je tudi pesem *Ej hej. Balkanska federacija*. K temu je dodano še znano avantgardistično geslo: »Ruši. Zidaj.« (ZD II, 474), geslo, ki je bilo uresničeno prav v ruskem konstruktivizmu, v njegovih zaporednih fazah destrukcije in konstrukcije. Kosovel ju je zavestno posvojil in z njima odlično notranje razmejil svojo ustvarjalnost, čemur se ne more izogniti nobena resna raziskava njegovega dela.

B. Turk vidi v zlitju »brezkončnosti progresá« in »brezmejnosti duše« – oboje pa v konotaciji z mistiko – najširšo oznako za Kosovelovo liriko, »zamikanje stvarne sfere v duhovno« (Turk 380), ki pa po našem mnenju nikakor ni povezana samo z nadrealizmom, razen kolikor se v nekaterih segmentih in težnjah nadrealizem in konstruktivizem ne pokrivata med seboj, predvsem v tistem, da je vsaj nekaj časa tudi nadrealizem želel prarasti status umetniške šole in postati »sredstvo za popolno osvoboditev duha in vsega, kar mu je podobno« (*Izjava* 27. 1. 1925). A to je bila zelo začasna težnja nadrealistov, povezana predvsem s sodelovanjem s francosko komunistično partijo. V resnici so tudi nadrealisti pristali med francoskimi modernimi poeti in ustanovitelji ene najpomembnejših pesniških šol 20. stoletja. Česa takega pri ruskih konstruktivistih ni, saj so tako Tatlin in Lisicki, Selvinski in Hlebnikov do konca vztrajali pri sintezi umetnosti in

življenja in s tem tudi v konstruktivizmu in avantgardi kot načinu bivanja in odnosa do sveta. Turkovo povezovanje Kosovelovih izjav in njegove ustvarjalnosti pretežno z nadrealizmom izvira iz Turkovega nepoznavanja konstruktivizma, kar bomo lahko pokazali v vsakem posamičnem primeru, ki se ga je Turk dotaknil.

Vzemimo za primer naslednji Kosovelov verz iz pesmi *Nad norišnico*: »To je svoboda, tista strašna svoboda, ko stopiš za nevidne zidove povečane človeške zavesti.« Razumeti ga je mogoče kot razširitev človekove zavesti s freudovsko podzavestjo, z »brezmejnostjo duše«; Breton je v svojem nadrealističnem manifestu pisal o tem, da človek lahko vstopi v svojo podzavest in tako bistveno razširi (podč. J. V.) vedenje o samem sebi. Kljub tej očitni sorodnosti obeh tekstov, da bi v ozadju lahko bila Bretonova spodbuda, pa sta možni in s tem bolj verjetni konstruktivistično prostorska določenost in opredelitev teh verzov, ko »duh vstopa v prostor« (gl. *Int.* 118), v kozmični prostor, in se mikrokozmos in makrokozmos zlijeta v eno. Dokaz za to vidimo v isti pesmi v Kosovelovi tematizaciji za konstruktivizem značilnega Ikarjevega motiva (»trepet kril, ki se hočejo razprostrti /.../ in preklinjajo policaje sonca, / ki spijo ponoči«), v značilnem nasprotju med atektoničnim duhom in z zemeljsko težnostjo obremenjenim vlakom itd.

Tudi ko se Turk sklicuje na Zadravca, ki naj bi edini doslej Kosovela trdneje povezal z nadrealizmom, in pri tem omenja Zadravčevo pojmovanje Kosovelove »gibljive slike«, ki »postavlja motivna jedra v nadrealistično, alogično skupnost tako, da odpravlja njihovo ločenost« (Zadravec 195), le nadaljuje in perpetuiira Zadravčevo zmotno pojmovanje, ki v Kosovelovem pojmovanju gibanja in prostorski ni uvidelo temeljnih konstruktivističnih principov. Zadravec je Kosovelovo *gibljivo filozofijo* povezal s »tretjo osnovo umetnostnega ustvarjanja«, s fantastiko (gl. Zadravec 218), torej z nadrealizmom, kar je docela zgrešeno.

Podobno velja tudi za Ocvirkovo zmotno uporabo besede *integral*, ki jo je Turk prav tako nekritično sprejel in porabil za lastne namere. Turk namreč besedo *integral* vidi le v navidezni povezanosti s konstruktivizmom, saj je zanj ta pojem nekakšna nadpomenka, ki združuje »tope matematičnih simbolov« in jih »ob izrecnem povezovanju hkrati že ločuje in razveljavlja«, kar naj bi se skladalo z namero celotne zbirke *Integrali*, »predvsem glede na disfunkcionalnost njenih numeričnih emblemov« (Turk 381). T. i. absurdnost Kosovelove poezije je namreč po Turkovem mnenju najočitnejša tam, »kjer je literarna zgodovina, kot po paradoksu, govorila o pesmih konstruktivistične inspiracije, v t. i. *konsih*« (Turk 383). Naslov *Integrali* je po Turkovem mnenju treba opredeliti pozitivno, zblizujoče, enovito.

Turk želi *Integrale* povezati z »optimalizacijsko perspektivo«, saj je integralnost »ena najbolj povednih markacij celotne nadrealistične poetike oz. njene metafizike. Pomeni njeno temeljno težnjo k enovitosti, je pregnanten signal vrnitve v predcivilizacijsko, predtehnično, predverbalno enost. Integralnost je tisto stanje, ki omogoča rekonstitucijo davno izginate stvarnosti, ki jo je zbrisala civilizacija, predvsem pa njen temeljni modus. Na jeziku utemeljena paradigmatičnost. Integralno je tisto, kar je v zadnji plasti eno, neokrnjeno in neomadeževano« (Turk 381).

Ker se konstruktivizem ni želel in tudi ni smel odreči semantični dominantni v poeziji, je v okvirih konstruktivističnega načela iznašel gibljivo besedo, prostorskost pesmi itd., ne da bi se tako odrekel vračanju k izvorom. Njegovo pojmovanje besede, ki uveljavlja novo, svežo, neposredno percepcijo realnosti, sega izza civilizacijskih predmetov in vsebin in je blizu odkritju črnske skulpture pri kubistih, skitstva pri ruskih futuristih, otroškega slikarstva pri Kleeju in »barbarsko primitivnega umetnika genija« ter »elementarnega človeka« pri Kosovelu. (ZD III, 608)

Turk tako naslov Kosovelovih *Integralov* razume kot »izzivajoč signal nadrealistične inspiracije v zbirki«, kot »njeno ključno obeležje, v znamenju katerega se dogodi celota«. Zato ga zanima, »kako se sestop s programsko naravnane stališča v naslovu udejani v konkretni besedi, v konkretnih enotah zbirke« (Turk 382). Pesem z naslovom *Integral* je po Turku »visoko absurdiziran sinestetični kolaž, v katerem v identifikacijskem razmerju zarojijo barve, sentiment /.../« (Turk 383). Dejansko pa se naslov in vsebina pesmi pokrivata s Kosovelovo odločitvijo za *Integrale*, za ciklus socialnorevolucionarnih pesmi, s katerimi bo javno nastopil, zato uporabi sintagmo »rotacijski večer« po zgledu avantgardistične metafore za recitacijski večer po zgledu Hlebnikova, Čičerina, Kručoniha itd. Hkrati pa se rotacija nanaša tudi na njegov ideološki salto mortale »na levo«, njegov »duh je rdeč«. O tem obsežno poroča v pismu Obidovi. O kakšnem »visoko absurdiziranem sinestetičnem kolažu« ne more biti govora, pesnik je le nazorno izrazil dvom o svoji baržunasti liriki, ki je nastajala »iz bolesti /.../ iz dna zavesti«, in je v času, ko »verižniki / plešejo kankan«, izgubila svojo eksistencialno upravičenost. Nastopiti bi bilo treba z *Integrali* in drugače, na novo udariti po »verižnikih«, kar se je novembra 1925 z javnim nastopom tudi zgodilo. Nenavadno je samo to, da se je že Ocvirku pripetila nezgoda, ko je *Integrale* povezoval s *konsi*, Turk pa jih je skušal kljub našim nedvoumnim dokazom o njihovem konstruktivističnem zaledju, povezati z nadrealistično ustvarjalnostjo. Dandanes je nedopustno zamenjevati *konse* z *integrali*, če pa nekdo na tem gradi svojo argumentacijo v prid nadrealizmu, dokazuje s tem nepoznavanje konstruktivizma, Kosovelovega opusa in nekaterih literarnozgodovinskih dejstev.

Turkovo razumevanje integralnosti in s tem *Integralov* kot tistega stanja, ki omogoča rekonstitucijo davno izginule stvarnosti, se navezuje na anticivilizacijsko, ki jo je zbrisala civilizacija, na negroidno, primitivno, plemensko itd., kar je eno osrednjih obeležij nekaterih avantgardističnih ideologij v celoti in ne neka nadrealistična posebnost, v okviru katere Turk vidi *Integrale*. V sestavku »Križa človečanstva« Kosovel govori, da bo »vsa sifilitična, blazirana civilizacija končala s paralizo kulture, ki jo že danes oznanja vsa zapadna Evropa« (ZD III, 33). Pri tem se morda navezuje na Gollov »Zenitistični manifest« iz leta 1921, v katerem ta nagovarja »Evropejce nizkega čela: /.../ Mi vas sovražimo, sovražimo, sovražimo!« In potem v drugem manifestu »Beseda kot počelo« poziva: »Pridite, barbari, skiti, črnci, Indijci, teptajte« (*Zenit* 1921/1). Urednik *Zenita* je idejo o novi sili barbarov sprejel prav od Golla in jo cepil na iracionalno srbstvo Miloša Crnjanskega in Rastka Petrovića. To nasprotje med Evropejci in barbari je Kosovel razumel kot nasprotje med že omenjeno sifilitično-paralitično kulturo v evropski norišnici in polnokrvnim domačim kraškim človekom, pri tem pa napravil zanimiv miselni in dramatski obrat, ki ni vodil v militantni mesijanski nacionalizem.

V Kosovelov barbarogenijski kontekst sodi tudi pesem *Žalitev bele postelje kralja Hiponeandra hopu* (*Int.* 163), v kateri se zavzema za Bakrokožca, pračloveka troglodita »iz dinastije / orangutana«, ki ga je treba oživiti. Nastanek pesmi je povezan z dnevniškim zapiskom iz decembra 1925 (ZD III, 768), v katerem govori o pračloveku, votlinah, čarovnikih magih, o grobovih kot človekovi težnji po večnosti itd. Zadravec napačno interpretira »skrunilce sonca na belem mostu« in jih poziva, naj pozdravijo Bakrokožca, češ da pri tem barvni motiv simbolizira spravo vseh ras in narodov, da naj bi torej bila ta pesem nekakšna Kosovelova Zdravljica. V ozadju je le problem elementarnosti in civilizacije, o katerih govori Kosovel v svojih dnevnikih in pismih na številnih mestih (gl. ZD III, 750, 754).

Z eno besedo – gre za problem *barbarsko primitivnega umetnika genija* sredi propadajoče Evrope. Paralitično kulturo je mogoče povezati tudi s Cesarčevo idejo v članku »Dekadence in revolucija«, kjer gre za obsodbo ekspresionizma, ki je le »fatalna, neozdravljiva, skoraj sadistična bolezen evropske kulture, paraliza njenih nekdanjih ustvarjalnih energij« (Flaker 502).

Turk kot »konkretno tipizacijo Kosovelovega nadrealizama« posebej omenja pesem *Sivo*, v kateri je precej druženja jezikovnih in nejezikovnih sredstev, to pa po Reverdyju, na katerega se Turk sklicuje, prinaša »močne emotivne podobe«, ki jih je Kosovel celo dopolnil in presegel. V podobah je združeval ne le jezikovno nezdržljivo, temveč tudi »nejezikovno nezdržno. V Kosovelovih podobah se tako svet jezika spaja s svetom

nejezika, jezikovna znamenja s številkami, numeričnimi simboli, grafiti«. (Turk 383) Takšna Turkova interpretacija je seveda »brez vsake podlage in ideje« (ZD III, 570).

V pesmi z naslovom Sivo (*Int.* 156) se Kosovel med drugim loteva problematike Balkana, ki ga ima za »temelje bodočnosti«. Gnoseološki aspekt pesmi je zajet v treh pravokotnikih, ki so označeni z znaki ', ", in ""', in v štirih premicah, od katerih je vsaka označena s črko A, A', B, B', pod tem pa sledita razlaga razmerij med AA' in BB' in pojasnilo k vsakemu pravokotniku posebej. Zadnji pravokotnik je s trojnim enačajem izenačen s prejšnjima dvema, nanaša pa se na Balkan.

Po Turku to »tročrtje, ki parafrazira navadni enačaj«, kot Turk samovoljno razlaga to matematično znamenje, uvaja »neidentitetne identitete«. V pesmi Sivo služi združevanju že omenjenega četverokotnika s pojmom »realno delo«, kar je po Turku »najverodostojnejši, na vse načine in z vsemi sredstvi izveden absurd« (Turk 383). Po Turku je literarna zgodovina v tem videla le konstruktivistično inspiracijo.

Kako je v resnici s tem? Najprej: trojni matematični enačaj ni parafraza navadnega enačaja, ampak njegovo potenciranje.

»Grafiti«, kot jih zgrešeno imenuje Turk, so v resnici geometrijsko inženirske risbe. Gre za temeljno težnjo konstruktivizma, da mora umetnik delovati »s svinčnico v roki, z očmi, ki so precizne kot ravnilo, z nape-tim duhom kot šestilo« (Gabo in Pevsner 1/97–1/100). Po Rodčenkovih besedah lahko konstruktivistični umetnik samo z ravnilom in šestilom ukine nepopolnost in pomanjkljivost slikarjeve roke (gl. Rodčenko 1978). Z uporabo inženirskih skic v poeziji se srečamo pri vseh pomembnejših konstruktivističnih pesnikih, še najbolj pri Čičerinu, ki ga je Kosovel dvakrat omenil. Kosovelove inženirske skice, njegovo črtovje, kvadrati, grafemi itd. niso v službi »evakuacije smisla«, kot bi to želel Turk, ampak so del prostorskega in arhitektonskega razumevanja konstruktivistične doktrine. Mar ni v tem duhu prav Kosovel sam zapisal: »Vse je arhitektura, pesništvo, muzika, slikarstva ni več« (ZD III, 718).

Skica s tremi pravokotniki nakazuje izhod, rešitev. Prva kitica je vezana na »depresiven ekspresionizem življenja«, druga na aktivno željo po »brez-zračnem prostoru«, ki ga spremljajo »depresije v gospodarstvu in politiki«, tretja na »realno delo«, povezano s »temelji bodočnosti«. Rezultate bo dala samo sinteza »dinamizma, aktivnosti« in »Balkana«.

S tem je v celoti padla Turkova predpostavka o združevanju četverokotnika s pojmom »realno delo«, v katerem je videl »na vse načine in z vsemi sredstvi izveden absurd« in »vakuum smisla« (Turk 383). Trikrat predeljeni kvadrat s kazalkami na levi in na desni in s črkami na konceh se je izkazal kot smisla poln tekst, ne pa kot »nepovezljiv oz. /.../ fantazmagoričen,

nerazviden absurd« z »disfunkcionalnimi numeričnimi emblemi«, kot je zapisal Turk (376).

LITERATURA

- Berger, Aleš. *Dadaizem. Nadrealizem*. Ljubljana: ZRC SAZU, DZS, 1981. (Literarni leksikon 14)
- Gabo, Naum in Pevsner, Antoine. »Das Realistische Manifest.« *Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977*. Ur. Waetzoldt, Stephan in Haas, Verena. Berlin: Akademie der Künste, 1977. 1/97–1/100.
- Kosovel, Srečko. *Integrali 26'*. Uvod in izbor Anton Ocvirk. Ljubljana, Trst: Cankarjeva založba, Založništvo tržaškega tiska, 1967. [1984 (2. izd.), 1995 (3. izd.)]
- . *Zbrano delo I, II, III, III/I*. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1946–1977.
- Kralj, Lado. »Kosovelov konstruktivizem – kritika pojma.« *Primerjalna književnost* 9.2 (1986): 29–44.
- Goll, Ivan. »Zenitistisches Manifest.« *Zenit* 5.1–2 (1921).
- Rodchenko, Alexander. »Aesthetic, Autobiographical and Ideological Writings.« *Creative Camera International Yearbook*. Ur. Colin Osman. London: Coo Press, 1978. 189–234.
- Turk, Boštjan. »Slogovna razmerja Kosovelove lirike v luči modernističnih poskusov iz zadnje ustvarjalne etape.« *Slavistična revija* 44.4 (1996): 367–392.
- Zadavec, Franc. *Srečko Kosovel 1904–1926*. Koper, Trst: Lipa, Založništvo tržaškega tiska, 1986.
- Waldberg, Patrick. *Surrealism*. New York: McGraw-Hill, 1971. 66–75.

Srečko Kosovel and Surrealism

Key words: Slovenian poetry / literary avant-garde / constructivism / surrealism / dadaism / Kosovel, Srečko / literary influences / Goll, Ivan / Breton, André / Apollinaire, Guillaume

The hypotheses that tried to connect Srečko Kosovel merely with Italian futurism or with surrealism are based on insufficient knowledge of constructivist poetics. This means they consciously ignore the numerous places in Kosovel's work that reflect his thorough knowledge of Russian and Berlin constructivism.

With regard to surrealism, *Zenit* (Zenith) may have also been an incentive for Kosovel. When he encountered Breton's surrealism, he knew that Goll had developed this term, which Breton then appropriated for himself. This could mean that Kosovel primarily drew his surrealism from Goll and his understanding of Apollinaire because it has been proven that he read the works of both.

Perhaps this is the reason for the discrepancy between Kosovel's discursive thought about surrealism, which is still sufficiently unarticulated, and the pronounced surrealist expression in metaphors, in which he already proceeded from Breton's principles.

In January 1926, only a few months before he died, he again raised the issue of surrealism when he wrote about the three bases "on which modern art is developed" (ZD III, 177); he saw these bases in impressionism, expressionism, and fantasy. In Kosovel's surreal realm, illogical and synthetic elements can be found composed of images, realizations, and emotions, which signifies Breton's efforts for the unconscious or "enhanced human consciousness." The fantastic is thus in a clear relation with the surreal.

Kosovel's engineering sketches, lines, squares, graphs, and so on do not serve the "evacuation of sense," as Boštjan Turk suggested in his article "Slogovna razmerja Kosovelove lirike v luči modernističnih poskusov iz zadnje ustvarjalne etape" (The Stylistic Relationships of Kosovel's Lyricism in Light of Modernist Attempts from the Last Creative Stage), but are part of the spatial and architectonic understanding of the constructivist doctrine. Kosovel himself wrote the following along these lines: "Everything's architecture, poetry, and music, and there's no more painting" (ZD III, 718). Because of the special status of literature among Slovenians, and especially because Kosovel was a man from the Littoral to whom language was sacred, the futuristic, Dadaistic, and surrealist practice could not become part of his creative process.

Junij 2011